



HAL
open science

Arbres : du Thème au Symbole Etude de Poétique Générale et Comparée

Anne van Kakerken

► **To cite this version:**

Anne van Kakerken. Arbres : du Thème au Symbole Etude de Poétique Générale et Comparée. Littératures. Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 1996. Français. NNT: . tel-02355298

HAL Id: tel-02355298

<https://theses.hal.science/tel-02355298v1>

Submitted on 8 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE
PARIS III**

ARBRES

**Du Thème au Symbole
Etude de Poétique Générale et Comparée**

**THESE
DE LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE**

**Présentée par :
Anne VAN KAKERKEN**

Date de soutenance : 3/06/1996

Sous la direction de : M. Daniel-Henri PAGEAUX

**Membres du jury :
Claude DE GREVE
Daniel-Henri PAGEAUX
Pierre BRUNEL
Jean-Marc MOURA**

« L'Arbre, quel beau sujet ! »

Paul Valéry

(Cahiers, XXXV, p. 118).

INTRODUCTION

L'arbre, la densité de son dessin de branches, la stature haute, gracile ou puissante, surprenant, en pleine terre, le feuillage remuant, tantôt accueillant à nos méditations, tantôt rétif, brassant l'obscur, oui, tel est bien celui dont nous nous proposons d'étudier l'image, si récurrente à l'esprit et à la plume des poètes et des écrivains, si vitale, originelle dans les mythes les plus antiques, les religions, les légendes puis les contes. Et déjà l'arbre se pluralise, tant les espaces où il croît charrient d'humus divers où sa racine a su tirer forme et sens.

Pourquoi l'arbre nous entreprit-il ainsi, songea-t-il à fonder la recherche et l'écriture d'une part imposante de l'imaginaire ? Tant de signes, de paroles, de croyances, de rêves convergent vers lui, tant de questionnements s'acheminent à son pied, tant de regards se lèvent vers la hauteur de ses frondaisons, et la fin de ce siècle, pressante, anxieuse des déserts qu'elle a créés, porte en nous son écho, ses voix, son discours égaré, son écologie remise en cause (dont l'étymologie signifie science, langage sur l'habitat, la maison), sa difficulté à s'intégrer dans le cosmos, la nature.

Et l'arbre se pluralise non seulement par toutes les disciplines qui concourent au questionnement étoilé, constellé qui entoure notre image, mais aussi par les figures diverses dans lesquelles il s'incarne, dont la forêt et le jardin, qui viendront tous deux relater l'évolution des rapports de l'homme avec la nature. De ces pluralités naquit une recherche à tous vents, accueillante à toute manifestation arborescente, tant arbustes que géants de haute futaie, mais surtout à toute discipline qui saurait contribuer à un écheveau d'interrogations, religions, mythologies, philosophie, anthropologie, psychologie, littérature bien sûr, art et histoire. C'est cette pluridisciplinarité qu'illustre l'expression « poétique générale », conçue comme l'étude de tous les modes d'énonciation, d'expression de l'image, du thème - par le thème nous entendons une sorte d'idée de l'arbre, qui regroupe toutes les figures, toutes les formes, et notre cheminement part de cette idée, constituée d'une variété de données figuratives dont il s'agit de démêler

les sens et la voix portée, selon les discours dans lesquels elles apparaissent, les mots qui les décrivent, le passé et l'ailleurs qu'on y convoque. La poétique générale et comparée se définit donc comme une méthode, une interrogation ample et délivrée de toutes les frontières que d'aucuns établissent entre les disciplines ; bien sûr le texte littéraire demeurerait au centre de nos attentions, et en ce sens nous allions concevoir, en seconde partie de notre étude, en son coeur, une analyse spécifique que nous nommerions *Poétiques*, qui ne désignerait plus une méthode globale mais bien le parcours des textes eux-mêmes, des mots, du vocabulaire employés par chacun, poète ou écrivain, pour peindre l'image, ses choix proprement « poétiques ».

On comprendra que le moment de la synthèse devait être ardu, d'autant que nous voulions maintenir le foisonnement des données, des textes, des mythes, ne pas procéder - on nous pardonnera l'expression - par déboisement. Toutes les lectures de l'image « arbre », dans leurs multiplicités, devaient demeurer présentes, non pas tous les textes bien sûr, mais la diversité, la créativité autour de notre motif devaient impérativement se voir illustrées par les choix que nous allions émettre pour en quelque sorte « ranger » en un plan cohérent ces végétaux de toutes espèces, cette image qui si souvent sait intégrer des sens multiples et complémentaires.

D'ici se pose un problème d'ordre plus général, celui de l'analyse de l'image, et du statut de l'image dans la critique littéraire - bien que la problématique ne soit pas spécifiquement littéraire, elle est soulevée dès que l'on aborde l'image en littérature, et l'imaginaire (mais d'aucuns ont banni ce mot de leur vocabulaire, se bornant à des explorations outrées de linguistes). Quoi qu'il en soit, nous tenons à demeurer très clairs sur ce sujet - et nous aurons l'occasion de le répéter ou de le démontrer tout au long de notre analyse - : loin de nous la notion d'archétype ! Il est temps que le chercheur en littérature soit déconstructeur de théories, qu'il abandonne la volonté de cautionner son sérieux par des idées pseudo-scientifiques ; gageons qu'il saura aborder plus sereinement sa propre discipline, comme s'aventurer plus avant dans l'imaginaire. L'idée de l'archétype participe surtout des théories des psychanalystes, pour lesquels les mythes, les légendes, et toutes les productions de l'imaginaire, naissent d'une structure universelle de l'inconscient dit collectif. La critique littéraire considère, dans le même ordre d'idées, des « types anciens » (dans cette expression on retrouve

l'étymologie même du mot archétype), premiers, fondateurs, qui demeurent par la suite reformulés en toute oeuvre dans les figures, les thèmes du mythe comme de la fiction littéraire, universellement, peu modifiables en vérité. Quelle plus étroite prison pouvait-on imaginer pour l'imaginaire ?

L'arbre a plus que tout autre donné prise à ce genre de théorie ; pour nous - en ce sens intervient d'ailleurs la poétique « comparée » - nous rapprocherons bien entendu les formes diverses de l'apparition de notre motif, tant en littérature qu'ailleurs, mais comparaison n'est pas identification, assimilation ; ce ne sont pas les mêmes arbres qui du fond des mythes antiques se dressent dans les vers du poète moderne. Toujours nous demeurerons soucieux de respecter l'irréductible création individuelle, de faire valoir ses différences, tout en montrant ses parentés avec d'autres, les échos du sens, de la culture comme de la forme, en transhumant d'un texte à l'autre, d'un continent à l'autre ; nous consacrons aussi un tiers de notre étude, sa première partie, à suivre la fortune de motifs anciens à travers les siècles, motifs bien précis, culturels, de la Bible, des mythologies grecques ou latines, tous arbres clairement hérités face auxquels chaque époque montre une attitude spécifique, et où elle se révèle - de l'absence d'une théorie contraignante ne s'ensuit pas que nous n'ayons point de méthode.

« Du thème au symbole » on présage un cheminement d'une idée générale, un peu floue, recensée dans de nombreux récits et poèmes de tous ordres, à un approfondissement du sens, à l'exploration progressive des significations de notre motif. On pourrait penser que l'image en tant que telle disparaîtra progressivement, simple métaphore d'une myriade d'idées qui la dépassent, d'un univers essentiel auquel le symbole conduit. Il n'en sera rien, car l'image existe pour soi, elle est objet. En vérité la conception même de l'image, sa définition, qui sont aussi celles du symbole, se verront peu à peu précisées en cours d'analyse ; cependant signalons ici combien pour nous l'image demeure valable pour soi et en soi, sorte d'icône pourrait-on dire, brutalisant la pensée abstraite, ce qui ne l'empêchera pas de nous conduire à des idées lointaines - mais c'est sa présence justement qui saura les rendre proches. Car nous achèverons par le rôle médiateur de l'image, son rôle de pont, de vecteur, de seuil, et ce sans contradiction aucune avec ce que nous avançons ici, car c'est dans la présence maintenue de l'arbre que la conduction s'accomplit, la mise en présence d'un sens, d'un ailleurs à travers et dans l'arbre.

Pour constituer un corpus de textes qui de toutes les façons devait demeurer imposant, il fallait d'abord décider de clore une recherche qui pouvait s'éterniser - précisons donc ici que nous ne prétendons pas, bien entendu, à une exhaustivité du recueil de textes, littéraires et autres, que nous avons établi, car on comprendra, malgré une invitation à la lecture, ou à la relecture d'une littérature mondiale comme à la découverte des religions, des légendes de partout, dans une amplitude géographique qui tendait à n'oublier personne, que des arbres nous ont échappé, et que les moins significatifs, aussi, ont été écartés. Les textes principaux de notre corpus, ceux qui ne cesseront de réapparaître ici et là au long de notre étude, réappelés à l'examen du sens, de la forme, approfondis, complétés dans leur analyse, se sont le plus souvent imposés à nous par le caractère récurrent, voire obsessionnel, de l'apparition de notre motif. On citera à ce propos, et entre autres les oeuvres de Chateaubriand, Emile Verhaeren, Octavio Paz, ou encore Victor Hugo, Jean Giono, la poète canadienne Rina Lasnier, Paul Valéry, Shelley, les grands poètes espagnols Machado, Jimenez ou Lorca, quelques autres poètes français de ce siècle comme La Tour du Pin, Jules Supervielle, Louis Guillaume, ou Paul Claudel. Très souvent pour ces poètes il s'agissait de parcourir toute leur oeuvre, ou presque, glanant des arbres à toutes les pages, en même temps que les échos à tisser d'un texte à l'autre, y sentant précisée chaque fois un peu plus la singularité de chacun, créateur d'une image propre. Et la part la plus imposante de notre corpus allait être, on l'aura compris, occidentale, de cet imaginaire où nous plongeons nous-mêmes, même si d'Orient et d'Afrique nous allions aussi « engranger » un certain nombre de références. A ce propos, on nous pardonnera d'avoir analysé, parfois aux côtés de critiques confirmés, parfois à notre façon, des récits, poésies ou mythes, nés de terres et d'aires culturelles dont nous ne sommes aucunement spécialistes ; peut-être nous taxera-t-on d'amateur, en ce siècle de spécialistes, de mégalomane pour l'absolu refus de restrictions à un domaine culturel ou un autre - même si au finale c'est un vaste Occident qui constitue la majorité des textes de notre corpus -, or c'est de ces deux « qualités » que notre étude entend tenir son originalité ; dans tous les cas, nous nous contentons d'enrichir l'analyse de notre motif grâce au passage par la diversité des cultures, comme par la diversité des disciplines abordées - et c'est aussi en ce sens que nous entendons la poétique générale et comparée -, sans prétendre avoir su comprendre - même si nous nous y sommes employée avec le plus de rigueur

possible - la singularité, par exemple, d'une légende ou d'un poème extrême-orientaux, ni tous les enjeux mis en scène dans un conte africain ou d'Océanie.

Mais revenons un instant au corpus proprement littéraire ; pour l'époque antique nous avons principalement retenu Virgile, ses *Bucoliques* et quelques passages de *L'Enéide* ou des *Géorgiques*, Homère surtout pour les modèles du jardin qu'il développe, Ovide bien sûr et ses *Métamorphoses* à la fortune considérable - et ici on voit combien notre corpus se « thématise », au sens où on attachera un certain nombre de références à des moments précis de notre analyse, pour n'en plus reparler, ou très peu, ailleurs ; par exemple Paul Claudel ou William Blake enrichiront surtout la fortune des motifs bibliques, alors que Paul Valéry ou Jean Giono se verront mentionnés dans l'étude proprement « poétique » des textes, pour la richesse du vocabulaire qu'ils essaient à foison dans leurs descriptions des arbres, et on ne les retrouvera que très ponctuellement dans les deux autres parties. L'époque médiévale apporte ses chansons de geste, les romans de la Table Ronde de Chrétien de Troyes, *La Quête du Saint Graal*, et des jardins nombreux comme ceux du *Roman de la Rose* ou de *Tristan et Iseut*. Aussi mentionnés à des chapitres bien précis, mais de façon importante, sont Dante pour sa *Divine Comédie*, Pétrarque pour son *Canzoniere*, L'Arioste avec *Le Roland furieux*, Le Tasse et sa *Jérusalem délivrée*. Puis un désert, un paysage sans arbres ou presque s'étend de Ronsard à Blake, et très peu de nos références littéraires se situent en cette période - encore seront-elles évoquées succinctement. En revanche les deux siècles qui suivent et particulièrement le nôtre bien sûr, vont nous fournir une multiplicité de textes et de poèmes. Outre ces auteurs que nous ne nommerons pas ici, retenus seulement pour un vers, une phrase, un paragraphe - ceux-ci pourront parfois revêtir une importance considérable, comme les vers des *Correspondances* de Baudelaire, qui véhiculeront une certaine idée du symbolisme tout au long de notre étude -, évoquons encore d'autres poètes chez qui notre motif apparaît avec une certaine insistance et aussi une originalité qui nous ont amenée à les retenir ; il s'agit de Paul Eluard, P.J. Jouve, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy, ou, avant eux, Lamartine, D'Annunzio - plutôt caractéristiques d'un style, de paysages spécifiques, d'arbres typés, et pour le second hérités du passé -, Goethe, Hölderlin, Novalis, Rilke, Miguel de Unamuno, Alexandre, les Grecs Séféris, Ritsos ou Elytis, le Russe Khlebnikov, la Norvégienne Karin Boye, sans oublier Yeats, puis trois poèmes de Bertolt Brecht,

le *Zarathoustra* et quelques vers de Nietzsche, un recueil joliment nommé *Arbres* de Prévert, un long *Carnet du bois de pins* de Francis Ponge, les vers du Syrien Adonis, la poésie comme la prose de Ben Jelloun. Pour les romans, les récits en prose, ils proposeront pour la plupart une densité que nous ne cesserons de revenir interroger ; il s'agit d'*Au Dieu inconnu* de Steinbeck, de *La Plante* de Vassilikos, du roman d'Edouard Glissant, *Mahagony*, auxquels s'ajoutent *Le Baobab* de Wilma Stockenström, *Les Vagues* et *Orlando* de Virginia Woolf, *Le Baron perché* d'Italo Calvino, *La Septième dépouille* d'Eugenia Fakinou, *Les Grands Paradis* de Juan Jose Saer, *La Faute de l'Abbé Mouret* d'Emile Zola, *La Nausée* de Sartre, l'oeuvre proustienne, celle de Jean Giono bien sûr, *Arcane 17* et *L'Amour fou* de Breton - déjà l'arbre n'envahit plus le récit comme il le fait dans le groupe des premiers romans que nous venons de citer -, *Les Forestiers* de Thomas Hardy, *Mon bel oranger* de Vasconcelos, *Le Grondement dans la montagne* de Kawabata, *L'arbre aux souhaits*, déjà conte, de W. Faulkner, *L'Inconnu sur la terre*, déjà essai, de Le Clézio, *La Montagne* de Michelet, entre récit, analyse de mythes et investigations qui se veulent scientifiques, et les romans riches en arbres d'Alejo Carpentier, *Le Siècle des Lumières*, *La Danse sacrée* ou *Le Partage des eaux*. Aux côtés de Carpentier, nous placerons les romans de la forêt, et en particulier de la forêt vierge. Car si les romans du Cubain dépassent l'analyse de la figure forestière, d'autres y demeurent exclusivement attachés, comme nos trois grands romans de la forêt vierge, *La Voragine* de Rivera, *Forêt vierge* de Ferreira de Castro, *Canaima* de Romulo Gallegos, ainsi que *La Forêt russe* de Léonov. En vérité nous nous étions d'abord désintéressée de la forêt, considérant que l'arbre seul suffisait amplement à notre analyse ; mais même cette restriction-ci devait tomber, découvrant - ceci pourra sembler une lapalissade - combien, en forêt, on parle de l'arbre, l'arbre pour sa végétalité, son foisonnement, sans qu'il soit besoin de l'isoler. Suspectant ainsi que la forêt « cachait l'arbre » et que la négliger serait occulter une part importante des questionnements que soulevait l'image, le thème « arbre », nous avons choisi de l'intégrer dans notre étude, à la façon d'une des figures de l'arbre, d'y consacrer tout un chapitre - entre autres puisqu'une poétique de la forêt allait aussi s'imposer pour sa spécificité, et que d'assez nombreuses comparaisons avec le rôle de l'arbre seul permettraient de mettre en valeur ce que le second avait hérité de la première, comme ce qui les oppose irréductiblement. En vérité le passage

par les forêts allait surtout permettre d'éclaircir - ou de tenter d'éclaircir, peut-être seulement d'amplifier - l'un des questionnements primordiaux de notre étude, celui de la relation de l'homme avec la nature, avec son environnement : une histoire de ces relations allait prendre forme avec l'analyse, dans l'optique d'une histoire culturelle, de deux paysages, deux figures arborescentes, opposées et complémentaires, le jardin et la forêt - s'y dessinerait une sorte d'histoire des idées, celles que l'homme se fait de sa place dans la nature, en même temps que l'histoire des paysages eux-mêmes, modelés selon ces idées et les modelant à leur tour. Mais nous avons restreint délibérément les textes concernant la forêt, nous souvenant toujours qu'il ne s'agissait pour nous que d'y découvrir une des figures de l'arbre ; les récits où l'espace forestier se dilue en une présence floue, ou peu significative pour nous parce que décrite uniquement à travers les personnages qui l'habitent, ou par son ombre, par ses animaux plus que par ses arbres, n'ont donc pas été retenus, et pour les autres, seuls les passages « de la végétalité » ont appelé notre attention - ce qui ne signifie pourtant pas que la forêt se résume à une figure d'arbre « multiple ».

A tous ces romans que nous venons de mentionner s'ajoutent encore trois ouvrages de science-fiction dans lesquels notre motif joue un rôle central, et des récits « d'aujourd'hui », tout proches de nous, ceux de Mario Mercier, Bourbon Busset et Michel Luneau. Quant à notre corpus de références non littéraires, c'est lui qui véritablement enrichit le champ géographique de nos investigations, puisqu'il se compose de mythes, de légendes et de contes de Chine, du Japon, d'Indonésie, d'Afrique, du nord au sud, du Moyen-Orient, de l'Amérique précolombienne, de l'Europe entière, d'Océanie ; s'offrait à nous l'infinie diversité des arbres recueillis dans ces lectures, qu'ils participent à des religions - la Bible figure à leurs côtés -, à des mythes d'origine, des rites, se plantent au coeur de légendes ou de contes. Précisons à ce propos quelques définitions, bien que peu s'accordent à leur sujet ; dans son acception courante la légende porte en soi de lointaines données historiques, quand le mythe cherche à expliquer les origines ; pour nous ce dernier répond surtout à l'idée que s'en font Giambattista Vico ou Levi-Strauss, se proposant comme une tentative de résoudre les énigmes auxquelles l'homme se trouve confronté, tout ce qui est perçu comme contradictoire, étrange - en ce sens il est comparable aux thèses scientifiques modernes - en même temps que nous l'abordons comme un récit de poètes,

révélateur d'un imaginaire comme d'un langage originaux. Le conte quant à lui est conçu comme un mythe domestiqué, et les conflits, les situations qu'il développe se situent le plus souvent dans l'univers d'une société établie qui cherche à faire vivre le plus harmonieusement possible l'individu dans le groupe. En vérité les mythes, contes et légendes se verront pour la plupart relatés lors de l'approfondissement du sens, de l'examen des symboliques, car particulièrement révélateurs des rôles et significations, des interrogations que l'arbre peut porter.

Enfin notre bibliographie se complétera d'un certain nombre d'ouvrages critiques, des études sur les symboles en général, plus ou moins marqués par un parti pris ou un autre, une conception ou une autre de l'image - nous veillerons à faire paraître les vues des uns et des autres, tentant de les mettre en rapport, de montrer une diversité, d'y enrichir notre propos plutôt que de trancher. Mircea Eliade, Georges Frazer pour *Le Rameau d'or* ou Roger Cook pour *L'Arbre de vie, image du Cosmos*, nous fournirent ainsi des visions originales sur les mythes et légendes ; Gabrielle Dufour-Kowalska, René Guénon ou Jean Daniélou approfondirent notre analyse de la fortune des motifs bibliques, Louis Hauteceur avec son *Jardin des dieux et des hommes* comme Paul Grimal et son ouvrage *Les Jardins romains* nous contèrent l'histoire des jardins, à laquelle il nous restait, entre autres, à greffer des données littéraires, Robert Harrison fut notre guide en forêt grâce à son *Essai sur l'imaginaire occidental*. Calame-Griaule nous mena à la compréhension des contes africains puisqu'elle nous devança avec une étude critique au titre prometteur, *Le Thème de l'Arbre dans les contes africains* ; et l'ouvrage de Giraud, *La Fable de Daphné*, suivait la fortune du mythe ovidien, nous livrant les interprétations au cours des siècles, de toutes les données du récit antique, dont la métamorphose de Daphné en arbre.

Ces ouvrages critiques furent donc pour nous des moments clefs de notre recherche, car ils permirent, chacun dans son domaine, de jeter les bases d'un certain nombre d'analyses, surtout celles projetées dans l'optique de l'histoire culturelle, pour laquelle nous avions plus qu'ailleurs, besoin des spécialistes. Ainsi avons-nous abordé un autre aspect de notre motif, son iconographie, sa forme changeante dans la peinture et les arts, aidés, principalement, du *Traité du paysage* de Kenneth Clark. Comment une étude consacrée à une image pouvait-elle omettre l'art, l'image palpable et visible, infiniment transfigurée et défigurée ; plutôt que de se contenter de disperser les arbres peints selon le sens qu'on

pouvait y déceler - et là nous entrons au coeur d'une poétique générale et comparée, qui cherche à cerner l'image comme on fouille, en géologue, un sol et ses strates, rapprochant, mettant en parallèle tous ces aspects divers d'une même réalité - pourquoi ne pas s'attacher au dessin d'arbre, à son histoire, à la façon dont chaque siècle avait peint le végétal, y révélant, là aussi, une conception, et du monde et de l'art lui-même. Naquit donc l'idée d'une histoire de l'arbre en peinture, dont nous constituerions tout un chapitre ; partant de l'histoire du paysage de Kenneth Clark, d'autres études nous apprirent à cerner les particularités de chaque époque, comme Yvonne Thiéry, pour les Flamands du XVIIème siècle - en peinture les XVIème et XVIIème siècles sont bien plus prodigues en arbres que les poètes ou les écrivains - Marcel Brion pour la période romantique, Mertens von Schaller pour l'art moderne - son ouvrage *Der Baum in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts* est tout entier consacré au thème de l'arbre dans l'art du XXème siècle.

A toutes ces références s'ajoutent enfin quelques ouvrages sur ces poètes ou ces écrivains chez qui l'arbre est si récurrent qu'il attira l'attention des commentateurs de leur œuvre ; ainsi Pierre Laurette fait une étude sur l'image de l'arbre chez Valéry, Pierre Albouy évoque le végétal dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*, H. Lemaître ou J. Perrin se penchèrent sur l'imaginaire shelleyen et en retinrent entre autres le thème végétal, L. Charles Baudouin dans *Le Symbole chez Verhaeren* ne pouvait manquer de parler des arbres, les lectures de Claudel par M. Malicet ou S. Satomi purent nous livrer quelques éclaircissements sur la conception de l'arbre, comme de la croix, chez ce poète, Sylvie Sicotte analyse le rôle de l'arbre chez Rina Lasnier, J.P. Richard, dans ses ouvrages sur Chateaubriand ou Proust, nous fournit des indices précieux pour la compréhension de la fonction de notre image chez ces deux auteurs ; enfin les études de Bachelard, *L'Air et les songes* ou *La Flamme d'une chandelle*, celle d'Onimus, *Essais sur l'émerveillement*, ou l'article de Burgos sur le refuge végétal paru dans *Circé*, se constituèrent comme des points de départ, bien qu'assez généraux, des repères, des hypothèses à l'établissement d'un plan.

Ainsi avons-nous parcouru les grandes lignes de notre corpus ; on aura compris, sans doute, combien trois grandes optiques, trois grands champs d'investigation et de questionnements se sont mis en place, formant en quelque sorte trois études en une, bien que ce trio n'aura de cesse de marquer ses

complémentarités, les réflexions de la première partie résonnant jusqu'en toute fin de parcours et s'en trouvant encore, par retour, enrichies, réabordées, comme la seconde partie, centrale, proprement « poétique », tenant presque exclusivement de l'analyse littéraire, rayonnera sur la totalité et portera vers le sens de façon de plus en plus pressante, et évidente.

C'est donc dans l'optique de l'histoire culturelle que débute notre étude. Elle cherche à cerner une évolution, peut-être permanence, peut-être transfiguration, peut-être mensonge, malentendu ; en suivant la fortune des arbres issus des mythologies, puis des arbres issus de la Bible, elle s'interroge sur l'archéologie d'une image, sa lente création à travers les époques, précise l'apport de chacune d'elles, les pensées, l'imaginaire qui en foisonnent, les attitudes parfois opposées en face d'une même figure héritée du passé. Puis jardins et forêts se font porteurs, comme nous l'avons esquissé plus haut, d'une histoire des relations de l'homme avec la nature, de peurs en brutalités, de créativité en replis, et bien sûr l'ère moderne y cherche avidement le sens de ses déserts - nous n'avons à ce propos pu nous empêcher de cautionner cet alarmisme de la fin d'un siècle qui fut peu soucieux de ses relations, de sa place dans le cosmos, et ce au travers, bien entendu, des écrits que nous convoquerons pour leur perception du paysage moderne ; et ailleurs, de *Poétiques* en *Symboliques*, cette modernité de l'arbre-cendre ou de l'arbre-absence, ne cessera de se rappeler à nous, comme proclamant la faillite même des sens que notre étude met en exergue, démystifiant violemment une approche, lyrique des poètes, sacralisante des mythes et légendes. *L'Histoire de l'arbre en peinture* achèvera cette première approche ; on pourrait penser que la seconde optique, celle des *Poétiques*, aurait dû être première, or il nous parut vain de faire croire que l'étude des mots, du langage employé par les poètes et les écrivains, se constituait comme l'approche la plus immédiate ; en revanche elle se devait d'être centrale. Les figures que nous y décrirons, la multiplicité même de notre motif, offriront tout un chapitre au pluriel du mot « arbre » ; c'est sans doute alors qu'on sentira le mieux ce passage « du thème au symbole », car l'étude poétique s'acheminera vers une « requête » du sens. Au-delà d'une « peinture » - la fin de *l'Histoire culturelle* nous aura invités à son esquisse - de toutes les formes et les figures rencontrées, peinture qui fixera le multiple, deux champs poétiques seulement retiendront notre attention, celui de l'arbre anthropomorphe et celui qui alchimise le végétal dans tous les termes de

l'élémentaire, eau, feu, air, terre ; ce dernier chapitre s'achèvera par le recours au langage, la mise en parole, en signes de la vie de l'arbre - avec la poésie anthropomorphe l'arbre était tout en gestes.

Tout naturellement, et instamment, ce recours au langage demande la diction d'un sens. Ainsi la troisième optique est-elle celle de l'examen des *Symboliques*, peut-être la plus classique, mais dont la position finale démontre combien le sens ne s'impose pas de soi, comme exhumé de quelque inconscient, combien, aussi, même si cette partie s'avère la plus imposante, surtout en raison des nombreux mythes, légendes et contes que nous avons tenu à y faire figurer, elle ne constitue qu'une optique parmi d'autres pour cerner l'image, et qui s'enrichit des précédentes. Sa construction y paraîtra plus découpée, pourvue de sous-chapitres que les deux parties précédentes ne possèdent pas ; c'est qu'à l'histoire culturelle suffit la chronologie pour mode de « rangement », et que les poésies furent pour nous toute liberté. Seules les *Symboliques* nous paraissaient nécessiter ces précisions qui délimitaient, d'un arbre à l'autre, les lisières, infimes parfois en vérité - c'est pour cela qu'il fallut prendre la peine de les marquer plus visiblement qu'ailleurs - entre un sens et un autre, un rôle et un autre de notre motif, d'autant plus que les arbres mythiques s'imposent souvent comme des figures intégrantes, totalisant plusieurs symboliques. C'est par l'Arbre-Cosmos que nous entamerons l'étude du sens, image qui s'empare du monde, le structure, l'ordonne d'abord puis le résume, assemble toutes ses dimensions, dans l'espace comme dans le temps, enfin se constitue comme l'expression de ses modes d'être, par son vitalisme, du cycle ou de la pérennité. Un second chapitre examine l'arbre comme double de l'homme, de la simple modélisation du végétal, exemplaire, aux arborisations et métamorphoses de l'homme en arbre, en passant, en une sorte de gradation, par les arbres images de l'identité, et par la manifestation d'une connivence envers l'homme, expression d'un rapport étroit mais imprécis, évasif. Partout se mêlent, ou tout au moins se trouvent juxtaposées, les données du mythe, de la légende, de l'art et de la littérature ; cependant ce second chapitre revient à des références presque exclusivement littéraires, comme si cette troisième partie, exploration du sens, répétait la structure globale de notre étude, un rythme ternaire dont le second temps, appuyé, central, met à jour des aspects plus spécifiquement littéraires de notre image, préoccupé encore d'expliquer les mystères du cosmos mais tâchant en plus « d'humaniser » un environnement

proche, de chercher l'homme dans l'arbre, de situer le moi, la vie intérieure, dans un univers intimisé, la présence végétale plus malaisée à cerner tant elle est mêlée d'homme et, aussi, recrée par l'écriture, éclatée, violentée, déportée vers des sens inédits, ébruités dans l'invention poétique, ouvrant des terres nouvelles à l'enracinement de l'image, ou à son évasion.

Notre étude s'achèvera sur les *Médiations* de l'arbre, conducteur vers un au-delà, vers l'ailleurs des divinités, puis guide pour la connaissance de soi comme du monde, l'apprentissage d'un savoir, enfin invitant à un voyage, celui de la mémoire, de l'imaginaire, du rêve. C'est ici que la médiation, propre du symbole, permettant la communication, la circulation d'une réalité à l'autre, du désir au réel, pourrait paraître clore un cheminement par une sorte d'extinction de l'image, seulement révélatrice d'une réalité qui la dépasse ; or les optiques de l'histoire culturelle comme des analyses strictement poétiques, où le caractère irréductible de la « création » de l'image a été mis en valeur, pèsent sur ce finale, lequel possède en outre pour terme ultime cette *Invitation au voyage* où la conduction, le voyage, comptent plus que le but, d'autant plus que le culturel comme la poétique, l'écriture de l'imaginaire, vont se retrouver tous deux sur le chemin arborescent de cette pérégrination à laquelle l'image convie.

PREMIERE PARTIE

HISTOIRE CULTURELLE

CHAPITRE I

MOTIFS MYTHOLOGIQUES

L'étude de Giraud, *La Fable de Daphné*, ouvrage de plus de 500 pages, révèle toute la modestie de notre propos, ou peut-être sa vanité. Car comment prétendons-nous, alors que Giraud ne traite que d'un seul motif issu de la mythologie, d'une seule des multiples métamorphoses d'un être humain en arbre que conte Ovide - bien sûr il s'intéresse à tous les aspects de la fable, alors que nous ne nous soucierons, quant à nous, que de l'instant où le corps se fait arbre -, comment prétendons-nous unir en une même analyse la fortune des métamorphoses ovidiennes, celle des dryades et hamadryades - les nymphes de l'arbre - ainsi que celle des arbres oraculaires ou de culte ?

Or, il s'agit bien là de l'entreprise que nous nous proposons de mener à bien. Nous nous intéresserons donc tout particulièrement aux mythes grecs et latins car c'est par eux que les motifs ont été fixés et à partir d'eux qu'ils ont été abordés comme thème littéraire et artistique, chaque siècle ou chaque créateur déposant de nouveaux sédiments à leur enrichissement. En ce qui concerne les arbres cultuels, nous nous permettrons quelques incursions dans d'autres cultures ; tous ne seront pas issus du paganisme gréco-latin ; en outre une part de la fortune du mythe d'Osiris se verra également évoquée. En revanche, le motif du paysage virgilien sera traité à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, dans l'histoire des jardins et des lieux aménagés.

Dans la pensée antique, l'arbre par qui se manifeste ou se révèle la divinité, la présence dans l'arbre d'une nymphe qui le protège ou partage sa

vie, et les métamorphoses, qu'Ovide n'a fait que compiler et offrir sans crédulité à la panoplie des thèmes littéraires, sont des motifs proches et apparentés. La dryade est une nymphe qui vit en forêt, dans les arbres, les chênes en particulier, et les protège ; l'hamadryade correspond au même type de divinité, mais elle fait corps avec l'arbre, naît et meurt avec lui, quand la dryade peut en sortir et ne lie pas directement son destin à la vie d'un arbre. Pour Frazer, l'hamadryade serait ainsi une forme plus ancienne du dieu vivant dans l'arbre; en effet, dans *Le Rameau d'or*, Frazer entend comme un progrès dans la pensée religieuse, le passage d'un arbre-corps de la divinité à un arbre-demeure, passage qui implique que l'être surnaturel n'est plus âme de l'arbre, qu'il ne lui confère plus un statut d'être vivant et conscient, mais qu'il l'abandonne comme une masse inerte qu'il ne fait qu'habiter temporairement, prenant forme humaine, quittant ou retournant dans l'arbre à son gré - l'homme pourra alors abattre le végétal avec moins de scrupule (1). Mais Frazer précise que dans les rites liés à l'arbre, rites appelant la fertilité sur les êtres et sur la terre - il en cite de nombreux exemples dans toute l'Europe et au-delà - il n'est pas toujours aisé de différencier l'arbre comme demeure, de l'arbre comme corps de la divinité, et que souvent même les deux formes cohabitent. Pour Eliade, le phénomène, de façon générale, des arbres désignés pour le culte d'un dieu, d'une déesse ou d'un simple esprit des bois, résulte de ce qu'il appelle « la chute progressive du sacré dans le concret » (2), cette tendance des dieux de lointaines sphères célestes à se spécialiser dans certains aspects de l'univers quotidien de l'homme, pour se rapprocher de lui. Ainsi Zeus investit-il Dodone et ses chênes frappés par la foudre, des prestiges de sa voix oraculaire. Pour Jean-Paul Roux, ceci dans son livre *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, c'est du thème de la naissance dans l'arbre, d'un arbre de vie portant descendance humaine, que découle celui de l'arbre-femme, modalité féminine présente dans l'arbre et qui se personnifie jusqu'à s'en extraire sous une forme humaine indépendante de la matrice de l'arbre (3). Mais il nous importe peu de trancher entre ces différentes théories qui cherchent à cerner l'évolution de la pensée religieuse, car dans tous les cas l'arbre comme corps d'un dieu ou d'un demi-dieu, d'une nymphe ou d'un simple mortel, comme le motif des esprits, la plupart du temps féminins, demeurant dans les arbres, ont nourri pour longtemps l'imaginaire des poètes.

L'art et la littérature se saisissent de l'ensemble, des dryades et des hamadryades, des troubles morphologies des êtres faits arbre ou des arbres faits dieux ; bien entendu, pour l'histoire des religions il est important de savoir si l'on adore un arbre ou un dieu dans l'arbre, mais pour nous ce bref exposé des quêtes et des soucis d'insérer l'imaginaire culturel dans une histoire où évoluerait l'idée que l'homme se fait du divin, ne fait qu'évoquer les ascendances de motifs alors non encore fixés en tant que thèmes littéraires ou artistiques, extraits le plus souvent du contexte du sacré.

Selon Giraud, la métamorphose remonte à une tradition antérieure à Homère, qui signalait déjà la croyance selon laquelle les premiers hommes étaient nés des arbres ou des rochers. Mais ce n'est qu'aux environs du VI^{ème} siècle avant Jésus-Christ que les métamorphoses se racontent en des récits fantastiques, des fables. Quand Ovide s'empare du thème au I^{er} siècle de notre ère, il ne fait que suivre les mythographes des siècles précédents (4). Depuis longtemps déjà, la métamorphose appartient au domaine du merveilleux ; Plin L'Ancien, dans son *Histoire naturelle*, assimile la présence de divinités dans les bois à une croyance fantaisiste :

« Notre crédulité peuple les forêts de Sylvains, de Faunes, de diverses sortes de déesses, attribuant à ces bois des divinités propres, comme si elles leur étaient tombées du ciel. » (5)

En revanche, d'après l'essai *Forêts* de Robert Harrison, le passage de l'*Enéide* de Virgile qui fait descendre les premiers habitants du Latium des chênes de la forêt pouvait encore être lu par ses contemporains au I^{er} siècle avant Jésus-Christ de façon plus naïve qu'on pourrait le penser :

« Ces bois avaient jadis pour habitants ceux qui en étaient issus, faunes, nymphes et une race d'hommes sortie du tronc des chênes durs. » (6)

Ecrire une épopée nationale en faisant remonter la généalogie de Rome aux divinités et arbres des forêts est surtout, selon Harrison, l'expression d'une filiation « avec le monde naturel des bois ». De la même façon, la métamorphose est permise par une « parenté pré-formelle » entre homme et

arbre, l'intuition d'une « matrice de matière » où chaque être animé puise sa forme. Ovide exprime ainsi, beaucoup plus qu'une croyance, son trouble devant la nature superficielle des formes toujours changeantes.

Daphné poursuivie par Apollon en appelle désespérément à la clémence d'un dieu, quand commence la métamorphose, qui est, avant de s'emparer progressivement de tout le corps, une paralysie du geste :

« une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat. Phébus cependant l'aime toujours ; sa main posée sur le tronc, il sent encore le cœur palpiter sous l'écorce nouvelle ; entourant de ses bras les rameaux qui remplacent les membres de la nymphe, il couvre le bois de ses baisers ; mais le bois repousse ses baisers. » (I,p.61-62) (7)

Nous avons choisi de citer la métamorphose de Daphné dans son ensemble, car c'est elle qui engendrera la littérature la plus abondante. Giraud la nomme « métamorphose de sauvegarde » (8). C'est qu'en effet l'arbre est pour elle refuge, grand corps d'écorce qui s'empare du sien, la rend inaccessible et froide à toute tendresse, figée dans sa virginité. Dès le début de son analyse Giraud note que les détails contés par Ovide sont de véritables éléments picturaux : les cheveux seront feuillage, les pieds racine, l'écorce enveloppe son corps à partir du bas et laisse donc pour un moment visage, parole et regard intacts et possiblement expressifs. C'est pourquoi peintres et sculpteurs s'en inspirent très tôt. Giraud nous fournit une abondante iconographie sur le thème ; une Daphné Borghèse (cf. Annexe 1), statue de l'époque hellénistique, représentait le motif par un simple personnage féminin debout orné d'une branche de laurier s'enroulant à ses jambes et jusque sur son ventre ; une fresque de Pompéi montre Apollon enlaçant déjà Daphné, et comme sur une mosaïque de Lillebonne du II^e siècle, la nymphe est agenouillée, comme soumise par Apollon, et aucune trace d'arbre n'apparaît sur son corps. Seuls quelques fragments de branches entourent la mosaïque

comme en symbole. En vérité, les possibilités seront multiples à travers l'histoire, de la représentation picturale du mythe, de la simple forme humaine à la complexion d'un être quasi fantastique, mi-femme, mi-arbre. Les peintures romaines aimeront aussi à représenter Daphné fuyant, avec simplement à l'arrière-plan un laurier rappelant le dénouement du mythe ; elles iront jusqu'à esquisser une partie de la métamorphose, mais resteront toujours dans les limites d'un certain réalisme qui reproduit surtout les corps, la beauté de la nymphe et non un arbre ou un corps hybride. Giraud recense également un relief sur ivoire et une tapisserie coptes (cf. Annexes 2 et 3), où le personnage de Daphné apparaît de façon assez figée debout entre les deux branches maîtresses d'un laurier, Apollon à ses côtés. Il s'agit certainement ici de la scène qui succède à la métamorphose, représentée de façon symbolique par la superposition des deux figures, arbre et femme. Il semble étonnant d'ailleurs, en ce qui concerne la peinture romaine, que celle-ci n'ait pu échapper aux canons artistiques pour s'associer à une littérature qui savait depuis des siècles déjà mêler les règnes humain, animal, végétal, et même minéral.

Avec le Christianisme, le mythe de Daphné est conservé pour la chasteté exemplaire de la nymphe, qui préfère le martyre plutôt que de s'abandonner aux avances d'Apollon. On publie au XIV^{ème} siècle *l'Ovide moralisé*, dont beaucoup s'inspireront sans avoir recours directement à Ovide. Le mythe est moralisé, la métamorphose oubliée ; parfois la chaste Daphné sera même identifiée à la Vierge. Philémon et Baucis donnent quant à eux une leçon de fidélité, unis dans la mort par deux troncs voisins, récompensés pour leur piété par Jupiter :

« Adieu mon époux ! Adieu mon épouse ! dirent-ils en même temps et en même temps leurs bouches disparurent sous la tige qui les enveloppait. » (VIII, p.280)

Point de paralysie ici ni de lent étouffement par l'écorce, seulement la couronne sur leur tête, et la parole qui s'éteint la dernière. Mais Daphné se

gagne aussi la morale courtoise, où elle continue à assumer son statut d'être de fuite et de refus, d'amante imparfaite ; le laurier n'est plus alors que la couronne qui viendra ceindre le front du chevalier pour récompenser son sens de l'honneur et sa noblesse d'âme, le laurier consacré à Apollon.

Si nous revenons ici à la fable de Daphné, c'est parce qu'elle est bien celle qui connut la plus grande diffusion, s'allia le plus de poètes, surtout au XIV^{ème} siècle. Il suffit pour s'en convaincre de s'en remettre à Pétrarque et à son *Canzoniere*. Il redonne vie aux mythes qui se ternissaient en accessoires de moralistes et de poètes courtois. Mais Laure-Daphné et le laurier se conjuguent autrement que dans la fable. Sur les bords du Rhône c'est le poète lui-même qui prend racine et se fait laurier, métamorphosé par l'alliance d'Amour et de sa « puissante dame » Laure :

« ...
*E i duo mi trasformo in quel ch'i sono
 facendomi d'uom vivo un lauro verde,
 che per fredda stagion foglia non perde.*

*qual mi fec'io quando primer m'accorsi
 de la trasfigurata mia persona,
 e i capei vidi far di quella fronde
 di che sperato aveo già lor corona
 e i piedi in ch'io mi stetti et mossi, et corsi
 com'ogni membro a l'anima risponde,
 diventar due radici sovra l'onde
 non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
 e'n duo rami mutarsi ambe le braccia !*
 ...

...
*Et en ce que je suis tous deux m'ont transformé,
 d'homme vif me faisant laurier vert
 qui pour froide saison feuillage reperd*

*Comment devins dès que je m'aperçus
 de ma personne transfigurée,
 et vis ma chevelure devenir ce feuillage
 que naguère j'avais espéré sa couronne,
 mes pieds, par quoi tendis, me mouvais et
 courais,
 ainsi que chaque membre répond à l'âme,
 devenir deux racines sur les eaux
 non de Pénée mais de plus altier fleuve,
 et en deux branches se muer mes bras ! »*

...
 (Canzoniere - Prima Parte) (9)

C'est une façon pour le poète de se confondre avec Laure tout en se soumettant à la chasteté qui lui est imposée ; il peut paraître étrange que dans ces vers l'amant soit le métamorphosé, mais Pétrarque ayant subi l'influence des exégèses médiévales, il faut l'interpréter comme une adhésion à la morale de pureté qui se rattachait au mythe. Pétrarque dépasse pourtant largement les optiques médiévales. Le laurier devient une métaphore, et de l'amour enraciné dans le coeur du poète, et de la femme aimée inaccessible.

« L'arbor gentil che forte amai molt'anni,
mentre i bei rami non m'ebber a sdegno
fiorir faceva il mio debile ingegno
a la sua ombra, et crescer negli affani.

Poi che, sicuro me di tali inganni,
fece di dolce sé spietato legno,
i'rivolsi i pensier' tutti ad un segno,
che parlan sempre de' lor tristi danni.

[...]

et al Sol venga in ira,
tal che si secchi ogni sua foglia verde.

L'arbre gentil que j'aimai fort maintes années,
tant que ses beaux rameaux ne m'eurent en
dédain,
faisait fleurir mon fragile génie
à son ombre, et grandir dans les tourments.

Quand, une fois mon coeur aguerrî à ces pièges,
de doux se fit impitoyable bois,
je tournai mes pensées toutes à même but,
qui toujours parlent de leur triste martyre.

[...]

Qu'au Soleil soit odieux
au point que se dessèche tout son feuillage vert. »
(Poème 60)

Apollon-Soleil fera bien de ne plus protéger de ses rayons cet arbre sans caducité, Laure le laurier, plantée, avec les ambivalences du sentiment amoureux, dans l'âme tantôt épanouie et à présent douloureusement insatisfaite du poète. Et Pétrarque développe infiniment l'image de la femme arbre, la femme faite arbre simplement par la parole poétique et non dans la paralysie d'une métamorphose, Laure non pas douloureusement arbre dans sa fuite, mais douloureusement verdoyante dans le coeur de l'amant, et assumant par la consécration du laurier, l'inaccessible chasteté de la Daphné métamorphosée, cet « arbre toujours vert que j'aime tant / quoique j'y trouve une ombre plus triste que joyeuse » (poème 181).

Et l'arbre raconte l'histoire de cet amour :

« Non vide il mondo si leggiadri rami,
né mosse il vento mai si verdi frondi
come a me si mostrâr quel primo
tempo :
tal che, temendo de l'ardente lume,
non volsi al mio refugio ombra di
poggi,
ma de la pianta più gradita in cielo.

Un lauro mi difese allor dal cielo,
onde più volte vago de' bei rami
da po'son gito per selve et per poggi ;
[...]

tornai sempre devoto ai primi rami

Ne vit jamais le monde aussi jolis rameaux,
ni le vent n'agita si verdoyants feuillages,
qu'à moi ils se montrèrent, au premier temps.
Si bien que redoutant la brûlante lumière,
je ne voulus pour mon refuge ombre des
monts
mais de la plante la plus aimée du ciel.

Un laurier me défendit alors du ciel,
tant que souvent, plein du désir des beaux
rameaux,
je suis allé par forêts et par monts ;
[...]

toujours revins dévot à mes premiers
rameaux, »

(poème 142)

Le laurier, parce qu'il est chéri d'Apollon - car la poésie s'adjoint tous les ingrédients du mythe - est une plante de lumière, donc un arbre d'exception qui justifie l'idéalisation de la femme aimée. Mais le simple amour terrestre est ainsi amené à se transfigurer, par cette lumière qui abreuve et convertit l'amant à une quête spirituelle où se poursuit et se transcende la quête amoureuse :

*« ond'io cheggio perdono a' queste frondi,
se rivolgendo poi molt'anni il cielo
fuggir disposi gl'invescati rami
tosto ch'incominciai di veder lume.*

*Tanto mi piacque prima il dolce lume
ch'i' passai con diletto assai gran poggi
per poter appressar gli amati rami :
ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
mostrarmi altro sentier di gire al cielo
et di far frutto, non pur fior' et frondi.*

*Altr'amor, altre frondi et altro lume,
altro salir al ciel per altri poggi
cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.*

*aussi demandai-je pardon à ces feuillages
si après tant d'années révolues dans le ciel
me résolu à fuir les gluaux des rameaux
dès que je commençai à voir une lumière.*

*Si fort me plut dès lors cette douce lumière,
que je passai avec plaisir de très grands monts
pour pouvoir approcher ces bien-aimés rameaux
ores la brève vie et le lieu et le temps
autre sentier me montrent pour aller jusqu'au ciel,
et pour donner du fruit, non simples fleurs,
feuillages.*

*Autre amour, autres feuillages, et autre lumière,
autre montée au ciel par d'autres monts
je cherche, il est bien temps, et puis d'autres
rameaux. »*

(Poème 142)

C'en est fini du terrestre, des « gluaux » et de la stérilité des ramures sans fruit, improductif amour terrestre, le laurier et sa lumière apollinienne font un alliage digne d'un arbre de vie pour paradis chrétien :

*« Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo,
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
verdeggia, et senza par poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo*

...

*Bon soleil, ce feuillage qu'exclusivement j'aime,
que premier tu aimas, seul où au beau séjour
verdoie, sans égal depuis que son séduisant
mal, le nôtre, Adam vit pour la première fois »*

...

(poème 188)

Le mal n'est autre qu'Eve, à laquelle s'oppose la douce figure de Laure-Daphné, laurier de vie qui échappe aux flétrissures du temps ; et le lieu n'est pas qu'un éden innocent, il est aussi jardin des délices, « où mon coeur fait séjour tout auprès de sa dame » (10). Dans tous les cas la présence d'Apollon donne au sentiment du poète les dimensions d'un amour cosmique. Le poète attend l'aube avec impatience, qui verra la douce lumière du soleil et du laurier qui lui est consubstantiel :

*« ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,
di beltate et di lume si sembianti,
ch'anco il ciel de la terra s'innamora ;*

*come già fece allor che' primi rami
verdeggiâr, che nel cor radice m'ânno,
per cui sempre altrui più che me stesso ami.*

*car souvent c'est alors qu'ouvrent au même instant
l'un et l'autre soleil comme un double levant,
tellement en beauté, en lumière, semblables
que le ciel lui aussi de la terre s'éprend ;*

*comme il le fit jadis quand les premiers rameaux
verdèrent, qui ont dans mon coeur leurs racines,
et qui me font aimer autrui plus que moi-même. »
(poème 255)*

L'accueil de l'aube se fait hymne à tous les éléments, desquels le laurier participe ; car depuis l'antiquité nombreux étaient les auteurs qui sacraient Daphné fruit de l'union du fleuve Pénéée et de la terre, tous éléments dont la fusion, avec la chaleur de l'astre solaire, pouvait donner naissance à l'arbuste.

On voit comment les différents détails de la fable d'Ovide se retrouvent tous chez Pétrarque, mais recomposés, réassemblés en un ordre nouveau ; le laurier assoupli par le langage poétique, porte la figure féminine, lui dicte les caractères de la chasteté et ses traits d'amante intouchable qui dans la fable étaient tirés de la métamorphose ; mais justement, Laure échappe à cette métamorphose, toujours confondue avec l'arbre mais jamais déprise de son humanité, ce qui permet aussi au poète de rêver, plus qu'Apollon, d'une dame qui ne le fuirait plus. La métamorphose se trouve transposée dans l'arbre d'amour, doublet de Laure-Daphné, cruellement planté dans le coeur du poète. Mais le merveilleux et le pathétique qui s'attachaient à la métamorphose ovidienne s'estompent largement dans ces simples jeux de métaphores.

Puis la mort de Laure arrache définitivement l'arbre à ses liens terrestres :

*« ...
el vivo lauro ove solean far nido
li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,
ché de bei rami mai non mossen fronda,

al ciel translato, in quel suo albergo fido
lasciò radici, onde con gravi accenti
è anchor chi chiami, et non è chi responda.*

*...
Ce laurier vivant où toujours nidifiaient
mes pensées élevées et mes soupirs ardents
qui de ces beaux rameaux jamais ne murent feuille,

Transporté dans le ciel, en sa sûre demeure
ses racines laissa où en graves accents
est encore qui appelle, mais n'est plus qui réponde. »
(Poème 318)*

L'image des racines n'apparaît qu'avec sa mort, comme si l'arbre était entré de façon encore plus violente dans l'âme-terreau ou tombeau du poète, cette « sûre demeure » qui abritait l'image de la femme insensible et en garde

encore la douloureuse mémoire, un arbre mutilé. Il semblerait d'ailleurs que le monde de perfection auquel le laurier conviait le poète n'était possible que tant que Laure vivait, car avec sa mort l'émulation spirituelle s'éclipse comme un rêve, ainsi que le montre ce passage (11) :

*« In un boschetto novo, i rami santi
fiorian d'un lauro giovenetto et schietto,
ch'un delli arbor' pareva di paradiso ;
et di sua ombra uscian si dolci canti
di vari augelli, et tant' altro diletto,
che dal mondo m'avean tutto diviso ;
et mirandol io fiso,
cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista,
folgorando 'l percosse, et da radice
quella pianta felice
sùbito svelse : onde mia vita è trista,
ché simile ombra mai non si racquista.*

*En un bosquet nouveau, les saints rameaux,
fleurissaient d'un laurier jeunet et lisse,
qui semblait être un arbre du paradis ;
et de son ombre émanaient chants si doux
d'oiseaux divers, et tant d'autres agréments,
qu'ils m'avaient en entier du monde séparé ;
et tandis que fixement je le contemplais,
le ciel alentour changea, et assombri,
de foudre le frappa, et depuis sa racine
cet arbre heureux
soudain arracha ; aussi ma vie est-elle triste
car ombre semblable jamais l'on ne retrouve. »*

Du paradis à la chute, l'allégorie de la mort de Laure comme un arbre arraché d'Eden prend des accents bibliques.

Et pourtant la chasteté de Laure allait engendrer une nombreuse descendance ; car on ne compterait plus les amantes à porter son prénom et personnifier ainsi le végétal qui, plus qu'un emblème, les protégeait des assiduités de leurs amants. La tradition pétrarquiste, jusqu'à la Renaissance, retrouva Daphné dans toutes les femmes aimées. Giraud évoque Laurent De Médicis, L'Arioste dans sa poésie amoureuse, ou Ange Politien dans son théâtre.

Nous citerons pour notre part un sonnet de Garcilaso de la Vega qui au début du XVIème siècle reproduit assez fidèlement la métamorphose telle qu'on la trouve chez Ovide (12) :

*« A Dafne ya los brazos le crecian,
y en luengos ramos vueltos se mostraban ;
en verdes hojas vi que se ornaban
los cabellos que el oro escurecian.*

*Bientôt les bras de Daphné s'agrandirent
et ils furent changés en longues branches ;
je vis que se muait en vert feuillage
sa chevelure qui éclipseait l'or.*

*De aspera corteza se cubrian
los tiernos miembros, que aun bullendo estaban
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcias raices se volvian.*

*Une écorce rugueuse recouvrit
ses membres tendres qui bougeaient encore ;
ses pieds blancs s'enfoncèrent dans le sol
et devinrent tortueuses racines.*

*Aquel que fue la causa de tal dano,
a fuerz de ilorar, crecer hacia
este arbol que con lagrimas regaba.*

*Celui qui fut la cause d'un tel mal
à force de pleurer faisait pousser
cet arbre que de pleurs il arrosait.*

*Oh miserable estado, oh mal tamano,
que con lloralla crezca cada dia
la causa y la razon por que lloraba !*

*Quelle fut sa douleur et quel fut son supplice
de voir s'accroître chaque jour en la pleurant
la cause et la raison qui le faisaient pleurer ! »*

L'amant nous décrit ici tout autant la beauté de la femme aimée que la vision de cette métamorphose qui l'emprisonne ; c'est en quoi il retrouve Ovide qui, dans sa description, insérait la délicate beauté de la nymphe, quand chez Pétrarque la femme n'est évoquée qu'à travers l'arbuste, ses beaux et légers rameaux. Mais si l'on retrouve le pathétique de la fable, ce n'est plus à travers Daphné transformée, dont la figure s'estompe entre les stéréotypes de la beauté et l'insensibilité de l'arbuste, comme si la longue habitude d'en faire l'image de la femme lointaine et froide l'avait déshumanisée. C'est bien l'amant qui accapare dans toute cette poésie amoureuse le dramatique qu'Ovide situait dans le coeur de Daphné palpitant encore sous l'écorce.

Garcilaso s'inspire également du mythe d'Orphée, dont la puissance du chant était capable d'attirer les arbres ; le poète désire pour lui-même un tel pouvoir :

*« Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, [...]
los arboles moviese.
y el son confusamente los trujiese*

*Si de mon humble lyre
les accents avaient assez de pouvoir [...]
pour déplacer les arbres
et les attirer tous au son de la musique »*

Giraud signale aussi pour ce XVIème siècle Sannazar, un poète néo-latin, qui, frappé par le pathétique de la métamorphose des Héliades aima à le reproduire ; Marguerite de Navarre s'attacha également à rendre le désespoir de ces nymphes métamorphosées. Si la fable des Héliades leur parut particulièrement touchante, c'est qu'Ovide ajoute au simple récit de la métamorphose, celui des efforts des nymphes pour y échapper, ne parvenant qu'à mutiler leurs membres-branches. Les soeurs pleurant leur frère mort échappent à leur douleur tout en l'éternisant par leur métamorphose en saule :

*« Tandis qu'elles s'étonnent, l'écorce enveloppe leurs cuisses ; par degrés elle emprisonne leur ventre, leur poitrine, leurs épaules et leurs mains ; seule restait encore libre leur bouche, appelant leur mère [...] Elle essaie d'arracher leur corps au tronc qui les enferme et elle brise avec ses mains les rameaux tendres ; mais il en sort comme d'une plaie, des gouttes de sang. »
(II, p.84)*

En réalité, les poètes de la Renaissance lieront fréquemment à leur contemplation même de la nature, les souvenirs mythologiques qui leur feront voir sous l'écorce des arbres les corps végétalisés des nymphes. Il nous souvient de l'antique croyance que nous évoquions au début de notre analyse, celle de l'hamadryade faisant corps avec son habitat et blessée ou tuée avec lui. Dans le récit qui conte l'hérésie d'Erysichton châtié pour avoir abattu un chêne sacré dédié à la déesse Cérès, une nymphe prête son corps à l'arbre et meurt avec lui :

« A peine la main sacrilège a-t-elle fait une blessure dans le tronc que l'écorce fendue laisse échapper du sang [...] Au milieu du chêne s'éleva une voix qui disait : je suis, sous ce bois qui me cache, une nymphe très chère à Cérès ; je te prédis en mourant que le châtiment de tes forfaits approche » (VIII, p. 282)

Cette mort physique d'un arbre consacré à la terre, ce meurtre perpétré par la hache, ne sont pas absents des forêts poétiques du XVIème siècle. Et ce n'est pas seulement parce que la poésie s'empare du motif, car l'on sait qu'au XVIème siècle on assimilait encore la sève des arbres à du sang. Ainsi Ronsard exhorte-t-il le bûcheron de la forêt de Gastine à retenir son bras assassin, dans cette élégie que nous avons tirée du recueil de W. Lauter, *L'Arbre et les arbres* :

*« Ecoute, bûcheron, arrête un peu le bras !
Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas :
Ne vois tu pas le sang, lequel dégoûte à force
Des nymphes qui vivaient dessous la dure écorce ?
Sacrilège meurtrier [...]
Adieu, vieille forêt, adieu, tête sacrée [...]
Adieu, chêne, couronne aux vaillants citoyens,
Arbres de Jupiter, germes dodonéens,
Qui premiers aux humains donnâtes à repâître,
Peuples vraiment ingrats, qui n'ont su reconnaître
Les bien reçus de vous, peuples vraiment grossiers,
De massacrer ainsi nos pères nourriciers. » (Élégie XXIV)*

L'arbre est, plus que le corps d'une nymphe particulière, le recueil de tout l'univers mythologique. Le chêne qu'on abat aujourd'hui pouvait être assigné à rendre les oracles de Jupiter, tout bûcheron est un Erysichton inconscient de son hérésie, mais il n'est pas châtié par une faim toujours inassouvie, et l'élégie de Ronsard prend les accents modernes de qui s'élève

contre les déboisements, plus que de son environnement, de son univers culturel. Outre que tous les poètes de la Pléiade, et Ronsard en particulier, animent leurs paysages de nymphes et de dryades dissimulées dans les formes des arbres, et que, à la façon de Pétrarque, il n'est pas rare que l'amoureux lui-même puisse devenir arbre à son tour, outre ces alliances générales de l'arbre et de la féminité que l'on retrouve dans d'autres cultures ou même dans la Bible, et qui n'appartiennent donc pas exclusivement à l'héritage qui nous intéresse ici, Ronsard s'est saisi d'un autre mythe, celui qui retrace l'histoire d'Atys et de Cybèle. Cybèle est une déesse phrygienne de la terre et considérée comme la mère des dieux, dont le culte s'est répandu en Grèce puis à Rome. Tombée amoureuse du jeune berger Atys, celui-ci, parce qu'il lui était infidèle, est frappé de folie et s'émascule sous un pin avant de mourir. Les rites associés à Cybèle étaient très violents ; chez les Romains notamment, un pin était consacré comme étant celui sous lequel Atys s'était mutilé, et certains prêtres se châtiaient à leur tour pendant les cérémonies et les processions autour de l'arbre. Or, l'on trouve dans *Les Métamorphoses*, lors du passage où Ovide énumère les arbres accourus au concert d'Orphée, la mention du pin,

« A la chevelure relevée, à la cime hérissée, arbre que chérit la mère des Dieux ; car Atys, favori de Cybèle, a quitté pour lui la figure humaine et il est devenu la dure substance qui en forme le tronc. »

Ainsi Ovide compte-t-il parmi ses métamorphoses celle d'Atys en pin.

Les amours de Ronsard avec la bien nommée Marie Dupin sont aussi malheureuses que celles d'Apollon pour Daphné ou de Pétrarque pour Laure, mais cette fois-ci c'est le pin et non plus le laurier qui en quelque sorte interpose entre l'amant et la femme aimée les signes de l'insaisissable, et ici plus encore qu'avec Laure-Daphné, de la cruauté du sentiment amoureux :

*« Si quelque amoureux passe en Anjou par Bourgueil,
Voie un pin qui s'élève au dessus du village,
Et là, sur le sommet de son pointu feuillage,
Verra ma liberté, trophée d'un bel oeil,
Qu'Amour victorieux, qui se plaît de mon deuil,
Appendit pour sa pompe et mon servil hommage,
Afin qu'à tout passant elle fut témoignage,
Que l'amoureuse vie est un plaisant cercueil.
Je ne pouvais trouver plante plus estimée
Pour pendre ma dépouille, en qui fut transformée
La jeune peau d'Atys dessus le mont Idé. » (Amours de Marie XXXVIII)*

L'arbre de l'amour triomphant du coeur du poète est l'arbre de tous les sacrifices, et, comme dans la poésie pétrarquiste, il est identifié à la femme aimée: « J'aime un pin de Bourgueil, où Vénus appendit / ma jeune liberté ».(13) Quant aux ambivalences du sentiment amoureux, elles trouvent leur écho dans la violence du mythe d'Atys.

De Pétrarque à Ronsard, c'est le même processus qui choisit dans un mythe l'arbre qui confondra le plus de métaphores, le plus d'échos pour y tisser tous les ingrédients de la poésie amoureuse ; et, si la métamorphose initiale s'estompe le plus souvent dans le simple jeu des images, jeu de cache-cache où s'entrelacent les traits de la femme aimée, de l'amant et de l'amour, c'est le souvenir de cette métamorphose qui autorise ces identifications, et laisse aussi toute liberté de ne jamais décrire qu'un arbre au lieu d'une femme, et de tromper ses désirs par les attraits toujours voilés de la nymphe. Mais Ronsard aime aussi à s'emparer des arbres sacrés comme nous l'avons vu dans son élégie implorante aux bûcherons de la forêt, et le pin de Cybèle échappe à Marie Dupin pour porter ses hommages, mais sans identification cette fois-ci, à la belle Hélène :

*« Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle,
Ce pin, où tes honneurs se liront tous les jours :
J'ai gravé sur le tronc nos noms et nos amours,
Qui croîtront à l'envi de l'écorce nouvelle.
Faune qui habitez ma terre paternelle,
Qui menez sur le Loir vos danses et vos tours,
Favorisez la plante et lui donnez secours,
Que l'Eté ne la brûle et l'Hiver ne la gèle.
Pasteur, qui conduira en ce lieu ton troupeau,
Flageolant une Eglogue en ton tuyau d'aveine,
Attache tous les ans à cet arbre un tableau,
Qui témoigne aux passants mes amours et ma peine ;
Puis l'arrosant de lait et du sang d'un agneau,
Dit : Ce pin est sacré, c'est la plante d'Hélène ».*(14)

L'arbre n'est plus qu'un sage témoignage de dévotion, un arbre cultuel qui s'entourne de tous les accents mythologiques, et le pin d'Atys et de Cybèle n'est plus qu'hommage et mémoire.

Giraud signale que pour certains poètes de la Renaissance, comme Baïf, la métamorphose de Daphné prend un sens nouveau, celui d'un châtement, d'un

avertissement pour qui se montre inhumaine et se refuse à l'amour. Mais la tradition pétrarquiste conserve encore de nombreux fidèles à la vertueuse Daphné, motif qui se fige, femme qui ne se fane jamais sous les traits du laurier.

Dans un passage des *Lusiades* de Camoes, Vénus, la protectrice des voyageurs, les pousse à jeter l'ancre sur les rivages de « L'île d'Amour ». Toutes les espèces d'arbres qui y croissent sont caractérisées par référence aux métamorphoses ou aux physionomies de figures mythologiques ; on y trouve ainsi « l'oranger, dont le fruit somptueux brille de l'éclat blond des cheveux de Daphné », des citrons qui « imitent les tétons de vierges », « les lauriers aimés et chéris du dieu blond », « les pins de Cybèle » (15). Tout arbre reste habité, ou simplement féminisé, la nature ainsi anthropomorphisée selon la mémoire antique est une perpétuelle invitation à l'amour.

Le Tasse anime dans un tout autre contexte les forêts de *La Jérusalem délivrée* (16) de la présence de nymphes. Celles-ci ne sont plus que les derniers vestiges d'un paganisme contre lequel le christianisme doit lutter. Au chant XVIIIème, Renaud explore la forêt séculaire que les guerriers chrétiens n'ont pu pénétrer, car elle est « l'horrible forêt » possédée par toutes sortes de magiciens et de superstitions. Renaud rencontre un myrte singulièrement grand :

*« L'estraneo mirto i suoi gran rami spiega,
più del cipresso e de la palma altero,
e sovra tutti gli arbori frondeggia ;
ed ivi par del bosco esser la reggia*

*Ce myrte prodigieux déploie ses grands
rameaux,
plus haut que le cyprès et le palmier,
et ses frondaisons couvrent tous les arbres ;
et l'on dirait le château de la forêt. »*
(25 - Chant 18ème)

Le myrte, c'est l'arbre de Myrrha, métamorphosée après l'inceste qu'elle a commis avec son père - il est évident que ce type de récit inspirera moins les moralistes et les amants - ; c'est elle qui dans Ovide supplie les dieux

de lui accorder ce juste châtement, pour épargner autant les morts que les vivants des souillures de sa honte :

« ... Tandis qu'elle parle encore, la terre recouvre ses pieds ; leurs ongles se fendent et il en sort, s'allongeant obliquement, des racines qui servent de base à un tronc élancé ; ses os se changent en un bois solide, où subsiste, au milieu, la moelle ; son sang devient de la sève ; ses bras forment de grosses branches ; ses doigts, de petites ; une dure écorce remplace sa peau. » (X, p.338)

Cependant dans le mythe de Myrrha, on retiendra moins sa métamorphose que la naissance, à partir de l'arbre, du fruit de l'inceste, le bel Adonis - personnage issu de mythes phéniciens - dont Vénus s'éprendra. Cette métamorphose, où l'arbre pénètre au plus profond du corps, jusqu'aux os, à la moelle et au sang, a en effet souvent été éclipsée par le mythe d'Adonis, qui croît presque aussitôt de l'arbre-femme :

« [L]'enfant conçu dans le crime avait crû sous le bois et il cherchait une issue par où il pût se dégager du sein qui le portait ; les flancs alourdis de la mère enflent au milieu de l'arbre. [...] L'arbre semble faire des efforts ; il se courbe, il pousse des gémissements répétés, il est baigné d'un flot de larmes [...] L'arbre s'entrouvre ; par une fente de l'écorce il rend son fardeau vivant et l'enfant vagit. » (X, p. 338 - 339)

La clairière où se retrouve Renaud est bien placée sous le signe de cette naissance, l'arbre est la matrice qui libère les nymphes (17) :

*« Fermo il guerrier ne la gran piazza, affisa
a maggior novitate allor le ciglia.
Quercia gli appar che per se stessa incisa
apre feconda il cavo ventre e figlia,
e n'esce fuor vestita in strana guisa
ninfa d'età cresciuta (oh meraviglia !) ;
e vede insieme poi cento altre piante
cento ninfe produr dal sen pregnante.*

*Le guerrier s'arrête dans la grande esplanade,
frappé par un spectacle encore plus étonnant.
Une yeuse lui apparaît dont le ventre fécond,
s'ouvrant spontanément, enfante
(ô merveille !) une nymphe adulte
qui en sort habillée d'étrange façon ;
puis il voit cent autres plantes produire
cent nymphes à la fois de leur sein fertile. »*

Alors elles entament des rondes autour du guerrier puis du myrte, centre régnant de la clairière, d'où elles appellent leur « souveraine ». Celle-ci finit par s'extraire à son tour du ventre du myrte :

*« ma quel gran mirto da l'aperto seno
imagini mostrò più belle e rade :
donna mostrò ch'assomigliava a pieno
nel falso aspetto angelica beltade.
Rinaldo guata, e di veder gli è avviso
le sembianze d'Armida e il dolce viso.*

*Le grand myrte fit surgir de son sein
des images encore plus belles et plus rares
il fit surgir une femme dont les feints traits
imitaient parfaitement une angélique beauté.
Renaud la regarde et croit apercevoir
les formes d'Armide et son doux visage. »*

La nymphe, sous les traits de la magicienne-amante Armide, tente alors d'attendrir Renaud qui l'avait abandonnée en ses jardins, par ses charmes et par ses larmes. Mais le poème n'a-t-il pas précisé déjà qu'il s'agissait de « feints attraits » comme il avait nommé les nymphes de « feintes créatures », prétendant ainsi que toute cette beauté n'est que masque et nouvelle manifestation des forces occultes de la forêt. Car celle-ci n'éprouve pas seulement la vaillance du guerrier - les magiciens surent défaire les plus courageux dans les chants précédents - mais aussi sa capacité à discerner l'erreur, l'illusion, du vrai, à dépasser les faux-semblants païens, et les fausses amours ensorceleuses. Et Renaud ne s'y trompe pas :

*« Il cavaliero, accorto si, non crudo,
[...] e stringe il ferro ignudo.*

*le chevalier, non point cruel, mais avisé
[...] dégainé son épée.*

*Vassene al mirto ; allor colei s'abbraccia
al caro tronco, e s'interpone e grida :
« Ah non sarà mai ver che tu mi faccia
oltraggio tal, che l'arbor mio recida !
Deponi il ferro, o dispietato, o il caccia
pria ne le vene a l'infelice Armida :
per questo sen, per questo cor la spada
solo al bel mirto mio trovar può strada. »*

*Il va vers le myrte ; elle enlace alors
le tronc bien-aimé et s'interpose en criant :
« Non ! jamais tu ne pourras me faire
l'outrage d'abattre mon arbre !
pose ce fer, cruel, ou plonge-le d'abord
dans les veines de la malheureuse Armide :
ce n'est qu'à travers mon sein, à travers mon coeur
que ton épée peut atteindre le beau myrte. »*

Ne pouvant plus défendre l'arbre par ses simples protestations, elle dévoile sa véritable nature et se transforme en géant monstrueux ; les autres nymphes deviennent des cyclopes en armes et toutes tentent de protéger le myrte:

*« ed ei non teme :
raddoppia i colpi a la difesa pianta
che pur, come animata, a i colpi geme.
[...]
tronca la noce : è noce, e mirto parve.
Qui l'incanto forni, sparir le larve.*

*Mais il n'a pas peur :
il redouble ses coups contre l'arbre qu'elles
défendent
et qui, comme animé, gémit sous ses coups.
[...]
il abat le noyer : le noyer que recouvrait le myrte.
Alors l'enchantement cesse et les fantômes
s'évanouissent. »*

Cet arbre double - le noyer a toujours été considéré comme maléfique, c'est l'arbre des sabbats de sorcières, voué à l'occulte - mêle à la troupe des nymphes amoureuses, les figures du mal qui s'y camouflent, confondant ainsi les croyances populaires des forêts enchantées et les enchanteresses de la mythologie, tout un peuple à défaire pour rendre la forêt à « son état naturel », vidée de cette culture illusionniste qui empêchait l'avancée des chrétiens en

croisade. Le myrte, qui, bien qu'il fût consacré à Vénus, était aussi parfois considéré comme un arbre néfaste - Phèdre s'y pend après la mort d'Hippolyte - est le coeur irradiant de tous les sortilèges ; en réalité il ne lui reste des métamorphoses que sa fonction d'arbre matriciel, encore que celle-ci se réduise à la simple délivrance des corps féminins vivant sous l'écorce. L'arbre de Myrrha a bien moins inspiré - nous l'avons dit - que le laurier de la vertueuse Daphné ; il est intéressant de le constater, car s'il est ici receleur de toutes les ambivalences, digne d'un arbre du bien et du mal, c'est qu'il ne permettait ni, bien-entendu, les identifications de la poésie amoureuse, ni les abondantes exploitations allégoriques ou moralistes. Dans la forêt de la *Jérusalem Délivrée* contre laquelle butent les croisés, les nymphes sont de belles images jaillies des boîtes magiques des arbres ; elles parlent le langage des sens, qui n'est que tromperie. Elles ne sont pas à combattre en elles-mêmes - Giraud note comment Le Tasse les utilise dans sa poésie lyrique, où il poursuit les images pétrarquistes - ; mais si elles s'intègrent effectivement dans d'indulgentes poésies qui souvent les escamotent, elles n'en constituent pas moins, pour la pensée religieuse et ses épopées, un symbole des forces à éradiquer.

Cet effort de vider les forêts ou les bois de toutes ces présences issues du sacré païen sera plus tard loué par Chateaubriand dans un passage de son *Génie du Christianisme* (18) :

« la mythologie, [...] peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude. Il a fallu que le christianisme vînt chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence, et aux bois leurs rêveries. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus vague, plus sublime ; le dôme des forêts s'est exhaussé, les fleuves ont brisé leur petites urnes, pour ne plus verser que les eaux de l'abîme du sommet des montagnes : le vrai Dieu, en rentrant dans ses oeuvres, a donné son immensité à la nature . » (2ème partie, Livre 4ème, chap. 1er).

Nous avons choisi de citer ici ce passage même s'il nous faudra l'analyser plus longuement dans notre histoire des forêts, car il traite bien de ce que Le Tasse nomme « l'état naturel » du bois privé de ses créatures enfantées par les arbres.

Tout ceci n'est que l'expression d'un nouveau mythe, celui du christianisme ; car depuis longtemps déjà, nous l'avons vu avec Ovide, les dryades ne peuplaient plus que l'imaginaire et la littérature. Le christianisme n'a pas eu à abattre beaucoup d'arbres gréco-latins, déjà vermoulus depuis longtemps ; ici ou là il s'est attaqué à quelques lieux de cultes « barbares », germains, celtiques ou gaulois, et la forêt ensorcelée du Tasse s'apparente plus aux lieux enchantés de Brocéliande, ou aux bois occultes des croyances populaires, qu'aux géants, Briarée ou Cyclopes, tirés de sa culture latine. Emile Thevenot, dans *Divinités et sanctuaires de la Gaule*, ou J. de Vries dans *La Religion des Celtes*, mentionnent des arbres abattus par des prédicateurs chrétiens, les conciles du VIème au IXème siècles condamnant ce type de culte. Cependant, si nous évoquons ici ces arbres, qui excèdent la culture gréco-latine, c'est parce que le christianisme populaire a hérité parfois de cette tendance à associer l'arbre et la divinité. Alfred Maury, dans ses *Croyances et Légendes du Moyen-Age* constate que l'impuissance de l'Eglise devant certaines croyances des Gaulois ou des Germains, lui a fait placer ses images pieuses dans les arbres pour être sûre que le peuple honore le nouveau dieu. L'aubépine devient l'arbre marial ; une légende rapportée par Maury raconte par exemple comment un homme apportant une relique de la Vierge l'avait suspendue sur son chemin à un buisson d'aubépines, le temps de se reposer. A son réveil, L'aubépine a tant grandi qu'il ne peut plus atteindre sa relique. La Vierge entendait par là qu'on l'adore en ce lieu. Maury note que le Moyen-Age attribue ainsi une origine merveilleuse à presque tous les arbres ou buissons abritant une image de la Vierge. Nombreux sont aussi les récits d'arbres s'inclinant au passage du Christ ; certaines traditions racontent comment, le Christ passant - Dieu sait par quel hasard - dans les forêts des Germains, tous les arbres se sont ployés, sauf l'orgueilleux peuplier, qui pour sa punition en est depuis réduit à se courber, du vent de l'aube jusqu'aux brises du soir. Nombreuses sont alors ces croyances qui entremêlent paganisme et foi chrétienne ; elles seront brassées dans la culture d'écrivains futurs.

Pour Philippe Barrier, qui dans *Forêt Légendaire* énumère tous types de croyances relatives aux forêts, tout fantôme féminin, âme prisonnière

paraissant dans la nuit des sous-bois, descend des dryades ; les fées s’y apparentent et participent elles aussi de cette intimité avec les arbres, et comme les anciennes déesses ou nymphes séductrices, elles tâchent de conserver en l’arbre ses anciens pouvoirs. Dans tous les cas, même si le paysage culturel se transforme - Ronsard a bien raison de s’en prendre aux bûcherons, car l’arbre abandonné par sa dryade sera abattu sans scrupule - on s’attarde encore à greffer à l’aubier images surnaturelles ou pieuses, et même si cette tendance s’estompera, on n’en a pas encore fini avec les dryades et autres motifs mythologiques ou cultuels, car si, comme nous l’avons vu, on ne trouve plus d’eux dans les forêts que des avatars charriés par les voies populaires, ils se sont réfugiés chez les poètes et habiteront pour longtemps la littérature et les arts.

L’iconographie des métamorphoses s’est depuis le Moyen-Age largement démarquée de l’art antique. Nous nous inspirerons dans la majeure partie de nos analyses des métamorphoses dans l’art, de la riche illustration que Giraud a recueillie dans son livre.

Les miniatures médiévales n’hésitent pas pour certaines à peindre un personnage composite, mi-femme mi-végétal, le feuillage ou l’arbre tout entier naissant du buste ou des épaules. Giraud nous propose un bois gravé des *Cent Histoires de Troyes* du XV^{ème} siècle (cf. Annexe 4) où des branchages remplacent le corps humain à partir de la taille ; il s’agit d’un ouvrage de morale, comme *L’Épître d’Othéa* (cf. Annexe 5), où une femme nue marche portant depuis les épaules un arbre entier dont le tronc enveloppe complètement son visage. Parfois, la représentation de Daphné n’est qu’une illustration qui accompagne une nouvelle traduction, comme ce bois gravé d’une adaptation d’Ovide dans l’Italie de la toute fin du XV^{ème} siècle, où déjà réapparaît le visage de la nymphe, simplement coiffée du tronc et de quelques branchages (cf. Annexe 6) ; mais on a aussi pris la peine de rajouter ici des ramures qui poursuivent et déforment les mains, même si elles semblent

comme portées par elles. En outre, contrairement aux représentations antérieures, Daphné est dessinée dans l'attitude de la fuite, bien qu'un peu figée. Car les créatures fantastiques du Moyen-Age sont peu mobiles, elles n'expriment pas la course stoppée nette de Daphné ; et, si elles sont suggestives quant à la confusion des règnes, si elles abolissent effectivement les frontières entre l'humain et le végétal, elles n'expriment pas la métamorphose dans son processus, mais s'en présentent comme le stade final en associant symboliquement les deux natures. En outre, souvenons-nous que selon Ovide la métamorphose débute généralement par l'enracinement, et même si l'écorce qui s'empare progressivement du tronc par le bas est souvent associée à la transformation simultanée des bras et de la chevelure, le visage disparaît toujours le dernier ; les miniaturistes médiévaux n'ont pas le souci de reproduire le récit de la métamorphose, et d'après Giraud, l'interprétation s'y substitue, fait de celui-ci une simple allégorie ; ces représentations n'en restent pas moins imprégnées du merveilleux de la fable, qu'on aura peine à retrouver dans les siècles suivants.

La Renaissance en fait un motif à la mode. Daphné s'humanise pour exprimer la détresse et le pathétique, et on tâche de tendre son corps dans le mouvement de la fuite. Cependant la fin du XV^{ème} siècle et les débuts du XVI^{ème} voient aussi certains peintres ou illustrateurs éviter les difficultés de la figuration d'un tel motif - faut-il peindre la beauté d'une nymphe, ou un arbre à forme humaine ? - .

Sodoma opte pour le corps intact de Daphné, à côté de laquelle il plante le laurier, comme un signe de la métamorphose future. Pollaiolo fait des deux bras de la nymphe les troncs grêles de deux énormes lauriers buissonneux élevés vers le ciel (cf. Annexe 7). Juxtaposer Daphné et le laurier de façon plus ou moins disjointe avait aussi été l'option de certains illustrateurs médiévaux, qui se contentaient de placer un buste de femme dans un feuillage, ou encore de quelques artistes antiques. En réalité, outre ces figurations un peu conventionnelles, tout revient à choisir le stade de la métamorphose que l'on va représenter ; le plus souvent les artistes créeront une Daphné se transformant et non encore transformée, et beaucoup privilégieront le mouvement, Daphné dans sa course débutant sa métamorphose par le haut. Il en est ainsi sur l'illustration d'une *Nouvelle Traduction Vénitienne d'Ovide* présentée par

Giraud et qui date de 1561, où la nymphe poursuivie voit ses mains se prolonger en rameaux ; et il en sera ainsi de plus en plus à partir de la fin du XVI^{ème} siècle. Cependant, il convient de mentionner quelques illustrations alors souvent copiées et qui présentent Daphné immobilisée de façon soudaine. Apollon est encore lancé dans sa course, mais les pieds de la nymphe ont déjà pris racine et ses deux jambes fusionnent pour former la base du tronc. Il s'agit de bois gravés de B. Aneau de 1552, de B. Salomon pour *La Métamorphose d'Ovide Figurée* de 1557, et de V. Solis de 1580 (cf. Annexe 8) ; en même temps les bras se font rameaux mais l'ensemble du corps n'en est pas moins parfaitement humanisé et féminisé. Peruzzi, dans une peinture du palais Farnèse, s'était lui aussi efforcé de réaliser une Daphné se métamorphosant simultanément par le haut et par le bas, mais elle avait pris un aspect quelque peu artificiel, non loin de celui des bustes posés dans l'arbre. En réalité, même si certains illustrateurs s'efforcent encore de rendre une certaine fusion des formes - dans lesquelles, d'ailleurs, l'humain prime déjà sur le végétal - le choix que feront de plus en plus les peintres du XVI^{ème} siècle et plus encore ceux du XVII^{ème} sera de mettre en valeur et le corps et l'expression sensible des sentiments, au détriment de la métamorphose. Le corps épanouit ses formes dans le mouvement accentué de la fuite, comme dans le tableau du Tintoret (cf. Annexe 9) où Daphné cambre tout son être dans un élanement qu'arrêtent déjà les branchages touffus de ses bras ; le prodige est encore assez présent ici, mais ce sont surtout les formes conjuguées des deux corps d'Apollon et de la nymphe que l'on veut peindre. Ainsi l'on verra de plus en plus souvent le motif traité sans aucune allusion au laurier, seulement reconnaissable à la posture caractéristique des deux protagonistes. Ou alors ce seront quelques frêles feuilles de laurier poursuivant des doigts effilés, comme sur la toile de Rubens traitant de ce thème. Les illustrations du XVII^{ème} siècle que propose Giraud sont en général de ce type, comme l'eau forte de Diepenbeck de 1655 pour *Le temple des Muses* de Marolles (cf. Annexe 10), ou la gravure de F. Chauveau datée de 1676, pour des rondeaux de Benserade, même si le plus souvent la chevelure elle aussi hérissé quelques rameaux. Une gravure de C. Decker, pourtant étonne (cf. Annexe 11) ; réalisée en 1678, l'humain s'y estompe largement sous le végétal. Bien que, comme le dit Giraud, les lignes du corps se distinguent encore, les traits du visage ont

déjà disparu sous l'écorce, les bras sont réellement branches, et le bas du corps, informe, unit les deux jambes dans le tronc. Apollon, surpris par la transformation soudaine, ne caresse plus qu'une peau rude. Deux autres illustrations du XVII^{ème} siècle sont marquées par un désir de rendre l'adhérence au sol de membres qui s'enracinent, et de montrer la fuyarde stoppée dans sa course par la violence de la métamorphose. La première, de W. Baur, paraît dans une publication de 1681 (cf. Annexe 12) ; Daphné y lève encore une jambe, quand l'autre est déjà comme happée par le sol ; ses mains et ses cheveux portent leur habituelle frondaison. La seconde, réalisée pour une traduction de Von Sandrart en 1698 (cf. Annexe 13), décrit peut-être plus encore la torpeur qui s'attache soudain aux membres de la nymphe, car on y sent, malgré son élan pour tendre ses mains de feuilles vers le ciel, comme une pesanteur qui rive ses forces au sol, et des racines retiennent déjà ses pieds. On peut voir dans ce type de tentative le goût du baroque pour les spectacles les plus étranges, pour l'inconstant, pour toutes les mutations ; Ovide intéresse beaucoup, justement pour ses personnages au règne indécis.

Giraud juge d'ailleurs que toute figuration d'une métamorphose est par nature baroque. Il considère aussi comme telle la statue du Bernin, une Daphné très expressive, où le regard presque convulsé dit tout l'effroi qu'elle ressent au contact de la main d'Apollon sur son corps (cf. Annexes 14 et 15). Elle est bien interprétée en cours de métamorphose, car l'écorce enserre déjà le bas de son corps, tout en voilant sa nudité, et des racines sont visibles à l'extrémité de ses pieds. Même la chevelure suggère le processus inachevé, car si l'artiste dressait d'ordinaire de façon plus conventionnelle branchages et feuillages comme un couvre-chef sur la tête de la nymphe, ici seule l'extrémité des cheveux porte déjà ses feuillages, mais elle semble entraîner le reste encore intact, dans un mouvement ascendant. Les doigts sont eux aussi en partie transformés. Cet alliage du mouvement, de l'expressionnisme des formes et des traits, et de la dynamique de la métamorphose, fait de cette oeuvre une réussite unique dans l'interprétation visuelle et dramatique du motif ovidien.

Le classicisme n'aura plus, de loin, la même vigueur, ni la même force suggestive. En effet, en examinant le motif de la naissance d'Adonis, on s'aperçoit comment la métamorphose en général prend peu à peu un tour conventionnel. Si par exemple un majolique d'Urbino des débuts de la

Renaissance voulait encore présenter Myrrha par un corps assez avancé dans sa transformation, on trouve une tendance très forte à humaniser le personnage au cours des XVIème et XVIIème siècles ; il n'est qu'à citer un dessin de Poussin, où Myrrha n'est arbre que par quelques rameaux qui poursuivent ses mains et sa chevelure, et Adonis naît d'une femme et non d'un arbre - on sait que d'après Ovide Myrrha accouche alors qu'elle est depuis longtemps métamorphosée -. C'est dire que la figuration de Myrrha évolue comme celle de Daphné et de toutes les métamorphoses, mais avec elle cet assemblage d'un corps et de quelques feuillages au bout des doigts prend un aspect d'autant plus artificiel qu'il est plus éloigné du mythe. On comprend mieux aussi par l'exemple de Myrrha comment la figuration des métamorphoses par de simples bouts de laurier aux doigts et au sommet de la tête n'est plus tant le résultat d'un choix - quel stade la métamorphose va t-on représenter ? - que celui d'une convention.

Giraud illustre cet affadissement du thème, qu'il situe au passage du baroque au classicisme, par deux toiles de Poussin et une de Tiepolo (cf. Annexe 16). Toutes trois s'attachent à représenter le mythe de Daphné. Dans le premier tableau de Poussin, le feuillage recouvre encore la nymphe en partie, ses bras se perdent dans les branchages ; en revanche dans le second, inachevé, rien n'indique la métamorphose, sauf peut-être la présence d'un arbre où apparaît une autre nymphe. Tiepolo a laissé quant à lui aux doigts de Daphné cet « éventail de feuillage » pour signifier la transformation, a planté près de ses jambes le tronc d'un laurier et teinté la chair de la nymphe d'un léger vert végétal. Ce type de reproduction se développera encore tout au long du XVIIIème siècle, avec tantôt l'absence totale de la métamorphose, tantôt quelques feuillages ornementaux ou dressés au bout des doigts - plus rarement déjà dans la chevelure -. Giraud nous présente une dernière illustration d'une traduction française de 1767, gravure de Baquoy (cf. Annexe 17), où se manifestent les mêmes signes de la métamorphose, ces doigts palmés de feuilles élevés vers le ciel.

La même période ne produira en littérature rien d'original. Au XVIIème siècle se développe un style burlesque, une Daphné travestie où la métamorphose est le plus souvent évitée, ou largement réduite. Giraud analyse assez abondamment l'opéra et les oeuvres de musique chantée qui se sont

inspirés du motif de Daphné, un domaine qui ne nous intéresse pas ici, car la transformation en arbre y est pour le moins rare ; elle n'est évoquée la plupart du temps que par une rupture de rythme, effort du langage musical pour rendre la surprise face à cette rencontre brutale de deux règnes. Le XVIII^{ème} siècle se désintéresse des thèmes mythologiques en général, et si parfois Daphné revient sous quelque plume amoureuse, le laurier n'y est plus qu'un souvenir affadi. Les arbres cultuels ont quant à eux inspiré à Lesage une pièce intitulée *La forêt de Dodone* (19), qui ne mérite pas tant d'être citée pour sa valeur - il s'agit d'une pièce de foire sans intérêt ni profondeur - que pour l'usage qu'elle fait des antiques chênes dodonéens. Parmi les personnages de cette pièce on trouve notamment deux vieux chênes, « parlants » comme il se doit, deux jeunes chênes, un « mâle » et un « femelle », parlants eux aussi, et même dansants. L'auteur prévoit que ces quatre chênes seront assez creux pour camoufler les acteurs, et que chacun sera muni d'une petite ouverture de façon que l'homme dans l'arbre « montre sa tête et la cache quand il lui plaît ». Tous ces beaux arbres ridicules vont se piquer de jeux de mots, permettant une satire facile - « un arbre se pique de raisonner comme les hommes, qui résonnent comme des bûches » - des hommes et de leur besoin de mensonges. Car ces arbres - qui se trouvent en vérité à Vincennes et Boulogne - vont tâcher de se faire oracles, les vieux chênes avertis tentant d'apprendre aux plus jeunes la « langue de bois », c'est-à-dire l'oracle le plus obscur, qui permette aux hommes l'interprétation qu'ils préfèrent. Un jeune chêne, qui annonce franchement à un amant la trahison de celle qu'il aime, n'empêchera pas les hommes de continuer à vivre dans le mensonge, car, prétextant la nécessaire obscurité de tout oracle qui se respecte, la maîtresse habile parviendra encore à détourner la parole de l'arbre de son sens. Tout finira par des rires et des chants, dont les vers : « bien en prend qu'autour de Paris / on ne greffe pas les taillis / avec du chêne de Dodone ». Cette comédie légère et satyrique fait des arbres sacrés un motif risible, l'anthropomorphisme outré qui les anime les démystifie totalement, et montre bien à quoi l'on réduit l'héritage du thème au XVIII^{ème} siècle.

Le siècle suivant assume quant à lui un peu plus élégamment cet héritage mais aura du mal à le revivifier. Chateaubriand, qui, nous l'avons vu, pense la nature d'après le christianisme comme un espace enfin rendu à sa grandeur silencieuse, dépeuplé, n'hésite pas à replacer lui-même des nymphes au fond des arbres. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* racontent comment ses premiers désirs amoureux ont créé la « sylphide » (20), la femme aérienne de ses rêveries, qui restera toujours associée dans ses souvenirs aux paysages de Combourg :

« ma Dryade est restée unie aux saules des prairies où je causais avec elle de l'autre côté de la futaie de Combourg »

C'est l'unique fois où Chateaubriand nomme sa sylphide une dryade ; cette union de la femme et de l'arbre image une mémoire où se fondent intimement le lieu et les rêves qui y ont été nourris. Déjà, lorsqu'il avait dû quitter avec regret son ermitage d'Aulnay, il avait ainsi parlé des arbres de ses voyages, arbres d'Amérique, du Liban ou de Grèce, jalons de ses errances et géographie intérieure, qu'il avait choisi de faire croître dans son jardin : « ces arbres naquirent et crûrent avec mes rêveries : elles en étaient les hamadryades. » (21). L'hamadryade est bien celle qui fait plus qu'habiter l'arbre, puisqu'elle et l'arbre sont consubstantiels ; sa pensée n'est pas séparable des arbres qui, plus que de la porter, l'épanouir ou l'exprimer, y trouvent eux-mêmes leur corps, leur présence et leur vitalisme ; l'esprit-hamadryade dit ainsi son lien profond et douloureux avec ces arbres que le voyageur a plantés et qu'il doit abandonner au nouveau propriétaire. Et sa sensibilité face aux arbres qu'on abat porte un lointain écho de l'élégie de Ronsard :

« la cognée les frappait au pied, leur cime tremblait dans l'air, et ils tombaient pour nous servir de spectacle. Des charpentiers, venus de Saint-Malo sciaient à terre des branches vertes, comme on coupe une jeune chevelure[...] mon coeur saignait [...] ».(22)

Les dryades ne sont pas nommées dans l'arbre mais c'est encore toute une féminité que l'on assassine, et que l'on regrette.

Shelley quant à lui rend aux arbres leurs nymphes, car elles participent de leur âme :

« [...] *the tall treeen,
the soul of whom by Nature's gentle law
was each a wood -nymph [...]* » (*The woodman and the nightingale*) (23)

John Keats également voudrait rendre à la nature, dans des poèmes comme *Ode to Psyché* ou *Ode to a Nightingale*, une sacralité que seuls savaient lui conférer les dryades, les satyres ou les nymphes. Les premières surtout retiennent la ferveur et les nostalgies du poète, intimisent ses relations à la nature.

Vigny dans son poème *La Dryade* (24) reprend le thème antique de l'arbre habitat et tombeau de la nymphe :

« *Vois-tu ce vieux tronc d'arbre aux immenses racines?
Jadis il s'anima de paroles divines ;
Mais par les noirs hivers le chêne fut vaincu,
Et la dryade aussi, comme l'arbre, a vécu [...]* »

Il donne ici à la dryade la nature de l'hamadryade, et joint à la physionomie de cet arbre-chair et demeure, la figure d'un arbre de culte consacré à l'oracle. Et plus loin l'invocation du personnage Bathylle mêle encore plus intimement le corps de la dryade aux chênes, comme s'il s'agissait du résultat d'une métamorphose :

« *Dryade du vieux chêne, écoute mes aveux !
[...]
... Je t'adore, ô dryade du chêne !
...
que Vénus te protège et t'épargne ses maux,
Qu'elle anime, au printemps tes superbes rameaux ;
Et si de quelque amour, pour nous mystérieuse,
Le charme te liait à quelque jeune yeuse,
Que ses bras délicats et ses feuillages verts,
A tes bras amoureux se mêlent dans les airs ...* »

Vigny fond dans la seule figure de la dryade tous les souvenirs des arbres mythologiques ; c'est à travers l'arbre que la nymphe est flattée, un arbre féminisé qui reste invitation à l'amour et aux enlacements. Le ton n'est pas vraiment nouveau, et Chénier avait avant lui peint dans la fidélité aux scènes mythologiques, les forêts consacrées au culte de la déesse romaine de la végétation, Cérès :

*« Allons chanter, assis dans les saintes forêts,
sous ce chêne orgueilleux, favori de Cérès,
qui loin autour de lui porte un immense ombrage.
Tu vois de tous côtés pendant à son feuillage
Couronnes et bandeaux et bouquets entassés,
doux monuments des vœux par Cérès exaucés.
A son ombre souvent les nymphes bocagères
viennent former les pas de leurs danses légères ;
pour mesurer ces flancs et leurs vastes contours,
leurs mains s'entrelaçant serpentent à l'entour :
et, les bras étendus, vingt dryades à peine
tressent ce tronc noueux et dont Cérès est vaine. »
(Epigrammes) (25)*

Ce type de poème n'excède pas la douce imitation des formules antiques ; pourtant il s'inscrit dans un désir de renouvellement de cette tradition en s'éloignant des faciles poésies de salon où elle avait échoué, et c'est justement par cette fidélité aux paysages antiques, qui n'était plus le propre depuis longtemps de la fortune littéraire de ces motifs, que Chénier s'applique à ranimer le souvenir des dryades et des arbres cultuels. Il comptait par là non seulement redonner leur dignité à ces thèmes mais en faire la base d'une nouvelle poésie.

Michelet examine dans *La Montagne* toutes les tentatives des cultures antiques pour dire et personnifier dans le mythe ce qu'il considère comme une réalité, l'existence d'une « âme végétale ». Il fustige les choix de ce qu'il nomme « les âges scolastiques qui ont pétrifié la Nature », et regrette le peu d'intérêt que les hommes, depuis longtemps, ont porté à cette croyance :

« Les chênes de Dodone vivent et parlent encore. Mais déjà chez les Grecs faiblit cette religion. Ils rient de voir Xerxès amoureux d'un platane. Malgré leur joli mythe de Daphné et de Cyparis ils honorèrent peu l'arbre et le ménagèrent peu. Leurs sources d'autant diminuèrent. La terre fut moins fertile. Puis, les chrétiens, les musulmans viennent avec un dédain profond de la nature. L'arbre meurt. L'eau tarit. La Méditerranée, sur ses rivages arides, ne montre plus qu'un désert chauve. » (26)

Il appelle à l'appui de sa thèse, la science, en l'occurrence Darwin, qui soutient que tout être vivant possède « son art personnel pour être et croître, et se créer sans cesse ». Darwin à la rescousse des hamadryades, cela peut avoir de quoi surprendre et pourtant, si l'on veut en croire Michelet, la science du XIX^{ème} siècle vient enfin corroborer les intuitions les plus anciennes dont les fins raisonneurs de tout temps s'étaient moqués. Et Michelet cite un exemple historique de la présence de cette âme, exemple qui ferait frémir les bûcherons de Gastine :

« L'arbre gémit, soupire, pleure d'une voix humaine. Vers 1840, nos Français d'Algérie qui en coupaient plusieurs, en furent émus, presque effrayés. Des arbres, même intacts, gémissent et se lamentent. On croit que c'est le vent, mais c'est souvent aussi leur circulation intérieure, moins égale qu'on ne croit, les troubles de leur sève, les rêves de l'âme végétale. »

Selon Giraud, les poètes de ce siècle, dans leur vision d'un monde animé de forces mystérieuses, ont recours à un certain culte des arbres et réutilisent les motifs mythologiques comme l'expression d'élan vitaux qu'exhale la nature ; il qualifie en outre cette attitude de panthéiste. Ceci signifierait qu'un certain sentiment religieux s'attacherait à nouveau à ces présences dans l'arbre. Avec l'exemple de Shelley que nous citons plus haut, l'émanation d'une âme féminine dans chaque arbre apportait un élément de douceur dans la rudesse du paysage ; il en est de même lorsqu'il replace, dans *The Witch of Atlas*, les nymphes aux lieux respectifs qui leur sont assignés :

*« The ocean-nymphs and Hamadryades,
Oreads and Naiads, with long weedy looks,
offered to do her bidding through the seas
Under the earth, and in the hollow rocks,
And far beneath the matted roots of trees,
And in the gnarled heart of stubborn oaks. » (XXII)*

Nos figures n'habitent plus le paysage bucolique où Vigny désirait encore les voir, paysage de nostalgie sans ton nouveau ; ici la nature romantique a approfondi ses abîmes, les chênes ont tordu leur grand corps dans des postures dramatiques, et l'hamadryade vient offrir sa féminité aux tréfonds

d'une nature qui apparaît comme déjà animée d'un esprit obscur qui pétrit sa matière. Ce sentiment de la nature qui ne découle pas de la présence des hamadryades, nous pousse à manifester une certaine méfiance à l'égard de Giraud, lorsqu'il voit dans les vers de Hugo : « ô végétation ! esprit ! matière ! force ! / couverte de peau rude ou de vivante écorce ! » (*A Albert Dürer, Les Voix Intérieures*), un héritage des métamorphoses. Bien entendu ici deux règnes obscurément se pénètrent, échangent leurs qualités et leurs adjectifs, de la « peau rude » à la « vivante écorce », mais rien n'indique qu'il s'agisse du résultat d'une métamorphose. Ne considérant de la fortune d'un motif que ce qui s'en réclame directement, nous ne voulons pas risquer de nous égarer dans des interprétations subjectives ou arbitraires. Les forces qui tordent les chênes et les ormes de Hugo dans des physionomies fantastiques, les arbres-monstres, excèdent largement le simple héritage des métamorphoses. D'ailleurs nous verrons dans notre analyse des motifs bibliques comment l'Arbre de la Connaissance pourra aussi, à son tour, se réclamer ancêtre de ces arbres-monstres, arbres d'un univers-châtiment qui indéfiniment relate l'ère de la chute. En revanche, l'on sait que Hugo concevait la métamorphose de Daphné comme punitive : « Apollon forcené se jette, sombre amant / sur Daphné ; et c'est Daphné qu'atteint le châtiment » (*Dieu, II, IV, Le Vautour*). Ainsi la métamorphose ovidienne se rallie à la conception des arbres-cachots où pleurent des âmes, mais ces derniers dépassent le domaine strict de notre analyse.

Maurice De Guérin était attiré par les cultes païens de la nature. Dans *Le Cahier Vert*, il admire la métamorphose accordée comme une récompense par les dieux :

« Autrefois, les dieux voulant récompenser la vertu de quelques mortels, firent monter autour d'eux une nature végétale qui absorbait dans son étreinte, à mesure qu'elle s'élevait, leur corps vieilli et substituait à leur vie tout usée par l'âge extrême, la vie forte et muette qui règne sous l'écorce des chênes. Ces mortels, devenus immobiles, ne s'agitaient plus que dans l'extrémité de leurs branchages émus par les vents. »

Il pense notamment à Philémon et Baucis, puis compare cette vie toute positive à celle de l'homme sage :

« N'est-ce pas le sage et son calme ? Ne se revêt-il pas longuement de cette métamorphose du peu d'hommes qui furent aimés des dieux ? S'entretenir d'une sève choisie par soi dans les

éléments, s'envelopper, paraître aux hommes puissants par les racines et d'une grande indifférence comme certains grands pieds d'arbre qu'on admire dans les forêts, ne rendre à l'aventure que des sons vagues mais profonds, tels que ceux de quelque cime touffue qui imite les murmures de la mer, c'est un état de vie qui me semble digne d'efforts et bien propre pour être opposé aux hommes et à la fortune du jour. » (27)

Le destin exemplaire des métamorphosés est un rêve de sagesse et de liberté, de vie épanouie et forte, dans l'harmonie des éléments et la parcimonie d'un langage mesuré. La métamorphose tient ici lieu de modèle ontologique ; elle est la réponse symbolique aux quêtes intérieures. Cependant ce traitement poétique et philosophique de la métamorphose affaiblit la magie du passage et des échanges d'un règne à l'autre, comme elle l'était déjà dans la poésie à la manière de Pétrarque, où la transformation de l'amant par l'amour était toute métaphorique et indiquait un processus intérieur.

L'oeuvre de l'irlandais Yeats, à la charnière de deux siècles, est amplement irriguée par l'héritage du paganisme, qu'il soit grec ou celtique. Ses arbres s'inspirent à toutes les mystiques, chrétiennes ou païennes, mais souvent puisent leur sens dans les gestes archaïques de rites populaires. Dans le poème *La Chanson d'Aengus le Vagabond*, on nous convie justement à la magie d'une célébration rituelle :

*« I went out to the hazel wood,
Because a fire was in my head
And cut and peeled a hazel wand,
And hooked a berry to a thread ;
And when white moths were on the wing,
And moth-like stars were flickering out,
I dropped the berry in a stream
And caught a little silver trout.*

*J'allai au bois de noisetiers
parce qu'en ma tête brûlait un feu,
J'en coupai et pelai une branche,
Au bout d'un fil j'accrochai une baie
A l'heure où l'on voit voler les phalènes blancs
Et que vacillent les étoiles, ces autres phalènes ;
Dans un ruisseau je jetai ma baie
Et pris une petite truite argentée. » (28)*

Et ce poisson prendra forme d'une femme, « des fleurs de pommier » dans la chevelure ; le poème s'achèvera en un chant d'amour. Le noisetier est un arbre sacré dans certains rites celtes ; selon les critiques, ce poème mêle les inspirations grecque et celtique. Dans tous les cas l'arbre ranime d'anciens cultes et permet la naissance d'un univers magique et sacré. Ranimer le

souvenir - et la puissance merveilleuse - de ce type de rite nous semble proche d'une invocation destinée à rendre la réalité - ici l'amour - à son épaisseur mythique. Rappeler le mythe c'est ritualiser des gestes primordiaux. Dans le poème *Vacillation* traduit en français par *Incertitude*, un arbre symbolise la nécessaire nature antinomique de l'univers et l'union sacrée des contraires ; c'est un arbre phénix fait pour moitié de feu et pour moitié de feuillage, l'une et l'autre vouées à la consommation puis à la renaissance. Or ce qui vient authentifier la rythmique de cet arbre est l'évocation de la figure d'Atys :

« *A tree there is that from its topmost bough
Is half all glittering flame and half all green
Abounding foliage moistened with the dew ;
And half is half and yet is all the scene ;
And half and half consume what they renew,
And he that Attis' image hangs between
That staring fury and the blind lush liaf
May know not what he knows, but knows not
grief.*

*Il est un arbre qui dès sa plus haute branche
Est mi-brasillement de flammes et mi-verdure
D'un feuillage touffu tout mouillé de rosée ;
Chaque moitié n'est qu'une et cependant le tout ;
Et toutes deux consomment ce qu'elles recréent,
Et celui qui suspend le masque d'Attis
Entre cette flamboyante fureur et l'aveugle
luxuriance des feuilles
Peut-être ne sait pas ce qu'il connaît, mais ne
connaît pas la douleur. » (29)*

Les rites qui célébraient la mort puis le retour à la vie d'Atys - Zeus permit que ses cheveux continuassent à pousser et qu'il pût bouger le petit doigt - l'assimilaient au culte de la végétation, au cycle de mort et de renaissance. Dans notre poème, celui qui abandonne « *Attis' Image* » refuse la dialectique de la vie symbolisée par l'arbre de feu et de feuillage ; la lucidité de celui qui s'en remet à Atys approfondit les extrêmes et progresse grâce à cet équilibre douloureux, dit en un seul arbre, du vitalisme éternellement consumé, et de la cendre continuellement renaissante. Nous voyons à travers Yeats comment nos arbres des mythologies ne sont plus seulement portés par quelque métaphore amoureuse qui les affadissait finalement dans leur sens ; les quelques poètes du XIX^{ème} siècle que nous avons cités, s'ils utilisent trop peu nos motifs mythologiques pour réellement pouvoir leur redonner vie, ne les intègrent pas moins dans leur sentiment de la nature. Et Yeats va jusqu'à les associer à une véritable profession de foi ; ne choisira-t-il pas à la fin de ce même poème *Vacillation*, Homère comme guide, « avec son coeur de païen », malgré son attachement à la foi chrétienne. On voit toute la distance parcourue, du simple motif littéraire plus ou moins artificiel, à ces efforts de resituer dans la nature même et dans l'intuition de ses forces, des dryades ou des arbres

rituels, les figures qui amplifient la vision de la nature et de l'arbre, quand dans les siècles passés elles n'y semblaient attachées que de façon superficielle ou précieuse. Loin des allégories ou des personnifications, elles appartiennent de plein corps au paysage.

Verhaeren a lui aussi tiré de la contemplation des arbres des échos de la vie antique encore en chair sous les écorces :

*« ces troncs, ramus d'audace,
vibrent et frissonnent encor
d'avoir été le corps de chair et d'or
des satyres railleurs écorchés par la foudre » (La forêt)*

Les satyres remplacent les hamadryades, et leur présence est plus inquiétante, comme celle de ces « chênes monstrueux à tête de gorgone » (30). La profondeur inquiétante des sous-bois s'accroît de cette mémoire révélée dans l'aubier, sédiment des vieux arbres. L'antique nourrit l'expression des sensations les plus puissantes, et tout se passe comme si nos motifs étaient le plus souvent inhérents à la nature de l'arbre, comme si le souvenir des métamorphoses ovidiennes et des divinités en forêt avait déformé sa chair, s'y était emprisonné ; et quand l'arbre avait grandi avec le sentiment de la nature que ce siècle développait, les divinités anciennes avaient crû avec lui, mais sans plus pouvoir se différencier des sensations nouvelles, inquiètes, et attachées au mystère des formes naturelles qui laissèrent les deux règnes encore plus indissolublement mêlés.

Cependant la peinture du XIX^{ème} siècle a peu interprété nos motifs. Bien que de nombreux artistes romantiques aient été particulièrement obsédés par le mystère végétal, et que les formes humaines et végétales allaient parfois se confondant, le thème des métamorphoses est resté inabordable, parce que relégué dans l'héritage classique. Celui-ci ne produit en vérité qu'un *Apollon et Daphné* de Chassériau, daté de 1844 - où la nymphe, rejointe par le dieu qui l'enlace, est prise jusqu'aux genoux dans la matière comme dans un marais, quand ni ses cheveux ni ses mains ne sont encore marqués par la métamorphose -, une composition voisine de Gustave Moreau, un bas relief de

Bouchardon et une fresque de Gérard qui ne renouvellent en rien le motif, et surtout pas le traitement de la métamorphose.

Avant d'entrer tout à fait dans le XXème siècle, nous aborderons la poésie produite par D'Annunzio dans les dernières années du XIXème siècle, dont les paysages érotiques sont presque surpeuplés de nymphes et de dryades (31) :

*« Mais qui donc, par des pas, des voix et des rires,
éveille là-bas les échos des vertes coupoles ?
Ce sont assurément les antiques dryades qui,
vivantes, repalpitent dans les troncs, et c'est une
dryade que je serre maintenant entre mes bras.
o belle dryade, [...] robuste amoureuse,
sors de l'écorce rompue, dans la nudité de tes
membres mortels [...]
sors de l'écorce et fais que je plonge dans ta
chair mes mains ardentes, comme dans un frais ruisseau ;
fais qu'à ta bouche pure je boive d'un trait
sans fin le souffle de la forêt immense ; » (chant du soleil VII)*

Faire revivre les forêts antiques représente ici tout un fantasme, celui des femmes-arbres, du désir toujours désirant de voir les corps se défaire de leurs habits d'écorces, les formes naître de l'arbre de chair encore indéfini. Et, pour le poète, ce désir dépasse la simple fantaisie érotique et sensuelle, il englobe la nature tout entière ; les dryades en tant qu'entités de la forêt, offrent le toucher du monde avec leur corps, la connaissance charnelle et passionnée des éléments. Puis les arbres dans leur posture, la vie des sèves et des bourgeons, tout en appelle à la vie sexuelle, et cela sous l'impulsion des présences féminines :

*« O nymphes hamadryades cachées entre les extrêmes racines,
n'avez vous pas, quand nous passions chanté la bienvenue à
l'amour ? » (Le Péché de Mai, I).*

Chez D'Annunzio les dryades participent à un nouveau type de poésie amoureuse, elles ne sont plus seulement reléguées à un rôle d'innocentes métaphores ou utilisées par comparaison avec quelque amante désirée mais inaccessible, elles demeurent au coeur de la forêt et l'ensorcellent, tout en ne vivant que par elle, dans les gestes d'embrassement des branches, les membres

enlacés et les rondeurs des feuillages. « O esprit présent des antiques déesses ! », s'exclame le poète. La toute proximité du monde antique ramène les forêts dans le giron des grandes déesses, et le poète se souvient sur les collines d'oliviers de celle à qui est consacré cet arbre, Athéna :

*« [...] O vous, plus sacrés que la vigne,
plus sacrés que la moisson, arbres insignes, versez la paix dont
vous rayonnez, votre paix glorieuse, versez la bénignement,
dans mon coeur.
Oliviers, arbres sacrés, ô vous, sereines guirlandes des collines,
vous qui, dans l'azur immense, êtes graves d'une telle majesté
que je songe à l'antique déesse Pallas Athena » (Aux oliviers)*

C'est par la contemplation de la nature, l'exaltation de ses paysages, que le poète en vient à évoquer la sacré païen ; nous n'avons plus affaire au tableau selon le goût antique, comme en produisent Vigny ou Chénier, car le poète ne cherche pas à reproduire, pour le plaisir de clamer son admiration de l'imaginaire des anciens, une nature ordonnée où soupirent de tendres dryades. Le paysage romantique a depuis quelques décennies creusé les espaces et les antres des arbres, l'olivier se fait écho d'un sacré païen par sa « majesté », parce qu'il appartient à la « terrible ardeur méridienne » et croît sous la « splendeur des firmaments » ; la prière va d'abord à l'arbre, dans une ferveur que l'on peut qualifier de panthéiste, avant de s'attacher au souvenir de la déesse. Les hymnes à la nature recèlent une nouvelle vie pour les motifs païens.

Et le poème *Villa Chigi* reprend le thème classique de l'hamadryade mise à mort avec son arbre :

*« rude, au milieu du grand silence l'invisible hache,
frappait. On n'entendait pas gémir le tronc blessé.
[...]
je la vis humble qui saignait, je la vis humble qui râlait,
étendue dans le sang ; et elle levait du lac
rouge ses mains suppliantes. »*

La mort sinistre et sanglante de la nymphe ne se contente pas ici de quelques gémissements et gouttes de sang, un véritable être humain est sacrifié avec l'arbre, dans une mise en scène tragique, où la forêt s'emplit de coups de hache et de bûchers.

On aurait pu croire que l'utilisation des motifs mythologiques dans le paysage ne serait plus capable de générer qu'une poésie artificielle, prisonnière du carcan des lieux communs antiques ; or ici, comme en ce qui concerne la poésie de Yeats ou les quelques vers de romantiques que nous avons cités, les dryades remplissent pleinement leur rôle d'âme végétale, non pas comme un visage humain rajouté à la façon de Lesage dans un arbre de carton, ni comme une touche « à l'antique », mais fondue dans le paysage et les sensations qu'il engendre, divinité élémentaire informant les arbres dans leur chair, présence mystérieuse du désir, donc déjà sous-bois intérieur, et signe mystique du vitalisme naturel.

Avec Proust, la dryade reste un fantasme. Les promenades au Bois de Boulogne (32) n'ont leur charme que par les désirs qui s'y captent :

« On sentait que le bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie des arbres ; l'exaltation que j'éprouvais n'était pas causée que par l'admiration de l'automne, mais par un désir. »

Ce désir d'abord indéfini ne se contente pas du simple spectacle de la nature :

« ainsi regardais-je les arbres avec une tendresse insatisfaite qui les dépassait et se portait à mon insu vers ce chef-d'oeuvre des belles promeneuses qu'ils enferment chaque jour pendant quelques heures. » (Du côté de chez Swann)

Le verbe « enfermer » rappelle bien entendu la dryade ; la femme ne se trouve pourtant pas ici prise dans le corps de l'arbre, mais elle est, entre ces arbres, la présence qui se soumet à leur force, dans les filets de l'énergie vitale et du désir :

« forcés depuis tant d'années par une sorte de greffe à vivre en commun avec la femme, ils [ces arbres] m'évoquaient la dryade, la belle mondaine rapide et colorée qu'au passage ils couvrent de leurs branches et obligent à ressentir comme eux la puissance de la saison [...] »

Lorsque le narrateur raconte son trouble face aux arbres du Bois de Boulogne où émergent les élégantes, sa mémoire surimpose au paysage présent de nombreuses femmes de sa jeunesse offertes elles aussi par ces « feuillages inconscients et complices » ; cela avait été tantôt une fille « criblée de feuillages », tantôt une paysanne du bois de Roussainville que le narrateur cherchait en vain derrière les arbres et qui laissait ceux-ci comme de simples « arbres peints sur la toile d'un panorama ». J.P. Richard, dans *Proust et le Monde Sensible* (33) montre comment la femme « issue du feuillage », qui effectivement s'apparente à la dryade des mythologies indissolublement liée à la vie naturelle, dépasse la simple fortune culturelle du motif ancien par cette valeur propre aux feuillus chez Proust, qui est don d'enveloppement, épaisseur matricielle et matérielle permettant l'intériorisation, le secret et le clandestin, accueil des « fantaisies essentielles du désir ». Et il est vrai que Proust ne nomme directement ces femmes de ses désirs, des « dryades », que dans cet épisode du Bois de Boulogne que nous venons de citer.

Cependant le narrateur compare aussi, dans le même passage, l'avenue des Acacias à « l'Allée de Myrtes de l'Eneide ». Le myrte consacré à la déesse de l'amour convient à la promenade des coquettes transfigurées par le désir et la toute proximité des arbres. Et la force des pulsions mêle les règnes, végétalise et animalise à la fois la femme surgie furtivement des feuillages « dans sa souple fourrure, avec les beaux yeux d'une bête ». Le promeneur qui s'approche sent « la singularité d'une puissante et molle individualité végétale », avant que la présence féminine ne se découvre, encore tout habillée d'un essaim de fleurs et de feuilles. Et est-ce un hasard si dans *La Fugitive* Albertine meurt jetée par son cheval contre un arbre ?

Dans tous les cas l'amant dans sa douleur se jure bien de ne plus se promener entre les arbres, pour éviter les sensations végétales. Bien entendu pour épuiser le motif proustien de la femme-arbre, il ne suffit pas de s'en remettre à l'antique. Il n'empêche que les allusions se multiplient dans l'épisode du Bois de Boulogne. Car les souvenirs du promeneur confronté au véritable paysage d'où les dryades s'en sont allées, s'attachent en vain aux visages flétris qui ont habité sa jeunesse :

« Hélas ! dans l'avenue des Acacias - l'allée de Myrtes - j'en revis quelques unes, vieilles, et qui n'étaient plus que les ombres terribles de ce qu'elles avaient été, errant, cherchant désespérément on ne sait quoi dans les bosquets virgiliens. »

Et la majesté des arbres oraculaires prend la voix révoltée de la mémoire trompée :

« De gros oiseaux parcouraient rapidement le bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui, sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne, semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée [...] »

La vie intérieure était avide de créer des lieux mythologiques, car elle les habitait, y plaçait les femmes-arbres des rencontres fugaces, mais l'univers extérieur ressemble aux tableaux dépeuplés où Chateaubriand voyait les paysages du christianisme. Ici le désir élaborant ses rites propres et sacrant ses déesses dans les feuillages, se trouve confronté à un paysage déconstruit par le temps, une croyance qui s'y est éteinte. L'ingrédient mythologique sert effectivement à repeupler une nature seulement nature et qui sans lui ne renvoie qu'à elle-même ; et avec Proust l'univers intérieur et la mémoire s'en emparent d'autant plus ardemment qu'ils convoitent dans la réalité un au-delà des formes auquel ils prennent eux-mêmes déjà part. Les arbres de Dodone, non point abattus mais puissants encore dans leurs fonctions oraculaires, sont l'ample écho de cette mémoire contredite par un monde auquel plus rien des désirs anciens ne participe. La jeunesse savait seule prêter à la nature la charge sensuelle de ses fantasmes - déjà, Jean Santeuil dans une promenade en canot sentait la floraison des arbres attirer toute âme féminine portée par les éléments alentour :

« Partout nées de la terre, sorties de l'écorce, posées sur l'eau, de molles créatures vivaient dans leur parfum, laissant flotter leur ravissante couleur.(34) » - .

Nos motifs, rachetés par le sentiment de la nature de quelques écrivains du XIX^{ème} siècle, ralliés au mystère de forces vives toujours insaisies,

s'avèrent avec Proust de simples projections du monde intérieur articulant ses désirs autour du complexe arbre-femme ; vouloir contempler le « pays des femmes et des arbres » indépendamment de l'heure qui l'a produit et de l'exaltation qui l'a peuplé à la façon antique, c'est s'exposer au vide de lieux dépris de soi-même, déshumanisés, parce que sans écho d'une vie intérieure trop éloignée du présent, assise dans la mémoire. L'arbre n'a plus ses dryades que consacrées par l'émoi et les ressorts intérieurs.

Nous citerons encore de Proust un passage tout différent qui nous rappellera les légendes médiévales qui à l'aubépine associaient le culte marial. Le buisson d'aubépines avec ses fleurs de virginité, semblables en cela à toutes les fleurs des arbres fruitiers, évoque les fêtes religieuses, le sacré de ces « immenses reposoirs blancs », la blancheur et la pureté du mois de Marie qui sont aussi celles des jeunes filles en fleurs :

« intercalé dans la haie mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux. » (35)

Apollinaire dans *Le Vent Nocturne*, lie à l'épopée des pins dans le vent, le nom d'Atys :

*« Oh ! les cimes des pins grincent en se heurtant [...]
Atys [...]
C'est ton nom qu'en la nuit les elfes ont raillé
Parce qu'un de tes pins s'abat au vent gothique
La forêt fuit au loin comme une armée antique
Dont les lances ô pins s'agitent en tournant
[...] »*

Atys comme gardien des bois de pins, impuissant à réduire la force des éléments, conjugue sa présence à celle des esprits espiègles des forêts scandinaves. Il n'est qu'un nom, sans recours aux éléments du mythe, sans visage, convoqué dans le spectacle de cette déroute des armées de pins, Atys

sans force à ordonner ses arbres, à leur épargner le destin de mort qu'il a lui-même goûté.

L'un des poèmes de Prévert, extrait du recueil *Arbres*, infuse entre arbre et écorce le corps palpitant de vie de la dryade :

« [...] *Entre l'arbre et l'écorce
une déesse de moelle
et de chair et d'eau fraîche
et de sève de printemps
et de rêve d'été
une reine souterraine
une dryade heureuse
chante sa chanson nue » (p.8)*

Ici la dryade personnifie le vitalisme même de l'arbre, elle est le corps des éléments eau et sève, où s'abreuve l'aubier, elle vient affirmer l'arbre comme un corps irrigué de toutes les forces joyeuses de la nature ; c'est elle qui se métamorphose en arbre, elle est sa nourriture, son mouvement, la substance égayée qui vient l'enrichir. L'image de la dryade donne une personnalité à l'arbre, et y accueille les rêves des poètes ; car elle permet de faire de l'arbre l'égal de l'homme, tous deux « logés à la même enseigne / de la vie et de la mort. »

Les vers d'un poète chypriote contemporain, Zénon Rossidis, gardent à la nymphe dans l'arbre le pouvoir, évasif ici, car à la faveur de la nuit, de libération des fantasmes, d'expression de la vie désirante :

« *Platanes qui rêvez dans les vallées humides
Aux divins amours des mortels,
Je vous ai vus promener des ombres de nymphes
le soir sur la cime des monts.*

*Accouplages lascifs et purs dans le frémis
Des feuilles et des pâles jours,
J'ai vu des frissons de corps ardents se mêler
A de blanches floraisons d'âmes.*

*Mais lorsque l'aube rosit la cime des monts
là-bas et s'éveillent les brises
Ecluant les rythmes secrets que l'âpre jour
noiera dans l'océan des voix.*

*Dans les platanes flottent au vent feuilles mortes
et larges gouttes de rosée,*

*incomparables mais habituels vestiges
d'une extravagante nuit » (36)*

La féminité est toute à l'arbre, elle ordonne les formes et les gestes des platanes ; l'arbre refuge des nymphes et de leurs amours n'en garde qu'ombre et frisson, rien n'est corps que lui-même ; l'érotisme est tout entier dans le végétal, un rut végétal poétisé dans le souvenir des nymphes ; celles-ci ne sont jamais saisies que dans les ébats imprécis des grands arbres, chairs indissolublement mêlées, rêves voluptueux des platanes, ou visions sensuelles du poète. Quand la nuit qui aidait à mêler les règnes se dissipe, ne subsistent que les gouttes de rosée, sperme des amours confuses dont elle était complice. La nymphe-dryade participe pleinement à la personnalité des arbres, aux élans vitaux de la nature, elle n'a plus de personnalité dissociée, nul ne peut s'identifier à elle comme on fit jadis de Daphné la figure de tant d'amantes insaisissables ; par elle l'arbre s'anthropomorphise, s'assouplit de gestes amoureux, la danse des nymphes ne constitue plus un tableau champêtre entre des troncs dont l'âme s'est extraite, elle s'épanouit ou s'écorche du coeur de l'arbre, elle est la forme expressive de la vie prise sous l'écorce, dryade heureuse à la Prévert ou ardente et libre sous les voiles nocturnes. Elle appartient aux poétiques de la nature et non plus à celles de l'amour.

Lorca dans le poème *Manantial (Source)* retrouve une fidélité aux métamorphoses ovidiennes en se faisant peuplier pour s'initier aux mystères de l'eau sur laquelle il se courbe :

*« Yo me incrusté en el chopo centenario
con tristeza y con ansia.
Cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia.
Mi espíritu fundiose con las hojas
y fue mi sangre savia.
En untosa resina convirtióse
la fuente de mis lágrimas.
El corazón se fue con las raíces,
y mi pasión humana,
haciendo heridas en la ruda carne,
fugaz me abandonaba.
[...]*

*Je m'incrustai dans le peuplier centenaire,
Anxieux et triste,
Daphné virile qui fuit apeurée
Un Apollon de nostalgie et d'ombre.
Mon esprit se fondit dans le feuillage
Et mon sang se fit sève.
En résine onctueuse se changea
La source de mes larmes.
Mon coeur descendit aux racines,
Et ma passion humaine
Blessant la rude écorce.
M'abandonna, légère ». (37)
[...]*

La métamorphose retrouve ici sa fonction de refuge, d'échappatoire, cependant qu'elle est « entrée » dans l'arbre dont on force l'écorce ; plus que le

corps c'est l'esprit qui se donne à l'arbre - Apollon le dieu lumineux se confine à l'ombre - et avec lui le sang, les larmes qui tarissent et le coeur qui s'apaise. La métamorphose éteint, atténue les douleurs intérieures, quand chez Ovide elle générerait une souffrance perpétuelle. Pourtant cette Daphné virile cherchant à s'emparer des secrets de l'eau et de l'air en se donnant à ce grand corps de racines et de branches finira par connaître « la tristesse des arbres », l'impuissance à puiser au mystère des éléments, quand elle avait fui l'Apollon trop entreprenant de ses propres détresses. Lorca a écrit également une *Invocation au laurier (Invocacion al laurel)*, et s'y est souvenu de Daphné et des amours d'Apollon :

« *arbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestras,
formado del cuerpo rosado de Dafné
con savia potente de Apolo en tus venas !*

*Arbre qui produit des fruits de silence,
Maître des baisers, mage des orchestres,
Au feuillage issu de Daphné la rose,
La sève d'Apollon circule dans tes veines ! »*

Daphné et Apollon paraissent s'être unis et s'étreindre infiniment dans le corps du laurier, la beauté féminine à son feuillage, la force virile et lumineuse du dieu dans le flux de la sève.

Ezra Pound se souvient lui aussi dans son poème *L'Arbre* des *Métamorphoses* d'Ovide :

« *Immobile étais-je, arbre parmi les arbres,
Sachant la vérité des choses jusqu'alors ignorées,
Vérité de Daphné et de son laurier,
De ce vieux couple né pour fêter la divinité,
Devenu orme et chêne au coeur de la forêt.
Mais il fallut aux dieux ces ferventes prières,
Et à leur rencontre ces deux coeurs ouverts,
Pour que la métamorphose puisse être .
Pourtant je suis arbre parmi les arbres
Et mainte chose nouvelle est comprise
Qui n'était alors que folie pure à mon esprit. » (38)*

Ce qui dans les mythes antiques, tant pour Daphné que pour Philémon et Baucis, était le résultat d'une prière puis d'une intervention divine, n'est plus pour le poète qu'un état, réalisé sans difficulté ni pathétique, où les deux natures, l'une humaine et l'autre végétale, s'associent sans discordance, et où la seconde confie à l'homme un rapport nouveau au monde extérieur et avec lui la connaissance - Lorca cependant échouait dans la quête du savoir -. La

métamorphose, évasion pour l'homme dans une nouvelle condition, sans déchirement, constitue ici non plus une régression mais un progrès, la possible interprétation du monde, un savoir neuf et sans douleur ; le rappel des motifs ovidiens vient donner à l'homme une place en harmonie avec le reste de la nature, « arbre parmi les arbres ». Mais ce n'est peut-être là que le privilège des poètes, tel que Valéry le demande dans une strophe de son poème *Aux Platanes* :

« Ô qu'amoureuusement des dryades rival,
 Le seul poète puisse
 Flatter ton corps poli comme il fait du cheval
 L'ambitieuse cuisse ! [...] »

Un poème d'Octavio Paz, extrait du recueil *Arbol Adentro* porte ce titre étrange : *La guerre de la dryade ou redeviens un eucalyptus (La guerra de la dryada o vuelve a ser eucalipto)*. Il commence par la description baroque d'une sorte de déluge, tempête et orage qui emportent toute une maison et son paysage familier, et, sur un « frêle esquif / tiré par un aigle et quatre chevaux d'écume », la femme, à laquelle le poète adresse ces vers, disparaît après avoir mené une guerre impitoyable, de son embarcation, à l'univers intérieur et aux « convictions » du poète ; elle laisse derrière elle le désarroi et l'absence, « une statue sur une place vide », à quoi le poète se compare. Il n'est plus nulle part directement question de dryades, cependant c'est bien de la femme aimée, insaisissable et guerrière, que l'on parle, et la fin du poème justifiera ce terme de dryade, car lorsqu'elle revient elle porte dans ses mains des astres, qui se font « double oiseau de feu », dont les nichées de flammes viendront accaparer le cerveau du poète. Le tout s'achève par ces vers :

« *Vuelve a ser eucalipto, dijiste,
 el viento mecia mi follaje,
 yo callaba y el viento hablaba,
 murmullo de palabras que eran hojas,
 verdes chisporroteos, lenguas de agua,
 tendida al pie del eucalipto
 tû eras la fuente que reia,
 vaivén de los ramajes sigilosos,
 eras tû, era la brisa que volvia.*

« *Redeviens un eucalyptus, as-tu dit,
 le vent berçait mon feuillage,
 je me taisais et le vent parlait,
 chuchotis de mots qui étaient des feuilles,
 verts crépitements, langues d'eau,
 couchée au pied de l'eucalyptus
 tu étais la fontaine qui riait,
 va-et-vient des frondaisons secrètes,
 c'était toi, c'était la brise qui revenait ».*(39)

La femme, toute puissante, génie cosmique, après le bouleversement diluvien d'un univers traditionnel, routinier, revient forcer l'homme à la métamorphose comme pour pouvoir enfin l'habiter, à la façon d'une dryade ; la femme dans l'homme-arbre, et aussi dans tous les éléments qui l'abreuvent, c'est enfin la communion possible - même si la dryade toujours échappe à son arbre - après les guerres et les mises à mort des paysages coutumiers. La femme-dryade unie aux éléments du cosmos, l'homme opère par amour la métamorphose qui fera battre en lui chaque palpitation de ce coeur élémentaire. Car l'utilisation du motif mythologique a pour but de ramener ici la quête de l'autre, et la féminité dans sa nature, vers une sphère originelle. La femme conductrice vers le merveilleux, est capable de renouveler les termes de la relation amoureuse, grâce à ses pouvoirs qui l'assimilent à une magicienne digne de Circé, à son intimité avec l'ensemble du cosmos et en particulier avec l'arbre, lieu des retrouvailles, lieu où se réactive l'énigme relationnelle du couple.

Dans la même optique, Breton ravive le mythe égyptien qui relate à la fois une grande histoire d'amour et de fidélité et la difficile accession à l'immortalité du héros-dieu, le mythe d'Osiris et d'Isis. Osiris est le dieu des cycles de la végétation, parce que mort et ressuscité ; il est bienfaisant envers l'ensemble de l'humanité et chéri par elle, si bien que Seth, son frère, le jalouse, le tue en l'enfermant dans un coffre de bois précieux qu'il abandonne aux eaux du Nil. Isis, son épouse et soeur, inconsolable, finira par le retrouver pris dans un arbre dans le port de Byblos. Seth découvrant le cadavre qu'elle a caché le découpe alors en quatorze morceaux qu'il disperse à travers toute l'Égypte ; et Isis n'aura de cesse qu'elle n'ait récupéré et réassemblé treize des parcelles de son corps. Le mythe ne dit pas qu'il soit véritablement ressuscité, mais Isis fit si bien qu'il prit toute l'apparence d'un vivant et qu'elle parvint à

lui faire concevoir son fils posthume, Horus ; en outre Osiris est le dieu toujours vivant qui participe de l'ordre des saisons et du renouveau annuel du printemps.

L'arbre n'a pas une place primordiale dans ce mythe, même si Osiris est lié de façon étroite à la végétation en général ; cependant Breton s'est saisi du motif de l'arbre, le coffre dans l'arbre, comme du lieu même où s'accomplit la renaissance. Dans *Arcane 17* il raconte un rêve ; de la première partie de ce rêve il a gardé le souvenir d'un arbre épineux, fait de griffes de lynx et dont le feuillage irise comme le regard même de l'animal ; cet arbre maléfique avait tenté de renverser le rêveur qui s'était alors éveillé. La seconde partie du rêve débute par l'émersion d'un coffre hors de l'eau :

« le coffre est là, toujours aussi hermétique [...] mais sous lui, bien vite, le sol entre en branle-bas : des racines d'une force inconnue se lovent et se distendent jusqu'à paraître ramasser en elles tout le surplus de vigueur des forêts tropicales et d'elles croît à vue d'oeil, en pleine maturité, l'arbre auquel il échoit d'enfermer le coffre dans son tronc, de par l'ordre exceptionnel de la nature. Mais cet arbre, je le reconnais : c'est lui qui m'a jeté à terre tout à l'heure ! il est maintenant complètement refermé sur son secret, tel que j'ai commencé par le voir. » (40)

Puis viendront des hommes pour abattre l'arbre et le sculpter aux formes d'un pilier : « à lui seul il sera d'un style qui consacre un règne ». Mais une femme à la cour, aux pouvoirs magiques, réclame pour présent ce pilier précieux :

« Il semble rendu maintenant à sa nature première : on pourrait recommencer à compter les anneaux de l'aubier. Celle qui s'apprête à en prendre possession met alors la main aux derniers préparatifs : elle entoure de lin le tronc plus frais coupé que jamais et répand sur lui les baumes odoriférants dont les effluves s'étendent pour toujours à la contrée entière [...] la chaloupe de papyrus entraîne sur toutes les mers la déesse. »

Après ces rites d'embaumement, pareils à ceux qu'Isis consacra à l'assemblage des parties du corps de son époux, et après l'évocation de ce voyage initiatique aux côtés de la déesse-femme, le rêveur s'éveille : « l'acacia reverdi a réintégré la figure primitive tandis qu'en moi le mythe splendide démêle peu à peu les courbes de sa signification ». Et Osiris sera nommé :

« Osiris est un dieu noir », lui le dieu qu'on assimilait au soleil dans sa phase et son voyage nocturnes, tendu vers le rayonnement de l'aube, quand Rê qu'il supplanta et rendit à la nuit par l'extinction de son culte, était l'astre resplendissant du jour. Le rêve d'*Arcane 17* mêle le destin de l'arbre et celui de l'amant-rêveur osirien, passant d'un arbre de mort, maléfique, qui envahit l'espace et s'empare de lui comme le coffre de la mort s'était refermé sur Osiris, à un arbre de vie, arbre de renaissance, double du dieu ou de celui qui par la voix de l'inconscient où le mythe se répète, accède à un monde initiatique. Mais cette initiation, ce voyage avec la déesse pour guide, ne sacrent pas tant l'accession aux mystères de la mort qu'à ceux de l'amour, qui s'y apparentent dans la suite du texte, « l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour et ne s'élevant qu'alors à sa pleine conscience, à sa totale dignité ». Le rêve, l'inconscient et la femme offrent le triple guidage d'une même voie, par laquelle le surréalisme fait aboutir le mythe, ici dans la connaissance des morts-renaissances où s'inscrivent l'amour et la vie, « la certitude du renouvellement éternel », le savoir osirien par excellence, mais toujours sous l'égide de la grande magicienne et bienfaitrice, la déesse au service de la vie, Isis. Et l'arbre-momie, effigie d'Osiris, avatar du rêveur, ressemble à ces « Osiris végétants » que le culte ancien façonnait avec de l'argile et du grain et qu'il laissait germer pour accueillir le printemps. L'arbre, coffre ou cercueil, navire ou pilier, excède largement son importance initiale, car s'y fondent le refuge de Byblos et les prérogatives du dieu de la végétation et du dieu funéraire, du soleil nocturne porté vers la lumière. Et le motif qu'exploite ici Breton possède la même force que la dryade de Paz, la même capacité à bouleverser l'intimité de l'être, de l'amant, le même don d'exalter et d'idéaliser, une identique incidence dans l'intériorité à éveiller et mener au progrès, par la mort puis le retour à la vie, le mythe comme conducteur - avec pour figure de proue l'arbre, pour assumer les métamorphoses des univers extérieur et intérieur vers des données essentielles, et régénérantes, de l'être.

En ce qui concerne la fortune du mythe osirien à travers l'arbre nous évoquerons encore deux auteurs, dont Andersen, qui au siècle dernier développait dans un conte, *La Fille du Roi de la Vase* (41), la matière égyptienne. On y voit une princesse abandonnée par des sorcières pleurer sur un tronc d'aulne ; or ce tronc n'est autre que le roi de la vase, qui attire alors la

jeune fille dans le marais. Le dessous des eaux est pareil à une pyramide, et le tronc d'aulne se couvre de hiéroglyphes, pour finir par s'ouvrir sur une momie qui se défait de ses bandelettes. C'est le roi de la vase dont la princesse aura une fille, engendrée à la surface des eaux sur une grande feuille dont la tige s'élève de la poitrine maternelle. Cette fille viendra plus tard délivrer sa mère et elles repartiront en Egypte sous la forme de cygnes. Nous ne nous attarderons pas sur ce conte car il ne se réclame pas directement de la légende osirienne, cependant il cache de la même manière un coffre-sarcophage avec sa momie dans le coeur d'un arbre, et nomme son roi de la vase le « roi millénaire », ce qui, lorsque l'on sait qu'Osiris était garant de la survie des rois - tout roi mort s'appelle Osiris - n'est pas sans éveiller quelque écho. En réalité ce conte puise à l'ensemble de l'imagerie égyptienne, abondante chez les écrivains du XIXème siècle, à la fascination pour les tombeaux et les momies, où, bien-entendu, Osiris reste présent, dieu funéraire qui préside au tribunal du monde souterrain, et réincarné dans chaque mort qui renouvelle son voyage.

Notre second auteur est égyptien. Il s'agit de Tawfiq al Hakim, qui dans sa pièce *Dans sa robe verte* (42) - le titre égyptien *O toi qui grimpes à l'Arbre* en est plus suggestif - n'est pas sans évoquer des rites de fécondité, que les critiques ont naturellement rattachés à la tradition osirienne. Un arbre est planté au coeur de la pièce dans le jardin d'une maison, autour duquel tout viendra tourner, les dialogues, dans le style du théâtre absurde, et les actes. Un homme et sa femme vivent là et ne pensent tous deux qu'à la fécondité ; lui à celle de son arbre, au pied duquel vit la Dame verte, un lézard, signe cyclique dont les apparitions quotidiennes rythment sa vie et dont la constante couleur verte - même quand l'arbre est dénudé - l'émerveille ; et elle par l'obsession de la maternité, l'idée fixe de cette fille qu'elle n'a jamais eue. Or un matin la femme disparaît. Le mari est accusé de meurtre, et ce d'autant plus facilement qu'il avoue avoir eu maintes fois cette idée, afin d'enterrer son épouse sous l'arbre pour lequel il rêve d'une « croissance extraordinaire » ; mais il s'inquiète encore plus de la disparition du lézard, qui se confond avec celle de sa femme. Or celle-ci réapparaît, mais, comme elle refuse obstinément d'indiquer le lieu de son voyage, son mari, impuissant à la faire parler, la tue réellement. Puis au moment où il veut enterrer le cadavre sous l'arbre, il ne retrouve que celui de la Dame verte, morte elle aussi, et jetée dans la fosse

qu'on avait fait creuser pour retrouver sa femme. A cette trame qui prend les accents d'un rite, à ce fond de légende qui, sans qu'un mythe particulier soit nommément présent, accapare l'ensemble de la pièce, se joignent bien-entendu les ressorts modernes, avec cet effort du mari à transcender son existence, à exhumer le sens par le recours à l'énergie cyclique de la végétation. Le voyage osirien de sa femme - mort et résurrection - reste pour lui un mystère, et son incapacité à l'élucider lui fait commettre, dans son exaspération, le meurtre depuis longtemps annoncé. Et un autre personnage important, le derviche, vient alors lui signifier qu'il a enfin son « engrais extraordinaire », celui qui peut faire produire à un seul arbre quatre types de fruits selon la saison, « en hiver [...] des oranges [...] au printemps des abricots [...] en été des figues [...] et en automne des grenades », le même derviche qui affirmait que « toute chose est une... là-bas, l'arbre, et la vache, et la Dame verte », tous trois symboles de fertilité où s'inscrivent les ressources de générosité de la terre - la vache, dont on chante dans un refrain absurde, plusieurs fois dans la pièce, sa présence sur un arbre, n'a-t-elle pas ceint de ses cornes le front de la déesse Isis comme celui de la reine des plaisirs et, aussi, de la fertilité, Hathor ? Tout ceci n'est précisé ici que pour montrer comment ce n'est plus tant d'un mythe en lui-même, avec les noms et les personnalités de ses dieux, que s'empare la littérature, que des gestes rituels antiques qui l'ont accompagné, par lesquels l'homme recherche son alliance avec la terre, et le sens de son existence :

« Elle n'avait aucun sens pour moi, jusqu'à ce que maintenant je l'offre comme nourriture à l'arbre... l'arbre croîtra grâce à elle d'une immense croissance et il donnera des fruits merveilleux. »

Mais le mythe s'enfle du tragique d'un meurtre de l'incommunicabilité, du sacrifice d'une épouse qui semblait en relation avec les forces de vie et de mort régissant la nature ; son voyage sans destination, dont les points de départ et d'arrivée étaient finalement identiques, désigne peut-être aussi l'incapacité à raviver l'initiation osirienne : la communication que le mari ne parvient pas à établir dans les relations humaines, est désespérément recherchée dans la nature, et le meurtre, avec son cadavre disparu ou fondu dans le lézard puis dans la terre et dans l'arbre - dans tout ce qui est vert dans cette pièce - laisse la

vie végétale jalouse de ses mystères. Dans tous les cas ce type d'arbre, qui ne répond plus qu'évasivement à un fond mythique précis mais s'arroge des rites, des gestes culturels, et ce jusqu'à la violence, dans l'avidité de s'emparer des mystères de la vie, de s'enraciner dans les rythmes de la végétation, n'est pas un exemple unique dans les quêtes de la littérature moderne, dans son désir de renouer avec un sacré chthonien.

Hubert Juin, dans son livre au titre significatif, *L'arbre au Féminin* (43), recourt parfois aux motifs mythologiques, parmi les miroirs infinis que l'homme a disposés entre l'arbre et la féminité. Dans les débuts du texte, le narrateur se souvient d'un homme, Parturier, dont les descriptions animées de la nature ne faisaient en réalité que peindre à touches toujours plus amoureuses, la féminité inhérente au paysage :

« C'était un univers dépeuplé qu'il décrivait. Mais évoquait-il une forêt, qu'on devinait, ou qu'on aurait pu deviner, aux inflexions de ses paroles, à cette saveur qu'elles convoquaient, à laquelle elles creusaient un nid, un lit, des nymphes cachées à l'abri des troncs, et qui, à peine le conteur nous aurait-il éloignés de cette clairière, allaient à nouveau surgir et danser nues parmi les hautes herbes et sous l'inclinaison des branches. [...] La terre et ses continents, pour le navigateur des hameaux, était une femme géante, muette, sensuelle. » (p.23)

Hubert Juin précise bien qu'il ne s'agit pas tant de peupler la nature de ce qui n'est pas elle, d'y rajouter des formes trop humaines, que de déceler d'un verbe aimant l'essence féminine des arbres et de la terre. Plus loin l'auteur nomme « rites du paganisme » les premières expériences amoureuses qui dévêtent les jeunes filles précisément sous les arbres ; la mythologie sait transfigurer les gestes de l'amour et les corps qu'il étreint :

« L'agitation des feuilles, qui est constante, qui est faite d'un souffle imperceptible mais incessant et capricieux, semait sur les seins et les cuisses, sur le ventre courbe et les épaules gracieuses des sequins immatériels. Il vous en venait en mémoire des pages de la mythologie: c'était Danaé offerte, Léda courbée sous la pluie d'or, et il n'était plus besoin d'autres gestes. » (p.44)

La semence de Zeus est au crible des feuillages. Même si ici on ne dessine plus les courbes de simples dryades sans nom ou nymphes des bois, mais Léda ou Danaé - bien que possédées et non plus fuyantes -, une identique

alliance de l'arbre et de la femme transcende le désir charnel, dans cette communion tout autant - ou peut-être plus - avec la terre qu'avec la femme.

« Est-il un plus beau conte, et plus juste, que celui des nymphes ? »
C'est que, pour Hubert Juin, c'est l'Arbre de la Science lui-même, dont le fruit offrit le goût de la chair, qui engendra la première femme. Par le désir né naît aussi la femme, ou plutôt la nymphe, dont la physionomie et les gestes se confondent avec ceux de l'arbre :

« Il gire, il siffle, il agite les bras, tord ses cheveux, se retient aux nuages pour ne pas tomber, puis il se tasse et, à nouveau se dresse sur la ligne d'horizon [...] ». (p. 49)

Cette description proche des métamorphoses ovidiennes assemble dans un même corps l'arbre et la femme, qui d'Eve aux mythologies et au-delà, est emporté « dans l'écrin périssable de son légendaire », arbre fourreau et chrysalide, féminin jusqu'à ses plus frêles ramilles. Mais avec Hubert Juin l'emprunt aux mythologies de la figure de la femme-arbre ne s'épanouit pas tant en un chant au désir et à la féminité qu'en un hymne à la terre. Car ce n'est plus l'arbre qui cache la femme, emprisonne la nymphe et ses attraits, le désir toujours esquivé par l'écorce, c'est la femme qui détient l'arbre dans son corps. Le narrateur prétend se souvenir d'une « entrevision probante », celle d'une femme à la rivière, les bras levés, faisant passer sa robe par dessus sa tête - elle nous évoque d'ailleurs la posture des êtres que frappe la métamorphose, bras dessus la tête dans la naissance du feuillage - :

« les bras dressés, la tête voilée, et la robe dessus la gorge, couronnant le corps blanc et nu, frêle et élancé, semblable dans l'envol du tissu, à une feuillaison où viendraient, si le geste s'était figé, piailler les oiseaux : c'était un arbre ! » (p.73)

La sensualité qui dorénavant guettera le trouble provoqué par ce tableau de la femme se déshabillant, ne trompe pas :

« j'ai toujours guetté, en cet instant, l'apparition fugace et décisive de l'arbre, - non plus de la nymphe que l'arbre dissimule, mais de l'arbre que la dryade cache. » (p.74)

Ces désirs demandent la terre et non point la femme, et l'acte d'amour n'est qu'un culte à la végétation. « La femme appartient au règne végétal », femme voilée sous les plis de l'écorce, toujours déjà métamorphosée, assujettie au culte de la terre bien plus qu'aux temps du paganisme, dryade parce qu'essentiellement arbre et lien à la terre.

L'arbre qui croît dans le roman de John Steinbeck *Au Dieu Inconnu*, tire lui aussi sa force et sa magie de ses liens à la terre, mais indépendamment de toute féminité. Nous citons ici ce grand chêne car, s'il accapare les rites du paganisme en général, sans rattachement à des divinités précises, il illustre bien comment le désir d'exalter la terre recourt facilement aux cultes antiques bien que ceux-ci ne soient pas précisément empruntés à telle ou telle culture. Le héros du roman est venu construire sa maison sous un chêne ; à la mort de son père, il est convaincu que l'âme de celui-ci a pris possession du grand arbre ; peu à peu toute sa vie viendra tirer conseil et sens de la présence du géant végétal, de ce « dieu inconnu » auquel il développera tout un culte. Ainsi dans l'attente de la pluie il tue un faucon et le suspend dans les branches, éclabousse l'écorce du sang d'un cochon, réalisant des rites propitiatoires en appelant à la fertilité de la terre. Le prêtre, puis son frère s'opposent à lui : « gardez-vous des arbres, mon fils. Jésus est un meilleur sauveur qu'une hamadryade. »⁽⁴⁴⁾ Mais la puissance de cette foi païenne est bien plus qu'une hérésie :

« cette croyance devient forte, pensa-t-il. J'ai commencé à y croire parce que cela me réconfortait après la mort de mon père, mais maintenant elle l'emporte sur presque tout. »

Le frère finira par tuer le grand arbre, le combat des deux religions laisse l'arbre mutilé ; et, comme un châtiment de la terre, une tenace sécheresse s'ensuivra. John ne trouvera comme seul sacrifice capable de convoquer la pluie, que celui de son propre corps, offert sur un rocher au coeur d'une clairière, là où s'est tarie l'ultime source. A ce point du récit il est comparé au Christ, mais c'est un peu une figure christique telle que la conçoit Eliade dans

son *Traité d'Histoire des Religions*, dieu sacré par ses possibilités fécondantes, rapproché des hommes parce que partageant, par sa mort puis sa renaissance, non seulement les souffrances humaines, mais l'ordre cyclique qui prévaut au rythme de la végétation. Eliade rapproche ainsi le Christ et Osiris, tous deux offerts pour un rachat et ravivant les rythmes naturels. Ce type de comparaison, que l'on peut juger réducteur, convient au héros du roman de Steinbeck ; celui-ci entre effectivement en communion avec la terre, et il sent de son corps devenu immense sortir la pluie qui mettra fin à la sécheresse. Le livre s'achèvera sur les explosions de joie des habitants, dans une atmosphère d'ivresse, un culte archaïque des hommes à la pluie et à la terre.

La démarche qui veut rendre à la terre ses prérogatives, sa sacralité, ravive avec force les mystères du paganisme ; dans ce même livre on rencontre un homme qui, sans savoir expliquer pourquoi mais dans le sentiment d'une absolue nécessité, sacrifie chaque soir un animal, au moment précis où le ciel s'embrase. Dans l'optique de réactiver les valeurs de la terre, l'écrivain a fait du chêne cultuel le motif central de son roman. Loin des superstitions que les croisés du Tasse combattaient à travers les figures du paganisme, les hymnes à la terre trouvent plus leur compte dans les rites antiques - habilement orchestrés ici car la présence du chêne ne prend jamais la forme expressive d'une divinité et tout ce qu'il provoque ne peut être interprété que comme des hasards climatiques - que dans le christianisme, même si celui-ci se confond finalement avec la religiosité dite païenne, dans la figure christique - explicitement nommée telle - sacrifiée sur le rocher. Il faut préciser ici que nous ne traitons bien évidemment pas les arbres des cultes antiques comme de simples motifs littéraires, au même titre que les dryades ou les métamorphoses ; cependant il nous semble important de signaler la fortune - littéraire ici - de ces arbres, hérités non pas précisément des cultures grecques et romaines mais généralisés dans une nouvelle religion de la terre, avec ses bienveillances et ses colères, ses gestes qui s'imposent à l'homme - même si le prêtre image le danger de telles croyances par la figure la plus superficielle, celle qui a déjà depuis des siècles accumulé tant de jolis poèmes, l'hamadryade.

Eugenia Fakinou, auteur grecque moderne, tente elle de renouer avec une Grèce oraculaire. *La Septième Dépouille* (45), roman à plusieurs voix, détaille la vie de trois femmes, trois générations de femmes ; la Mère a appris à

écouter la voix d'un arbre, puis elle a transmis son pouvoir à sa fille Hélène. La troisième génération, jeune athénienne moderne, refusera l'héritage. Les premières paroles du livre sont de l'arbre lui-même :

*« j'aime les femmes. Les femmes et les fleurs sauvages.
Les femmes vivent les grandes passions. Elles écrivent l'Histoire et portent sur leurs épaules le poids des instants décisifs.
Alors, les vierges du septentrion venaient converser avec moi.
Puis les prêtresses vêtues de blanc aux cheveux tressés de lierre et aux simandres de bronze s'étendaient dans l'attente du murmure de mes frondaisons. » (p.7)*

L'arbre a la nostalgie des temps anciens, et les femmes s'étonnent qu'il parle de moins en moins fréquemment. Un jour qu'elle part l'interroger, Hélène, restée vierge comme les femmes consacrées au verbe des arbres oraculaires, décrit les rites qui président à l'exercice de ses pouvoirs d'écoute :

« je me suis bien lavée de partout. Je suis propre. Je jeûne. Je dors à même le sol depuis tant de jours. Il doit me parler. Aujourd'hui l'arbre doit me parler. J'allume un bâton d'encens, je m'étends à ses racines et j'attends... » (p. 28).

Mais le message de l'arbre ne sera pas celui que les femmes attendaient :

« il a dit, les palais sont tombés... et qu'un certain Phébus n'a plus ni cabane ni laurier prophétique... ni source murmurante... il dit que l'eau qui parlait a disparu... » (p. 34).

La mémoire de l'arbre s'inquiète, à l'écueil du présent, des cultes perdus et des dieux oubliés ; les rappels mythologiques tiennent lieu d'avertissement pour ceux qui n'ont plus tenu compte des murmures des arbres ou des eaux, de regret quant aux sacralités éteintes, dispensées hors de l'espace naturel. Et la Mère raconte, dans de longs monologues intérieurs, comment cet arbre - un chêne bien entendu - a toujours parlé, et toujours seulement à des femmes, femmes élues par lui :

« elles y allaient en cachette du pope, elles se baignaient, elles buvaient de l'eau et l'interrogeaient. A certaines il parlait, à d'autres non [...] c'est à la fois bénédiction et malédiction d'être élue par l'arbre. C'est une lourde charge. Certaines le supportent, d'autres en deviennent folles. » (p. 74).

Cet héritage d'une culture païenne, qui, comme chez Steinbeck, trouve une opposition dans le clergé de l'Eglise, perdue avec ses ambivalences, cette voix du feuillage comme un sacre pesant sur les épaules de la femme ; car le chêne est jaloux, et les vies de ses vierges-pythies mâchant le laurier enivrant de son verbe, n'appartiennent qu'à lui seul, il sera pour leur vie entière leur unique amant. Hélène regrette parfois cette pureté imposée :

« Je n'ai jamais connu la caresse d'un homme... ma mère me préparait pour l'Arbre. Elle me le disait, mais moi je pensais qu'il arriverait quelque chose pour me tirer de là... Si j'allais à l'Arbre...je ne devrais aimer personne d'autre que lui. AUCUN homme ne devait me toucher [...] il me fallait donc aller à l'Arbre [...] que je le veuille ou non [...] je ne donne pas tort à Ritsa, [...] qui ne veut pas apprendre les secrets de l'arbre [...] moi... c'était une autre époque... j'étais là pour conserver la coutume » (p. 96).

Mais cette coutume entre en rupture avec la modernité, dont la voix de Roula la jeune athénienne se fait la représentante :

« les vieilles sont complètement frappées [...] elles s'allongeraient sous un arbre, et à chaque mouvement de feuille elles tireraient des prophéties. » (p. 96).

Pourtant le livre s'achève sur le refrain poétique du grand arbre amant de toute féminité, qui songe que « il y a toujours quelque femme pour arriver jusqu'ici haletante, une question aux lèvres ».

Toute la Grèce archaïque, à travers cette figure d'arbre oraculaire, ressurgit dans l'univers dérisoire de quelques femmes à l'écoute d'un passé qui ne se fait entendre que de façon de plus en plus espacée, dans le péril d'une mémoire qui se cherche. Et l'héritage dans l'arbre fait de cette mémoire le thème central du roman, où se disent les quêtes et les doutes d'une Grèce moderne, les silences, les murmures effeuillés d'une culture. Le chêne affirme ici aussi un lien à la terre, mais comme il s'enracine dans le sol grec, l'antique y est mémoire plus drue, mythologie revendiquée dans la voix intermittente de

la ramure, comme une identité, toujours présente, exhumée des temps anciens pour confondre la modernité. En réalité, des arbres comme le chêne *d'Au Dieu Inconnu* ou l'arbre oraculaire du roman de Fakinou, ont sans doute plus de présence et de magie que n'en ont eu certains arbres cultuels antiques, simplement associés à l'habitude de gestes rituels affaiblis dans leurs sens ; car ici l'enjeu dépasse la seule fonction religieuse, les frondaisons assument les valeurs de la terre, d'une tradition ancestrale, les rapports originels de l'homme avec la nature, et les pouvoirs dans l'arbre si étrangement ravivés pour un siècle désabusé, ne tiennent pas tant à la restauration d'une culture païenne, qu'aux retrouvailles avec le toucher brut d'un monde doué de paroles et que l'histoire a depuis longtemps réduit au silence. L'arbre oraculaire ne se contente plus du timbre vindicatif de quelque dieu obscur, ni même simplement des vestiges de cultures populaires offrant pour la moisson un animal égorgé, il porte l'appel amplifié des écrivains à la recherche d'une sensation saine où l'homme était uni à la terre qu'il habite.

Nous pourrions citer aussi, dans le réveil de motifs cultuels, le livre de Mario Mercier, *L'Enseignement de l'Arbre-Maître* ; cependant, la mystique développée par l'auteur sous un arbre-guide d'une forêt de France et dans la toute fin d'un siècle peu enclin à écouter la parole d'un arbre, si elle prend effectivement des accents rituels proches de ceux que nous avons pu saisir dans les deux oeuvres précédemment citées, elle se rapproche essentiellement du chamanisme et non précisément des cultures dont nous mentionnons les descendances. L'auteur mêle les imaginaires culturels, les Amérindiens aux mocassins de vent, les gnomes et les fées, l'étreinte d'une déesse dans le corps de l'arbre, les rites propitiatoires et les invocations, et il serait vain de vouloir discerner strictement tel ou tel héritage. Nous signalons simplement cet auteur comme un exemple de réutilisation de motifs dits païens ou issus de cultures diverses, dans un désir similaire à celui que nous définissons plus haut, à savoir le ravivage d'un lien intuitif et sensitif avec les mystères de la création.

Nous aimerions ici faire une incursion sur un autre continent, l'Afrique, dont quelques romans modernes exploitent eux aussi les arbres cultuels d'une culture encore toute proche mais fragilisée par la modernité, des arbres qui racontent une identité et la désertion du sacré. Jean Pliya, dans la nouvelle *L'Arbre Fétiche* (46), oppose la modernité à la tradition par un géant végétal, vestige des forêts sacrées d'Iroko. « A la vue de cet arbre, on ressentait malgré soi une impression de vénération » ; resté seul avec quelques autres éparpillés, il a recueilli, condensé, tout le sacré des forêts, rendu d'autant plus précieux aux offrandes et sabbats des sorciers. C'est le plus vieux des prisonniers chargés de l'abattre pour élargir le sentier en une rue, qui rappelle ainsi les croyances ancestrales, puis raconte la légende attachée à cet arbre :

« L'iroko que vous nous ordonnez de couper a une histoire que vous devez savoir. Le roi Tégbessou 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 ses ennemis de Zâ. En mémoire des services éminents rendus au royaume de Danhomè, il a toujours été respecté. C'est pourquoi nous devrions l'épargner. Si vous vous en approchez, vous verrez qu'en sa partie inférieure le tronc est creux. Là serait le repaire d'un serpent qui veille sur l'arbre et auquel tout homme menacé de sortilèges peut sacrifier pour être guéri. Sans même la présence du serpent, cet iroko est un fétiche redoutable. »

Royauté habitée et qui participa à l'épopée du pays, on décide pourtant de l'abattre, et on fait appel à un bûcheron sans scrupule ; s'ensuit un « combat singulier » avec le géant, où, bien que sa trajectoire ait été prévue, celui-ci écrase son assassin. La solennité de la scène et l'orage qui s'ensuit jettent les spectateurs dans l'effroi d'un univers rendu à la sacralité ; le cadavre méconnaissable sera laissé aux chacals et aux vautours, comme pour calmer la fureur de l'arbre :

« On comprit ainsi toute l'horreur de la riposte foudroyante de l'Iroko. Un noeud de branches, renflé comme une tête de massue titanesque, avait atteint le bûcheron dans le dos. »

Instrument de mort, le géant, bien que finalement abattu, cédant devant la modernité, conserve ses attributs anciens, son héritage d'arbre cultuel investi par les ambivalences du sacré, vénération et crainte, et rappelle la force des traditions ancestrales. Cependant, même si les adorateurs de l'Iroko partent en

procession après la manifestation pour eux évidente du surnaturel, le corps à corps avec la modernité reste inégal, cette victoire passagère et incomplète pourra être interprétée comme le simple fait du hasard.

Le motif de l'arbre soutient le dialogue et le conflit entre deux époques ; il ne sert pas tant à une prise de position ni même à la revendication d'un statut légitime pour une religiosité qui s'éteint, qu'à décrire le vitalisme latent d'une culture avec laquelle chaque geste de la vie moderne peut renouer. Une certaine ambiguïté vient même parfois se glisser dans ce type de nouvelles, lorsque la vengeance des dieux ancestraux paraît si implacable qu'elle semble parler contre eux. Il en est ainsi dans le récit de J.M. Nzouanken, *Les Dieux de Bangoulap* (47) ; sur les forêts sacrées de Bangoulap veillent des dieux jaloux, dont la sentence, pour celui qui osera abattre des arbres, n'est autre que la mort. Or Yagpa, au mépris de tous les interdits, construit sa case sur le sol même de Bangoulap avec le bois de quelques arbres sacrés. Sa famille partie à sa recherche rencontre un grand fétichiste qui lui remet une écorce d'arbre pouvant le sauver, puis un jeune homme qui rit de ses craintes et les traite comme des superstitions. Yagpa enfreint d'autres lois, relatives aux hiérarchies, rase les tombeaux et « la seule forêt qui fait [notre] gloire », colline où gîtent les « mystères les plus secrets de la magie et de la sorcellerie ». Lorsque sa famille parvient à la colline, elle trouve la « demeure des dieux ancestraux » complètement dévastée ; un orage se déchaîne alors, et avec lui la fureur d'une tornade, de grandes pluies, qui mettront fin à l'arrogance de Yagpa : sa case est fracassée et lui-même foudroyé. Après la tourmente ne résonnent plus que le « grelot du devin » et le « bruit de ses amulettes magiques », la victoire des croyances, ou superstitions, anciennes.

Cependant cette nouvelle entend-elle exalter la toute puissance de la mystique ancestrale, la démontrer aux incrédules, à la génération conquise par la pensée rationaliste, ou au contraire dénoncer par la satire les cultes de dieux cruels qui forcent les hommes à un dévouement exclusif ? La révolte de Yagpa contre des dieux donneurs de mort et non plus dispensateurs de vie reste marquée par le refus des superstitions ; la violence guerrière des dieux qui, au finale, ont laissé mutiler leur forêt, ne restaure pas véritablement leur crédit même si elle désarme le mépris des hommes.

L'arbre cultuel comme motif littéraire, mutilé par les conflits internes d'une culture qui se cherche entre le totalitarisme de dieux ancestraux et les doutes d'une pensée rationnelle, est une intersection, l'instrument des deux parties, demeure et citadelle des croyances, mais aussi réduit, soumis au déboisement du doute. L'histoire culturelle dépose ainsi dans l'aubier tout le poids des divinités mais y inscrit aussi ses hésitations, la coupe de ses révoltes, la scarification de sa foi ébranlée.

D'autres romans se contentent d'évoquer des arbres associés au présent de la vie d'un village, aux rites, notamment, de la circoncision ; cependant ces lieux racontent parfois eux aussi l'histoire d'une sacralité plus ancienne, comme dans ces lignes de *L'enfant Noir* de Camara Laye :

« C'est, sous un immense fromager, un bas-fond situé dans l'angle de la rivière Komoni et du Niger. En temps habituel, aucun interdit n'en défend l'accès ; mais sans doute n'en a-t-il pas toujours été ainsi, et quelque chose, autour de l'énorme tronc du fromager, plane encore de ce passé que je n'ai pas connu. » (48)

L'effroi attaché au sacré s'est estompé, ne semble subsister que le côté bienfaisant d'un lieu initiatique pour le passage à la vie adulte et sexuée.

Avec les romans africains, le motif de l'arbre cultuel, beaucoup plus proche dans le temps, bien entendu, que les végétaux de l'antiquité païenne dont s'inspiraient les romans de Steinbeck ou de Fakinou, ne décrit pas tant un retour, la tentative de renouer avec une sensibilité perdue, que les errements d'une culture encore vivace, ses affadissements et ses sursauts, ses déboisements, le sentiment du sacré qui resurgit justement dans la mutilation.

Mais revenons, pour en terminer avec l'histoire des motifs mythologiques et arbres cultuels, à l'imaginaire occidental, et avec lui à la figure qui aura sans doute parmi ces motifs inspiré la littérature la plus abondante, l'hamadryade.

Elle trouve place dans un genre où on ne l'attendait peut-être pas. J. Morrow, dans *L'Arbre à Rêves*, roman de science-fiction, donne à un immense arbre-monstre le nom de « Hamadryade ». Des pommes hallucinogènes ont été inventées, et leur créateur les utilise pour programmer les rêves des habitants de la galaxie. Mais un jour un fruit maléfique est créé, qui provoque la folie. Le héros, pour sauver notamment sa fille, part à la recherche du dictateur créateur des Frèves - autre nom de ces pommes - et il devra mettre à mort l'arbre monstrueux Hamadryade, appelé aussi arbre-de-mort. Le héros et ses compagnons parcourront pendant des jours l'immensité géographique de cet arbre, faite de falaises, borbiers ou rivières, qu'ils baptiseront des noms éloquents de « Chronos », « Bourbier de l'Eden » ou « Fleuve de l'oubli » - le labyrinthe de l'arbre offre des parcours ulysseens - ; puis ils rencontreront, toujours sur l'arbre, un régisseur et la tribu des cueilleurs soumis aux pouvoirs d'Hamadryade. Le monstre est décrit tantôt comme un végétal, tantôt comme un être humain, formé de nerfs, d'artères et d'un cerveau ; c'est ce dernier qu'il s'agit d'atteindre avec un harpon trempé dans le poison d'une belladone. La confusion des règnes est le propre de ce géant végétal - c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles il mérite son nom - mais il engendre aussi un double sentiment de répulsion et de vénération. Le héros hésite un instant à combattre le monstre, car c'est pour lui « tuer la mère de [son] seul dieu » ; le pouvoir sur l'imaginaire de ces pommes est tel qu'Hamadryade n'est pas si loin des figures des grandes déesses. Puis elle se met à parler, précisant que 1/5ème de son cerveau « est constitué de cortex linguistique ». Alors apparaît une hamadryade douce et mélancolique, qui regrette d'être enfermée dans ce corps d'arbre où elle se meurt d'ennui. Son rêve le plus cher est de se retrouver un matin avec « une vraie main, pas une simple branche. Quelque chose avec un pouce ». Le héros s'aperçoit qu'Hamadryade n'est en fait qu'une victime, que son caractère est loin d'être assimilable au côté maléfique de ses fruits, qu'elle n'est qu'un instrument aux mains de son créateur. L'ultime désir d'Hamadryade sera qu'on la transforme en pulpe, puis en papier, et qu'on use de ce papier pour les pages sentimentales d'un grand roman d'amour. Ce monstre n'est pas si éloigné de l'antique qu'on aurait pu le croire à première vue. Cette âme au coeur de l'aubier soupire d'être emprisonnée dans ce grand corps d'arbre, de ne pouvoir troquer contre ses moignons de branches la simple agilité d'une main humaine.

Victime, forcée de vivre et de mourir sous l'écorce, telle est, si proche des définitions anciennes, l'hamadryade du roman de science-fiction de J. Morrow, la nymphe tragiquement enchaînée dans la substance du végétal, et qui rêve d'amour, ici non pas en tant que figure féminine, mais à travers la matière même, dont sa chair n'a jamais le loisir de se libérer.

Il est difficile de dégager une constante dans la réinterprétation des motifs mythologiques au XX^{ème} siècle. Employés de façon très ponctuelle, par des auteurs et des genres très différents, ils accompagnent tantôt l'exaltation de la féminité, ranimée par une nouvelle idéalisation de la femme, de Proust à Octavio Paz, où le mythe amoureux n'en n'use pas comme d'une simple métaphore à la manière des poètes du passé, mais comme ce qui décèle et exprime l'essence énigmatique de la femme et du désir ; tantôt on les voit enracinés dans un hymne à la terre, dans une quête d'identité où se ravive un paganisme ancestral généralisé dans ses origines mais tendu vers l'écoute des forces mystiques de la nature. Il est vrai qu'on ne traite plus de motifs spécifiques ; on notera que l'essai de Giraud sur le mythe de Daphné ne consacre que quelques lignes aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, car la fortune des métamorphoses tarit effectivement si l'on veut parler de telle ou telle d'entre elles, et ce, tant en littérature qu'en art.

Déjà le XIX^{ème} siècle n'avait rien produit de très original ; et pour ce siècle, Giraud mentionne un bronze de Renée Sintenis (cf. Annexe 18), une Daphné au corps longiligne, les bras levés par-dessus la tête, les cheveux remplacés par des feuilles comme seuls signes, avec la présence de quelques autres feuilles à hauteur des chevilles, du processus de la métamorphose ; il signale également une oeuvre de Kübin mêlant érotisme et fantastique, représentation fascinée des règnes conjugués, monstre et féminin. Enfin il cite Picasso dans ses illustrations des métamorphoses ; or, après vérification nous n'avons trouvé nulle trace dans la suite de ses dessins, d'une métamorphose en arbre ; c'est dire que le peintre ne devait pas trouver dans ces passages-là matière à interpréter sa conception des mythes. Il a en revanche donné à l'une de ses toiles le titre de *La Grande Dryade* ; cette toile représente une femme nue entre des arbres, où les formes de son corps géométrisé s'accordent avec les lignes des feuillages qui occupent tout le fond. Mais ce type de tableau

aurait tout autant pu être appelé *Baigneuse* ou *Nu aux feuillages* sans que cela en altérât le sens ou l'expression picturale.

Une interprétation assez originale de la fusion entre l'humain et le végétal apparaît cependant dans l'oeuvre de Zadkine. Du bois sculpté *Daphné*, inachevé, et peut-être pour cette raison rendant justement mieux compte du mélange des règnes, se dégage un corps encore pris dans les réseaux de branches. C'est dans le matériau *bois* que s'esquissent les formes de la nymphe, comme en un retour à l'origine du mythe.

On peut se rendre compte à travers ces maigres exemples d'un certain épuisement de nos motifs en art. Un tableau comme *La Grande Dryade*, dont le nom au caractère fortuit ne cache aucune richesse réinterprétative de la figure mythologique, n'évoque rien peut-être que la généralité des liens de l'arbre à la féminité ; et nombreux sont les nus de l'art moderne auxquels on pourrait donner un titre similaire. Nos motifs s'éteignent par l'anonymat des corps qui peuvent encore porter leur héritage. Et dans les poèmes ou les romans que nous avons cités, les personnages d'Ovide sont rarement évoqués, seules semblent subsister les dryades et hamadryades, auxquelles la fortune des métamorphoses prête parfois quelques gestes ou accents de pathétique, des bras levés dans le feuillage, des palpitations de coeur sous l'écorce ; ces figures auxquelles les auteurs antiques n'avaient pas donné d'autre dimension que celle de frêles esprits des bois, peuvent ainsi s'enrichir du souvenir d'Ovide, ou, sans nom, recueillir toute féminité, et avec elle les mythes de la vie intérieure désirante. Daphné aussi en son temps sut dire la femme admirée et l'amante insaisie, mais c'était toujours, dans l'allégorie puis la métaphore, par référence à un mythe bien précis, délimité dans son action, dans ses visages et ses effets. Dès le romantisme - qui pourtant avait eu peu recours aux figures mythologiques - on s'affranchit du carcan des mythes désignés, et seules la dryade ou l'hamadryade - toutes deux plus ou moins confondues - puis l'arbre cultuel, subsisteront pour habiter la nature à travers les sentiments nouveaux qu'elle éveille, pour prendre part aux intuitions nées du corps nouveau des arbres, des ardeurs de la sève, des voix de la terre vibrant dans les feuillages. Incarnant les mystères naturels ou de l'être - de la féminité ou du désir - et non plus animant les paysages et pouvant s'extraire des écorces, les figures dans l'arbre sont plus hamadryades que dryades, inextricablement mêlées au règne végétal, dans un

alliage où résonne encore, de loin en loin, le souci de sacraliser les réalités de l'être - de la femme aux mythes de l'intériorité - et ses relations avec le cosmos.

CHAPITRE II

MOTIFS BIBLIQUES

« **Y**ahvé-Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé. Yahvé-Dieu fit pousser du sol toutes espèces d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'Arbre de Vie au milieu du jardin, et l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal » (Genèse II, 8) (1)

De ces quelques phrases tirées de la Genèse, nous retiendrons trois motifs, dont la fortune fut considérable : le jardin - les arbres en paradis -, qui sera traité un peu plus loin à l'intérieur d'une histoire qui précède l'Eden et que celui-ci n'a fait qu'enrichir, et surtout les deux motifs inséparables de l'Arbre de Vie et de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal.

« Tu peux manger de tous les arbres du Paradis. Mais de l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal tu ne mangeras pas, car, le jour où tu en mangeras tu mourras certainement

Ainsi parle Yahvé-Dieu à l'homme qu'il a engendré. Pourtant, dès le chapitre III de la Genèse, lorsque Eve répète au serpent cette recommandation divine, celui-ci lui rétorque :

« Pas du tout ! vous ne mourrez pas ! mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux qui connaissent le bien et le mal. »

Et, si Eve enfreignit l'interdit divin, c'est parce que non seulement elle « vit que l'arbre était bon à manger et séduisant à voir » mais aussi qu'il était « désirable pour acquérir l'entendement ».

Ainsi dès la Genèse, l'Arbre de la Connaissance est placé sous le double signe de la mort annoncée et de la lucidité, la conscience de soi, celle qui fit que, aussitôt après la transgression de l'interdit par le couple primordial, « leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus. » Ce n'est qu'après la manducation fatale qu'est à nouveau mentionné l'Arbre de Vie, arbre non tentateur mais qui va devenir à son tour un arbre interdit :

« Voilà que l'homme est devenu comme l'un de nous, pour connaître le bien et le mal ! qu'il n'étende pas maintenant la main, ne cueille aussi de l'Arbre de Vie, n'en mange et ne vive pour toujours ! et Yahvé-Dieu le renvoya du jardin d'Eden pour cultiver le sol d'où il avait été tiré. Il bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Eden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'Arbre de Vie. »

Si nous avons cité si abondamment la Genèse c'est pour mieux montrer comment ces deux motifs, même s'ils restent indissolublement liés, évoluent l'un et l'autre, dès les textes bibliques, dans un sens qui leur est propre et qu'ils vont conserver au travers même de leurs métamorphoses dans l'histoire et les souvenirs que les poètes, écrivains et peintres appelleront pour fonder leur descendance.

L'Arbre de la Connaissance, la connaissance du bien, et du mal, possède donc dès l'abord une dualité que la chute accentue, en confrontant l'homme à la mort, à la quête de sa nourriture, et sa compagne à l'enfantement. Quant à l'Arbre de Vie, placé au centre d'Eden - quand l'Arbre de la Connaissance n'y est pas situé - c'est-à-dire au lieu où tout s'unifie, arbre d'éternité quand celui de la chute ira égarer l'homme dans un univers où la mort est conjointe à la vie, il sera évoqué le plus souvent sur le mode du retour, de la réintégration dans un monde édénique. Dans l'Apocalypse, Saint Jean fera croître dans la Jérusalem future des arbres de vie près du fleuve de vie en ajoutant : « heureux ceux qui lavent leurs robes, ils pourront disposer de l'Arbre de Vie et pénétrer dans la cité, par les portes. » L'Arbre de Vie guérit l'homme de son histoire, éteint le temps chronologique où l'avait jeté l'Arbre de la

Connaissance, pour le rétablir dans un temps qualifié parfois de messianique, reliant le passé de l'innocence au futur aboli de tous les siècles intermédiaires.

C'est ainsi que R. Guénon, dans *Le Symbolisme de la Croix*, différencie les deux arbres, allant même jusqu'à systématiser l'opposition unité-dualité que nous venons de soulever. Tout en signalant la proximité des deux arbres, il déclare que, dans tout arbre emblématique, lorsque s'exprime une idée de dualité, c'est d'un Arbre de la Science que l'on parle ; il ajoute que par la chute « la nature duelle de l'Arbre de la Science apparaît à Adam » (2), qui s'éloigne alors du centre, de l'unité première, de l'Arbre de Vie, et tous les efforts de l'homme pour revenir en ce « centre inaccessible » tendent à « recouvrer le sens de l'éternité ».

Le livre de Charles Hirsch traitant des symbolismes de l'arbre en général (3), insiste aussi sur cet aspect, l'Arbre de la Connaissance marquant le seuil d'un monde dominé par les antagonismes, et l'Arbre de Vie unifiant les contraires. Comme Guénon, Charles Hirsch évoque l'arbre séphirothique de la cabale juive (cf. Annexe 19) ; cet arbre, dont nous préciserons la symbolique ultérieurement, est représenté comme le diagramme des principes à l'oeuvre dans l'univers, illustrant le jeu des énergies divines descendantes et remontantes dont il est l'axe conducteur. Ainsi le définit aussi Halevi dans son ouvrage *L'Arbre de Vie : Introduction à la Cabale* ; chaque séphiroth est reliée à l'ensemble de l'arbre pour que celui-ci soit complet. Selon Guénon, cet arbre, qui se dit de vie, possède en réalité deux colonnes, l'une à droite et l'autre à gauche, dualité qui le rattacherait à l'Arbre de la Connaissance, mais ces colonnes sont équilibrées par une troisième, centrale, ce qui le rapproche de l'Arbre de Vie. Est-ce ici une tentative de réunir Arbre de la Science et Arbre de Vie, de réintégrer la connaissance à l'intérieur même de la quête de la vie éternelle ? Car la structure de l'arbre séphirothique ne fait pas qu'organiser les principes à l'oeuvre dans l'univers, elle s'applique aussi à l'homme et à son accomplissement spirituel ; l'homme doit, en quelque sorte, unifier tous les contraires, par une forme d'ascension, par un mouvement en spirale que Charles Hirsch compare à la rotation dont le serpent donne l'exemple ; c'est atteindre l'infini par degrés, toujours rappelé de la périphérie au centre. Hirsch précise par ailleurs que le sens purement moral donné à l'Arbre de la Science était étranger à la tradition juive, qui y discernait plutôt la forme de toute

dualité, le juste ou l'erroné, le correct ou l'incorrect. En outre, selon le *Zohar*, l'Arbre de Vie était lié à l'étude de la Torah, on pensait donc tirer un savoir aussi de l'Arbre de Vie, notamment pour l'étude de la loi et des textes saints, dont, sans doute, la compréhension ne pouvait tenir au simple fruit croqué de l'arbre d'Eden insitué.

Si nous nous sommes attardés ici à évoquer l'arbre séphirotique, ce n'est que pour montrer comment, si l'on tient compte des interprétations de Guénon et de Charles Hirsch, une tentative d'unifier vie et connaissance se développe - au Moyen-Age, précisons-le, puisque les textes du *Zohar* ne seront élaborés qu'au XIII^{ème} siècle, dans la tradition juive elle-même, à côté d'un christianisme dont le développement a permis la réexploitation et la réinterprétation des motifs bibliques, notamment en les rattachant à la Croix.

Car, déjà, et même si les motifs de la Genèse restent souvent traités indépendamment de celui de la Croix, on ne peut séparer celle-ci des deux arbres d'Eden, surtout lorsqu'on parle des premiers temps du christianisme et de tout le Moyen-Age, qui ont éprouvé le besoin d'établir une continuité de l'Ancien au Nouveau Testament - l'arbre fournit ce lien entre une religion naissante ou adolescente (quelques siècles d'âge) et une antiquité solide parce qu'immémoriale, et permet, aussi, de mieux poser la figure christique comme figure messianique.

Des réinterprétations se retrouvent aussi bien chez les premiers théologiens, les premiers intellectuels du christianisme, que dans la culture populaire que véhiculera, par la suite, tout le Moyen-Age.

Le Père Jean Daniélou, dans *Les Symboles chrétiens primitifs*, cite plusieurs pères de l'Eglise, évêques ou prêtres des premiers temps du christianisme. Ainsi, selon Astérios le Sophiste ⁽⁴⁾ :

« Le Verbe est le bois planté aux bords des eaux que le Père a engendré sans séparation, chargé de fruits à la sève vigoureuse, à la cime élevée, aux belles pousses. C'est de cet arbre qu'Adam ayant refusé le fruit est déchu en son contraire. En effet, le Christ est l'Arbre de Vie, le démon l'arbre de mort. »

Il n'y aurait donc eu en Eden qu'un seul arbre, le Verbe divin ne pouvant être divisé, et Adam, en refusant le fruit, aurait chuté dans un monde régi par le diable. Mais cet « arbre de mort » est-il autre chose qu'un substitut

de l'Arbre de la Connaissance ? - nous verrons comment, effectivement, l'Arbre de la Connaissance sera souvent caractérisé ou iconographié comme un arbre de mort. En outre c'est le Christ lui-même qui est assimilé à l'Arbre de Vie, et le même Astérios ajoute :

« il a les apôtres pour rameaux, les sauvés pour fruits, les paroles comme chevelure de feuilles, le baptême comme racine, le Père pour jardinier. »

Ainsi c'est tout le christianisme, son histoire, qui prennent forme et métaphore dans l'arbre. Selon le texte du Pseudo Barnabé, toujours cité par le Père Daniélou,

« Heureux ceux qui, ayant espéré dans la Croix sont descendus dans l'eau. [...] descendons dans l'eau couverts de péchés et de souillures, mais nous en sortons chargés de fruits. » (5)

Ici, le Christ vivifie l'arbre dans l'eau du baptême, arbre-homme ou dans l'homme. Hippolyte de Rome considère également le Christ comme le fleuve de vie, parlant en outre de l'Eglise comme du « jardin spirituel de Dieu, planté sur le Christ » ; nous examinerons plus amplement cette vision de l'Eglise comme plantation lorsque nous traiterons de l'histoire des jardins, mais rappelons, comme le fait le Père Daniélou, que cette image des justes au bord de l'eau était familière à l'Ancien Testament. Nous n'en citerons comme exemple que le Psaume I, *Les Deux Voies*, qui image l'homme juste :

*« il est comme un arbre planté,
près du cours des eaux,
qui donne son fruit en la saison
et jamais son feuillage ne sèche ;
tout ce qui est fait réussit :
rien de tel pour les impies, rien de tel !
non, ils sont comme la balle
emportée par le vent de sur la terre. »*

Ainsi, dès les premiers temps de l'Eglise, le Christ est associé à l'Arbre de Vie, ou au fleuve de vie, au cep de vigne aussi parfois, sur lequel se développent rameaux et sarments. Le Christ appartient au temps annoncé, au temps du retour, sa venue permet à ceux qui le reconnaissent de manger enfin de l'Arbre de Vie. Dans *l'Épître à Diognète* rapportée par Daniélou, texte dont

la pensée est proche de celle d'Hippolyte de Rome, les deux arbres acquièrent un statut tout symbolique puisque :

« Ceux qui aiment Dieu véritablement deviennent un paradis de délices. L'arbre chargé de fruits à la sève vigoureuse grandit en eux et ils sont ornés des plus riches fruits. Car c'est là le terrain où ont été plantés l'Arbre de la Connaissance et l'Arbre de Vie, [...] nous montrant dans la science l'accès à la vie. » (6)

Ici il n'y a même pas eu chute, les deux arbres se réconcilient, se complètent, et cette Epître rejoint ceux qui émettent l'hypothèse, comme Charles Hirsch dans son ouvrage, que la chute fut nécessaire, que l'état d'Adam en Eden n'était pas une perfection, que cette exploration lente et difficile des plaines sans arbre où Dieu jeta le couple primordial, n'était qu'un moyen pour l'homme de se réaliser. Hirsch va même jusqu'à décrire les deux arbres d'Eden comme « les deux angoisses », « les deux tentations » de l'homme, c'est-à-dire « se perdre sans se réaliser » ou « en se réalisant ». Dit sous cette forme, bien entendu, le choix ne semble pas mériter d'hésitation.

Mais cette idée est peu répandue durant les premiers siècles, et pendant tout le Moyen-Age c'est plutôt l'accentuation de l'opposition entre les deux arbres qui primera. Rappelons ici la légende populaire qui traversa toute l'époque médiévale, où se réanime l'ensemble de l'histoire biblique. C'est un véritable fil d'Ariane qu'elle lance à travers les textes sacrés pour faire aboutir le destin de l'Arbre de Vie dans l'érection de la Croix. Nous choisirons ici de rapporter la version donnée par Roger Cook (7). Une partie de cette légende remonterait aux écrits pré-chrétiens ; Adam, sentant la mort proche, envoie son fils Seth au Paradis pour tenter de recueillir une huile miraculeuse et le pardon de sa faute. Mais lorsque Seth parvient au seuil d'Eden, l'archange Saint Michel lui déclare que le temps de la Rédemption n'est pas encore venu. Il lui prédit cependant que le pardon tant souhaité viendra, le jour où le bois par lequel il sera conquis poussera sur la tombe même d'Adam. En outre il autorise à Seth à jeter trois regards sur le jardin d'Eden. Ainsi celui-ci rapportera trois

images du Paradis : la première est celle d'une fontaine merveilleuse au confluent de quatre fleuves, place éminente et centrale pour un Arbre de Vie, derrière laquelle se dresse un arbre ridé et écorcé - déjà nous n'avons plus affaire qu'à un seul arbre, arbre dressé en un lieu de vie mais imageant la mort, mutilé par la chute, Arbre de Vie plutôt que de Connaissance, ou les deux confondus - ; la deuxième vision est celle d'un arbre surplombant un abîme, autour duquel s'enroule un serpent ; dans ses racines Caïn se débat - ici encore c'est un arbre de mort, ou un arbre du mal annonciateur de descendance criminelle, qui règne sans partage, hors de toute dualité, sur le destin de la lignée adamique - ; cependant la troisième vision est toute différente, puisqu'elle présente aux yeux émerveillés de Seth un arbre magnifique, aux branches épanouies vers le ciel, où un enfant, qui regarde sept colombes s'envoler, repose sur les genoux d'une très belle femme. L'archange précise à Seth qu'il s'agit là du second Adam, le rédempteur, puis il lui remet trois graines de cet arbre pour qu'il les place sous la langue de son père mourant. En croîtront trois arbres, un cyprès, un pin et un cèdre, tous arbres nobles, dont les racines finiront par se mêler, les trois essences se joignant en un seul tronc. Plus tard, Moïse le transplante sur le mont Thabor ; c'est grâce à l'une de ses branches qu'il fera jaillir l'eau d'un rocher, qu'il séparera les eaux de la Mer Rouge lors de la fuite hors d'Égypte. La même branche servira de bâton à Aaron, puis David le transplantera dans un autre centre, à Jérusalem et sur ordre divin, et il déplorera ses péchés sous son ombrage. Salomon quant à lui voudra en faire un pilier pour son palais, mais une fois inséré dans l'architecture, celui-ci grandira et percera le toit. Le pilier sera alors jeté sur un ruisseau dont il constituera le pont. Mais un jour la reine de Saba, y reconnaissant des qualités merveilleuses, refusera de le piétiner et préférera passer à gué. Salomon alors décide de l'enterrer, et creuse un étang au même endroit, dont les eaux se distingueront par leur faculté de guérison. Plus tard, à l'époque de la crucifixion, la poutre reviendra flotter à la surface, des centurions romains s'en serviront pour former le bois de la Croix, érigée au Golgotha, là même où Adam mourut, et, en accord avec les assertions de l'archange, le sang du Christ viendra baptiser le crâne du premier homme, dont la langue fut l'humus d'un arbre dont les rejets s'appliquent à résumer l'ensemble de l'histoire de sa descendance, à participer à ses exodes et à ses

trionphes, coupé, transplanté, et mis aux mains des patriarches sans qu'il perde jamais ses qualités miraculeuses.

En outre, on peut remarquer comment, tout au long de la légende, l'arbre porte en lui la forme équarrie de la Croix, puisqu'il n'est jamais décrit que comme un bâton, une branche, une poutre, un pilier ou un pont ; Gabrielle Dufour-Kowalska ⁽⁸⁾ souligne le même paradoxe : Adam et Eve « ont cherché la divinité dans l'énergie vitale », dans le fruit, quand elle se trouve « sur du bois mort, équarri », le bois de la douleur, sacrificiel, qui justement assume la mort pour permettre le retour à la vie. Ainsi la croix est à la fois Arbre de Vie et arbre de mort ; or d'où vient cet arbre de mort ? Dans notre légende, deux des visions de Seth présentaient un arbre de mort ; l'une le situait à proximité des sources de vie édéniques. Dufour-Kowalska explique également que pour les esprits du Moyen-Age, l'Arbre de la Connaissance n'a pu qu'être condamné par Dieu et qu'ainsi il est devenu un arbre sec, mais qui reverdira « quand Dieu y aura greffé un rameau vert de l'Arbre de Vie ». Le rachat passe donc par la réhabilitation de l'Arbre de la Connaissance, par la fusion des deux motifs de la Genèse, et Eden se parachève dans la Croix, arbre de la mort et de la renaissance, bois sec et vivace, confluent réconciliateur.

Nous sommes ici déjà bien loin de l'arbre de la lucidité, l'arbre du discernement entre bien et mal, arbre du savoir que Yahvé-Dieu planta en Paradis. Car l'Arbre de la Science n'a conservé que la moitié de son appellation, il n'est plus qu'arbre du mal, arbre de la mort, s'opposant à l'Arbre de Vie mais détrônant celui-ci jusqu'à la rédemption, où il pourra d'autant mieux s'unir à lui qu'il aura constitué son contraire. Quant à la Croix, le bois de vie, elle est, selon les termes de Dufour-Kowalska, « métamorphose de l'arbre du Paradis ». Elle se substitue à l'Arbre de Vie et assume son symbolisme, son vitalisme ; ainsi ira-t-on la représenter avec tiges, feuilles, fleurs de lys, oiseaux ou rosettes.

Il suffit, pour mieux cerner cette opposition-fusion des deux arbres de la Genèse, d'examiner l'iconographie du Moyen-Age sur ce sujet, ses miniatures notamment ; nous verrons alors mieux comment l'Arbre de la Connaissance est devenu arbre de la mort, comment il s'est desséché pour mieux s'opposer à la splendeur d'un Arbre de Vie où Adam manqua la transcendance. Dans le recueil d'articles *Zurück zur Natur*, l'auteur de *Vom Baum der Erkenntnis zur*

Kentniss von den Baiïmen (de l'Arbre de la Connaissance à la connaissance de l'arbre) appuie sur le fait que, alors que l'Arbre de Vie était très souvent représenté dans l'art byzantin, dans ses fresques et ses mosaïques, on lui substitue de plus en plus par la suite l'Arbre de la Connaissance, où s'enroule le serpent tentateur. Irène Mertens Von Schaller, dans son livre *Die Kunst des zwanzigen Jahrhunderts*, même si elle traite surtout des artistes de notre siècle, examine aussi leurs ascendances. Elle oppose elle aussi l'arbor bona à l'arbor mala, et décrit notamment une miniature du psautier de Saint Alban que possède la bibliothèque de Saint Godehard à Hildesheim, datée de 1120. L'Arbre de la Connaissance se trouve au milieu du jardin - déjà l'on voit comment cet arbre, frappant plus les esprits du Moyen-Age, prend la place centrale initialement réservée à l'Arbre de Vie -, un diable s'accroche à ses branches, crache un serpent qui donne les fruits à Eve ; un large ruban rouge entoure l'arbre comme un avertissement de temps plus douloureux. Mertens Von Schaller, qui décrit dans son livre de façon très précise et suggestive toutes les représentations qu'elle a choisi d'évoquer, retient également une gravure de Jack de Rueff datant de 1533 mais dont la conception s'apparente encore à l'imaginaire médiéval, où de la tête et des bras d'un squelette pousse une couronne végétale ; le serpent, enroulé sur les épaules de cet arbre-squelette, a cueilli les pommes qu'il donne à Eve.

On voit ici comment le fait biblique, porté jusqu'au fantastique, est métamorphosé, comment l'Arbre de la Connaissance puise dans l'histoire et les angoisses de l'homme du Moyen-Age les traits de sa physionomie, comment, enfin, la dialectique dualité-unité que nous signalions plus haut pour la distinction des deux motifs de la Genèse et qui ne paraissait somme toute qu'une affaire d'intellectuels et de mystiques, se trouve résumée par la simple dialectique vie-mort où, désormais, beaucoup iront dire les déchirements d'un monde tout terrestre.

Il est certain que la sensibilité du Moyen-Age fit à l'Arbre de la Connaissance une fortune bien plus considérable qu'à l'Arbre de Vie, dont la physionomie épanouie ne pouvait que médire des préoccupations du temps. Pourtant l'Arbre de Vie n'est pas complètement absent ; examinons l'arbre représenté sur cette miniature de 1481 du livre de Berthold Furtmeyer (cf. Annexe 20), que Roger Cook dans son livre *L'Arbre de Vie*,

Image du Cosmos reproduit également : il est à la fois arbre de mort et Arbre de Vie ; du côté de la vie, dans la couronne, se trouve une croix, du côté de la mort, un crâne. Sous la Croix Marie donne des hosties cueillies à l'arbre, à des figures agenouillées ; à l'opposé, la mort domine un autre groupe qui reçoit des mains d'Eve les pommes remises par le serpent. Ici les deux arbres ne font qu'un, et une dualité primordiale entre bien et mal est réactivée par cette fusion-opposition entre les deux arbres, fusion permise par la croix, qui à la fois unifie les deux motifs et sépare deux temps distincts, entre ces deux femmes, l'une qui perd et l'autre qui rachète l'humanité, chacune au seuil de deux ères convergentes. Un béatus de Saint Michel d'Escaladar du Xème siècle commentant l'Apocalypse, proposait déjà l'iconographie d'un arbre coupé en deux puis rassemblé.

Mais dans le livre de Furtmeyer un autre aspect non négligeable du rôle de la croix apparaît : elle sépare le ciel et l'enfer, les bons des mauvais ; Gabrielle Dufour Kowalka, parmi les nombreuses interprétations des motifs bibliques, cite dans la même optique l'arbre des vertus et des vices, ou la croix vivante dont les branches sont des bras qui brandissent l'un le glaive en direction de la Synagogue, l'autre la couronne pour l'Eglise. Roger Cook mentionne l'Arbre du Bien et du Mal d'une miniature du XIIème siècle, du Liber Floridus de Saint Omer (cf. Annexe 21), représentant douze vertus et douze vices, les premières associées à l'Eglise et les seconds à la Synagogue. L'arbor bona est florissant, coloré, chacune de ses feuilles est individualisée, caractérisée différemment de toutes les autres, son essence est noble, quand l'arbor mala n'est autre qu'un figuier, espèce semblable à celle que Jésus condamna pour sa stérilité dans l'Evangile de Saint Mathieu, dénudé, d'une tristesse monochrome, avec une cognée posée contre ses racines comme symbole du jugement dernier. L'Arbre du Bien et du Mal porte la dialectique vie-mort, c'est la Croix qui à travers lui légifère, condamne ou rachète, radicalise la nature des arbres de la Genèse. Lorsque Piero Della Francesca illustre la légende de la Croix au XVIème siècle, celle-ci est représentée dès le début. Cependant, dans le dernier épisode, *L'Exaltation de la Croix à Jérusalem*, la composition est divisée en deux parties par le bois du sacrifice, qui fait face à l'arbre du péché poussé sur la tombe d'Adam, pour mieux signifier une mort rédemptrice. La scène est peinte sur un vaste fond paysager

dominé par deux arbres, l'un pour l'Ancien et l'autre pour le Nouveau Testament.

Charles Hirsch reproduit dans son ouvrage un Christ en bois du XIII^{ème} siècle, de la cathédrale de Monreale en Sicile (cf. Annexe 22); la croix y est remplacée par un Arbre de Vie où se surimpose un quatrième motif, issu lui aussi de la Bible, l'arbre de Jessé. « Un rejeton sort de la souche de Jessé, un surgeon pousse de ses racines : sur lui repose l'esprit de Yahvé » (*L'Avènement du Roi Juste. Isaïe 11, 1*). Ainsi la Bible annonce-t-elle la lignée de Jessé (le nom de Jessé n'étant que le doublet hellénistique de celui d'Isaïe), dont l'extrême ramification doit porter l'avènement du Roi Juste ; les toutes premières lignes des Evangiles s'attardent d'ailleurs à établir toute la généalogie qui va de Jessé au Christ. Le motif de l'arbre de Jessé qui marque aussi la continuité de l'Ancien et du Nouveau Testament, deviendra le modèle de tout arbre généalogique. La Bible de Saint-Bénigne de Dijon, du XIII^{ème} siècle, donne sept branches à l'arbre, mais, en général, il porte douze ancêtres, des rois et prophètes de l'Ancien Testament (cf. Annexe 23). On en cite souvent pour exemple la verrière construite à Saint-Denis vers 1140 et reproduite dans la cathédrale de Chartres en 1150. Le Christ en majesté est placé au sommet de l'arbre, le plus souvent entouré de colombes. Dans le Christ de Monreale, les branches de l'arbre fleurissent en calice avec les bustes des prophètes et des rois, et à son sommet se tient Marie. Mais il est rare de trouver cette superposition du motif de Jessé avec celui du Christ en Croix. Le plus souvent, comme dans le psautier d'Henri de Blois, de 1140 environ, c'est un Christ en majesté qui parachève au sommet les descendances des prophètes et des rois. Le motif permet un ample développement stylisé des branches en volutes, où peuvent s'insérer, comme en de petits cadres ou médaillons, les figures des prophètes et des rois de Juda ; on le trouve sur les fresques murales extérieures des monastères orthodoxes de Bucovine, en Roumanie, notamment sur celui de Moldovita daté du XVI^{ème} siècle, où l'arbre s'épanouit sur une façade entière. L'arbre de Jessé est bien entendu porteur de vie, feuillu à l'envi ; ainsi, plus que généalogique, il garde le caractère sacré de l'Arbre de Vie, et comme le signale *Le Monde des symboles* des éditions Zodiaque, il est le signe d'une promesse divine, marque son plein épanouissement dans le Christ, ou en Marie. En effet, le motif eut un grand succès au XIII^{ème} siècle,

où l'on remplace, sous l'influence de l'essor du culte de Marie, le Christ par la Vierge ; il était notamment cher à l'ordre cistercien, dont la dévotion à la Vierge était importante. On le trouve déjà avant 1125 sur des miniatures de l'abbaye de Cîteaux, puis dans le commentaire de Saint-Jérôme sur Isaïe, où la Vierge immense plane au-dessus de l'arbre, tenant l'enfant sur son bras droit. A ce sujet, *Le Monde des symboles* cite les propos de Saint-Cyrille d'Alexandrie :

« L'Arbre de Vie caché au milieu du Paradis a grandi en Marie. Sorti d'elle, il a étendu son ombre sur l'univers, il a répandu ses fruits sur les plus lointains peuples, comme sur les plus rapprochés ».

Arbre de Vie et arbre généalogique sont assimilés, accomplissant la lignée de David à la naissance du Christ, dont la personne se confond à la fois avec l'expansion souple et ramifiée d'un arbre donneur de vie et avec la rigidité de la croix rédemptrice.

Le Monde des symboles analyse également l'évolution des motifs bibliques dans l'art roman. Souvent l'arbre occupe une place importante sur le portail, c'est-à-dire au seuil de l'édifice. *Le Monde des symboles* cite l'exemple du portail d'Andlau en Alsace : un arbre représentant l'Eglise s'élève pour finir par se confondre avec les deux motifs paradisiaques, tous deux associés au centre sacré. A côté, un figuier ébranché, l'arbre mort par conséquence de la chute - nous avons évoqué plus haut les textes évangéliques où cette espèce prit son sens - est escaladé par un petit personnage, et s'oppose à une vigne féconde, substitut fréquent de l'Arbre de Vie ; *Le Monde des symboles* compare cette confrontation de deux arbres, l'un de vie et l'autre de mort, à un motif de l'antiquité chrétienne qui plaçait le baptisé entre un arbre desséché et un arbre fleuri. Une colombe mange les grappes de la vigne de vie, image de l'âme admise à la communion eucharistique. Nous retrouvons donc ici la même interprétation des motifs de la Genèse que nous avons identifiée dans les miniatures. *Le Monde des symboles* précise également que le motif courant de ces deux arbres, ou de la croix dressée entre deux arbres et dont les cimes viennent parfois se rejoindre, manifeste une « unité dans le mystère », ce même désir de continuité que nous avons tenté de mettre en lumière, d'association des

trois motifs pour dire la présence indivisible d'un Verbe divin. Sur la cathédrale d'Angoulême, le Christ est placé au sommet de l'arbre, Arbre de Vie et arbre de l'Eglise se confondant avec lui, effaçant l'ère de la chute et ses arbres déchus. *Le Monde des symboles* conclut sur l'identité des trois motifs, Vie, Connaissance et Croix, et fournit encore deux exemples à l'appui de cette affirmation. Le premier est une fresque de Tavant, où la croix est formée de troncs grossièrement ébranchés ; elle se dresse au centre du monde initialement occupé par l'Arbre de Vie, à son pied commence la création du glébeux Adam, toute l'histoire non seulement de la chute mais aussi de la Genèse reformulée à la naissance du rédempteur. Le second exemple est celui de la mosaïque absidiale de l'église supérieure de Saint-Clément de Rome, où l'Arbre de Vie poussant en paradis laisse émerger la croix de ses frondaisons et se transforme lui-même en vigne s'étendant aux confins de l'univers, là où les âmes-oiseaux des croyants viennent nicher. En outre, on nous précise que l'arabesque des feuillages « semble émaner du coeur du Christ », et qu'au pied de l'arbre « un cerf s'attaque à un énorme reptile », image, bien entendu du Christ victorieux par la Croix de Satan tentateur, le cerf étant souvent associé au Christ, comme dans la légende de Saint-Hubert, où celui-ci, voyant apparaître une croix de lumière entre les bois d'un cerf, renonce à la chasse.

On voit comment le christianisme, surtout dans les premiers temps de son expansion, et pendant tout le Moyen-Age, vient réinterpréter toute l'histoire biblique depuis la Genèse, colonisant le jardin d'Eden, se plantant en lieu et place d'un arbre du centre et d'un arbre dont le fruit porteur d'une trop grande lucidité fit de l'homme un demi-dieu dont Yahvé, par crainte, se mit en devoir d'expulser. S'insérant à rebours dans le jardin des origines, la croix systématise, dialectise les rapports entre les deux motifs et leur physionomie respective, pour mieux y inscrire son pouvoir de fusion, et avec lui un sens, un destin, nécessaires à toute religion messianique.

Le Coran mentionnera assez peu les arbres de la Genèse ; il met surtout l'accent sur l'interdiction faite à Adam et à Eve, et les propos tentateurs du diable :

« votre Seigneur ne vous a interdit cet arbre qu'afin que vous ne deveniez pas des anges, ou d'éternels séjournateurs » (Sourate 7, 19 - 22).

« Ô Adam, t'indiquerais-je l'arbre d'éternité, et un royaume qui ne vieillit pas ? »... Etranges propos, comme si l'arbre interdit n'était autre que l'Arbre de Vie, comme si l'enjeu n'en était point la science mais la transcendance. Dans tous les cas, le Coran maintiendra la nature positive de l'arbre, telle qu'on la trouve dans la Genèse, le mal étant dans la désobéissance et dans Satan et ne marquant point l'arbre d'un sceau de stérilité et de mort.

Les motifs bibliques sont assez peu abordés dans la littérature du Moyen-Age ; cependant, quand commence à s'épuiser le merveilleux celtique et les aventures de la chevalerie des chansons de geste et des romans de la Table Ronde, quand se tarit l'inspiration des amours terrestres et courtoises, le mystère religieux vient renouveler le genre et la quête d'une transcendance supplante celle des honneurs et de la bravoure. Déjà Chrétien de Troyes au XII^{ème} siècle démarquait Yvain, le Chevalier au Lion, des autres chevaliers errants comme Gauvain - à qui il l'oppose dans son récit et dont les combats n'épousaient aucune cause que celle de la victoire -, en l'initiant à la pratique du bien (9).

Mais le XIII^{ème} siècle s'oppose plus catégoriquement aux romans traditionnels de la chevalerie, puisque, au travers notamment de la *Queste del Saint Graal*, le chevalier se tourne résolument vers l'ascèse spirituelle, et le merveilleux vient puiser aux textes bibliques, se détournant des merveilles païennes où tant de chevaliers avaient trouvé la source de leurs aventures. La *Queste del Saint Graal* mène Galaad à un lit de bois construit dans une nef ; ce lit « était de bois, sans coussin. Par devant, il y avait un morceau de bois fiché tout droit au milieu des planches, et un autre par derrière, en face du premier, dont il était séparé par la largeur du lit. De l'un à l'autre de ces montants, on avait chevillé une petite pièce de bois carré. Celui de devant était blanc comme neige fraîche ; celui de derrière rouge comme goutte de sang vermeil ; et celui de dessus vert comme émeraude. » (10). Puis l'auteur raconte comment ces trois

pièces de bois sont parvenues en cet endroit ; son récit n'est pas sans rappeler la légende populaire qui liait les temps de la Genèse à la Crucifixion du Christ : Eve lorsqu'elle quitte le paradis, emporte avec elle un rameau « qu'elle avait cueilli avec le fruit mortel » ; elle décide de le planter, afin de se souvenir toujours de sa faute et de son infortune. Le rameau prend racine, ce qui lui procure une grande joie, car c'est pour elle le signe d'un possible retour en paradis. Le rameau devient un grand arbre « blanc comme neige au tronc, aux branches et aux feuilles », symbole de la virginité d'Eve. Un jour, alors qu'avec Adam elle se lamente sous l'arbre qu'ils appellent Arbre de Mort, une voix les console en le nommant au contraire Arbre de Vie. Ils plantent d'autres arbres à partir de ses rameaux ; tous sont blancs. Puis le couple s'unit charnellement, Abel est engendré sous l'arbre un vendredi, et l'arbre devient vert, comme tous ceux qui pousseront de lui ; seuls les premiers, plantés avant la naissance d'Abel, restent blancs. Le changement de couleur de l'arbre est interprété ainsi :

« la floraison signifiait que la créature engendrée sous cet arbre serait chaste et pure de corps ; et les fruits, qu'elle serait vigoureuse en ses oeuvres et modèle de religion et de bonté. »

Mais après le meurtre d'Abel par son frère Caïn, l'arbre devient rouge, et de celui-ci aucun autre arbre ne peut pousser, toutes les boutures meurent. Le déluge laisse à ces arbres seuls la saveur et la couleur qui leur étaient propres. Plus tard Salomon voit en la personne du futur Galaad le dernier de ses descendants, et, aidé de sa femme, il construit une nef en guise de message ; il y dépose l'armure et l'épée du roi David, et la reine se charge de la construction du lit, où elle place un morceau de chaque type d'arbre - d'où les pièces de trois couleurs différentes.

Ici la chevalerie des romans arthuriens trouve sa légitimité par sa continuité avec toute l'histoire biblique et avec l'âge d'or des rois d'Israël, le temps de Salomon. Le merveilleux médiéval plonge à la source génésique, comme il le fit dans la légende populaire que nous avons relatée plus haut, mais cette fois-ci c'est en la personne du chevalier que le message porté sans heurt depuis les temps primordiaux vient chercher son accomplissement.

Cependant, comme le fait remarquer Baumgartner, qui analyse ce récit dans *L'Arbre et le Pain : Essai sur la Quête du Saint Graal*, l'arbre, ici, demeure figé dans sa division ; trois types d'arbres restent témoins d'un temps ternaire : le premier, blanc, représentant de la virginité d'Adam et d'Eve, garde mémoire de l'état natif ; le second, vert, marque le temps fécond de la chute et la conception d'Abel ; mais celui-ci, tué par son frère, fait couler dans l'arbre la sève rouge du crime ; préfigurant le Christ, engendré un vendredi, il donne à l'arbre le statut sacrificiel qui sera le sien avec la Croix. Ainsi Galaad peut remonter le temps, mais celui-ci - trinitaire selon Baumgartner - n'est pas le temps du rachat, de l'unité qu'embrassent les deux bras de la Croix ; l'arbre éclaté en trois espèces, de l'innocence au sacrifice, dont les boutures ont conservé les stigmates d'un devenir capricieux, vient présenter son trio de couleurs comme un héritage, pour un univers arthurien réinterprété dans ses buts et ses ascendances.

Mais à quel arbre avons nous affaire ? Bien et Mal, Vie, Croix ? Tous, semble-t-il, ont besoin d'être évoqués. En effet, si l'on nous dit que le rameau dérobé en Eden était celui qui portait le fruit défendu, Adam et Eve sont détrompés lorsque, assimilant le rejeton de l'arbre de la chute à un arbre de mort, un ange le nomme Arbre de Vie ; en outre c'est un arbre qui verdira, puis, comme nous l'avons déjà dit, fera écho, lors du meurtre d'Abel, à l'arbre de la Croix. Ainsi le rameau dérobé proviendrait de l'Arbre de Vie, l'arbre positif, celui qui peut épanouir l'Histoire et fournir un idéal à la chevalerie en quête d'elle-même, et non pas de l'arbre par lequel le couple primordial s'exclut du paradis. Et la Croix est un arbre rouge. En réalité, encore une fois, les trois motifs se confondent. Pendant tout le Moyen-Age on traitera d'ailleurs très peu le motif de la croix isolément.

Jamais plus dans les siècles futurs l'on retrouvera un tel désir d'unir ces trois arbres et jamais, non plus, l'on rêvera autant de joindre temps passé et présent, de s'assurer, au fuseau de l'arbre, d'une continuité merveilleuse que les siècles patients déroulent ou remettent à la mer sous la forme de cet arbre-navire, la nef, bois mort mais si vivace que rien n'a pu l'altérer, pour une traversée dans l'espace et le temps, dont l'homme médiéval recueille l'héritage et le sens.

Dante, dans *La Divine Comédie*, place en purgatoire des arbres de la tentation. Ces arbres provoquent la faim et le désir, mais ne rassasient pas l'homme, car ce dernier ne peut atteindre leurs fruits. Ainsi aux chants XXIII et XXIV du *Purgatoire* (11) :

*« l'appétit de manger et de boire s'excite
au parfum dégagé par l'arbre et le fil d'eau
qui se fraie un chemin d'en haut,
parmi les feuilles.
[...]
car le même désir nous conduit vers cet arbre,
qui portait autrefois le Christ à dire : « Eli ! »
lorsqu'il nous racheta, joyeux, avec son sang.
[...]*

*Les rameaux verdoyants et les fruits d'un autre arbre
m'apparurent soudain, et pas très loin de nous,
sous ces arbres je vis des gens lever les bras,
et crier vers le haut je ne sais pas trop quoi,
pareils à des enfants impatients et simples...
« Passez votre chemin sans trop vous approcher !
l'arbre est plus haut, dont Eve voulut tâter le fruit,
et c'est de celui-là que provient ce planton,
disait dans ce feuillage une voix inconnue. »*

Le rachat du péché originel se fait par l'arbre même qui en fut l'instrument ; cette fois-ci, le désir d'Eve est irréalisable. Mais l'Arbre de la Science est aussi Arbre de Vie, arbre verdoyant car arbre du rachat, et il est associé dans le chant XXIV, à la Croix, identifiant les gestes et les souffrances des pécheurs en pénitence, au sacrifice du Christ. A nouveau, en un seul arbre, convergent les trois motifs.

Le chant XXIX du *Purgatoire* fait défiler un cortège dans le paradis terrestre :

« je crus apercevoir de loin sept arbres d'or,

*m'étant laissé tromper par la grande distance
qui séparait alors notre groupe du leur.
[...]
Dans ces arbres connus autant de candélabres »*

Ces candélabres constituent la première partie de la procession, ils sont suivis de vingt quatre vieillards, quatre animaux et sept femmes. Les candélabres sont les sept esprits de Dieu, les vingt quatre vieillards les livres de l'Ancien Testament, les quatre animaux sont les quatre Evangiles, et les sept femmes les vertus théologiques et cardinales.

Puis le cortège fait demi-tour :

*« j'entendis le coeur, qui murmurait : Adam !
et tous vinrent au pied d'un arbre dont les branches
de feuilles et de fleurs se trouvaient dépouillées.*

*Sa couronne, pourtant, s'évasait d'autant plus
qu'elle montait plus haut, et l'on admirerait
hautement sa grandeur dans la forêt des Indes*

*« Que tu peux être heureux, Griffon, toi dont le bec
n'arrache rien de l'arbre au goût si savoureux,
mais amer par la suite, et qui tord les entrailles ! »*

*Ainsi criaient, autour de cet arbre robuste,
tous les autres ; alors l'animal deux fois né :
« c'est ainsi qu'on maintient la source de justice ! »*

*Retournant au timon qu'il venait de tirer,
il le mit près du pied de l'arbre dépouillé,
l'attachant à son tronc et l'y laissant enfin.
[...]
Tel cet arbre reprit sa force et fut couvert
par des fleurs moins que roses, et plus que violettes
lui qui, l'instant d'avant, n'était que branche nue. »*

Le nom d'Adam, crié comme un reproche, désigne l'arbre présent comme celui de la science ; il est décrit, ici aussi, comme arbre de mort, stérile, dont le fruit au goût à la fois « savoureux » et « amer » est bien celui de la dualité, même si l'emporte l'amertume. Cependant il possède une physionomie qui est loin d'être celle d'un arbre chétif : il s'épanouit vers le ciel, porte haut sa force et sa carrure. Le Griffon, qui peut être assimilé au Christ ou à un gardien du sacré, vient greffer à l'arbre un timon, c'est-à-dire le bois de la

Croix, et, aussitôt celui-ci fleurit et reprend vie. Nous retrouvons donc le même rapport entre les trois motifs, et la même confusion entre Arbre de la Science et Arbre de Vie, les métamorphoses du premier exprimant mieux la dialectique entre le temps de la chute et le temps du rachat, que l'éternisation du second dans une intouchable splendeur. Les deux se sont fondus en un motif hybride, revisité toujours par la Croix qui cristallise ses différents aspects, y anime des oppositions pour mieux les réconcilier.

Et chez Dante l'arbre n'entre pas dans un nouvel âge d'or, si l'on en croit la suite du chant XXIX :

*«J'ai vu alors piquer l'oiseau de Jupiter,
tout le long de cet arbre, déchirant son écorce
aussi bien que les fleurs et les feuilles nouvelles. »*

L'Histoire ne laisse pas l'arbre intact, étant entendu que cet oiseau n'est autre que l'empire romain, persécuteur de l'Eglise primitive. L'arbre-église peut redevenir un arbre mort, stérile, son règne est terrestre, l'Arbre de Vie n'est plus protégé par des chérubins aux épées de feu ; transplanté hors d'Eden, sa fortune est soumise aux caprices des pouvoirs humains, son vitalisme à la résistance des premiers chrétiens. Il devient un arbre du destin - et nous verrons combien son insertion dans les déboires de l'Histoire est chez Dante la marque d'une grande modernité.

Mais nous aimerions nous attarder sur un autre point de ce chant XXIX du *Purgatoire*. Le poète déclare avoir confondu, à cause de la distance, les sept candélabres avec sept arbres d'or ; cette confusion est en fait une identification. Le candélabre est un arbre de lumière, et ce depuis *l'Exode* :

« Tu feras un candélabre d'or pur. Le candélabre, sa base et son fût seront travaillés au marteau. Ses calices - bouton et fleur - feront corps avec lui. Six branches s'en détacheront sur les côtés : trois d'un côté et trois de l'autre. La première branche portera trois calices en forme de fleur d'amandier, avec boutons et fleurs [...] il en sera de même pour les six branches partant du candélabre. Le candélabre lui-même portera quatre calices en forme de fleur d'amandier, avec boutons et fleurs, ainsi disposés : un bouton sous les deux premières branches partant du candélabre ; un sous les deux suivantes ; un sous les deux dernières ; ce qui correspond aux six branches partant du candélabre [...] puis tu fabriqueras au nombre de sept, les lampes qui doivent garnir le candélabre. » (25, 31-40)

Ainsi Yahvé donne-t-il ses instructions à Moïse, pour la création du candélabre. D'après Dante ces sept arbres d'or figurent les sept esprits de Dieu ; la présence du divin dans la flamme fait bien entendu écho à un autre épisode de *l'Exode*, le Buisson Ardent :

« Moïse qui paissait les moutons de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madiân, et les avait menés par-delà le désert, parvint à la montagne de Dieu : l'Horeb. L'ange de Yahvé se manifesta à lui sous la forme d'une flamme de feu jaillissant du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais ne se consumait pas. » (Ex. 3)

Moïse se déchausse, et entend la voix de Dieu qui lui confiera sa mission. Zacharie associe de la même façon, dans la cinquième vision, *Le lampadaire et les Oliviers*, la lampe ou le candélabre, à l'arbre, ici l'olivier dont l'huile dispense la lumière :

« je regarde, et voici : il y a un lampadaire tout en or, avec un réservoir à son sommet ; sept lampes sont sur le lampadaire ainsi que sept becs pour les lampes qui sont dessus. Près de lui sont deux oliviers, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. L'ange qui me parlait me répondit : « [...] Ces sept là sont les yeux de Yahvé : ils vont par toute la terre. » Puis Zacharie demande : « que signifient les deux branches d'olivier qui, par les deux tuyaux d'or, dispensent l'huile ? » et l'ange répond : « ce sont les deux Oints qui se tiennent devant le Seigneur de toute la terre. » (Zacharie, 4 - 5e vision)

Cette présence de Dieu dans le buisson ou dans le candélabre, où toujours un arbre est mentionné, apparaît également dans *l'Apocalypse* où l'Esprit Divin déclare :

« j'enverrai mes deux témoins prophétiser [...] ce sont les deux oliviers et les deux flambeaux qui se tiennent devant le Maître de la terre. Si l'on s'avisait de les malmener, un feu jaillirait de leur bouche pour dévorer leurs ennemis. » (11 ; 4).

Ici le feu et l'arbre dont il est issu sont une démonstration de toute puissance, une sorte de foudre divine qui peut donner la vie ou la mort, juge et pouvoir. Dans sa vision préparatoire, Saint Jean avait aussi parlé de sept candélabres d'or, qui représentaient sept églises,

« entourant comme un fils d'homme, revêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture en or. [...] Dans sa main droite il a sept étoiles, et de sa bouche sort une épée effilée, à double tranchant ; et son visage, c'est comme le soleil qui brille de tout son éclat. » (1 ; 12).

Plus tard le Coran associera de la même façon olivier et lumière divine, dans la *Sourate 24* dite « de la lumière » :

« Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Il en est de Sa lumière comme d'une niche où se trouve une lampe, la lampe dans un verre, le verre, comme un astre de grand éclat ; elle tient sa lumière d'un arbre béni, l'olivier - ni d'est, ni d'ouest, - dont l'huile éclaire, ou peu s'en faut, sans même que le feu y touche. » (12)

Nous ne sommes pas loin du buisson embrasé mais qui ne se consume pas. L'apparition, la présence du dieu est une lumière qui guide, un astre qui oriente, un éclat du regard. C'est de la même façon que Ibn' Arabi, dans son livre *L'arbre du Monde*, rend compte de la réalité divine ; pour lui l'univers est un arbre engendré de « Sa Semence Lumineuse », qui ne cesse jamais de donner vie, science et volonté. Pour rendre cette semence créatrice, lumière et parole lui ont été communiquées, un peu à la manière du Buisson Ardent, dont l'expression devient alors celle d'une toute puissance dispensatrice de vie. Peu s'en faut que le Buisson Ardent ne soit à son tour confondu avec l'Arbre de Vie.

Mais revenons au motif premier de l'Exode, Moïse et le Buisson Ardent. Selon le guide iconographique sur la Bible et les saints de G. Duchet-Suchaux et M. Pastoureau, le Moyen-Age l'a largement réinterprété (13). Il l'a rapproché de l'incarnation du Christ, de la visitation, ou de la nativité, et surtout, à partir du XIII^{ème} siècle, l'a répandu dans les images de la Vierge en gloire. En effet on assimile alors la virginité de Marie, procréant sans être « consumée », à la nature du Buisson Ardent. Ainsi le portail nord de la cathédrale de Chartres porte la Vierge avec à ses pieds le même buisson. Un triptyque de Nicolas Froment, datant de 1476 (cf. Annexe 24), représente la Vierge assise sur une large couronne que forment plusieurs arbres ; des flammèches embrasent une partie du feuillage, et, au premier plan, Moïse se déchausse près de son troupeau tout en fixant la vision de cette femme portant

un enfant. Un ange qu'il ne regarde pas fait un geste d'apaisement. Nous voyons bien ici comment deux thèmes se superposent ; sur le visage de Moïse se peint encore cet effroi que lui prête l'Exode, quand ce qui lui apparaît n'est qu'une de ces Vierges à l'enfant bienveillantes du Moyen-Age. De la même façon, un retable de la Chapelle Royale de Grenade figure la Vierge trônant au-dessus du buisson, avec, autour de celui-ci, des scènes de la vision de Moïse au Sinaï (autre nom du mot Horeb). Le même guide iconographique signale deux sculptures, l'une du XIVème siècle, dans l'église Saint-Mammès à Langres, l'autre du XVème siècle, de l'Autel-Dieu de Tonnerre, où, à côté d'une Vierge à l'Enfant, on peut distinguer un petit Moïse dans le Buisson Ardent. On voit ici, à nouveau, comment le christianisme s'approprie les motifs bibliques, et fait, de la simple manifestation divine au Sinaï, une annonce, une promesse, où le feu transcende la nature humaine de la Vierge comme celle de son fils, l'une pour avoir conçu par la flamme de l'Esprit-Saint (comme Danaé fécondée par une pluie d'or), la pureté du feu qui ne se consume pas sanctifiant l'Immaculée Conception, le second pour participer autant à la nature divine qu'à la nature humaine. Ce motif n'est pas sans nous rappeler la troisième vision de Seth au paradis, qui promettait, pour la descendance d'Adam, la naissance d'un enfant qui permettrait d'épanouir à nouveau l'Arbre de Vie ; ce rapprochement ferait du Buisson Ardent un avatar de l'Arbre de Vie.

Jérôme Bosch, à la fin du Moyen-Age, peintre pour tout siècle étonnant, souvent rapproché du fantastique, du surréalisme, donne, avec le triptyque du Jardin d'Eden, une vision toute différente de celle de ses contemporains. L'Arbre de la Connaissance, ou l'Arbre de Vie, sur le volet gauche (cf. Annexe 25), n'est autre qu'une espèce de palmier, ou tout au moins caractéristique d'une forme de végétation tropicale, et près de lui Dieu - dont la physionomie se rapproche beaucoup de celle du Christ - présente Eve à Adam selon certains, réprimande gentiment le couple pécheur selon d'autres. Quoi qu'il en soit, toute la dramatisation que le Moyen-Age prêtait à la reproduction de cette scène disparaît, et ce d'autant plus que le panneau central livre l'univers de la chute comme un monde de volupté et de joie, où les descendants d'Adam consomment librement les fruits de l'arbre, non pas ceux du palmier excentré qui n'en avait pas, mais les fruits de ces arbres multipliés dans l'arrière plan ; on retrouve la cerise charnue, toujours reconsommée, dont la teinte fleurit sur

toutes les scènes de luxure jamais vulgaires où les couples se complaisent comme en leur première innocence. De quel arbre, alors, a-t-on mangé le fruit ? Les deux motifs de la Genèse ne sont pas différenciés, il semblerait qu'aucune chute n'ait eu lieu, rien n'a prononcé la rupture avec un temps primordial, et, déjà, en Eden, on connaissait la mort, puisqu'au premier plan un chat a tué une souris et qu'une espèce d'oiseau à large bec dévore une grenouille au bord de l'eau. Et l'enfer du troisième volet, qui mobilise pourtant toutes les souffrances imaginables, n'est pas même mis en rapport avec les deux premiers, rien ne s'y définit comme punition ou culpabilité. Comme si tout avait été donné, et vie et connaissance, dès le premier jour, Bosch s'éloigne de la conception médiévale qui, en une mesure à trois temps-trois arbres, rythmait et découpait une autre forme de triptyque dont les volets se rabattaient dans la perspective messianique. Il n'y eut pas d'arbre interdit ou tentateur, ni de mort qui ne fût déjà présente, ni de bonheur perdu ; pas de fruit à la double saveur, de masque de feuilles où culpabiliser ses désirs : Bosch a remis en paradis les délices qui lui appartiennent, en toute licence, et les arbres n'ont pu porter que fruits de vie et cerises rouges du plaisir.

Après le Moyen-Age, aucun siècle ne produira la même richesse iconographique, ni la même audace dans la réinterprétation des différents arbres issus de la Bible. En vérité, de la Renaissance au début du Romantisme, nos motifs ne sont pas renouvelés. Il est très significatif de lire ce que le guide iconographique que nous avons cité plus haut nous livre à ce sujet. A la page concernant l'arbre de Jessé on trouve : « il disparaît à la Renaissance », à celle traitant du Buisson Ardent : « rares sont les représentations de ce motif postérieures au Concile de Trente » - c'est-à-dire le milieu du XVIème siècle. Quant aux arbres de la Genèse, on représente encore abondamment l'un d'eux pour accompagner les multiples peintures qui illustrent la chute du couple d'Eden ; cependant il est rarement caractérisé, car, comme nous le dit notre guide, la Renaissance, le XVIIème et le XVIIIème siècles sont marqués par

« l'oubli ou le rejet des valeurs symboliques ». On n'entend plus raconter à travers ces arbres une continuité de l'histoire biblique, prédire dans les affres des temps anciens, la rédemption par le christianisme. Ainsi, dans *Le Pêché Originel* peint par Michel-Ange au plafond de la Chapelle Sixtine, ce n'est plus l'arbre qui raconte l'histoire du péché et de la chute, mais bien le couple adamique, que l'on voit évoluer de part et d'autre de l'arbre, d'Eden aux plaines stériles où il est rejeté. Le motif est prétexte à peindre des corps et des visages, dans des attitudes et expressions différenciées ; même le serpent n'est autre qu'une femme dont le corps s'enroule autour du tronc et se termine par une queue de reptile - cette figure développant la partie humaine du serpent à tête féminine souvent adopté au Moyen-Age. Si Dürer dans les toutes premières années du XVIème siècle, mit, dans sa *Chute de l'Homme*, une rose trémière et un perroquet dans la main d'Adam, tous deux signes d'une rédemption future, comme une dernière trace des soucis du peintre médiéval, déjà l'arbre a perdu sa présence symbolique, son rôle de conteur de l'histoire biblique. Le Moyen-Age avait aussi parfois produit le motif de la chute comme la simple association de deux figures un peu figées autour d'un arbre, et c'est sous cette forme que les siècles suivants vont développer le thème, l'embellir. Mais du Titien à Rubens, le second peignant la chute de l'homme sur le modèle du premier, on remarque que les arbres des deux tableaux sont parfaitement identiques, que seuls les corps ont changé, épanouissant le modelé de leurs formes selon le goût du temps et du peintre. L'humanisation du sujet laisse l'arbre indifférencié, les trois siècles à venir ne se demanderont pas s'ils parlent de l'Arbre de Vie ou de l'Arbre de la Connaissance, ne s'attarderont pas à surimposer les figures pour s'inscrire sur le vecteur de l'histoire biblique et chrétienne - ainsi le motif de la crucifixion sera traité seul, et le bois équarri perdra jusqu'au souvenir des sèves génésiques.

A la fin du XVIIIème siècle et au début du XIXème, William Blake s’empare des arbres de la Bible et les dote de nouvelles oppositions. Déjà dans *Songs of Innocence and Experience* (14), croît un arbre inquiétant :

« *And mutual fear brings peace,
Till the selfish loves increase :
Then Cruelty knits a snare,
And spreads his baits With care.*

*He sits down with holy fears,
And waters the ground with tears :
Then Humility takes its root
Underneath his foot.*

*Soon spreads the dismal shade
Of Mystery over his head ;
And the Catterpillar and Fly
Feed on the Mystery.*

*And it bears the fruit of Deceit,
Ruddy and sweet to eat ;
And the Raven his nest has made
In its thickest shade.*

*The Gods of the earth and sea
Sought thro’ Nature to find this Tree ;
But their search was all in vain :
There grows one in the Human Brain.*

*Crainte mutuelle engendre paix
Jusqu’à ce que pullulent les amours
égoïstes :
La Cruauté, alors, ourdit un piège,
Puis avec soin dispose ses appâts.*

*Environnée de pieuses craintes,
Elle arrose le sol de larmes,
Et ensuite, dessous son pied,
Prend racine l’Humilité.*

*Avant peu, l’ombre du Mystère
S’étend, lugubre, sur sa tête ;
Sur quoi la Chenille et la Mouche
Font leur pâture du Mystère.*

*Un fruit lui vient, de Tromperie,
Aussi savoureux que vermeil ;
Et le Corbeau bâtit son nid
Au plus opaque de son ombre.*

*Les Dieux de la terre et des mers
En quête de cet Arbre ont fouillé l’univers ;
Mais c’était courir bien en vain :
Il en pousse un dans le Cerveau Humain. »*

Nous avons cité ici presque la totalité du poème *The Human Abstract* (*l’Abstraction Humaine*). Cet arbre, arbre du Mystère, ressemble fort à l’Arbre de la Connaissance, par son fruit trompeur, son côté tentateur et maléfique - souvenons-nous des arbres de mort du Moyen-Age. En vérité Blake entend dénoncer avec cet arbre du mystère, le pouvoir des églises et des dieux institués, ces « gods of the earth and sea », créateurs d’un monde d’hypocrisie et de faux-semblants, instigateurs d’un faux système de moralité, né du mal et de la crainte. Cet arbre est assimilé à une sorte de mort spirituelle, car c’est un arbre qui envahit l’être, un arbre intérieur. Si dans ce premier poème l’assimilation de l’arbre du mystère à l’Arbre de la Connaissance du bien et du mal n’est pas vraiment claire, elle se trouve justifiée par les écrits prophétiques de Blake, comme *Vala or the four zoas* (15), véritable épopée d’après la Genèse, mythe parfois obscur que nous n’aborderons ici que pour y reconnaître nos

motifs. Dans la *Deuxième Nuit* de *Vala* on lit : « j'ai planté en terre un serment perfide ; il a fait surgir un arbre empoisonné. » Le « poison tree » - même type d'arbre que l'arbre du mystère - créé par le dieu Urizen - tel est le nom du tout-puissant dans *Vala* -, enferme dès le début l'être dans le déterminisme du mal. Et ce dieu mauvais ira plus loin, puisqu'il force, à la *Septième Nuit* du poème, Orc, personnage que la critique assimile à « un fils révolté », à devenir serpent pour provoquer la chute de l'homme :

<p>« <i>Then Orc cried : « Curse thy Cold hypocrisy ! already round Tree</i> <i>« In scales that shine with gold and rubies, thou</i> <i>beginnest to weaken</i> <i>« My divided Spirit. Like a Worm I rise in peace, unbound</i> <i>« From wrath. Now when I rage, my fetters bind me more.</i> <i>« O torment ! O torment ! A Worm compell'd ! Am I a worm ?</i> <i>« Is it in strong deceit that man is born ? In strong deceit</i> <i>« Thou dost restrain my fury that the worm may fold the tree.</i> <i>« Avaunt, Cold hypocrite ! Iam chain'd, or thou couldst not use me thus.</i> <i>« The Man shall rage, bound with this chain, the worm in silence creep,</i></p>	<p><i>Alors Orc s'écria : « Maudite soit ta Froide hypocrisie ! Déjà autour de ton Arbre</i> <i>« En écailles qui brillent d'or et de rubis, tu commences à affaiblir</i> <i>« Mon Esprit divisé. Comme un ver, je me lève en paix, délié</i> <i>« De la colère. Mais quand j'entre en fureur, mes chaînes se resserrent.</i> <i>« O tourment ! O tourment ! Un Ver sous la contrainte ! Suis-je ver ?</i> <i>« L'homme est-il né dans la ruse puissante ? Avec ruse puissante</i> <i>« Tu freines ma colère afin qu'autour de l'arbre s'enroule le ver.</i> <i>« Arrière, Froid hypocrite , Je suis enchaîné, sinon tu ne pourrais en user ainsi avec moi.</i> <i>« L'Homme sera furieux, lié par cette chaîne, le ver rampera en silence. » (VII ; 135-143).</i></p>
---	--

Ainsi s'exprime Orc, esprit divisé, malmené par le dieu, sur l'arbre rendu à sa dualité et renforcé dans son statut d'arbre du mal. Urizen est un dieu rusé et imposteur :

« [...] *and therefo he made Orc, In serpent form compell'd, stretch out and up the mysterious tree*

[...] *aussi fit-il en sorte qu'Orc contraint d'être serpent, s'allongeât et gravît l'arbre mystérieux. » (162-63)*

Nous avons donc bien affaire au même arbre du mystère, qui croît ici bien loin d'Eden, dans un paysage de mort où viennent errer Los et Enitharmon, l'un des couples primordiaux - car ils sont nombreux à traîner leurs ombres égarées - incapables de s'unir, tourmentés par la présence de cet arbre que tout vient décrire comme un produit des ténèbres :

*« Los sat in showers of Urizen watching
cold Enitharmon.
His broodings rush down to his feet,
producing Eggs that hatching
Burst forth upon the winds above the tree
of Mystery
[...]*

*In the dark deep the dark tree grew ; her
shadow was drawn down,
Down to the roots,*

*Los demeurait sous les ondées d'Urizen et
observait la froide Enitharmon.
Ses fécondes pensées s'élancent et se
dressent, suscitant des Germes qui éclosent
Et éclatent sur les vents au-dessus de l'Arbre
du Mystère
[...]*

*L'arbre sombre grandissait dans le sombre
abîme ; l'ombre d'Enitharmon était attirée
Vers les racines ; » (166-171)*

Puis le côté maléfique de l'arbre s'accentue encore :

*« the Shadow of Enitharmon descended
down the tree of Mystery.
[...]
the tree of Mystery, which in the dismal
Abyss
Began to blossom in fierce pain, shooting its
writhing buds
In throes of birth ; and now, the blossoms
falling, shining fruit
Appear'd of many colours and of various
poisonous qualities,
Of Plagues hidden in shining globes that
grew on the living tree.*

*l'ombre d'Enitharmon descendait de l'arbre du
Mystère.
[...]
l'arbre du Mystère qui dans l'abîme sinistre
Se mettait à fleurir dans l'intense souffrance,
projetant ses bourgeons qui se tordaient
Dans les affres de la naissance ; puis, les fleurs
tombées,
Apparurent des fruits éclatants aux multiples
couleurs, aux poisons variés,
Fruits de Fléaux cachés dans des globes
brillants poussés sur l'arbre vivant. » (210-216)*

Ainsi le vitalisme de cet arbre est déjà une souffrance, ses fruits sont attirants par leur brillance et leur couleur, mais ils préparent les germes du mal.

En réalité, si Los et Enitharmon feront effectivement l'expérience de la chute d'après la Genèse, ils ont été placés dès après la création dans un univers d'errance et de soupirs, deux ombres désincarnées, dans un univers où pousse seul un arbre sombre qui leur semble pouvoir les protéger de l'éternité aride où on les a abandonnés, mais qui n'est en fait que, pour Blake, le signe d'une

fausse religion qui dérobe sous le péché originel tout accès à la liberté et livre l'homme au déterminisme du mal.

Un démon, voyant Enitharmon sous l'arbre du mystère, « prépara le poison de l'amour souriant » puis la séduisit par ses paroles. A quoi elle répond:

« [...] *Intoxicated with
the fruit of this delightful tree,
I cannot flee away
from thy embrace, [...]*

[...] *Enivrée
par le fruit de cet arbre délicieux, je ne
puis échapper
à ton étreinte, [...]* » (233-35)

Un autre spectre, masculin, Urthena, lui répond :

« [...] *this delightful Tree
Is given us for a shelter from the tempest of
void and Solid,
Till once again the morn of ages shall renew
upon US,
To reunite in those mild fields of happy
Eternity
Where thou and I in undivided Essence
Walk'd about
Imbodied, thou my garden of delight and I
the spirit in the garden,*

[...] *Cet arbre de délice
Nous est offert pour nous protéger des
tempêtes du vide et du solide,
Jusqu'à ce qu'encore une fois sur nous se
renouvelle le matin des siècles,
Pour nous réunir dans ces champs paisibles
d'Eternité heureuse
où tous deux nous marchions indissoluble
Essence,
Incarnés, toi mon jardin de délice, et moi
l'esprit du jardin » (267-272)*

Cet arbre est donc considéré comme un Arbre de Vie, et pour Blake, dont on a parfois qualifié la foi de « christianisme libertaire », l'Arbre de Vie est celui de l'amour, de l'union des âmes et des corps ; il est celui qui, dans le poème *Song des Chants de l'Innocence* matérialise la communion de deux amants :

*« Love and harmony combine,
And around our souls intwine,
While thy branches mix with mine,
And our roots together join.*

*Joys upon our branches sit,
Chirping loud, and singing sweet ;
Like gentle strams beneath our feet
Innocence and virtue meet.*

*Thou the golden fruit dost bear,
I am clad in flowers fair ;
Thy sweet boughs perfume the air,
And the turtle buildeth there.*

*L'amour et l'harmonie s'unissent,
S'enlaçant autour de nos âmes,
Tandis que nos branches se mêlent
Et que nos racines se joignent.*

*Les joies se perchent sur nos branches,
Gazouillant, chantant à l'envi :
Tels de clairs ruisseaux à nos pieds,
Innocence et vertu s'allient.*

*Toi, tu portes des fruits dorés,
Moi, je suis habillé de fleurs,
Tes doux rameaux parfument l'air
Et la tourterelle y bâtit. »*

Cette étreinte est bien celle dont rêve le spectre, qu'il cherche dans les délices trompeurs du fruit de l'arbre du mystère. Il semble regretter un temps d'avant la création, d'avant la séparation des êtres, temps de la fusion des principes opposés, et se plaint des contradictions jetées dès leur apparition dans l'homme et dans le monde ; l'éternité n'est que chaos, tempête emportant à l'envi des ombres déchirées en quête de la forme mâle ou femelle qui les rendrait à l'harmonie d'un grand corps androgyne dont la vie épanouissait la véritable éternité. Et Enitharmon reste longuement « Among the intoxicated fumes of mystery » (« au milieu des vapeurs enivrantes du mystère ») ; c'est d'un véritable paradis artificiel qu'on nous entretient, sans innocence, d'un temps de la chute avant même la manducation du fruit, où un arbre de la nuit et du mal repaît une âme meurtrie depuis la division originelle des sexes.

Puis Enitharmon enfante dans la douleur, un nuage, sous l'arbre du mystère ; sous la même funeste tutelle, elle entre dans le dédale cyclique des éléments, et déclenche, dans la suite du poème, le réveil de diverses forces du mal. Dans tous les cas, nous apprenons, dans les vers suivants, que l'arbre en a tiré plus de force :

*« Then took the tree of Mystery root in
the world of Los
Its topmost boughs shooting a fibre
beneath Enitharmon's couch,*

*Alors l'arbre du Mystère s'enracine dans le
monde de Los,
Ses rameaux les plus hauts projetant une fibre
sous la couche d'Enitharmon, » (333-34)*

Los, qui était ainsi séparé d'Enitharmon, finira par accepter la dualité du bien et du mal, de la vie et de la mort, la division où vivre son éternité, se

résignant à imiter Enitharmon soumise et emprisonnée dans les lois contraires du cosmos :

<p>« Filled with doubts in self accusation, beheld the fruit Of Urizen's Mysterious tree. For Enitharmon thus spake : « When In the Deeps beneath I gather'd of this ruddy fruit, « It was by that I knew that I had Sinn'd, and then I knew « That without a ransom I could not be sav'd from Eternal death : « That Life lives upon death, and by devouring appetite « All things subsist on one another ; thenceforth in despair « I spend my glowing time ; but thou art strong and mighty « To bear this Self conviction ; take then, Eat thou also of « The fruit and give me proof of life Eternal or I die.</p> <p>Then Los plucked the fruit and Eat and sat down in Despair, »</p>	<p>Proie du doute en s'accusant lui-même, il contemplait le fruit De l'arbre Mystérieux d'Urizen. Car Enitharmon parla ainsi: « Quand, au fond des abîmes, je cueillis de ce fruit vermeil, « C'est par lui que j'appris mon Péché et j'appris alors « Que sans rançon je ne pouvais pas échapper à la mort Eternelle : « Que la Vie se nourrit de la mort, et par l'appétit vorace « Toutes les créatures vivent des autres créatures ; aussi est-ce dans le désespoir « Que s'écoule mon temps radieux ; mais tu es fort et puissant « Pour porter cette Condamnation de toi-même prends et Mange aussi « De ce fruit et me donne la preuve de la vie Eternelle, ou bien je meurs.</p> <p>Alors Los s'empara du fruit, le Mangea et s'assit Désespéré. » (385-395)</p>
--	--

Nous retrouvons ici la conception d'un arbre de la dualité régnant sur un monde cyclique, systématisé dans la figure d'un arbre monstre qui se nourrit de la mort pour engendrer la vie ; et dans la fin du poème l'arbre s'est encore étendu :

<p>« So Enitharmon cried upon her terrible Earthy bed While the broad Oak wreath'd his roots round her, forcing his dark way Thro'caves of death into Existence. The Beech, long limbed, advanc'd Terrific into the pain'd heavens. The fruit trees humanizing Shew'd their immortal energies in warlike desperation, Rending the heavens and earths and drinking blood in the hot battle To feed their fruit,</p>	<p>Ainsi criait Enitharmon sur son terrible lit de Terre Tandis que le large Chêne l'enlaçait de ses racines, se frayant une voie obscure A travers les Cavernes de la mort jusque dans l'Existence. Le Hêtre aux longs membres avançait Terrifiant dans les cieus endoloris. Les arbres fruitiers, s'humanisant, Déployaient leurs énergies immortelles dans le désespoir guerrier, Déchirant les cieus et les terres et buvant le sang dans le combat ardent, Pour nourrir leurs fruits. » (VIII ; 96-102)</p>
--	--

Ainsi Blake, à l'aube du romantisme, force la figure de l'Arbre de la Connaissance aux grimaces de la mort et du déterminisme ; bien plus qu'au Moyen-Age, où déjà l'arbre de la mort pouvait après l'ère de la chute ravir ses attributs à l'Arbre de Vie, le motif se transforme, palpe les ténèbres, n'est pas arbre sec ou stérile, mais bien l'image de la vie conçue dans une impure fraternité avec la mort, une vie guerrière penchée comme un vampire sur les

délices de la mort. Et la Genèse est saccagée en ses jardins ; car, même si Blake évoque ce temps où le « rire régnait sous les chênes », où « l'innocence s'ébattait à l'entour », même si les spectres portent la nostalgie de l'unité première où les amants communiaient en l'arbre de la vie, la création est dès ses origines un univers éclaté, chaotique, elle n'est plus « innocence » mais « expérience », elle n'a pas produit d'Eden mais une éternité sans repère sauf cet arbre puissant, image d'un dieu d'orgueil déniait toute liberté à ses créatures. L'Arbre de la Connaissance n'est plus qu'arbre du mal, au service d'un dieu mauvais, fatalité d'une chute vertigineuse dans le débat cyclique entre vie et mort.

Dans *The Book of Ahania*,⁽¹⁶⁾ le motif se répète :

« *The tree still grows over the void
Enrooting itself all around,
an endless labyrinth of woe !*

*L'arbre pousse toujours sur le vide,
s'enracinant tout autour de lui-même,
labyrinthe de malheur sans fin ! » (III ; 5)*

La croissance prodigieuse, la profusion de cet arbre négatif, arbre de l'erreur, de la tromperie, maintes fois repris dans toute l'oeuvre de Blake comme « labyrinth of woe », « the oak of weeping », « the trees of malice » dans *The Book of Ahania*, « the accursed tree » dans *America*, tout ceci ne trouvera-t-il point son aboutissement dans quelque apocalypse, quelque crucifixion ? Car si, à travers cet arbre, Blake se fait tout autant le détracteur du pouvoir de toute religion à mystère que l'explorateur angoissé des origines, il a également su dresser contre la dictature d'un Urizen la révolte de personnages dont la destinée est à rapprocher de celle du Christ. Rappelons-nous le pauvre Orc, en colère contre Urizen et forcé - étrangement - à rester serpent sur l'arbre du mystère.

« *No more remain'd of Orc but the
Serpent round the tree of Mystery
The form of Orc Was gone ; he rear'd
his serpent bulk among
The stars of Urizen in Power, rending
the form of life
Into a formless indefinite and strewing
her on the Abyss.*

*Plus rien ne restait d'Orc hormis le Serpent
autour de l'arbre du Mystère.
La forme d'Orc n'était plus ; il dressa sa masse
de serpent
Au milieu des étoiles d'Urizen Tout-Puissant,
déchirant la forme de vie
En un indéfini sans forme et la dispersant dans
L'Abîme. » (VIII ; 214 - 217)*

Orc échoue dans ces derniers vers de *Vala*, mais nous avons bien affaire ici à une forme de mise à mort sur l'arbre, ou, tout au moins, à une fin prométhéenne. Dans les vers du recueil *The Book of Ahania* que nous avons déjà cités, Urizen venu écrire son « book of iron » près des racines de l'arbre du mystère, l'avait senti croître à ses pieds comme le labyrinthe du malheur. Or les vers qui suivent sont ceux-ci :

« *The corpse of his first begotten
On the accursed Tree of Mystery,
On the topmost stem of this Tree,
Urizen nail'd Fuzon's corpse.*

*La dépouille de son premier-né
Hissée sur l'Arbre de Mystère maudit,
A la suprême branche de l'Arbre,
Urizen cloua la dépouille de Fuzon. »
(III ; 6)*

Blake crucifie ici le fils de Dieu sur l'arbre du mystère, comme le Moyen-Age cloua le Christ à l'arbre du malheur, l'Arbre de la Connaissance. Cependant Fuzon ne meurt pas :

« *Forth flew the arrows of pestilence
Round the pale living Corse on the tree.*

*Volèrent les flèches de Pestilence
Autour de la pâle Dépouille vivante
pendue à l'arbre. » (IV ; 1)*

Plus loin on apprend que Fuzon gémit sur l'arbre durant quarante années. La souffrance de ce Christ s'inscrit dans un temps infiniment plus long que les quelques heures passées sur le mont Golgotha, un temps que l'on trouverait plus aisément dans l'Ancien Testament.

Mais abordons encore une troisième oeuvre importante de Blake, *Jérusalem*.⁽¹⁷⁾ Un autre personnage, Luvah, y est à son tour crucifié :

« *They vote the death of Luvah, and they nailed him to
Albion's tree in Bath.
They stained him with poisonous blue, they enwove him in
cruel roots
To die a death of six thousand years bound round with
vegetation. (65,8) ».*

Selon les commentateurs de Blake ⁽¹⁸⁾, Albion est l'homme primordial, universel et éternel, une sorte de divinité, un peu le double d'Urizen. Avec la

crucifixion de Luvah sur l'arbre d'Albion, il s'agit effectivement de racheter l'homme, de redresser l'arbre de son destin ; mais le rachat s'éternise, il s'inscrit dans un temps infini et incertain, dans l'Histoire même, où il s'efforce de se débarrasser des frondaisons de l'erreur. Ces christes qui se succèdent sur l'arbre appartiennent à l'Histoire, ces fils révoltés des dieux ou des spectres cherchent à épanouir l'arbre d'Albion dans la lucidité ; l'arbre de la Genèse s'est épris d'une histoire totale, qui cherche en ses messies non plus le retour ou la réintégration dans une vie éternelle que la chute avait différée, mais bien des « révolutionnaires » par qui l'arbre trompeur se défait de sa nature et s'affirme dans la réalisation d'un homme libre qui se confond avec le destin de l'arbre ; et ces révolutionnaires appartiennent aussi à l'histoire scientifique et philosophique, qui tente de se débarrasser de l'erreur, se ramifier vers une lucidité toujours plus grande :

« And there they combine into three forms, named Bacon and Newton and Locke, in the oak groves of Albion which overspread all the earth. » (70,15)

Ainsi la Genèse éclate-t-elle dans l'Histoire, et l'Arbre de la Connaissance devient la forme de tous les pouvoirs abusifs, divins ou terrestres, dont les fruits jettent l'homme dans l'erreur - car la connaissance de cet arbre n'est qu'illusion. Mais dans l'éternité il finit par s'évanouir, lui l'arbre du géant, du druide et dieu Albion, sanctuaire d'une religion qui pratique les sacrifices humains, se nourrit d'un peuple dont le végétal fait ramifier les malheurs :

*« Where is the Tree of Good and Evil that rooted beneath
the cruel heel
Of Albion's spectre, the patriarch druid, where are all
his human sacrifices
For sin in war, and in the druid temples of the
Accuser of Sin, beneath
The oak groves of Albion that covered the whole earth
beneath his spectre ?
Where are the kindoms of the world and all their
glory that grew on desolation,
The fruit of Albion's poverty - tree, when the
triple headed Gog-magog giant
Of Albion taxed the nations into desolation, and then
gave the spectrous oath ? (98,47) »*

Il ne faut pas oublier non plus que pour Blake l'homme porte en lui-même les motifs de la Genèse, car l'erreur qui croît dans le cerveau humain égare l'homme dans le même monde infini de la chute. Ce qui frappe surtout chez Blake, dans sa réinterprétation de nos motifs, c'est la puissance fantastique de l'arbre du bien et du mal, et, si le couple primordial cherche encore l'Arbre de Vie, l'union des corps pour mettre fin à l'Histoire, l'innocence pour oublier l'expérience, les christes sont bien longs à souffrir sur l'arbre et bien incertains de renaître pour s'asseoir en majesté dans un arbre sans duplicité ; l'énorme arbre du mystère éclipse les deux bouts de l'histoire, et l'Eden est en l'homme, un âge d'or éphémère de couples enlacés.

D'autres poètes romantiques ont cherché, comme Blake, mais avec beaucoup moins de développement, l'origine de la destinée humaine et du mal dans les motifs de la Genèse. Il est certain que cette époque renoue avec l'inspiration biblique, et plus avec l'Ancien Testament qu'avec la figure rédemptrice de la Croix. Ainsi Novalis, à l'aube du XIX^{ème} siècle, dans son roman inachevé *Heinrich von Ofterdingen*, prête la réflexion suivante à son héros :

« Il voyait devant lui se dresser la joie de vivre comme un arbre tintant et tout chargé de fruits d'or. Le mal n'y était apparent nulle part et c'était à se demander comment il était possible que l'humanité eût jamais penché vers le fruit périlleux de la connaissance, vers l'arbre de la guerre, et se fût détourné de celui-là. » (19)

La même opposition sépare les deux arbres, l'Arbre de Vie n'étant autre qu'une figure de la joie, et ses fruits, que la Genèse ne décrit pas, sont ici images de richesse et d'abondance. Quant à l'Arbre de la Connaissance, le même déterminisme l'anime, c'est par lui que toute discorde est advenue ; rappelons que cet aspect n'appartient pas aux écrits de la Genèse, mais que des siècles l'ont façonné et que les romantiques l'ont adopté parce qu'il les

abandonne aux tempêtes de forces mystérieuses. En outre, cet arbre est maudit plus encore qu'au Moyen-Âge, le rachat promis dans les lointaines iconographies médiévales n'ayant point épargné à des siècles sans fin, les guerres, les révolutions et les chutes toutes récentes des rois. Il ne s'agit plus d'un arbre de science mais seulement d'un arbre du mal dont le fruit contenait toutes les querelles et tous les désastres futurs.

Victor Hugo accentuera encore cette concentration de toutes les forces du mal dans l'arbre de la chute ; tout arbre peut faire croître dans l'argile les racines monstrueuses où s'enténébre le monde, à la façon de l'arbre du mystère dans l'univers prophétique de Blake. Dans *Dieu* rien n'épargne au poète cette vision d'un univers châtimé :

*« tous les rameaux de l'ombre ont de fatales pommes;
il suffit de passer dans le taillis des hommes
pour secouer la branche exécration des maux. » (IV Le Vautour : le paganisme)*

L'arbre du mal prolifère dans l'imaginaire des romantiques, et, d'Eden, l'homme exilé depuis si longtemps n'en semble même plus porter le souvenir. Point d'Arbre de Vie ici, et les arbres-monstres si nombreux chez Hugo s'éloigneront de leur ascendance biblique pour signifier, selon le mot de P. Albouy dans *La Création Mythologique chez Victor Hugo*, « la férocité essentielle de la nature » (20). Mais, comme Blake, Hugo se souvient de l'arbre de la Croix ; dans le même poème, *Dieu*, le poète interroge le christianisme dans sa quête du dieu révélé.

*« Mais, Christ, sur le poteau du fatal carrefour,
montre d'un bras la nuit et de l'autre le jour. » (VI ; le Griffon : le Christianisme)*

C'en est fini de la croix qui unifie, elle reste impuissante à calmer la nature duelle de l'univers, à réconcilier les contraires ; en outre, rien ne l'assimile à un Arbre de Vie, bien au contraire :

*« Tu fais l'arbre gibet, l'arbre croix, l'arbre pal,
l'affreux arbre supplice, énorme, vaste, infâme,
cypres dont les rameaux, faisant la nuit sur l'âme,
sonnent lugubrement comme des enchaînés » (VII ; l'Ange : le Rationalisme)*

La croix n'est elle aussi qu'un arbre de la mort, un cyprès de cimetière, et son pouvoir perdu fait du Christ une victime pareille à toutes les autres, les pendus, les suppliciés, dont la mort ne résout rien. En réalité, parmi toutes les approches de l'idée de Dieu que propose ce poème inachevé, aucune ne sera satisfaisante ; seule la mort permettra la fusion avec le divin.

La Genèse des poètes romantiques semble ainsi s'être dé faite de son arbre du centre, pour se perdre toute entière dans l'expansion de l'Arbre de la Science devenu arbre du mal, multiplié dans l'histoire, à la vitalité débordante, qui ne ressemble en rien aux arbres de mort du Moyen-Age, frappés de stérilité dans l'attente du rachat qui les faisait bourgeonner à nouveau. L'âge sceptique du romantisme laisse le temps de la chute hors des optiques chrétiennes ; s'il se souvient de la fusion des motifs bibliques, il livre à l'incertain le dialogue déjà inégal du bien et du mal, et l'arbre engendre, dans une fécondité digne d'un Arbre de Vie, l'histoire d'une chute infinie. Hugo, et Blake avant lui, semblent ainsi poursuivre l'Ancien Testament ; on lit dans leurs oeuvres la même épopée d'hommes exilés, déchus loin des bontés du dieu, la même atmosphère d'errance, les mêmes forces déchaînées - même si à travers elles nos poètes ne s'efforceront de dire que leur propre siècle - ; la croix s'estompe, échoue à prendre la place d'un arbre rassembleur, ou remet en un temps lointain sa mission, faisant figure en attendant de simple arbre de mort où le mal vainc encore.

Lamartine avait été plus docile aux promesses du christianisme lorsque, dans le dernier chant du *Pèlerinage d'Harold*, il faisait fusionner Arbre de Vie et Arbre de la Connaissance, dans une interprétation qui nous rappelle celle du Moyen-Age :

*« L'ange du jugement vient de placer deux urnes
dont l'uniforme aspect trompe l'oeil et la main :
l'une d'elles pourtant renferme dans son sein
l'incorruptible fruit de cet Arbre de Vie,
qu'au premier jour du monde une fatale envie
fit cueillir, avant l'homme, à l'homme criminel,
fruit qui donna la mort et peut rendre éternel ; » (XL VI)*

Ici l'arbre tentateur aurait été l'Arbre de Vie, qui porte alors la dualité vie-mort, l'univers de la chute et l'éternité, arbre de l'apocalypse, récompense ou châtiment au jour du jugement dernier. Mais il est vrai que l'Arbre de la

Connaissance a pris une physionomie plus repoussante qu'attrayante, maintenant qu'on y a greffé tous les malheurs qui ont suivi la chute, et certains préféreront penser qu'il n'y eut qu'un seul arbre, qu'un arbre aussi monstrueux n'aurait pu croître en Eden.

Anatole France, quant à lui, montrera dans son roman *Thaïs* paru en 1890, que le péché d'Eve fut un bienfait. C'est dans un festin, un banquet de philosophes « avides de disputes » que l'un d'eux proclame : « le serpent aux ailes d'or, qui déroulait autour de l'Arbre de la Science sa spirale d'azur, était pétri de lumière et d'amour » ; puis il poursuit par le discours suivant :

« L'Arbre de la Science dont les rameaux s'élevaient jusqu'au ciel et que l'esprit divin baignait comme une rosée, cet arbre était couvert de feuilles qui parlaient toutes les langues des hommes futurs et dont les voix unies formaient un concert parfait. Ses fruits abondants donnaient aux initiés qui s'en nourrissaient la connaissance des métaux, des pierres, des plantes ainsi que des lois physiques et des lois morales, mais ils étaient de flamme, et ceux qui craignaient la souffrance et la mort n'osaient les porter à leurs lèvres. Or, ayant écouté docilement les leçons du serpent, Eve s'éleva au-dessus des vaines terreurs et désira goûter au fruit qui donne la connaissance de Dieu. Mais, pour qu'Adam, qu'elle aimait, ne lui devînt pas inférieur, elle le prit par la main et le conduisit à l'arbre merveilleux. » (21)

Ici l'arbre redevient un véritable arbre de science, un arbre-Babel positif, où le savoir s'harmonise ; ce bien nommé Arbre de la Connaissance n'est plus dualiste, point n'est besoin d'un second arbre quand celui-ci germe déjà si parfaitement de toutes formes de vie, pierres et plantes, voix des « Hommes futurs », et les unifie dans un chant haut porté. Cet arbre serait bien plus proche de la Genèse que les arbres monstrueux du romantisme, si le drame de la chute n'était pas radicalement réinterprété : le serpent n'est autre qu'un savant et un esthète raffiné, et Dieu est tenu pour une sorte de demiurge maladroit et mauvais, c'est lui le véritable démon :

« Son art, qui se réduisait à fabriquer de grossiers météores, l'emporta sur la science du serpent, musicien et géomètre. Il enseigna aux hommes l'injustice, l'ignorance et la cruauté. »

Un peu comme chez Blake, Dieu enferme l'homme dans le déterminisme du mal, et il trouvera pour s'opposer à lui, outre certains hommes éclairés de l'antiquité comme Pythagore ou Platon dont la démarche reprend celle du « serpent ailé », « trois esprits célestes, Jésus de Galilée, Basilide et Valentin, à qui il fut donné de cueillir les fruits les plus éclatants de cet Arbre de la Science dont les racines traversent la terre et qui porte sa cime au faîte des

cieux. » Ainsi le Christ, aux côtés de deux docteurs gnostiques de l'Égypte chrétienne du II^{ème} siècle, fait partie comme chez Blake des révoltés contre le dieu mauvais ; il lutte pour l'Arbre de la Science, dont la grandeur en fait un Arbre de Vie, pour réaliser pleinement la manducation sacrilège du premier couple et établir la royauté du seul arbre digne de figurer en Eden. Cette interprétation confond également les deux arbres en un seul, car l'Arbre de la Science est l'unique porteur de « lumière et d'amour », don de lucidité, même si cette lumière est aussi « flamme », savoir essentiel qui nous rappelle celui des alchimistes totalisant dans l'arbre les éléments d'une science hermétique - mais notre propos n'est pas à cet endroit de nous entretenir de l'arbre alchimique, même si *Thaïs* doit son inspiration à différentes théories gnostiques des siècles du christianisme, dont certains poètes et écrivains du XIX^{ème} siècle aimèrent à s'instruire.

Dans tous les cas nous voici égarés loin du séjour et du centre, car l'arbre en tout lieu s'enracine dans les incertitudes de l'Histoire. L'Arbre de la Science a toujours plus grande fortune que l'Arbre de Vie, démystifié, mêlé à l'Arbre de la Connaissance pour assumer sa vigueur, ou évoqué pour une improbable réalisation dans le temps.

Et l'arbre de Jessé reste la narration d'une généalogie que, dans le poème *Booz Endormi* de la *Légende des Siècles*, Hugo décrit ainsi :

« Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne
qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ;
une race y montait comme une longue chaîne. »

L'arbre est défini, c'est le chêne-granit où ici Hugo place la lignée de Booz ; mais c'est un arbre sans figure en gloire à sa cime, et la lignée s'élève hors des destins que lui assigna le christianisme.

Nous signalerons encore ici un conte des frères Grimm, *Le Prince qui n'avait peur de rien* (22), où il est demandé au héros d'aller chercher la pomme de l'Arbre de Vie pour sa fiancée ; l'arbre est enclos par un mur de fer et gardé

par des lions. Le prince trouve la force par l'intermédiaire d'un anneau qui se referme sur son bras au moment où il cueille la pomme, et les lions lui deviendront dociles. En vérité, si ici le terme « Arbre de Vie » est mentionné, il nous semble évident que ce motif n'est utilisé qu'au même titre que tous ces arbres de richesse, objets de quêtes ou adjuvants qu'on trouve fréquemment dans les contes, et qu'il mêle dans ses sources populaires mythes païens et bibliques. Nous ne pouvons prendre pour héritage des arbres de la Genèse ceux qui ne se nomment ou ne s'évoquent pas tels, même si en certains motifs des contes légifèrent d'identiques ambivalences, séduction et chute possible, comme dans le *Petit Gnome*, où trois filles mangent la pomme d'un arbre interdit par leur père et sont frappées de la malédiction que celui-ci y attachait ; de ces pommes aucune ne tombe jamais malgré l'abondance - Arbre de Vie sans mort - mais elles ont en automne la couleur du sang - promesse de mort et chute pour celui ou celle qui les croquera. En outre l'Arbre de Vie d'après la réconciliation, l'arbre rejetant d'un bois mort, inspire à d'autres conteurs, indépendamment de la croix mais avec la même idée de rachat, l'image d'un bâton où le repentir pourra faire germer les pousses vertes de son expiation. A. et A. Schott mentionnent ainsi dans leurs *Contes roumains*, comment une mère parvient à racheter chacun de ses fils : ceux-ci devaient planter en terre le gourdin avec lequel leur premier crime avait été perpétré, puis apporter de l'eau dans la bouche pour l'arroser jusqu'à ce qu'il bourgeoine, se couvre de feuilles et de fleurs, puis de fruits, signe du pardon de leurs péchés. L'arbre donnera effectivement des fleurs et des fruits semblables à des pommes d'or, desquelles s'échapperont des colombes. L'arbre de la réconciliation, avatar de trois motifs réunis, Vie, Connaissance et Croix, est proche des créations médiévales, mais nous avons préféré le citer au côté des autres contes, plutôt peu nombreux, qui ajoutent à la fortune de nos motifs, entre Grimm et Andersen.

Andersen, non plus compilateur en quête de légendes orales métissées d'arbres divers, mais créateur de nouvelles histoires, donne au motif du conte *Le Jardin du Paradis* une ascendance biblique bien marquée : un prince mené dans ce jardin par une princesse, y découvre des « images vivantes » telles que l'Arbre de la Science avec Adam et Eve, ou l'échelle de Jacob - échelle parfois elle aussi assimilée à un arbre par sa dimension ascensionnelle - ; sur les murs

se dessinent des « peintures vivantes » de bienheureux. Mais surtout, au centre du jardin, croît un arbre aux pommes d'or, dont les feuilles portent des gouttes de rosée rouge sang, pareilles à des larmes. Il est bien entendu interdit au prince de toucher aux pommes, comme d'embrasser la princesse dormant sous l'arbre. Or dès le premier soir, le lieu déploie toutes les formes de la séduction : l'arbre « éblouit », en sort un « chant de mère », auquel répond celui des bienheureux invitant à cueillir le fruit de la connaissance - nommé tel par Andersen - ; des parfums s'exhalent et la rosée de sang semble lumière d'étoiles. Le pauvre prince pris d'irrépressibles désirs déclare qu'une seule minute suffira à son bonheur ; il donne à la princesse le baiser fatal - geste identique à la cueillette de la pomme - et le jardin disparaît, livrant le prince à la pluie et au froid, dans un univers soumis à la mort, forcé d'expier son péché.

Le conte s'est emparé de l'arbre pour en faire, de l'interdit à la chute, l'image de toute épreuve insurmontable ; mais le prince, comme en un choix conscient, rachète déjà toute cette vie d'expiation par la minute de bonheur - connaissance éclore dans le baiser. Eden se répète en toute épreuve du désir, et toute l'histoire biblique rappelée par le jardin n'est pas avertissement mais surcroît de séduction ; le déterminisme à nouveau présent dans l'arbre par la rosée de sang qui colore ses fruits, prévient puis s'abîme dans l'appel chaleureux d'un Arbre de Vie, arbre-mère et arbre d'amour. Tout ceci n'est-il qu'illusion de la part du prince, ou bien nécessité pour le conte christianisé de démystifier l'héroïsme dans un personnage adamique rendu à ses faiblesses et à ses chutes, à la longue errance hors de tout lieu miraculeux ?

Yeats, dans la toute fin du XIX^{ème} siècle, oppose ainsi l'Arbre de Vie à un arbre de mort, dans son poème *The Two Trees* (23) :

« Beloved, gaze in thine own heart,
 The holy tree is growing there ;
 From joy the holy branches start,
 And all the trembling flowers they bear.
 The changing colours of its fruit
 Have dowered the stars with merry light ;
 The surety of its hidden root
 Has planted quiet in the night ;
 [...]
 There the Loves a circle go
 The flaming circle of our days
 [...]
 Gaze no more in the bitter glass
 The demons, with their subtle guile,
 Lift up befor us when they pass
 Or only gaze a little while ;
 For there a fatal image grows
 That the stormy night receives,
 Roots half hidden under snows,
 Broken boughs and blackened leaves.
 For allthings turn to barrenness
 In the dim glass the demons hold,
 The glass of outer weariness,
 Made When God slept in times of old.
 There, through the broken branches, go
 The ravens of unresting thought ;
 Flying, crying to and fro,
 Cruel claw and hungry throat,
 Or else they stand ans sniff the wind,
 And shake their ragged wings ; alas !
 Thy tender eyes grow all unkind :
 Gaze no more in the bitter glass.

*Mon amour, regarde en ton coeur,
 c'est là que croît l'arbre sacré ;
 Ses branches tressaillent de joie,
 Et toutes leurs tremblantes fleurs.
 Son fruit aux changeantes couleurs
 Donne aux étoiles leur gaieté ;
 La sûreté de sa racine intime
 Plante la paix au fond des nuits ;
 [...]
 Les Amours y font une ronde,
 La ronde de feu de nos jours ;
 [...]
 Ne regarde plus le miroir
 Que les démons en leur malice
 A leur passage nous font voir,
 Ou le regarde et te ravise ;
 Une funeste image y croît
 Que la nuit tourmentée reçoit,
 Racines que la neige cache,
 Rameaux brisés et noirs feuillages,
 Car toute vie devient stérile
 Dans le miroir que tiennent les démons,
 Celui de la lassitude extérieure
 Fait lorsque Dieu dormait au fond
 Des temps. Dans les branches cassées
 Vont les corbeaux des lourds soucis,
 Volant, criant, serres dressées,
 Becs avides pleins de mépris,
 Ou perchés ils hument les nuées,
 Claquant leurs ailes hérissées.
 La tendresse en tes yeux ne peut plus
 prévaloir :
 Ne regarde plus ce miroir. »*

L'Arbre de Vie est en soi, c'est un arbre d'amour que peut entretenir la femme aimante, et ici Yeats se souvient de Blake, l'arbre de l'innocence avivant en soi les joies de l'amour, de la paix intérieure, arbre intime, d'un perpétuel printemps agitant le coeur de la femme et de l'amant-poète qui la contemple. Cet arbre trouve son contraire dans un arbre funeste, celui de l'expérience du monde extérieur, dont la physionomie redevient celle d'un arbre de la mort, stérilité, « broken boughs », oiseaux mauvais sur ses branches.

Ainsi, plus encore que chez Blake, le seul Arbre de Vie, l'unique innocence, croissent en soi. Le centre sacré d'Eden, maltraité par les siècles, repère inanimé du temps et de l'espace, perdu peu à peu dans un univers amplifié, infini et tourmenté, est venu s'inscrire dans l'espace intime, dans l'intériorité, seule capable de préserver en l'arbre une quête d'innocence, un âge d'or formé d'âmes pures contemplant en elles-mêmes la grâce printanière d'un arbre de joie. Et, si ce nouvel Arbre de Vie reste en opposition radicale avec l'Arbre de la Science, c'est intériorité et extériorité, innocence et

expérience, qui constituent les terres ambivalentes où poussent nos deux motifs. La belle doit détourner son regard du miroir présenté par les « démons », où se reflète l'amer spectacle du monde extérieur, celui de l'expérience, ou, encore une fois, de l'Histoire, univers du mal à la merci du serpent malicieux, ou encore mauvais penchants de l'homme qui méprise de cultiver en soi l'Arbre de la Vie. La tendresse s'éteint du cœur de la femme si elle s'abandonne au pouvoir de l'Arbre de la Science - qui ne serait qu'un autre aspect de l'univers intérieur, portant mépris, lassitude, toute mauvaise pensée -, arbre du mal uniquement, qui se confond avec l'histoire des hommes après la chute. Notons également que l'Arbre de la Connaissance chez Yeats est plus proche des arbres de mort médiévaux, figures brisées et comme elles-mêmes victimes de la chute, que du vitalisme monstrueux des arbres de Blake ou Hugo, dont la prolifération fantastique enferme l'homme dans un univers d'erreur ou de châtement éternel. Ici chaque arbre a même importance, il ne tient qu'à l'homme de se tourner vers l'un ou l'autre de ces motifs désunis.

A la manière d'une transition du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle nous aborderons le poète espagnol Miguel De Unamuno. Dans *Le Christ de Vélazquez* (24) le poème *Arbre* nous livre une croix pleinement arbre, et ce indépendamment de toute référence biblique mais dans un paysage assez proche des tableaux de la chute que le romantisme s'est plu à formuler, dans une « vallée d'amertume » où errent « les âmes exilées », feuilles fragiles et tremblotantes emportées par les fleuves, qui iront se confondre avec le sang répandu des plaies du Christ :

« De Ti, Luna, al claror, aqueste valle
de amarguras remeda blanco lago
de làgrima, de noche ; su verdura
como el haz de las aguas, y sus rocas
islotas en que aguardan desterradas
su libertad las almas, Arrecidas
tiemblan --- ; las pobres ! --- cual las
hojas secas
de noviembre en el chopo de la orilla
del rio que no posa, y recogéndolas
cuando caen en su seno, al mar las lleva.
Así del leño de la cruz prendidas
tiemblan, pobres, las almas al hostigo
del cierzo de la sima tenebrosa,
que lleva en vilo su temblor sonoro,
cual miserere de las secas hojas,
sollozos de pasión que en si no cabe.
Forman las almas el follaje prieto
del árbol de la cruz, por él unidas
en hermandad de amor, y se estremecen
en corro a la cabeza coronada
por la melena, negra cual la noche,
del blanco Nazareno ; y cuando, al cabo,
el cierzo del abismo las arranca
de la copa del árbol misterioso,
van al caer rodando por el pecho
blanco del Cristo, y a su pie se pierden
en el rio de sangre que las lleva
de la vida eternal al mar sin fondo
Rio de sangre que al fulgor de luna,
del corazón del Cristo, por el lecho
de este valle de làgrimas se lleva,
crujiendo en remolino congojose,
rebaños de almas, ahornagadas hojas.

A Ta clarté, Lune, cette vallée
d'amertumes est comme un lac blanc
de larmes, la nuit ; sa verdure,
comme la surface des eaux, et ses rochers,
des îlots où attendant leur liberté
les âmes exilées, Transies,
elles tremblent --- les pauvres !---comme les
feuilles sèches
de novembre sur le peuplier noir de la rive
du fleuve qui ne repose et qui, les recueillant
quand elles tombent en son sein, les emporte à
la mer.
Ainsi attachées au bois de la croix
tremblent les pauvres âmes, sous les coups
de la bise du gouffre ténébreux,
qui emporte dans l'air leur tremblement
sonore,
tel un miserere des feuilles sèches,
sanglots de passion qui ne se contient.
Les âmes forment le feuillage serré
de l'arbre de la croix, par lui unies
en fraternité d'amour, et elles tressaillent
en ronde autour de la tête couronnée
par la chevelure, noire comme la nuit,
du blanc Nazaréen ; et quand, finalement,
la bise de l'abîme les arrache
de la cime de l'arbre mystérieux,
en tombant elles viennent rouler sur le buste
blanc du Christ, et à ses pieds se perdent
dans le fleuve de sang qui les emporte
vers la mer sans fond de la vie éternelle
Fleuve de sang qui, à l'éclat lunaire
du cœur du Christ, dans le lit
de cette vallée de larmes emporte,
bruisant d'angoissants tourbillons,
des troupeaux d'âmes, feuilles desséchées. »

La fusion des hommes avec la Croix, que préconisera Claudel, tente de se réaliser dans l'union des feuilles-âmes, mais elle n'est qu'une étape ; et la croix n'est arbre que grâce aux âmes qui forment son feuillage et donc son vitalisme. Le fleuve au pied de l'arbre jette comme un écho du paysage de la Jérusalem promise, mais c'est un fleuve qui court à la mer, qui tient encore à ses rives l'univers chaotique de la chute ; si l'arbre est dit « mystérieux », à la manière de Blake, c'est qu'il semble qu'il appartienne encore aux temps irrachetés. Et si c'est bien sur la croix que se blottit le feuillage des âmes errantes, celui-ci finit par s'éparpiller et se déchirer en limbes solitaires, et l'éternité est un abîme. La croix n'est qu'un arbre de la consolation, un asile passager pour les âmes qui s'y purifient ; mais son vitalisme n'est pas acquis, il

s'essaime en feuilles sèches dans une vallée dont les larmes ne sont pas effacées. Le poème *Barco* du même recueil confirme cette précarité de la vie qui tente de se greffer au bois équarri :

« *Sola la cruz respaldo, el tronco errante
donde sujeto vas, el árbol muerto,
sin raíces, sin hojas y sin fruto,
armadía al azar de los abismos
de la tierra y del cielo inacabables,
santo madero en que navega el alma
tendida entre las dos eternidades.*

*Al mar dormido de la luz --- tinieblas ---
su recia cabecera sacudiendo
como la cuña de una proa, espuma
de rastro esplendoroso --- estrellas --- alza,
y rómpense las olas en sus brazos
donde las almas sollozando penas
van a abrigarse. Y se despliega enorme
sobre ella el otro mar, el mar del cielo,
negro y también sin fonde y sin orillas,
y allá donde se besan ambos mares,
donde descansa cuanto vive : el sol !*

*Comme dossier, la croix, le tronc errant
où tu vas fixé, l'arbre mort,
sans racines, sans feuilles et sans fruit,
radeau lancé au hasard des abîmes
de la terre et du ciel interminables,
madrier saint où l'âme navigue
tendue entre les deux éternités.*

*Sur la mer endormie de la lumière --ténèbres--
dressant son rude chevet
comme l'arête d'une proue, il soulève
l'écume à la trace resplendissante---étoiles--
et se brisent les vagues sur ses bras
où les âmes douloureuses, en sanglots
vont s'abriter. Et se déploie, énorme
au-dessus d'elle, l'autre mer, la mer du ciel,
noire et sans fond, elle aussi, sans rivages,
et là-bas où se joignent les deux mers,
où repose tout ce qui vit : le soleil ! »*

L'épopée de la Croix n'est pas achevée, celle-ci est porteuse d'espoir, s'attache à rallier la lumière, bras écartés pour une volière d'âmes douloureuses, mais elle hisse pavillon d'espoir entre deux abîmes. En outre elle est appelée « arbre mort » et, même si elle disperse des étoiles sur les ténèbres, elle reste un arbre sec. C'est qu'elle tient de l'Arbre de la Connaissance, car le Christ qui s'efforce au rachat se trouve crucifié sur l'Arbre de la Science, l'arbre de la mort, symbole de la chute dont il s'agit d'assumer les douleurs. Cette interprétation n'est pas nouvelle - l'arbre de la mort porta des christes romantiques - mais comme dans certaines imageries médiévales c'est la croix qui prend nommément la place de l'Arbre de la Science, et le poème *Serpiente* (*Serpent*) décrit ainsi le douloureux combat contre la mort que livre le Christ, « serpent blanc » comme en négatif des tentations de la Genèse :

*« curas, serpiente blanca, a quien te mire
con ojos de pasión, que el duelo humano
recogistes entero. La serpiente primitiva,
el dragón que resistiendo servir a Dio
rastrero se enroscara al árbol de la ciencia,
a nuestros padres tentó, trayendo perdición
al mundo. Y tú, blanco Dragón de nuestra cura,
del Arbol de la Muerte suspendido todo el veneno
del dolor recoges. Que es terrible tu amor,
Dragón de fuego, de quien las aguas de la vida
manan. ¡ Con tu destrál la muerte lenadora
nuestro árbol de la ciencia descuajando,
talló tu cruz, como quien talla un potro,
y en ella fue a morir estrangulada entre tus brazos,
rigidos de amor !*

*tu guéris, Serpent blanc, celui qui te regarde
avec des yeux de passion, car tu as recueilli toute la souffrance humaine.
Le serpent antique, le dragon qui, se refusant à servir Dieu,
rampant s'enroulait à l'Arbre de la Science, tenta nos pères,
apportant au monde la perdition. Et Toi, blanc dragon de notre guérison,
suspendu à l'Arbre de la Mort tu recueilles tout le poison de la douleur.
Car terrible est ton amour, Dragon de feu, de qui jaillissent les eaux de la vie.
Avec sa hache la mort bûcheronne déracinant notre Arbre de la Science
tailla ta croix, comme qui taille un chevalet, et sur elle s'en fut mourir étranglée
entre tes bras, rigides d'amour ! »*

La croix est oeuvre de la mort, bois taillé dans l'Arbre de la Science - l'Arbre de Vie n'est d'ailleurs pas évoqué ici, la croix n'est pas un arbre à rejets - et, si la figure du Christ est seule désignée comme ordonnatrice de vie, elle n'efface pas l'angoisse d'un univers où la croix, bien qu'apparemment victorieuse, ne s'habille pas des feuillaisons de la résurrection ; puis le poème s'éteint dans une mixtion de vie et de mort, par cette expression, « rigides d'amour », qui laisse finalement le corps-à-corps indécis.

La croix est greffée à l'Arbre de la Science, et le Christ nommé dans le poème suivant « maître charpentier » rachète le savoir acquis en mangeant à l'arbre interdit et passé à l'héritage des mains guerrières de Caïn :

« *El arte que del árbol de la ciencia del bien y el mal tomándolo, entregara de Cain a la diestra Adán, su padre, tus manos rescataron. Y esas manos, abiertas siempre, al fin la industria humana clavó a la cruz, al trabajado leño con el sudor del hombre consagrado. Porque es tu cruz también obra del arte que sobrepuja a la naturaleza. Cain, el labrador, a su linaje legó el ingenio, hermano del arroyo de criminal envidia -- es arte el crimen -- civil, y Tú, Señor, lo sublimaste, ¡ Tú, con tus manos levantando al cielo el fruto desastrado del saber !*

L'art, saisi à l'Arbre de la Science du bien et du mal, qu'Adam, son père, remit à la dextre de Caïn, tes mains l'ont racheté. Et ces mains, toujours ouvertes, à la fin l'industrie humaine les cloua à la croix, au madrier ouvré à la sueur de l'homme consacré Car ta croix aussi est oeuvre d'art qui surpasse la nature. Caïn, le laboureur, à sa lignée légua l'ingéniosité, proche de l'audace de criminelle jalousie -- le crime est un art -- civile, et Toi, Seigneur, tu l'as sublimée, Toi, de tes mains levant au ciel le fruit sinistré du savoir ! »

La science même devra être rachetée, et par ce qu'elle produit de plus criminel, un instrument de mort et de sacrifice.

On voit comment dans les poèmes que nous avons cités, l'Arbre de Vie n'étant nulle part véritablement mentionné, la croix, motif principal, se débat, malgré l'assurance de sa puissance de vie, dans l'ombre et le corps d'un Arbre de la Science toujours assimilé à un arbre de mort, et ce dans un univers défait de son centre, soumis aux mouvements capricieux des éléments. Comme chez les romantiques, dont Unamuno partage les angoisses et le sentiment du tragique, le tumulte d'un paysage qu'aucune croix ne saurait circonscrire ou mesurer de ses bras étendus abandonne l'homme au vertige d'un chaos qui semble antérieur à toute création ; mais ici le poète veut croire à la rédemption, et les âmes éplorées trouvent refuge et consolation sur ce grand signe blanc et pur qui déporte leur errance vers le soleil ou boit l'entier poison de leur douleur. C'est pour cela que nous avons situé Unamuno dans une sorte de transition, pour son désir de renouer avec l'éternité d'un arbre qui a poussé ses déracinements et pertitions jusqu'à un monde sans Dieu ; car dans ce siècle où Unamuno nous a fait pénétrer, d'autres vont renouer avec l'arbre chrétien, mais loin des paysages d'abîmes des romantiques.

Ancrage du bateau délivré de la pleine mer, ou mise en terre ? La rive est solide et elle est un centre ; c'est ainsi que la conçoit Claudel avec qui nous débutons - ou poursuivons - notre prospection du XXème siècle.

Outre qu'il a largement développé dans la croix toute sa dimension d'arbre, Claudel s'est aussi attaché à redéfinir à travers elle le sens des motifs bibliques. Avant de nous engager dans son oeuvre théâtrale, examinons l'Arbre de Vie du *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* (25) ; tout un chapitre lui y est consacré : « il n'y a qu'un Arbre de Vie, c'est celui qui a ses racines en Dieu. » Ainsi Claudel entend-il unifier les différentes figures d'Arbres de Vie qui conduisent du paradis terrestre à la Jérusalem de l'Apocalypse, en passant par Ezéchiel dont il réinterprète la vision de rives et arbres d'abondance, « arbres fruitiers dont le feuillage ne flétrira pas » (47 ; 12), base dans l'Ancien Testament pour toutes les espérances d'une Jérusalem future. Mais l'Arbre de Vie, manifestation totale du divin, est aussi et surtout dans la pensée de Claudel « la figure de l'homme » car « l'un et l'autre se tiennent debout, [...] de tous côtés ils élargissent leurs rameaux ». Cette vision n'est pas propre au christianisme - nous aurons l'occasion de le rappeler - mais elle permet d'intégrer tous bras en croix au motif primordial de l'Arbre de Vie, de faire du motif christique l'union même de l'Arbre de Vie et de l'homme :

« Pour nous chrétiens, l'arbre et l'homme ne font plus qu'un en ce bois de vie, en cette croix glorieuse qui a été implantée une fois pour toutes sur le mont Golgotha. Elle est le cep dont nous sommes les sarments. »

Claudel reprend la métaphore de la vigne, qui souvent faisait de ses volutes les rejets des croix de vie médiévales ; d'ailleurs il nous souvient aussi du Moyen-Age dans ce désir d'unir Arbre de Vie et Croix, mais ici ce n'est plus tant une continuité temporelle que Claudel chercherait à asseoir entre Ancien et Nouveau Testament, ni l'effacement de l'ère de la chute, mais une communion entre les corps divin et humain, une ontologie, où le vitalisme de l'arbre n'est qu'un essor de bras étendus, en conformité avec la posture d'une divinité embrassant le cosmos. Dans les *Commentaires et Exégèses* (26) c'est, plus qu'une communion que Claudel préconise entre l'homme et la croix, « une espèce d'adhésion active, d'accolement, d'attrait, de succion intégrale » (*Un poète regarde la Croix*).

Claudiel se rapproche aussi des exégètes des premiers temps du christianisme, quand il identifie le bois de vie à l'extension de l'Eglise : car la Croix est aussi

« une invitation à l'Eglise qui est faite de tous les chrétiens à la fois dans la succession de leurs générations à se lever et à étendre les bras [...] l'Eglise aux yeux de Dieu ne fait qu'un corps et qu'un arbre dans l'espace et dans le temps. »

Et l'arbre de l'Eglise croît à l'exemple de la Croix :

*« au pied de l'arbre triomphal
voici l'Eglise verticale
qui regarde son premier né ! » (Stabat Mater)*

L'Eglise s'accomplit dans la dimension ascensionnelle de la Croix.

La structure totalisante de l'arbre tend à en faire un arbre du monde pourvu de la double dimension de l'espace et du temps, et poussant, selon l'interprétation par Claudiel des textes apocalyptiques, « aussi bien dans ce monde-ci que dans l'autre à nous promis ».

Mais que devient l'Arbre de la Connaissance ? Claudiel insiste largement, dans le même texte, sur l'importance du fruit qui se trouve, au même titre que le pain ou toute nourriture bonne à manger, offert par la bonté de Dieu et non pas interdit ; la « conscience pour comprendre et arranger toutes choses ensemble » est également un don du créateur, et la manducation du fruit est un acte de foi, d'amour, où la conscience épanouit son rapport au divin :

« Etre conscient de nous-mêmes c'est être conscient de ce qui en nous va au bien ou au mal de notre personnalité, c'est-à-dire de notre rapport essentiel avec Dieu. Tel est le fruit illuminateur et nourrissant qu'il nous est donné de cueillir à l'Arbre de la Science du Bien et du Mal ».

Ainsi se trouve réhabilité l'Arbre de la Science, qui redevient l'arbre du discernement, de la prise de conscience, et l'acte sacrilège devient un acte d'alliance, l'arbre de mort est un Buisson Ardent pour éclairer la conscience. Claudiel détaille le triple apport du fruit, qui est don à la fois : par son poids, image de la connaissance en tant que « dépôt », expérience et méditation

formatrice d'équilibre ; par sa chair, formulant la croissance en soi de la bonté du dieu ; par sa forme, souci de perfection et de plénitude, maîtrise de la matière et des tensions intérieures.

Cet unisson de nos trois motifs rallie encore le Buisson Ardent :

« regardons sous nos pieds fourmiller à l'infini cet Arbre de Vie qui est le Buisson Ardent ! Regarde sous tes pieds tout cela qui pétille et s'éteint pour s'étendre et se rallumer et le ramage de cette conversation sans cesse nourrie et reprise, de ces millions de cris, chacun porteur de leur jour et de leur mois, qui sur l'Eau puissante ne font qu'un seul Cèdre ! » (27)

Le Buisson Ardent étend encore le simple système totalisant de l'Arbre de Vie, par sa capacité à fondre dans la flamme, qui brûle mais ne consume pas, ce que Sadayo Satomi nomme, dans son étude *Le Signe de la Croix chez Paul Claudel*, « le corps entier de l'humanité », tous êtres « assumés par l'action vigoureuse de l'arbre », action d'autant plus puissante qu'elle intègre l'expansive alchimie d'un Buisson Ardent. Et comme l'être s'était fait Arbre de Vie, il porte l'étincellement et la combustion éternelle d'un feu tout spirituel :

« Et moi aussi, l'arbre humain, j'ai à ma disposition un cimier spirituel qui me permet d'emmagasiner en moi de l'immortalité. J'ai accumulé un bûcher intérieur qui un jour ou l'autre viendra à bout de cette enveloppe flétrie. »

L'arbre intériorisé, rendu à son éternité, n'a pas semble-t-il échappé à la damnation du corps, et les tensions de l'âme prétendent encore le vouer à la consommation, même si celle-ci s'accomplit sans débat, dans la plénitude du buisson divin.

Dans tous les cas l'Arbre de Vie redevient celui « qui nous a guéri de la mort », et son vitalisme s'accomplit plus que jamais dans le temps, mais non plus seulement par la seule volonté divine, car l'homme a charge, loin de tout jardin, de réaliser son abondance et son extension de branches. Et l'Arbre du Bien et du Mal s'unit à lui par l'apport de la sagesse indispensable à l'homme dans sa quête du divin et de lui-même, l'Arbre de la Connaissance est un arbre fructueux qui ne cesse d'essaimer fruits et semences dans la conscience, il devient un véritable arbre sacré, don du fruit de lucidité par un dieu qui s'y révèle.

Mais pour Claudel ces arbres ne trouvent leur sens et leur plein achèvement qu'en la Croix, c'est elle qui détient le geste rassembleur le plus unanime. Dans *Tête d'Or* (28), Simon, surnommé Tête d'Or à cause de ses longs cheveux blonds, se perd en incantations sous l'arbre considéré comme son père et précepteur, son soutien et sa force ; Cébès, jeune homme malade que la mort ravira rapidement, l'interroge : « n'as tu rien appris sous cet arbre de science ? », et Simon lui répond : « autre chose que ce que je puis dire [...] un esprit a soufflé sur moi et je vibre comme un poteau ! » (p. 32). L'Arbre de la Connaissance infuse en l'homme comme une sensation d'arbre ou de bois élagué, de bois de Croix. Car un peu plus loin - toujours dans la première partie de la pièce - quand Cébès le tourmenté s'en remet à la force de Tête d'Or, ce dernier lui dit en l'étreignant : « te voici comme une servante qui, avant de partir, / embrasse l'arbre de la Croix [...] reçois mon sang sur toi. » (p. 39) Déjà Simon s'identifie à l'arbre sacrificiel. Dans la troisième partie, la princesse, fille du roi tué par Tête d'Or qui avait d'abord sauvé son royaume des invasions, chassée, est crucifiée par un déserteur : « Je suis fixée au poteau ! mais mon âme royale n'est pas entamée, et, ainsi, ce lieu est aussi honorable qu'un trône. » Mais Tête d'Or, vaincu, viendra périr au même lieu en remettant sa couronne à la princesse. Celle-ci tombe finalement le sceptre en main, détachée de l'arbre et reconnue, et meurt « comme l'arbre qu'on crucifie, afin qu'il fructifie ». C'est dire que la croix est bien un Arbre de Vie, d'autant plus que celui où se trouvait clouée la princesse était un sapin, sombre ramure, mais feuillage persistant. Selon Sadayo Satomi, Tête d'Or qui s'est fourvoyé dans la quête d'un pouvoir illusoire, acquis par la violence, ne produit qu'arbre de mort, son sang ne fructifie pas, si bien qu'il n'échappe pas à la vision, avant de mourir, de ces arbres au-dessus de lui « qui, comme des piles à demi brûlées dans les fleuves de l'air, enfoncent leur feuillage dévasté », à l'image de sa mort sans espoir et sans Dieu, sa mort « pour pourrir » ; de même les soldats qui se lamentent sur sa mort parlent d'arbre abattu « les racines en l'air ». La princesse peut, elle, s'identifier à l'Arbre de Vie, forte et patiente ; elle meurt couronnée, son arbre de souffrance est porteur de fruits et de sagesse. Tout arbre autre que la croix s'abat, qui n'a su se confondre avec la verticale rédemptrice.

Dans les deux versions de *La jeune fille Violaine*, puis dans *L'Annonce faite à Marie*, troisième version de la même pièce, la femme est aussi la seule capable de se faire Arbre de Vie, en s'adonnant à un total sacrifice. Si au début de la pièce (*L'annonce faite à Marie*) (29) Pierre de Craon, le lépreux dont elle contracte la maladie, dit d'elle : « O jeune Arbre de la Science du Bien et du Mal, voici que je commence à me séparer parce que j'ai porté la main sur vous », associant encore la créature féminine au bel arbre de la tentation, vu ici non comme l'arbre du discernement mais plutôt comme celui de l'égarement, la fin de chacune des trois versions sacre en Violaine un nouvel Arbre de Vie. Car elle a renoncé à son amant pour sa soeur mais celle-ci, jalouse, choisit de la tuer, bien qu'elle ait également rendu la vie à son enfant. Avant sa mort, Pierre de Craon ne voit plus en l'arbre-Violaine le motif de la tentation, mais il désire s'élever et grandir en lui, communier à sa fertilité :

*« Je suis comme quelqu'un qui, voyant un arbre chargé de fruits,
Etant monté sur l'échelle il sent plier sous son corps le profond branchage.
Il faut que je parle sous l'arbre, comme la flûte qui n'est ni basse ni aiguë !
Que je grandisse ainsi mélangé à mon Dieu, comme la vigne et l'olivier ! »*
(*L'Annonce faite à Marie* p. 113)

Dans la première version de *La Jeune Fille Violaine* (30), c'était le cousin Baube, amoureux de Violaine, qui parlait ainsi : « que je grandisse mélangé avec le fils de Dieu, comme la vigne et l'olivier ! » (p. 567) Et le père de Violaine, Vercors, « étend lentement les bras de toute leur longueur » : « voici que j'étends les bras dans les rayons de soleil, comme un tailleur qui mesure de l'étoffe. » (p. 566) La passion de Violaine apprend aux hommes le signe de la Croix, à se tenir debout dans l'épanouissement d'un arbre-homme à l'ample geste de la Croix, et la dernière station de la femme-Christ assemble les figures de la Croix et de l'Arbre de Vie, devenant elle-même grand corps d'arbre nourricier, sa mort confondue avec ce don de vie nouvelle : elle a dû à son tour « être crucifiée pour fructifier ».

Dans *l'Histoire de Tobie et de Sara* c'est encore à la femme qu'il est échu de faire fleurir l'arbre, cette fois-ci arbre généalogique ; dans la Scène II les indications scéniques racontent le rêve de Sara :

« apparaît l'arbre de Jessé, qui croît et se ramifie, d'abord très vague, puis dont les linéaments se précisent peu à peu en partant du bas, mais laissent la fleur suprême au sommet à peine indiquée. » (31)

C'est un arbre, selon Sara, avec

« à chaque branche toutes sortes de rois, de prêtres, de prophètes et de guerriers [...] un seul arbre est toute une forêt.

Et au sommet, ah quelle fleur ! si belle, si radieuse, si pure, si éblouissante, que j'ai fermé les yeux et que mon cœur s'est fondu ! [...] et Sa miséricorde de génération en génération, sortant, montant, fructifiant et s'élargissant, elle s'est prolongée, elle s'est étendue ! »

L'arbre de Jessé n'est plus seulement la promesse d'une lignée de prophètes et de rois, il étend sa forte ramure au-delà d'une unique descendance et ressemble à l'Arbre de Vie tel que nous l'avons trouvé dans le *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* ; ses branchages accaparent toute l'humanité, il est à la fois forêt, multiplicité de toutes les nations qui formeront la future Eglise, expansionnisme séculaire, et arbre - unité nécessaire et grand corps divin rassembleur. En outre la même pièce rapproche l'arbre de Jessé de l'échelle de Jacob, par une vision de Tobie :

*« je vois, je vois,
cette échelle, cette échelle qui a été montrée, qui a été promise
à notre père Jacob et dont la gloire de Dieu assujettit le sommet. »*

L'échelle de Jacob désignée comme une promesse fait dire à Sadayo Satomi qu'il s'agit, ici aussi, de la croix, qui accomplit l'ensemble des motifs bibliques, conductrice, seule véritable figure ascensionnelle. Ce serait elle aussi qui sous-tendrait la pleine réalisation de l'arbre de Jessé, surtout que cet arbre se déploie dans le rêve et la chair d'une femme, ainsi qu'une annonce, une consécration de la maternité mariale. La descendance de Sara - préfiguration de la Vierge - surpasse en fertilité celle des patriarches, et sa fleur sommitale annonce - il nous souvient de certaines représentations médiévales - le fils sacrifié et ressuscité ; cette fleur n'est-elle pas la plus authentique émotion de mère pour Sara ?

Tout motif biblique aboutit en la Croix et y trouve son sens, mais dans une optique différente de celle du Moyen-Age, où Eden restait Eden avec ses

deux arbres qui croissaient à l'ombre portée de la Croix ; car chez Claudel tout autre motif se résorbe dans la Croix, s'y fond, y meurt pour s'y accomplir. Citons à ce propos *Emmaüs*, tiré des *Commentaires et Exégèses*, qui montre l'absorption de tous les arbres en l'unique motif de la Croix :

« *L'Arbre de Vie, l'arbre d'immortalité, l'Arbre de la Science du bien et du mal, l'arbre qui des profondeurs du périssable, enraciné au rebours des fleuves et protestation contre le temps, puise une ressource d'immortalité, une inépuisable ressource de puissance, de guérison et de lumière. L'Arbre de la Croix.* »

La promesse d'éternité du motif de la Croix enveloppe jusqu'au temple de Salomon - « Maison de Dieu », « entièrement habillée avec la croix » (*Un Poète regarde la Croix*) - ; il possède la totalité de l'architecture quand la légende médiévale l'y cantonnait à un pilier. Mais dans ces mêmes *Commentaires et Exégèses*, Claudel va plus loin, notamment avec *Présence et Prophétie* :

« *La Croix est ce véritable Arbre de la Science du bien et du mal qui est préfiguré dans la Genèse et la saveur éternelle du fruit qui s'y trouve suspendu surpasse celle de la pomme qui a tenté Eve à ce point que toutes les productions du Paradis [...] semblèrent fades à côté de celle là.* »

Eden n'est donc qu'un pâle reflet des éternités qu'offre la Croix, et la pomme de la Genèse opposée au fruit nouveau ne propose qu'une saveur indigne d'un paradis. Il n'est plus question de retour, tous arbres d'Eden n'étaient que créations brouillonnes et insipides, comme si nos deux motifs n'avaient été qu'une vague image, une ombre de caverne, que seule la Croix vient tirer de leur irréalité, pour les accomplir pleinement et les parfaire - la Croix a la puissance d'un Verbe. Et la foi en la Croix éloigne de l'angoisse où s'abîmaient les romantiques, d'une chute interminable, d'une ère dominée par les discordes d'un arbre dualiste qui penche avec l'homme vers le mal et la mort. Dans le *Cantique des Cantiques*, autre pièce des *Commentaires et Exégèses*, ce n'est plus le diable, ou un dieu-diable poussant l'homme dans l'univers du mal, qui habite l'arbre, mais bien un dieu bon, un dieu-fruit qui attend qu'on le croque pour se faire connaître de l'homme :

« *Je me suis assise au pied d'un arbre, et cet arbre, comme dans le paradis terrestre, est un pommier. Ce n'est pas seulement son ombre que j'ai recherchée. Ce sont ses fruits plus doux*

mille fois à mes lèvres que ce globe coupable à quoi Eve a mis la dent [...] je me nourris du monde à l'arbre de Celui qui l'a fait. Cet arbre seul m'en procure la jouissance intelligible. »

Dieu en cet arbre est à la fois vie et connaissance, ou tout au moins peut-on dire qu'il parle à la fois aux sens et à l'intellect. Point de culpabilité dans la manducation du fruit - même si pour Eve il fut encore un « globe coupable » -, mais un caractère sacré : « ceci est mon corps » pourrait dire Dieu dans le fruit, car ne nous y trompons pas, ce cantique-là nous entretient d'une véritable eucharistie. Le fruit de l'arbre - tout autant don de vie éternelle que de clairvoyance, réhabilitant l'Arbre de la Science - est une substantielle nourriture issue de l'arbre sacrificiel ; c'est la Croix qui fait de la pomme un pain eucharistique, le fils a fait communier l'homme à Dieu.

Dieu prend la parole dans *Le Mystère des Saints Innocents* de Charles Péguy. Après s'être longuement attardé sur l'opposition, dans l'arbre en général, entre la rudesse de l'écorce, du tronc ou des racines, et la fragilité du bourgeon qui donne la vie et promet à l'arbre une enfance éternelle, Dieu compare l'homme puis son propre fils à cet arbre rude et tendre à la fois :

*« Mon fils qui sur la Croix
avait une peau sèche comme une écorce ;
une peau flétrie, une peau ridée, une peau tannée ;
une peau qui se fendait sous les clous ;
mon fils avait été un tendre enfant laiteux ;*

*une enfance, un bourgeonnement, une promesse, un engagement
[...]*

nuit je te vois encore - trois grands gibets montaient - et mon fils au milieu » (32)

Et Dieu de se perdre, tout en rappelant la passion du Christ, dans le lyrisme douloureux d'un père qui ne parvient à oublier la nuit fatale qui a vu mourir son fils. Ici aucun arbre n'est mentionné précisément, même la Croix n'est qu'un gibet parmi d'autres, mais l'arbre s'est fait homme, le corps du Christ est un corps d'arbre. Et ce Christ-arbre est à la fois vieillard et nourrisson, comme si sa peau ridée portait toutes les fautes anciennes, la mémoire des temps passés, du peuple de la chute, mais contenait aussi la

possibilité de les effacer, car c'est le pur épiderme de l'enfant nouveau-né qui permet la rédemption, le bourgeonnement d'une ère lavée de ses péchés. Le Christ est donc surtout Arbre de Vie, même si le passage cité ne ressemble par moment qu'à l'attendrissement larmoyant d'un père, Arbre de Vie dans lequel s'inclut implicitement le pouvoir de la Croix. On voit comment, avec Péguy, la Bible s'efface, l'arbre du centre d'Eden n'est plus un motif, mais ses qualités inextricablement mêlées et confondues avec celles de la croix - simple instrument de mort planté sur une colline - sont toutes assumées par le Dieu-homme, vieillard et enfant, écorce ancestrale et tendre bourgeon ; l'arbre ne paraît plus jouer alors que le rôle d'une simple métaphore.

Dans le livre de G. Hauptmann, *Le Mécréant de Soana*, un prêtre hérétique qui prône la religion comme un retour aux forces dionysiaques de la nature, déclare après s'être abandonné au plaisir de l'amour :

« Elle était vraiment le fruit du paradis, de l'arbre qui s'élevait au milieu du jardin. [...] C'était avec le fruit de l'Arbre de Vie, et non avec celui de la connaissance du bien et du mal, que le serpent avait séduit Eve. C'était plutôt celui qui, lorsqu'on le mangeait, égalait à Dieu. » (33)

Les deux arbres échangent leurs qualités ; c'est l'arbre des forces vives de la nature, l'arbre d'amour, le fruit charnel, qui ont seuls pu tenter Eve. La femme même est assimilée aux fruits de l'arbre, et l'amour à un don d'immortalité. En comparaison l'Arbre de la Science a peu d'atouts pour sa séduction.

Ce n'est pourtant pas l'avis de Paul Valéry. Dans le poème *Ebauche d'un Serpent*, le mythe de la tentation est poétisé. Arbre et serpent, le second symbole fréquent dans la pensée du poète d'une conscience vive et réfléchie, introspective, s'enlacent dans un hymne à la connaissance, où la parole est au serpent :

*« Rien, lui soufflais je, n'est moins sûr
Que la parole divine, Eve !
Une science vive crève
L'énormité de ce fruit mûr ! »*

Peu à peu s'insinue dans l'esprit de la sérieuse Eve le rêve de la science,
et l'arbre en écho au serpent croît dans la matière du savoir :

*« Déjà délivrant son essence
De sagesse et d'illusions,
Tout l'Arbre de la Connaissance
Echevelé de visions,
Agitait son grand corps qui plonge
Au soleil, et suce le songe !*

*Arbre, grand Arbre, Ombre des Cieux,
Irrésistible arbre des arbres,
Qui dans les faiblesses des marbres,
Poursuit des sucs délicieux, »*

La science de l'arbre est une sensualité, une volupté plongée dans les ténèbres minérales du sol comme dans les richesses de la lumière, elle est trésor manifeste. Selon Pierre Laurette, dans son essai *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, l'arbre d'*Ebauche d'un Serpent* s'affirme comme le don d'une « inspiration effusive et grandiose », et la montée des ténèbres où l'arbre puise pour son épanouissement à la lumière décrit le processus même de la connaissance. Mais le serpent - double du poète selon Laurette - s'il pousse l'homme aux efforts de la connaissance, de la conscience de soi, lui l'image spiralée d'un psychisme complexe, il en montre aussi l'inanité, car les conséquences futures de la manducation sont dans la fin du mythe de la vie pure comme de celui d'une connaissance absolue, et « des fruits de mort / De désespoir et de désordre ! » tomberont du végétal, pour une connaissance éternellement et douloureusement inaccessible à l'espèce humaine, connaissance qui est bel et bien faite à la fois « de sagesse et d'illusions ».

Autour du surréalisme on s'est aussi intéressé, parfois, à l'un ou l'autre de nos motifs. Dans le poème *Zone* du recueil *Alcools* d'Apollinaire, où s'enchevêtrent images de la tradition et de la modernité, on trouve cet écho -

est-il mesuré, pleinement conscient de ses références, ou simple prétexte à la métaphore ?

*« Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ
[...]
c'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent
[...]
c'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières
c'est la double potence de l'honneur et de l'éternité »*

Le Buisson Ardent semble participer à l'éblouissement de la ville moderne, lumière et feu qui brûlent sans consumer, jour et nuit, et sa nature appuie la présence d'un Christ en gloire, la réactualise dans l'univers de la ville ; c'est le coeur en prière des croyants qui crée l'arbre de la vie, où s'efface l'image de la croix, évoquée seulement comme « potence », bref rappel d'un jour de mort qui s'estompe derrière « l'éternité ». Le Buisson Ardent se confond avec l'Arbre de Vie et la croix, le souci des valeurs des citoyens est un regain de vitalisme pour cet arbre-lumière tournoyant sur la ville.

André Breton, quant à lui, cherche en nostalgie le lieu parfait, l'Eden des amours et des tentations, et s'empare des motifs génésiques pour en faire une invitation à l'amour. Dans *L'amour Fou*, il nous conduit « dans un pays de rêves » (34), puis, à l'intérieur de ce pays, « dans les limites d'un parc », puis - « comme si je venais d'être transporté au coeur du monde même » - nous guide jusqu'à ce banc circulaire « qui fait le tour d'un arbre de plusieurs mètres de rayon ». « On n'en sera plus jamais quitte avec ces frondaisons de l'âge d'or » appuie-t-il. C'est qu'effectivement, nous nous en étions crûs quittes, de cet Eden - qui ici est aussi mêlé de mythologie et d'Arcadie -, Eden balayé par les doutes et les angoisses du siècle précédent, ravagé, ou recentré en l'homme pour ceux qui voulaient bien croire en lui. Or notre siècle a ses nostalgies et se reprend à rêver du lieu d'avant la chute ; ce lieu est une enfance : « l'enfant que je demeure [...] n'a pas tout à fait désappris le dualisme du bien et du mal. » Mais ce n'est pas d'un dualisme déchiré dont Breton nous entretient, car il convie l'homme à reconnaître en l'amour la dialectique des contraires, un monde originel assumant ses tensions : « amour charnel, j'adore, je n'ai jamais cessé d'adorer ton ombre vénéneuse, ton ombre mortelle. » L'arbre du bien et du mal

devient surtout le symbole d'un univers dialectique originel ; comme il est celui qui sans discorde met au jour l'aspect composite des sentiments et des désirs, il n'est plus l'arbre de la culpabilité, tout en accroissant et sublimant son côté tentateur, car il entend libérer l'homme des interdits. Ne croîtrait-il point toujours en quelque lieu inconscient, portant fruits d'Eros et « fleurs fascinantes et fatales », invitation à vivre « l'amour fou » en échappant à toute censure, dans un jardin des délices sans perversion mais affranchi des menaces de chute. Eden comme lieu pur, avec son unique arbre et « ses serpents indiscernables, ce mélange de séduction et de peur », est lieu à conquérir, situé par-delà le bien et le mal mais intégrant tous aspects de l'arbre, « école du palétuvier », arbre des langues originelles de l'amour et du désir.

Prévert choisit la fantaisie pour parler de l'Arbre de la Connaissance, qu'il intègre, dans son recueil *Arbres*, à l'énumération de tous les bois dont on fait des objets, mâts, potences ou flûtes ; il le nomme : « arbre de transmission des mauvaises pensées. » La richesse des connotations que nos motifs ont accumulées au cours des siècles en fait des proies privilégiées pour les jeux de langage. Cocteau, dans son poème *La Crucifixion* (35), s'amuse à rapprocher toujours plus l'arbre de l'homme, à donner à la crucifixion le sens d'une métamorphose. Nous en citons ici les passages qui nous semblent les plus significatifs :

*« Sérénissime. Les claies
sur l'arbre. L'échelle
sur l'arbre mort debout.
L'échelle debout sur l'arbre
mort. [...] »*

*Les veines
du bois. Les veines d'hommes.
[...]
[...] cris enfoncés à coup
de marteau dans le système
nerveux d'un arbre
de Judée.*

*[...]
L'arbre carré reconnaissable
à cette forme peu
commune épanouit
deux branches
également carrées [...]
l'autre
épouvantail trop attentif
à sa métamorphose en branches
d'arbre en noeud d'arbre en os*

*d'arbre toute une écorce
de peau de pin tordu qui saigne
et craque enfermé dans un rêve presque
mythologique effrayé
les anges criant vite ! vite !
il n'y a pas une minute
à perdre. »*

Comme si le langage n'avait de cesse qu'il n'ait rendu à la croix son plein statut d'arbre et au dieu son plein statut d'homme de chair, même si ce dernier s'égare dans le souvenir d'Ovide et un désir d'éternité dans l'arbre, arbre et homme se confondent et le premier semble sacrifié avec l'homme et tout autant que lui, marqué dans son corps d'arbre ; les deux s'enchevêtrent, l'homme s'applique à se faire arbre, « épouvantail » et non point dieu, et tout reste douleur, proie saignée sur un arbre géométrique, un tronc mort puis qui prend vie de l'homme en souffrance. Le sacrifié a hâte d'en finir avec chair et entrailles, mais en préférant apparemment livrer son corps aux métamorphoses de la mythologie plutôt qu'aux anges qui s'agitent autour de lui. Nous avons affaire ici à un motif hybride, car la croix est bien arbre, mais non plus par référence aux anciens motifs bibliques ; c'est la croix en arbre ovidien, le Christ oubliant sa mission dans un corps d'arbre.

Chez Pierre-Jean Jouve, les arbres du désir ne sont pas sans parenté avec l'Arbre de la Connaissance. Dans *L'arbre Mortel* ⁽³⁶⁾ par exemple, un homme vient se reposer sous un arbre, et un ange s'envole ; les feuilles se mettent alors à s'agiter, tout n'est que « gémissements », « les racines se convulsaient dans le Désir ». S'engage un combat contre les forces maléfiques de cet « arbre mortel » :

*« Le voyageur mit alors ses deux mains sur sa poitrine
et la lutte recommença et l'ange revint
le combat obscur incertain s'est déroulé dans la confusion. »*

Bien entendu cet arbre n'est pas directement nommé comme étant l'un des motifs bibliques, mais la présence de l'ange et le dualisme mis en scène de façon édifiante livrent bien l'homme à l'agressivité d'un arbre de la chute, un de ces arbres du mal en quoi le motif de la Genèse s'est métamorphosé. L'homme désespère de son salut face à un arbre qui matérialise les pulsions

sexuelles et de mort présentes dans l'homme et dominant toute l'ère de la chute. Le poème *Géants* traite ces arbres du mal en « géants verts », « arbres, comme la verge doit monter », arbres phalliques provoquant la perte de l'innocence et accompagnant l'homme dans les paysages moraux de la chute :

*« Après que les fils de Dieu furent venus
vers les filles des hommes,
les géants étaient sur la terre en ces temps-là
[...]
Dieu voyait que la méchanceté
était grande de l'homme sur terre et que les pensées
de leur coeur allaient vers le mal uniquement. »*

L'arbre de la chute, fort de la psychanalyse de ce siècle, rajoute à ses attributs celui des instincts libidineux, force menaçante de la sexualité, pour une faute lascive qui, contrairement à la vision de Breton, ne reconduit pas à l'Eden d'un inconscient sans culpabilité, mais engendre l'erreur et le mal. Pourtant le poète lance un appel désespéré en direction de celui qui peut racheter arbre et homme - arbre tentateur, forme expressive de la tentation, et image de l'homme taraudé par ses pulsions. Dans le poème *La Louange*, la prière au Christ identifie la Croix à toute forme d'arbre, lui-même identifié à l'homme porteur de tous les déchirements de l'Arbre de la Connaissance - on voit d'ailleurs avec quelle facilité notre siècle, non seulement fond la dimension humaine dans les motifs bibliques, mais généralise nos motifs dans toute nature d'arbre, c'est-à-dire toute nature d'homme.

*« il n'y a pas de sang que tu n'aies sous ton aile
pas d'arbre de tourment
dont tu n'aies voulu toutes les branches
c'est pourquoi mon coeur est si profond
Seigneur et ma vision si éternelle. »*

Mais la rédemption est loin d'être agréée, le sacrifice d'avoir consommé toutes les amertumes, tous les désabusements de ce siècle ; car le poème s'achève non sur l'espoir, mais le constat de vivre dans un monde sans saisons, sans couleurs, sans repères :

*« les rivages bleus des étés ont noirci,
les vérités sont écroulées. »*

Le siècle a produit d'autres poètes et écrivains qui ont articulé une part importante de leur pensée autour de nos motifs, le plus souvent en les insérant dans une profession de foi. La philosophe Simone Weil, dans *La Pesanteur et la grâce*, maintient l'opposition entre l'Arbre de la Science et l'Arbre de Vie, pleinement accompli, comme chez Claudel, dans la Croix :

« L'arbre du péché fut un vrai arbre, l'Arbre de Vie fut une poutre. Quelque chose qui ne donne pas de fruit mais le mouvement vertical. » (37)

Ici le vitalisme n'est plus l'attribut de la croix-Arbre de Vie. Celle-ci appelle au contraire à l'ascétisme, dans son jet vertical exemplaire pour l'homme :

« On peut tuer en soi l'énergie vitale en conservant seulement le mouvement vertical. Les feuilles et les fruits sont du gaspillage d'énergie si on veut seulement monter. »

Et elle réaffirme plus loin son dénigrement des manifestations éphémères de la vie, vie cyclique et éternellement renaissante ; car la Croix n'est pas don de vie ni même d'immortalité :

« Eve et Adam ont voulu chercher la divinité dans l'énergie vitale. Un arbre, un fruit. Mais elle nous est préparée sur du bois mort géométriquement équarri où pend un cadavre. Le secret de notre parenté à Dieu doit être cherché dans notre mortalité. »

La croix reste un arbre mort, tout en réaffirmant son mouvement ascensionnel exemplaire et les liens établis avec le divin ; mais c'est aussi une descente, « condition de la montée », que la croix nous enseigne, une mort pour se détacher des fruits vite avalés ; l'arbre de la croix veut l'apprentissage d'un renoncement, sa figure toujours dénudée s'oppose à tous les paradis d'arbres d'abondance ou de tentation, aux quêtes d'éternité ; le malheur et la mort restent profondément greffés à cet arbre-ci, comme chez Cocteau d'ailleurs, mais avec plus de gravité, car la croix n'est qu'un signe, une leçon austère.

Patrice de La Tour du Pin, dans la *Somme de Poésie*, divise en trois « jeux » sa quête intérieure : certains ont pensé cette oeuvre comme une véritable Bible personnelle, débutant par une Genèse dont la matière serait l'enfance, se poursuivant par un Exode, une épopée spirituelle à la rencontre d'autrui et du monde, et s'achevant dans la rencontre de Dieu, terre promise ou renaissance en eau baptismale et réconciliation avec la vocation prophétique de la parole poétique. Ceci résume très brièvement le cheminement du poète. Nous nous intéresserons ici particulièrement à la dernière partie du voyage intérieur, d'où les arbres ne sont pas absents. « Je m'enfonçai en moi »... il a déjà parcouru beaucoup d'espace quand s'offre à lui la vision d'arbres, avec « bien sûr, la fameuse toile de fond du jardin originel, avec l'Arbre de Vie et celui de la science du bien et du mal. » Mais cette vision s'efface, simple signe intérieur d'une proximité du lieu où la quête aboutit, lieu génésique où rencontrer Dieu. En outre ce jardin de l'intériorité connaît le motif christique :

« Pas question de me désincarner, de jouer à l'ange ; mais à la plante, à l'arbre, en respectant le fait qu'il ne s'agit pas du jardin perdu, mais du mien sans doute baptisé. Faire l'arbre serait un jeu arbitraire si Jésus-Christ n'était venu m'appeler à son corps et à son sang. » (38)

La quête intérieure se défend d'être une nostalgie, mais elle désire la métamorphose comme acte de foi, se faire arbre pour la communion et l'eucharistie avec un dieu de renaissance : « Seigneur, les fruits de mon esprit ne seront bons que si tu les bénis dans le mélange de ta sève et de la mienne. » Le Christ est lui-même arbre, et celui-ci est devenu tout autant l'image de la personnalité que celle de la présence de Dieu en soi. La fusion à laquelle Claudel conviait l'homme trouve ici ses échos. L'arbre, image d'une nature commune à l'homme et au Christ, dépasse le simple motif de la croix, il est point de rencontre, et pour le poète qui se cherche, validité intérieure, car le désir de s'épanouir en se faisant arbre n'a de sens que parce que le Christ, en quelque sorte, fit de même. Et la croix, bien que non nommée, se trouve directement identifiée à l'arbre de vie ; le poème *Hymne du Soir au Temps de la Pentecôte* le confirme :

*« Ouvrez la fente de vos coeurs,
et voyez celle du Seigneur,*

*l'Arbre de Vie ;
rapprochez les, restez greffés ;
buvez la sève désormais
dont la plaie du Christ est remplie.*

*Et son Esprit brise les joints
avec l'arbre mort du jardin
de sève humaine. »*

Le sang est déjà sève et la souffrance érige ses feuillages. L'arbre mort n'est pas précisément celui de la connaissance, car il est uniquement d'ascendance humaine ; il ne s'agit pas de faire renaître à la vie un arbre stérile, mais de soustraire l'homme à ses jardins sans fruit, jardins intérieurs, ou espaces de son histoire, pour l'abreuver des sèves christiques. Et se réitère cette vision que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois, des âmes accolées au seul Arbre de Vie, et formant essaim à ses branches. Mais ici tout reste inscrit dans l'optique de la personnalité qui se cherche, ce sont les coeurs qui viennent s'allaiter aux plaies du Christ ; tout est leçon de vie pour l'homme, y compris cette image de la plantation divine, qui date des premiers temps du christianisme :

*« Le Seigneur m'a planté dans son verger
mes racines travaillent la terre
[...]
Aucun arbre d'ici ne fait fruit pour lui-même »*

Le poète a enrichi cette vision de la plantation de toute sa quête intérieure, fondatrice d'abord d'un nouveau rapport à soi et aux autres, avant de s'inscrire dans la communauté des hommes vivant dans l'esprit du christianisme.

Un autre de nos motifs se voit lui aussi parfaitement intériorisé, et s'en trouve fort éloigné de ce qu'il fut dans la Bible : le Buisson Ardent. Car le désir de fusion avec le divin appelle la dimension alchimique de qui s'est brûlé sans se consumer. Le Buisson Ardent, toujours à la rescousse de ceux qui poussent en ses excès la présence de Dieu en soi, abandonne le poète à un baptême du feu au chapitre 21 de la *Somme 2* :

*« un arbre ardent, le coeur de mon être, son hymne ! de part en part, je brûle en Toi qui es mon feu.
Moi, l'arbre et Toi, le feu jusqu'à cette brûlure - depuis, Toi l'arbre en feu dès le commencement
[...]
c'est la flambée de l'Eternel qui m'a fait naître »*

Ce passage ne conserve qu'un écho lointain de la scène qui vit Moïse effrayé de l'épiphanie d'un dieu de feu ; et il est vrai qu'il ne s'en réclame pas directement, si ce n'est par l'expression « arbre ardent ». Aussi l'on peut ou non, le juger hérité de la Bible. En réalité, le buisson, transposé dans le monde intérieur, est d'abord l'image du coeur de l'être, d'un noyau, d'une matière primordiale, avant d'exprimer la présence du divin, la quintessence de son principe créateur, source et énergie, éternel incendiaire révélé dans la rencontre la plus intime avec soi-même, en terre promise. Il se rattache aux simples lumières divines, dans la tradition du candélabre de l'Exode. Claudel avait déjà, souvenons-nous, fait du Buisson Ardent le chancre d'une activité spirituelle élevant jusqu'à Dieu, et l'homme se prenait à parler de son « bûcher intérieur ».

Nous avons vu comment, pour un certain nombre de poètes de ce siècle, les motifs bibliques reprennent un sens somme toute classique - sens perdu dans les espaces irrepérables des romantiques - parce qu'ils ont transhumé à l'intérieur de l'être. L'intériorité, parce qu'elle est devenue centre, permet la transplantation de nos arbres, et même - souvenons-nous de Breton - elle peut abriter le lieu éternellement insitué, ravagé par l'expansion des mondes et des espaces-temps, Eden abrité au plus profond de notre intimité. A l'appui du constat de cette migration, il nous faut bien entendu citer les psychanalystes, qui se sont eux aussi emparés de nos motifs. Selon eux, l'arbre figure la personnalité de celui qui le dessine, et il permet ainsi de découvrir des phénomènes inconscients ; selon Yung, l'Arbre de Connaissance et l'Arbre de Vie seraient deux figures d'un même arbre, l'un masculin et l'autre féminin.⁽³⁹⁾

En outre il prétend faire de l'Arbre de Vie une métaphore de l'homme, par référence à certaines idées du judaïsme - rappelons-nous l'arbre Séphiroतिक, macrocosme de l'univers, et microcosme de l'humain -, et au christianisme, qui assimile le Christ à l'arbre ou à la vigne de vie. Mais la croix l'intéresse plus encore ; le Christ serait une personnification de l'inconscient et comme tel, pendu à l'arbre comme victime. En outre il est parfois identifié au serpent ; dans tous les cas, le sacrifice sur l'arbre équivaut alors à une victoire sur l'inconscient et à une renonciation à l'attitude filiale dans laquelle prévalait la dépendance par rapport à la mère. D'après Charles Koch ⁽⁴⁰⁾, la croix condense le mystère de la croissance et celui de la mort, Arbre de Vie autant que bois de mort, et elle contient à ce titre un symbole maternel, ambivalent donneur de mort ou de vie.

Tous ces commentaires sur les motifs bibliques ne visent, chez le psychanalyste, qu'à appuyer sa thèse selon laquelle l'arbre en général peut effectivement être conçu comme la projection, par un patient à traiter, de sa personnalité, chaque partie de l'arbre ayant sa spécialisation (inconscient, rapport au monde, intellectualité, vie sexuelle ... - nous aurons l'occasion d'y revenir). Ce type d'interprétation, fondée sur un a priori archétypal, n'est pas - on l'aura compris - dans notre optique, car il assimile les productions culturelles au simple jaillissement du contenu d'un pseudo inconscient collectif, où serait dessiné un arbre type qui prendrait forme dans la parole du mythe ou de la religion. Ce point de vue nous semble arbitraire, dangereux dans ses amalgames et parfaitement ennuyeux. Cependant l'effort des psychanalystes rejoint celui des poètes, de revivifier les motifs bibliques et de la croix dans une perspective ontologique, de les réanimer dans l'espace intérieur, dans l'intimité d'une quête qui ne craint plus l'éclatement de l'espace édénique, et situe la rencontre avec son dieu au coeur de l'être.

Mertens Von Schaller, dont nous avons déjà cité l'ouvrage, décrit tous types d'arbres que l'art du XXème siècle a produits, et montre ainsi combien

nos motifs sont souvent représentés par les peintres, indépendamment des courants ou des styles. Cependant nous ne suivrons pas exactement son analyse, qui tire de la Bible deux arbres, un de vie et l'autre de mort, un de lumière et l'autre de nuit, pour classer les différents arbres des peintres de ce siècle ; ainsi selon elle tout arbre manifestant un vitalisme évident et lumineux appartient à la lignée de l'Arbre de Vie, et tout arbre du destin, arbre de la nuit ou de la mort, s'apparente au second de nos motifs. En réalité, nous ne nous arrêterons que sur les arbres peints qui revendiquent clairement ou visiblement leur héritage, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent. Par exemple, pour Mertens Von Schaller, Gustav Klimt a peint un Arbre de Vie, qu'il lie à la réalisation du couple, dans la salle à manger d'une villa de Bruxelles. L'un des murs représente l'attente ; une femme se tient debout à côté d'un arbre à la ramure spiralée, décorée de couronnes et médaillons ; cette oeuvre trouve son écho sur le mur opposé, où un couple cette fois-ci, sous le même arbre, illustre la satisfaction. L'arbre est tutelle d'amour, le couple et l'arbre s'épanouissent dans un paradis sans obscurité. Cependant dans ce type de réalisation on ne peut pas réellement parler d'une interprétation du motif de l'Arbre de Vie, car nous avons affaire à un arbre qui ne dit pas clairement son nom mais qui fait simplement écho dans notre imaginaire, par la présence du couple autour d'un arbre qui semble n'être là que pour combler son désir, avec l'un ou l'autre des motifs bibliques, car il pourrait tout aussi bien s'agir de l'Arbre de la Connaissance - c'est bien ce dernier qui se trouve le plus souvent représenté, dans les siècles passés, aux côtés du couple primordial -, qui, d'un tableau à l'autre, livre le couple aux secrets de l'amour, à l'apprentissage du désir.

De la même façon, de nombreux tableaux de Munch figurent un arbre placé entre deux amants, comme une réminiscence multipliée sans qu'elle soit, la plupart du temps, précisée. En réalité, si l'on examine les différents tableaux de Munch, on s'aperçoit que l'un d'eux porte effectivement le titre *Adam et Eve*, mais il s'agit de deux figures de paysans, l'une masculine et l'autre féminine, autour d'un arbre, oeuvre qui trouve son achèvement dans un autre tableau, *Fertilité*, où les deux personnages, de part et d'autre d'un arbre solide, semblent partager et consommer les fruits de la terre avec beaucoup de sérénité. Munch s'est en fait servi du mythe de la Genèse pour symboliser les contradictions et les difficultés inhérentes aux relations entre homme et femme.

Il l'a réutilisé dans *Deux Êtres* ou dans *Les yeux dans les yeux*, ou encore dans *Métabolisme*, où Adam et Eve sont nus et éloignés l'un de l'autre, de chaque côté d'un arbre qui porte dans ses racines le cadavre d'un homme en décomposition ; à vrai dire, un nouveau symbolisme réduit le mythe à une énigme relationnelle, et on ne s'inquiète plus de caractériser l'arbre dans la physionomie de l'un ou l'autre des motifs de la Genèse, car son rôle a changé, indéterminé, comme le soulève Mertens Von Schaller en se demandant : l'arbre est-il « témoin » ou « tierce personne » ? Mais elle ne se prononce pas, ni sur son sens, ni sur la part héritée de la Bible qu'il peut contenir.

En revanche, Ernst Fuchs, peintre de l'Ecole Viennoise réaliste fantastique, nomme effectivement l'un de ses tableaux *Der Paradis Baum* (cf. Annexe 26) ; mais cet arbre semble à première vue ne rien avoir en commun ni avec l'un ni avec l'autre des deux motifs de la Genèse. En effet, un tronc rouge portant sur les côtés des feuilles enflammées se divise en trois énormes branches, dont celle du centre n'est autre qu'un visage diabolique vert qui hérissé la couronne en feu. Pourtant sur les branches hautes et basses sont posés quatre énormes oiseaux couronnés, à tête de chérubin - c'est pourquoi Mertens Von Schaller l'interprète comme l'Arbre de Vie protégé et gardé après la chute. Cet arbre fantastique, qui ressemble d'ailleurs peu à un arbre, tient peut-être moins au sens qu'à la forme, et Fuchs disait lui-même à ce propos que l'arbre du paradis croissait dans l'âme de l'artiste, d'où il faisait pleuvoir ses fruits mystérieux. Cependant, même si cet arbre est l'expression d'un univers intérieur dont même le peintre se refuse à déchiffrer les signes, il nous semble qu'il porte toute l'ambivalence des motifs mêlés, figure de vie pour donner la lumière aux hommes, ou de mort pour les abandonner à l'effroi du monde de la chute.

Ernst Fuchs a peint également *Adam et Eve devant l'Arbre de la Connaissance* (cf. Annexe 27), et ceci de façon beaucoup plus classique. Il s'agit d'un arbre au tronc énorme, dont la couronne abrite des serpents ; d'autres reptiles se tordent autour du tronc et l'un d'eux, au pied de l'arbre, tient un crâne tout en offrant une pomme à Eve, sa nature de reptile dissimulée par un corps d'ange. Les branches de l'arbre se divisent de façon symétrique et décorative. Selon Mertens Von Schaller, Fuchs est l'un des rares peintres de ce siècle à s'être intéressé à l'Arbre de la Connaissance. En vérité son tableau ne

renouvelle en rien le thème, traité à la façon médiévale, l'Arbre de la Science comme arbre de la chute est un arbre de mort. Seul le dessin, le graphisme, marquent l'arbre dans sa physionomie, mais ce n'est pas ici notre propos. L'Arbre de la Connaissance n'a plus grand intérêt pour les peintres ; aussi Mertens Von Schaller en fait-elle dériver toute figure mutilée ou dénudée, en quoi l'art de ce siècle est prodigue. Pour nous, ces arbres dépassent largement l'héritage biblique ; nous en traiterons ailleurs.

Un autre de nos motifs semble en revanche offrir aux peintres l'occasion d'un renouvellement et la possibilité d'une certaine originalité dans le traitement pictural : le Buisson Ardent. Celui-ci a été très peu représenté depuis le Moyen-Age, comme s'il avait posé un problème similaire à celui que posait la représentation des Métamorphoses d'après Ovide : faut-il peindre l'arbre ou l'homme (Dieu en l'occurrence) ? Mertens Von Schaller analyse trois tableaux que l'art moderne a produits sur ce motif. Le premier, de Chagall (cf. Annexe 28), nous fait voir un arbre dont les flammes sont rendues par de simples taches de couleur rouge, plutôt esquissé que peint, dont la couronne porte un disque blanc cerné d'or muni d'une inscription hébraïque ; Moïse est humblement agenouillé, son expression mêle effroi et dévouement. Pour Mertens Von Schaller ce disque est le symbole de la présence divine, qui s'identifie simplement à celle de la force élémentaire que représente le feu. L'imaginaire fantastique de Chagall se plaît à ce type de motif, qui au symbolisme biblique associe la possibilité de composer un paysage surréel, où s'assemblent un arbre taché de flammes rouges, un ange qui pointe du doigt vers une autre source de lumière, un Moïse un peu gauche à accueillir sa mission, et quelques moutons qui broutent gentiment dans le fond. Le sujet du tableau n'est pas la révélation solennelle du sacré ; celui-ci est feutré, il est inséré dans l'univers fantasmagorique du peintre.

Chagall a aussi réalisé un *Adam et Eve*, prétexte à deux personnages cubistes autour d'un arbre ; on voit bien comment l'art moderne se saisit de tout sujet indépendamment de sa symbolique - aucun souci n'apparaît dans le tableau, de signaler qu'on a affaire à un Arbre de Vie ou de science - et que l'enrichissement du thème est souvent pictural, même si l'on ne se situe pas nécessairement à l'opposé d'une image pieuse ou d'une expression de la foi.

Le second tableau décrit est d'Arik Brauer (cf. Annexe 29), de la même école que Ernst Fuchs ; son Buisson Ardent est un arbre mince à fruits rouges et aux racines visibles sous un sol transparent. Moïse se dresse devant l'arbre, dans ses mains se tordent de grands serpents verts ; à ses pieds ce ne sont plus les moutons de la Bible, mais de petits animaux étranges, et à côté de la couronne irradiant une atmosphère rougeoyante vole une créature indéterminée munie de tentacules. Mertens Von Schaller ne fournit aucune analyse de ce tableau ; nous signalerons simplement que le motif du Buisson Ardent, assez difficilement réinterprétable dans son sens, sinon en l'extrayant de son contexte mosaïque pour le généraliser dans la présence du divin ou la communion alchimique de l'être avec celui-ci, offre en revanche aux peintres modernes des possibilités infinies quant à sa représentation. Il donne à l'imaginaire, par cette révélation d'une entité divine dans un univers matériel et humain, l'occasion de composer librement, entre cette infraction du divin où peuvent s'épanouir toutes visions fantastiques, et cette simple présence d'un homme effrayé tiré de son quotidien fait de troupeaux et de terres arides.

Le troisième exemple donné par Mertens Von Schaller est plus solennel. Il s'agit d'un tableau de Ernst Fuchs (cf. Annexe 30) où un Moïse sans troupeau, déjà couronné et vêtu d'une sorte de longue robe sacerdotale, est agenouillé, dans un paysage de montagnes et de pierres où ne poussent que quelques arbres en plumeau. Dieu, tout à fait sur le bord gauche du tableau, apparaît comme une figure humaine transparente recouverte de rayons d'or. Le Buisson Ardent est remplacé par le grand candélabre d'or, la Ménorah dont les flammes se confondent avec le corps de Yahvé. Une troisième figure, un grand visage sur lequel coulent des gouttes bleues, se superpose au paysage ; selon Mertens Von Schaller il s'agit du Christ, dont la couronne n'est pas faite d'épines, mais de pierres précieuses. Le candélabre témoigne depuis l'Exode de la présence divine, assimilée à sa puissance créatrice, et sa lumière, nous l'avons vu, le rapproche autant de l'Arbre de Vie que du Buisson Ardent ; en outre la présence ici d'une figure sans doute christique, fait, comme au Moyen-Age, du Buisson Ardent une promesse de vie, et de la scène du Mont Sinâï une anticipation des événements du christianisme. Ici non plus le sens du Buisson Ardent n'est pas renouvelé, mais le traitement pictural du thème est tout aussi

original que dans les deux tableaux précédents, bien que tous trois offrent des résultats très divers selon le style et l'imagination du peintre.

Enfin un dernier motif donne prise à la peinture de ce siècle, et même parfois s'inclut dans l'imagerie du modernisme. Ernst Fuchs, qui à travers les oeuvres que nous avons déjà citées revivifie souvent l'interprétation médiévale des motifs bibliques, a peint un triptyque où l'on voit le Christ cloué sur les branches en croix d'un dattier. A ses pieds Satan, un bâton épineux à la main, est représenté la tête en bas, quand de l'arbre de la croix de longues branches chargées de fruits rejettent et se tournent vers le Christ. Cette vision dans la pure tradition médiévale - laquelle paraît riche inspiratrice d'un imaginaire fantastique - est loin de correspondre à celle du peintre allemand Klaus Vogelgesang. Celui-ci, dans un tableau nommé *Hommage à Caspar David* (cf. Annexe 31) - référence au romantique Caspar David Friedrich - nous livre un paysage fait de souches hérissées d'esquilles, de troncs brisés pointés vers le ciel, que remplacent peu à peu des poteaux électriques, un feu tricolore ou un panneau signalant un danger de radioactivité. Au premier plan, un homme, devant l'un de ces arbres mutilés, se tient les bras en croix et le visage en détresse. Devant lui un personnage porte un masque à gaz et un autre rit, la mine replète, d'un air satisfait. Bien entendu il ne s'agit pas ici de représenter précisément l'arbre de la croix, mais celle-ci s'intègre dans la vision apocalyptique de l'ère moderne, elle fait de tout homme un crucifié, de tout arbre un tronçon de bois mort.

Entre ces deux interprétations très opposées du motif de la croix, se situe le tableau d'Anton Lehmden (cf. Annexe 32) ; dans celui-ci un paysage de mort s'étend à perte de vue, une région dévastée et pierreuse où sont plantées de nombreuses croix. Ici ou là y sont encore accrochés quelques cadavres, quand un autre gît empalé sur un bâton, vautours et corbeaux s'abattant sur son corps. Le paysage dans son ensemble est couvert d'os et de squelettes, de pierres tombales. Pourtant au premier plan se dresse un arbre à la couronne bien fournie ; le Christ y est cloué, au pied de l'arbre repose un crâne, et ses plaies laissent couler beaucoup de sang ; le ciel s'assombrit et la lumière du soleil se voile. Le visage pâle du Christ irradie pourtant une impression de paix : il a su verdir l'arbre de la croix. Pour Mertens Von Schaller la croix s'identifie alors à l'Arbre de Vie ; sans doute, mais rien n'empêche la mort de

régner en maître. Tous ces damnés sont-ils là comme le constat d'une impuissance, ou sont-ils les larrons sans foi auxquels le Christ n'a pas offert la vie éternelle ? Celui-ci en tout cas n'est pas tourné vers eux, mais fait face au spectateur qui semble l'unique témoin de la vie miraculeuse formant couronne sur le bois mort. Le rachat paraît compromis par la mémoire d'un siècle prodigue en gibets.

La peinture dite naïve s'est elle aussi intéressée aux motifs bibliques ; Séraphine Louis par exemple peint avec générosité des arbres de vie, sans référence directe à la Bible, mais qu'elle nomme arbres de paradis. Ceux-ci ressemblent à de grands bouquets de feuilles et de fleurs de toutes couleurs, dont certaines sont des yeux, des perles ou des ailes de papillon. Nombreux sont les peintres naïfs à aimer fleurir et épanouir des arbres de vie, mais ce indépendamment de l'héritage biblique, car ces arbres sont tout simplement des hymnes à la fertilité et à la gaieté, ou illustrent un paradis imaginaire tel que l'artiste le désire et le rêve.

D'autres peintures se rattachent pourtant plus directement à nos motifs. Dans *L'Arbre et les Naïfs*, livre qui regroupe de nombreuses oeuvres de peintres naïfs contemporains traitant des arbres, on trouve notamment, de Rajka Kupesic, artiste yougoslave, une Eve nue aux formes rondes très accentuées, appuyée contre l'Arbre de la Connaissance dont elle a déjà cueilli l'un des fruits et d'où un petit serpent l'observe. Ici nous avons affaire à un véritable hymne à la féminité ; l'arbre répond par ses branches épaisses et ses bourrelets de chair brune, aux lignes voluptueuses d'Eve qui s'abandonne contre l'arbre. Le fruit de la connaissance n'est qu'une innocente tentation, celle de la sensualité. Comme le dit Jacques Brosse, chargé des commentaires, « Adam va succomber à son tour mais peut-être aux charmes plantureux d'Eve ».

Ailleurs, Brosse se déclare toujours plus surpris devant la toile de Klaus Burandt, « si simple en apparence », au fur et à mesure qu'il en découvre les enjeux (cf. Annexe 33). Une paysanne est assise, son enfant sur les genoux, sous un pommier trapu qui les abrite de la neige tombante et préserve sous eux un rond de verdure où s'étalent des mets nombreux mais modestes (pain, raisin, gâteaux, pommes...). A priori image de bonheur et d'intimité entre une mère et son enfant, cette toile implique, par ses détails, tout un héritage. Car la

paysanne porte sur son tablier la lettre M du prénom Marie, l'enfant tient une pomme à la main, et les branches de l'arbre, en son sommet, s'entrelacent pour former une large couronne d'épines. C'est à cet endroit que Jacques Brosse rappelle la légende médiévale qui lie l'Arbre de Vie à la croix ; il se demande aussi si le peintre a pleinement conscience des ascendances de sa toile. Nous pensons pour notre part que la peinture dite naïve rappelle ici - s'il en était besoin - qu'elle l'est peut-être par certains choix picturaux mais non point par ses sujets ; il s'agit d'une véritable Vierge à l'Enfant, où un souci similaire à celui que montraient les peintres du Moyen-Age, de raconter l'histoire et le destin des hommes par celui des arbres de la Genèse, condense en un seul motif les pommes de l'arbre tentateur et le feuillage de l'Arbre de Vie, où se greffe ce qui évoque ici de façon originale l'arbre de la croix, la couronne d'épines.

Une autre toile enfin se réfère à la Croix et l'associe à l'arbre ; c'est la peinture de H. Maurer (cf. Annexe 34), artiste allemande, où un jeune garçon se tient dans l'axe d'un arbre immense, dont les branches et les racines s'épanouissent symétriquement dans tout l'espace. D'un côté de l'arbre s'élève un ange blanc, quand de l'autre c'est un diable qui tombe, de la même teinte violette que les figures informes prises dans les racines. Entre ces racines apparaît l'image inversée du jeune garçon, et, selon la description de Brosse, entre ses jambes « la Croix rougie de sang du Sauveur, surcharge symbolique destinée à exprimer la condition de l'homme écartelé entre le bien et le mal, sauvé seulement par la grâce divine. » Des pointillés rouges divisent le tableau en quatre et relie notamment le jeune garçon au « soleil à visage humain qui illumine la frondaison ». La croix relie haut et bas, gauche et droite, et unifie les contraires, quand l'arbre est effectivement inscrit dans un univers dualiste, entre ange et démon, entre lumière et ténèbres. Pour Jacques Brosse, cet arbre qu'il désigne un peu arbitrairement du nom d'Arbre de Vie, est symbole du « processus d'individuation » ; en effet sa présence concentre notre attention sur cet enfant encore incertain de ses penchants et de ses choix. Nos motifs s'intègrent ici dans la démarche d'une quête intérieure, où la croix livre une solution, sans pour autant défaire l'arbre de sa nature duelle.

On voit comment l'art moderne n'a pas tant tenu à réinterpréter les motifs bibliques dans leur sens qu'à les modeler en des physionomies variées,

dociles à tous imaginaires, mais surtout - reportons-nous aux exemples cités - aux plus fantastiques, aux plus surréels, sans se refuser à l'expression d'une symbolique plus ou moins éloignée du mythe originel. Dans tous les cas le peintre affranchit les motifs bibliques du domaine strict du sacré, il s'en sert pour exprimer ses angoisses et ses rêves, et aussi bien sûr son rapport au divin. Toute une part des artistes modernes a trouvé dans les motifs bibliques une source sûre pour le style le plus classique ou le plus extravagant, et a su insérer dans ses toiles des motifs qu'on aurait pu croire éculés ; mais malgré les analyses que nous en avons fournies, aucune de ces oeuvres n'est réductible au simple héritage biblique, chacune le compromet en osant y apposer une vision personnelle qui l'approfondit finalement et le rend à son mystère, à sa force magique.

Pour en terminer avec les motifs bibliques, nous évoquerons encore quelques poètes et écrivains contemporains. Une poésie excessivement riche en arbres fait quelques références à nos motifs, il s'agit de celle de la Canadienne Rina Lasnier ⁽⁴¹⁾. Pour elle aussi, comme pour Claudel ou La Tour Du Pin, le Christ est arbre ; s'y perd le profil de la Croix :

*« Pareil à l'érable mort dans son sang
le Christ rouge reluit entre ses plaies » (le Christ Rouge)*

Le côté sacrificiel s'en trouve accentué, car l'arbre double de sa propre souffrance celle du Christ. En revanche l'Arbre de Vie se désunit du destin de l'homme voué à la croix et au rachat ; tout le poème *L'Arbre Bon* détaille la vie d'un arbre inscrit dans la durée, dans un élan continu de vie qu'il tire de la terre ; l'homme y trouve refuge et conseil, mais finalement accomplit ses transcendances indépendamment de l'arbre :

*« Dieu te parlait comme au prophète de son commandement
mais Dieu gardait un souffle pour parler à ma poussière »*

Ainsi l'homme s'adresse-t-il à l'arbre, et il conclut :

*« Toi, tu es l'élan stable de ta haute requête
toi, tu n'as pas d'héritage dans la malédiction
moi, je serai ce mort cloué à ton bois vert,
mais j'attendrai de loin cette force étrangère
pour écarter ta croix et tes bras funéraires. »*

L'arbre n'est plus allié au destin de l'homme, il n'est plus Arbre de la Science entraîné dans la mort par le péché, et si sa vie tient à la terre, c'est dire que sa longévité, bien que bénie par les voix célestes, n'est pas une éternité. Quant à la croix, elle étend son bois équarri à contre-temps ; car l'arbre est bois vert quand l'homme s'y trouve crucifié, et bois mort enfin quand il accède à l'immortalité. L'arbre bon est otage de la terre, il ne partage plus avec l'homme ni chute ni rédemption.

Pour Julien Gracq, dans *Le Château d'Argol*, manger le fruit de l'un ou l'autre des arbres de la Genèse c'est entreprendre de s'unir avec le cosmos, avec une forêt en l'occurrence, pleine d'échos mystiques :

« Il lui semblait qu'il eût goûté à quelque fruit défendu de l'Arbre de Vie aux épines aiguës, et qu'il en sentît encore la saveur contre ses dents - et plus encore que le présent amer de la connaissance, qu'il avait si souvent appelé du fond de l'inquiétude de son coeur, il pensait qu'y fussent descendus avec ses sucs vénéneux les dons plus mystérieux de la sympathie. » (42)

Les deux arbres mêlés de la Genèse sont invoqués dans une communion violente avec le monde, où se révèlent les ambivalences du fruit ; mais c'est par l'Arbre de Vie que le cosmos est donné, arbre qui s'inscrit dans un rapport plus instinctif, plus sensitif voire plus charnel avec l'univers extérieur, que le « présent amer » soumis au fruit de l'intellect, choisi depuis Eden comme voie vers la connaissance. C'est l'Arbre de Vie qui constitue le véritable arbre de connaissance, et, s'il porte « épines aiguës » et offre des « sucs vénéneux », c'est qu'il unit l'homme à la trouble totalité de l'univers. Les arbres de la Genèse définissent le rapport de l'homme au monde, passionnel selon l'Arbre de Vie ; l'utilisation des motifs bibliques donne à ce rapport les dimensions de l'étrange et de l'originel.

Velter, dans *L'arbre seul*, rapproche l'Arbre de la Connaissance de « l'arbre sec », dont la légende est entretenue par Marco Polo dans le *Livre des Merveilles*, arbre qui marquerait la limite du monde vivable et connaissable :

« Dès la Genèse, un arbre s'est dressé au bord extrême de la terre reconnue. Il était le témoin ultime et le guetteur. Au delà commençait l'impossible, l'impensable, l'illicite [...] il y avait la Loi, l'ordre du visible et son double projeté dans l'obscur. Aux yeux des tenants de l'enfer et du paradis, l'arbre était toujours porteur du symbole sacrilège de la connaissance. » (43)

L'arbre est la marque concrète de la présence, en lui ou derrière lui, d'un univers indéfini. Repère géographique ou intellectuel, Velter montre comment ce lieu, une fois dépassé, engendre la culpabilité mais aussi l'errance. Car une fois la borne franchie, avec elle la chambre noire qui maintenait le monde en coupures dialectiques - il s'agit, pour les découvreurs de nouveaux mondes, de parcourir une terre ronde et non plus un espace duel, et pour Adam et Eve de manger un fruit qui égare, jusqu'au XIX^{ème} siècle, dans la culpabilité d'un péché originel, par la suite dans la conscience d'une chute éternelle déprise de son repère -, une fois la borne franchie, avons-nous dit, c'en est fini des bouts du monde où un arbre légifère, investi des malédictions divines. Velter résume d'une certaine façon notre cheminement, bien que notre analyse de son texte le détourne un peu de son sens initial ; car si l'homme « multiplia les espaces » il finit par se recentrer sur lui-même et sur son propre vide, sur le seul espace inexploré :

« Il y eut cette expérience étrange de la perte de soi [...] et ce vertige de l'être qui se reconnaît soudain étranger à lui-même, et plus vaste. »

Nous avons vu comment en ce lieu-ci, le « soi », nos motifs ont pu s'assigner un rôle nouveau.

Mario Mercier, chaman des temps modernes qui à travers un grand arbre dans une forêt de France, recueille tout un savoir, une initiation aux secrets les plus intimes de la nature et de l'homme, apprend aussi que l'Arbre de Vie se trouve définitivement dans l'espace intérieur. Noïark, l'arbre-guide, parle ainsi dans *L'enseignement de l'arbre-maître* :

« C'est par nous, à travers nous, que des arbres-qui-marchent pourront retrouver en eux l'image de l'Arbre de Vie qui se dresse dans l'espace de leur âme, et boire de ce lait divin qui coule de nos couronnes et qui porte la saveur de l'amour universel. » (p. 165)

Nous ne sommes pas très loin de l'Arbre de Vie claudellien, qui se confond avec l'homme, ici dans l'expression « arbres-qui-marchent », et reste le garant d'un rapport au divin, présent dans tous les arbres, ici non plus dans le don du fruit, mais dans celui d'un lait nourricier, motif qui nous rappelle certains arbres-déesse des mythologies.

Un autre ouvrage contemporain donne la parole à l'arbre, puisqu'il se nomme *Paroles d'arbre*, mais ce dans une optique tout opposée à celle de Mario Mercier, car Luneau fait parler son arbre comme un homme, dans un langage désespérément humain, prosaïque, traitant avec légèreté son ascendance biblique, considérée comme le début d'un malentendu entre arbre et homme, d'une discorde navrante :

« Que s'est-il passé pour en arriver là ? Faut-il remonter jusqu'à l'histoire navrante du paradis terrestre, du fruit défendu, de l'Arbre de la Connaissance du bien et du mal ? Je sais qu'à l'époque l'homme m'en a voulu. Il était persuadé que je lui avais tendu un piège ; il me tenait pour responsable de ses malheurs. » (p.9)

Cet arbre, que possèdent les préoccupations de l'écologie moderne, ne voit dans la Genèse, démythifiée, qu'une origine possible des mauvaises relations entre arbre et espèce humaine. En réalité, dans ce roman paru très récemment, l'arbre qui parle se sent exclu du sacré, il ne participe plus à la vie religieuse :

« Un sauveur nous est né. Je ne décolérais pas. Qui, nous ? Les chats, les chiens, les arbres ? vous voulez rire. Les mêmes, toujours les mêmes.. ceux qui ont trouvé le moyen de se faire flanquer à la porte du paradis et de nous entraîner dans leur chute alors que nous n'y étions pour rien. » (p. 180)

Cette colère d'un arbre, dans un style plein d'humour, qui se rebelle contre cette mise à l'écart, et revendique finalement pour l'arbre un simple statut d'homme, à espèces égales, ne nécessite pas de commentaire plus approfondi, si ce n'est que, hormis la légèreté du propos, elle semble exiler plus l'arbre que l'homme des mémoires d'Eden, et laisse l'homme moderne

désabusé par faire dans ce personnage d'arbre les traits d'un être déserté par le sacré.

Mais nous préférons conclure l'analyse des destins de nos motifs avec un poète. Yves Bonnefoy ne désunit pas l'arbre des mythologies devenues personnelles, et il fera quelques brèves allusions aux arbres d'Eden dans sa quête du vrai lieu, dans ses nostalgies des arrière-pays.

*« Est-ce nous qu'ils écoutent, dont ils parlent,
Souriant sous les feuilles du premier arbre [...] » (Deux Barques)*

Le lieu et l'arbre restent indéterminés, l'écho s'esquive et s'indéfinit :

*« Mais dans ces arbres,
dans la flamme des fruits à peine aperçue
l'épais du rouge et du bleu
durement maintenait la première blessure » (Le Feuillage Eclairé)*

Les essences des fruits ont leurs ambivalences ; sont-elles de l'Arbre de Connaissance ou de cet « arbre aux rameaux de nuit doubles » (*L'été de Nuit*), ou encore de l'Arbre de Vie ?

*« Et cette barque est rouge, crépusculaire,
on dirait que le fruit du premier arbre
a terminé sa journée dans les branches
de la douleur du monde » (L'épars, l'Indivisible)*

En réalité, le profil indistinct des arbres que Bonnefoy fait croître en lieu trouble ne renvoie qu'un écho imprécis de la Genèse. C'est que justement l'arbre ne vaut pas tant par lui-même, individualisé, que par le lieu auquel il appartient. Car nous sommes entrés dans un jardin :

*« Un battement
de lumière cachée prend l'arbre universel.
Il me semble, ce soir,
que nous sommes entrés dans le jardin,
dont l'ange
a refermé les portes sans retour »*

L'arbre en ses jardins, en ses paradis, l'arbre et les lieux qu'il habite, tel est déjà l'objet d'une nouvelle étude.

CHAPITRE III

HISTOIRE DES JARDINS

L'histoire des jardins, qui comprend celle du paysage idyllique auquel participe l'arbre, constitue l'histoire d'un environnement, d'un aménagement, où s'ajouteront aux données littéraires, artistiques, religieuses ou mythiques, mêlées comme pour l'ensemble de nos analyses, les images des lieux réels, jardins ou concrétions d'espaces rêvés, tels que chaque époque a su les construire, orchestrer leur charme ou leur fertilité. Et l'arbre fait bien plus que simplement participer à ces lieux, il soutient leur rôle, leur architecture ; le jardin est une des figures de l'arbre.

Souvenons-nous comment nous avons écarté les motifs virgiliens de notre étude des arbres des mythologies, et Eden en tant que jardin paradisiaque, des fortunes des images bibliques ; avec l'histoire des jardins les deux domaines culturels, de Tityre au Paradis, vont voir compléter leur fortune, mais aussi détailler leurs ascendances, les motifs qui ont prélué à leur naissance, même si ce sont eux que la mémoire a gardés comme modèles littéraires et artistiques.

Nous reprendrons dans leurs grandes lignes l'ouvrage de Louis Hautecoeur, *Les Jardins des Dieux et des Hommes* ainsi que celui de Paul Grimal, *Les Jardins Romains*, auxquels nous joindrons les références littéraires que tous deux ont souvent évoquées sans les approfondir, car là n'était pas leur propos.

Les premiers jardins sont des lieux consacrés ; ils s'épanouissent au Moyen-Orient. Selon Hautecoeur ⁽¹⁾, Eden, une déesse de l'arbre, règne sur un

jardin de Babylonie, près d'Eridou ; là vit aussi Tammuz, la divinité qui accompagne la végétation renaissante du printemps, mort puis de retour des enfers chaque année, frère et amant d'Ishtar, la grande déesse de l'amour. Les Hébreux auraient fait de cet Eden le paradis terrestre de la Bible, avec

« toutes espèces d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'Arbre de Vie au milieu du jardin, et l'Arbre de la Connaissance du bien et du mal. Un fleuve sortait d'Eden pour arroser le jardin et de là il se divisait pour former quatre bras. »

L'opulence, le don d'un espace fertile d'eau et de végétaux, telle est l'image traditionnelle, que la Bible a fixée, du jardin-paradis, né de l'Orient ancien autour des sanctuaires des dieux. Hauteceur raconte ainsi comment Bethléem était consacré à Adonis - dieu de la végétation en qui survécut Tammuz - et à ses arbres, comment les grands temples se dressèrent parmi des jardins ou des bois sacrés, jusqu'au mimétisme de l'architecture, des colonnes-arbres au feuillage des chapiteaux. Des jardins se développent aussi autour des tombeaux, avec des arbres toujours verts, garants d'immortalité ; les temples funéraires thébains sont flanqués de rangées d'arbres, les tombes s'entourent de « paradis », bois sacrés entretenus par des mages. On voit comment, de la même façon, le jardin-paradis de la Bible est le lieu de tous les bienfaits, la toute proximité avec le divin. L'homme en ses jardins doit les entretenir perpétuellement, comme une manifestation de sa dévotion : « Yahvé-Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour le cultiver et le garder. » Le châtement, la chute, c'est bien être rejeté hors du jardin, parmi les espaces sans arbre, les plaines, « pour cultiver le sol d'où il avait été tiré », loin des bonheurs du fruit à portée de main.

Toute retrouvaille avec la divinité, tout pardon, sont un jardin reconquis. Eden appartient au paysage de la Jérusalem future tel que l'esquisseront plus tard les textes de l'Apocalypse, avec son « fleuve de vie » et au centre de la place, arbres à l'intérieur même de la cité messianique, « de part et d'autre du fleuve [...] des arbres de vie qui fructifient douze fois » (2), formant pour nouveau jardin d'abondance, un verger mirifique. Mais les promesses de Yahvé avaient déjà, dans un passage d'Ezechiel, offert une vision identique, où les éléments d'Eden s'alliaient au temple futur ; Jérusalem détruite, ce passage se charge de toutes les espérances de retrouvailles, de restauration des rapports les plus harmonieux avec la divinité :

« au bord du torrent, sur chacune de ses rives, croîtront toutes sortes d'arbres fruitiers dont le feuillage ne flétrira pas, et dont les fruits ne cesseront pas. Ils produiront chaque mois des fruits nouveaux, car cette eau vient du sanctuaire. Et les fruits seront une nourriture, et les feuilles un remède. » (Ez. 47 ; 12).

La même fertilité merveilleuse sera reprise par Saint Jean, les mêmes arbres comme gage d'éternelle bienveillance.

Le *Traité d'Histoire des Religions* d'Eliade évoque également, de manière générale, le sens du jardin-paradis, parangon de tous lieux sacrés, bois des sanctuaires, mais réduit, pour pouvoir être enserré, cerné et surtout isolé de l'espace profane, à quelques éléments primordiaux, arbre et eau, autel ou temple, et enserré par un mur ; selon lui, les nostalgies des paradis sont l'expression des désirs « d'être toujours et sans effort au coeur du monde »⁽³⁾, de vivre exclusivement dans un temps et un espace sacrés. Ce type d'explication peut s'appliquer effectivement à ce rêve incessant qui d'Eden à Saint Jean, et passant par Ezéchiel, nourrit les espoirs de renouer avec l'ère de la Genèse.

Louis de Hauteceur, poursuivant sa description des premiers jardins sacrés, qui donneront naissance, toujours en Egypte et au Moyen-Orient, aux vergers et jardins de plaisance du profane, nous présente un espace similaire à celui qui illustre les promesses d'alliance de la Bible. Car peu à peu le jardin sacré oriental comprit un carré de plantes médicinales, les bonnes plantes où gîtent les bons génies, propres aux offrandes car appelant la bonté de la divinité ; en outre, en terre plutôt sèche, les jardins furent vite irrigués, d'où la présence de points d'eau, de puits, bassins, ou amples réseaux de canaux. D'autres éléments peuvent s'y ajouter, comme les grottes, demeures de divinités mineures.

Telle restera la physionomie du jardin épanoui hors des enceintes du sacré. Une différenciation, dont hériteront non seulement la Grèce et Rome mais encore tout le Moyen-Age occidental, s'opère entre jardins de plaisance et jardins utiles, vergers où cohabitent arbres fruitiers, plantes potagères et vignes ; de même subsistera la structure du lieu, quadrilatère clos par des murs, caractérisé par le goût oriental pour le secret et l'intimité - les clôtures médiévales répondront, quant à elles, à un désir de sécurité, au repli dans un espace échappant aux dangers extérieurs, et, notamment, aux ombres imprévisibles des forêts, car, si l'idée d'un espace aménagé par opposition à un univers désordonné et irrationnel, caractérisé principalement par la présence insondée des forêts, n'apparaît pas dans la

conception des jardins orientaux, l'Occident quant à lui y puisera son amour des lieux clos.

Le jardin se divise la plupart du temps en secteurs géométriques ; les arbres répondent au besoin d'ombrage, puis aident à créer les perspectives, quand le sens esthétique se développe. Un autre jardin, un peu différent, apparaît dès le troisième millénaire avant notre ère, et ordonne ses éléments au second ; il s'agit du parc persan, qui, selon la légende, aurait été inventé par le roi Manosher. Ce parc se nommait « Paradis » ; le mot *pairidaeza* signifiait un lieu fermé, bien arrosé et planté surtout d'espèces résineuses, d'ormes et de platanes ; il présenta longtemps un aspect rustique, et la plupart des éléments qu'il contenait avaient valeur symbolique, l'ensemble s'harmonisant comme un microcosme, double du macrocosme créé par la divinité, souvent divisé en quatre parties et peuplé de bêtes sauvages.

L'époque hellénistique s'inspirera largement des jardins orientaux. Plutarque et Xénophon vantent les paradis persans. Le second raconte la visite par Lysandre du paradis de Cyrus :

« Lysandre admirait comme les arbres en étaient beaux, plantés à égale distance, les rangées droites, comme tout était ordonné suivant une belle disposition géométrique, comme tant d'agréables parfums les accompagnaient dans leur promenade. » (Economique, IV,20)

Et Cyrus d'ajouter qu'il a lui-même « tout dessiné et arrangé » et même planté quelques arbres. Ce type de détails, le jardinier étant bien plus qu'un simple domestique, devait influencer les Grecs puisque des rois se mettaient à travailler la terre. L'aménagement d'un jardin atteint les dimensions d'un art. Le jardin décrit par Xénophon est tout ordonnance, il parle aux sens, et, situé tout à l'opposé d'une nature sauvage, il avait de quoi plaire aux Grecs.

Mais la tradition des jardins en Grèce prend corps et modèle avec les deux lieux, l'un agrément, l'autre fécondité - caractérisation établie depuis l'Orient antique - que rencontre Ulysse dans son Odyssée. Le premier, le jardin de la déesse Calypso, n'est pas tant admiré pour sa fécondité que pour sa beauté :

« on sentait du plus loin le cèdre pétillant et le thuya, dont les fumets embaumaient l'île [...] autour de la caverne, un bois avait poussé en futaie vigoureuse : aulnes et peupliers, et cyprès odorants, où gitaient les oiseaux à la large envergure [...] au rebord de la voûte, une vigne en sa force éployait ses rameaux [...] et près l'une de l'autre, en ligne, quatre sources versaient leur onde claire, puis leurs eaux divergeaient à travers des prairies molles, où verdoyaient persil et violettes. » (4)

Différent des espaces clos et géométriques, le jardin de Calypso est encore pourtant très loin de ce qu'on pourrait entendre par nature sauvage, ce que Paul Grimal nomme un « effet d'art » l'anime et le discipline ; jardin en liberté, sans artifice ni intervention de main d'homme ou de dieu, harmonieux par lui-même comme pour complaire à la déesse, parlant aux sens avec ses sources, grottes et arbres les plus hauts et les plus sauvages, il aura sans doute une influence plus grande que le verger d'Alkinoos, le second motif du poème homérique, tableau idéal d'abondance et de simplicité rustique :

« Aux côtés de la cour, on voit un grand jardin, avec ses quatre arpents enclos dans une enceinte. C'est d'abord un verger et les hautes ramures, poiriers et grenadiers et pommiers aux fruits d'or et puissants oliviers et figuiers domestiques, portent, sans se lasser ni s'arrêter, leurs fruits ; l'hiver comme l'été, toute l'année, ils donnent ; l'haleine du Zéphyr, qui souffle sans relâche fait bourgeonner les uns et les autres, donner la jeune poire auprès de la poire vieillie, la pomme sur la pomme, la grappe sur la grappe, la figue sur la figue. Plus loin, chargé de fruits, c'est un carré de vigne. » (5)

Espace clos, paradis par sa fertilité qui fait fi des saisons, mêlant automne et printemps sur la même branche - la vigne présente elle aussi une partie verte et une partie vendangée -, verger, vigne et potager tout à la fois, « le plus complet des potagers ; vert en toute saison, il y coule deux sources ; l'une est pour le jardin, qu'elle arrose en entier, et l'autre, sous le seuil de la cour, se détourne vers la haute maison », ce jardin d'abondance fait qualifier Homère de « garant poétique de la noblesse du potager » par Grimal, car ce jardin idéal, motif littéraire, représentera ce vers quoi tendront toutes les créations des jardiniers.

A côté des modèles homériques - car la littérature inventa ce type de jardins bien avant qu'ils ne soient agencés autour des maisons - les Grecs n'ont pas encore abandonné les jardins des dieux, ils entretiennent les enclos sacrés, les bois animés par les divinités, sculptent dans les arbres les formes humanisées du Panthéon ; parfois les jardins consacrés sont eux aussi des vergers pour leur fertilité, et des jardins funéraires se développent autour des tombes des héros, imités de plus en plus fréquemment par les particuliers, qui plantent autour des tombes les arbres toujours verts, les pins d'Attis le Renaissant ; on conçoit aussi des jardins sacrés autour des grottes, portes des enfers ou refuges des divinités de la végétation.

L'époque hellénistique voit, avec les conquêtes d'Alexandre et l'horizon qui s'évase en espaces infinis, ses convictions s'affaiblir, les légendes s'épanouir

aux seules mains des poètes, les mythes s'affadir en paraboles. On cultive encore les enclos divins, mais de plus en plus on cherche dans les jardins les délices du présent, le repos sous les vastes ramures, la fraîcheur des grottes. Se développent les jardins royaux et publics ; Socrate s'arrête sous un platane pour s'adonner à la méditation solitaire et au dialogue philosophique ; Platon se promène dans les jardins des grandes écoles athéniennes. Dans *Phèdre* on le voit par la bouche de Socrate planter ainsi le décor de l'entretien, après que le philosophe eut cherché longuement un lieu idéal :

« Par Héra ! le charmant asile ! ce platane est d'une largeur et d'une hauteur étonnantes. Ce gattilier si élancé fournit une ombre délicieuse, et il est en pleine floraison, si bien que l'endroit en est tout embaumé ; et puis voici sous le platane une source fort agréable, si je m'en rapporte à mes pieds ; elle doit être consacrée à des nymphes et à Achéloüs, à en juger par ces figurines et ces offrandes. » (6)

Présence encore vivace des jardins sacrés, des statuettes de divinités agrémentent le lieu. Mais, sans renier ses origines divines, celui-ci constitue avant tout un lieu d'agrément, de beauté et d'ombrage, l'arbre et la source comme motifs centraux, et la présence sensuelle des parfums et des fleurs comme conditions à la méditation. S'ajoute ainsi aux attributs du jardin d'agrément, celui d'être un lieu propice à la réflexion philosophique.

En outre les Grecs rêvèrent d'une sorte de paradis - non plus paradis au sens persan - dont ils imaginaient le séjour dans quelque champ élyséen, quelque astre qui promettait un repos de bienheureux, semblable à celui que s'offre Socrate sous le platane.

Selon Grimal, les jardins que les Grecs découvrirent en Orient résumaient toutes leurs conceptions d'une campagne innocente et humanisée ; le type du jardin à l'orientale, vaste enclos entouré de murs, souvent accolé au bâtiment, avec ses symétries d'arbres fruitiers ou forestiers, sa fontaine ou sa source, se retrouve largement dans les jardins grecs dont nous avons pu identifier les physionomies, et, à la fin de l'époque hellénistique, on mêle dans l'art des jardins les souvenirs directement tirés du poème homérique, le côté sacré des lieux clos des divinités ou des jardins funéraires, et la fascination pour les grands paradis de la Perse. Tel sera l'héritage légué aux Romains.

L'Hortus latin reprend lui aussi l'idée d'un enclos, qui s'adjoint peu à peu au domaine privé, grandit et empiète sur l'espace public. La coutume des jardins

funéraires s'amplifie, ceux-ci sont parfois appelés « paradis » car ils imagent le séjour des morts, le bonheur parmi les arbres et la présence de tous les vitalismes ; mais ce bonheur, les Romains préféreront le goûter en des jardins terrestres. Le jardin vient s'unir à la maison de façon de plus en plus fréquente, tout en maintenant son lien au sacré, bien que Priape, dieu des jardins ou gardien des vergers, passe rapidement d'un symbole de fertilité à une effigie obscène. D'autres présences similaires à celles des bois sacrés se réfugient dans les jardins, empêchent aussi que le citoyen romain ne perde contact avec la vie rurale. Le jardin romain oscille en vérité entre profane et sacré, entre l'esthétique plaisante d'un lieu ombragé pour le repos et les banquets, et les jardins des dieux, le pays habité, humanisé, des divinités. Mais l'un n'exclut pas l'autre, et les Latins voient dans les jardins ce lieu d'innocence où survit le sacré. Tout y parle encore des dieux, même si leur rôle, parfois, se réduit à la simple statuaire. La peinture, quant à elle, réalise depuis les Grecs ses paysages comme on conçoit les jardins, et leur adjoint souvent l'architecture du sacré, temples ou sanctuaires auxquels un arbre est accolé ; les peintres latins poursuivent cette tradition, même si on trouve aussi d'assez nombreuses représentations de banquets sous les arbres.

Les divinités dans les jardins peuvent être Venus, Eros, Pan, tous liés de près ou de loin à la fertilité végétale, ou Pomone, dont Ovide raconte dans *Les Métamorphoses* sa passion pour l'univers domestiqué des jardins-vergers :

« Parmi les Hamadryades du Latium, aucune n'était plus habile dans la culture des jardins ; aucune ne montrait un goût plus vif pour les productions des arbres ; de là son nom. Ce qu'elle aime, ce ne sont ni les forêts ni les rivières, mais les champs et les rameaux chargés de fruits abondants. Sa main ne porte point de javelot, mais une serpente recourbée, qu'elle emploie tantôt à émonder la végétation luxuriante et à contenir l'élan des pousses vagabondes, tantôt à fendre l'écorce, où elle greffe un bourgeon étranger, que nourrira une sève nouvelle. Toujours attentive à ne point laisser souffrir de la soif les fibres sinueuses des racines avides, elle les abreuve d'eaux courantes ; c'est là tout son plaisir ; ce sont là tous ses soins. » (XIV, p. 469)

On retrouve ici le jardin de toutes les abondances, dont l'énergie domestiquée s'oppose aux forêts et rivières, lieux sauvages au vitalisme irrépressible dont les Latins s'effrayent. L'entretien des arbres y apparaît comme un véritable art, avec ses greffes et ses émondages.

De même, et plus proches encore des jardins d'Alkinoos et de cet idéal d'une nature toujours généreuse, jamais hivernale ou hostile, les jardins du

vieillard de Tarente offrent, dans *Les Géorgiques* de Virgile, la plénitude d'un univers végétal ordonné par la main humaine :

« Pour lui les tilleuls et le pin donnaient à foison ; et autant l'arbre fertile, en sa parure de fleurs nouvelles, avait promis de fruits, autant il portait encore de fruits mûrs à l'automne. Il transplanta aussi pour les mettre en ligne des ormes déjà grands, le poirier déjà dur, des épines donnant déjà des prunelles, et le platane fournissant déjà son ombrage aux buveurs. » (7)

La fertilité n'est plus seulement celle de l'arbre domestiqué, l'arbre fruitier où vient exceller l'art de la greffe, mais aussi celle des arbres à fleurs, arbres pour le miel des abeilles, qui donnent au jardin du vieillard de Tarente l'aspect mixte d'un verger doublé d'un espace d'agrément, paradis de fruits et de miel où l'on vient aussi banquetter, dans les foisonnements dionysiaques d'une campagne idyllique. Car, dans ce jardin où s'accumulent les productions les plus diverses, se manifeste le goût rustique des Romains. Bien entendu, il s'agit ici d'un motif littéraire, mais nous n'avons pas hésité à mêler littérature et art des jardins car les échanges et mimétismes se font de l'un à l'autre - nous l'avons signalé pour les passages d'Homère - même si l'esthétique des figures littéraires présente une perfection vers quoi les jardins réels ne faisaient que tendre - tout en sachant que ces derniers pouvaient à leur tour servir de modèle.

Notre jardin de Tarente n'appartient pas véritablement au monde de la campagne, mais il tâche d'en reconstituer les visages, d'en retrouver la teneur. Le jardin vient donner l'image d'une certaine nature, car l'aménager c'est la fausser, la poétiser, construire cette physionomie d'une nature rassurante, artificielle, toujours déjà culturelle, composée, pleine d'éléments symboliques, colonisant tout regard porté vers l'horizon et le conviant à l'étal ordonné de ses arbres en ligne. Par lui naît la campagne idyllique, les paysages d'Arcadie qui feront école, et ce jusqu'au lieu commun.

Le paysage littéraire qui s'imite dans les jardins tient à condenser les termes de cette nature idyllique que Virgile chante dans la première Eglogue de ses *Bucoliques* :

*« Auprès de ces ruisseaux,
de la source sacrée et de ses fraîches eaux,
dans ces lieux familiers tu goûteras l'ombrage.
En butinant le saule au bois du voisinage,
les essaims de l'Hybla par leur bourdonnement,
souvent t'inviteront au sommeil reposant.
[...]*

*O Tityre, étendu sous la voûte d'un hêtre,
ton frère pipeau chante une Muse champêtre
[...]
A l'ombre reposant,
tu fais vibrer les bois, ô trop heureux Tityre » (8)*

L'arbre abritant les simplicités pastorales, Tityre incarne selon Grimal le sage épicurien dans son paradis terrestre. Lucrèce a de la même façon développé cette image d'une nature encore sacrée - Tityre prend son repos à proximité d'une « source sacrée » - où le sage épicurien jouit de tous les plaisirs, ombre des feuillages épais et eau vive. Mais s'y ajoute une atmosphère intellectuelle directement héritée du platane de Socrate. Pour Grimal, Virgile s'est lui aussi inspiré du grand arbre socratique, dont il a fait un hêtre ; Cicéron ou Horace ont quant à eux conservé le platane primitif. Ainsi on voit Cicéron déclamer ses dialogues philosophiques et rhétoriques dans des jardins, lieux qui pour lui non seulement permettent la liberté de la pensée, mais aussi viennent rappeler la culture hellénistique.

Tityre et son hêtre seront les modèles de toute l'école arcadienne, chantres de cette nature de jardins, ou jardins par nature qui s'accaparent l'espace, l'environnement, s'accompagnent du chant des arbres et des bergers, et donnent aux légendes romaines ce cadre de l'idylle. La huitième Bucolique de Virgile - puisque *Les Bucoliques* sont tout de même le chef-d'oeuvre de ce courant - en possède tous les éléments :

*« Le Ménale a toujours des bois pleins d'harmonies
et des pins éloquents. Leurs clairières ravies
retentissent toujours des amours des pasteurs
et des roseaux dont Pan jadis fit des chanteurs »*

L'arbre est une connivence, il ménage dans le paysage tous les échos que l'âme humaine, ou divine humanisée, peut attendre, il fait de la nature ce jardin en liberté où Calypso retint le roi d'Ithaque, un lieu délicieusement ordonné comme de lui-même. Car les bois arcadiens, dont l'harmonie tient du jardin, sont d'autant plus admirés qu'on s'y émerveille à nouveau d'une création naturellement parfaite, où l'art n'a aucune part, d'un séjour jamais hostile où la nature a su

d'elle-même arranger ses bosquets et ses sources selon une conformation idyllique.

De la même façon on peut lire, dans le livre I des *Silves* de Varron, cette description enthousiaste de la villa tiburtine de Manilius Vopiscus :

« Que le génie du sol est aimable ! quelle beauté que celle de ces lieux enchanteurs, avant qu'eût été fait appel aux bras et à l'art ! jamais Nature ne se donna carrière avec plus de bonheur. Des bois élevés se sont courbés sous des flots d'eau rapide : une image trompeuse reproduit le feuillage, et l'ombre de chaque arbre semble, restant la même, glisser tout le long du courant. [...] Dirai-je la vieille vénérable des bois ? ou vous chanterai-je, palais, toi qui contemples au-dessous de toi les flots de la rivière, ou toi qui par derrière regardes les forêts muettes, là où règne à ton bénéfice une paix totale, où la nuit, que ne trouble jamais la tempête, fait silence, et où des murmures s'accordent aux ténébreux sommeils ? » (9)

L'alliage de l'arbre et des eaux, rien d'obscur, même en forêt, qui ne pèse sur le lieu, la limpidité des reflets et la docilité des vents, tout en fait un univers paradisiaque, idyllique, une « nature-art » dont on s'émerveille des courbes paisibles, d'où la sauvagerie - l'expression « forêt muette » est assez significative - est exclue, et avec elle l'imprévisible sursaut d'éléments capricieux. Puis Varron évoque le côté sacré, les divinités locales et les dryades présentes dans le domaine ; celui-ci ne comporte pas seulement les éléments d'une nature d'agrément, mais aussi les arbres fertiles, le verger hérité d'Homère :

« A quoi bon louer les vergers dignes d'Alkinoos et deux fois l'an fertiles, et vous, rameaux, qui jamais ne vous dressâtes dans l'air sans être chargés ? »

Mais la villa de Manilius Vopiscus tient avant tout sa réputation des jardins de plaisir, tout en y intégrant le rôle du platane socratique : « c'est ici que la sagesse du maître médite de graves problèmes ; ici que s'abritent son fécond repos et cette vertu sereine au front lourd de pensées » ; enfin Varron résume par « doctes loisirs » les occupations du sieur Vopiscus dans sa villa, et émet pour lui des vœux de longue vie.

Nombreuses seront en vérité les villae de ce genre, et les écrivains à les vanter, ou à se retirer eux-mêmes dans ces asiles, loin des vanités de la vie sociale et politique ; le jardin de plus en plus est école de sagesse, il symbolise la nature tout entière, et ses bocages, ses ombrages et ses fontaines sacrées sont aussi lieux propices aux muses des poètes. « Pourquoi le pin immense et le blanc peuplier

aiment-il allier l'ombre hospitalière de leurs branches ? » s'interroge Horace par une vision identique de cette nature-jardin merveilleuse d'amitié pour les désirs humains.

Mais peu à peu ce type de jardin décrit par les poètes, paysage spontanément discipliné pour se faire jardin, mais qui était encore, dans les exemples que nous avons cités, jardin des dieux, tout enflé par le sacré, se perd en lieux communs, en purs motifs littéraires, quand à l'origine on savait s'y délecter du toucher de la terre à la façon du persan Cyrus ou d'Alkinoos, de la vue des objets naturels, même s'ils étaient ordonnés. Properce ou Tibulle usent encore du motif odysseén aux fécondités merveilleuses, mais sans grande conviction ; car le jardin se laïcise, il devient matière à de simples poésies descriptives. Nous avons vu avec Ovide, dans notre étude des motifs mythologiques, comment la présence de figures divines ou de nymphes dans l'arbre ne suffisait pas au sentiment du sacré, même si les *Métamorphoses* gardaient encore les traits d'un jardin de féerie. Selon Grimal c'est justement Ovide qui dans *Les Fastes* marque le triomphe de l'arcadisme, qui finit par refuser de voir autre chose dans la nature que ce qu'on conçoit dans les jardins. La nature se résume à l'art des jardins, les arbres à leur géométrie et à leur ombrage bienfaisant. Se développe le jardin de luxe, cadre à tous les plaisirs, assimilé à un paradis terrestre ; on voit Sénèque tenter de prouver l'existence de Dieu par celle de ses jardins harmonieux, qu'il traite comme une nature sauvage, quand celle-ci descend des paysages aménagés par l'homme. Pour l'hommage au grand jardinier divin, on le surprend malgré tout à dénigrer les luxes et sensualités excessives des jardins de plaisir. Tant dans les villes que dans les palais, l'art des jardins sait de mieux en mieux tailler ses arbres, développer la création d'arbres nains - les arbres fondent toute l'architecture et l'agrément du jardin, car on connaît peu de variétés de fleurs - différencier les espèces, les greffer, combiner les éléments des jardins orientaux et grecs, élaborer des labyrinthes. Si, selon le mot de Grimal, l'arbre devait rester longtemps dans la pensée romaine ce « témoin d'un temps où la forêt romaine se mirait encore dans les eaux du Tibre », il a quitté peu à peu la nature féerique tout empreinte de sacré des *Bucoliques* virgiliennes pour des paysages sciemment artificiels.

Le monde chrétien médiéval possède du séjour éternel une image identique à celle de ses ancêtres païens ; nous avons vu avec l'Eden de la Genèse - Arbre de Vie, arbres fruitiers toujours généreux, fleuve fertile - comment les jardins du Moyen-Orient antique avaient fixé leur physionomie dans les textes bibliques. S'y mêle l'héritage des jardins romains. Vilmorin, dans son livre *Le Jardin des hommes*, signale ainsi que le fruit défendu ne devait en aucun cas être un pommier, car les pommiers du Moyen-Orient ne portaient que quelques fruits aigres qui ne possédaient pas de quoi tenter Eve ; selon lui, le figuier serait plus probable dans le contexte biblique. Il s'agirait d'une erreur de traduction, qui, au Vème siècle, aurait confondu pomum - le fruit - et malum - la pomme ; mais s'y ajoute peut-être plus encore l'influence des vergers grecs et romains, jardins des dieux où la pomme pousse sur la pomme et lui succède hors du rythme des saisons, verger d'Alkinoos, ou, encore, jardin des Hespérides où le fougueux Hercule vint cueillir les pommes d'or, fruits d'immortalité gardés notamment par un énorme serpent. Pour M.A. Piettre, qui traite dans son ouvrage *Au commencement était le mythe*, de toutes les pommes que l'Histoire a croquées, il s'agirait simplement d'un consensus populaire qui par les influences des jardins gréco-latins aurait planté un pommier en Eden.

Nous avons vu comment l'Apocalypse tenait à marquer la continuité du motif d'Eden ; de la même façon que les premiers temps du christianisme réinterprétaient les arbres bibliques dans le contexte de la rédemption, le jardin-paradis est lui aussi inséré dans cette réutilisation des figures de l'Ancien Testament dans un souci de continuité. Daniélou cite le motif de l'Eglise-plantation, la communauté chrétienne comme plantation éternelle, tous les saints-arbres arrosés par le fleuve-Christ, fleuve dont Guénon signalait d'ailleurs que sa division en quatre sur les terres d'Eden formait le dessin d'une croix. La plantation constituerait l'image la plus archaïque pour désigner l'Eglise, parfois également assimilée au vignoble de Dieu. En outre, comme le note Dufour-Kowalska, le Christ assumant toutes les énergies de l'Arbre de Vie est parfois identifié au paradis lui-même, Eden retrouvé avec ses fruits d'immortalité, les quatre fleuves répandant les eaux baptismales.

Mais avant d'approfondir l'histoire des jardins de l'Occident médiéval, examinons comment le Moyen-Orient a conservé et transformé ces espaces clos dont il avait fourni le modèle à la Grèce. Le roi Sassanide de l'Iran du VIème siècle, Chosroes, aurait ombragé son trône d'un arbre en matière précieuse - un Arbre de Vie en réalité, présent depuis longtemps dans les mythologies du Moyen-Orient - et recouvert le dallage d'un immense tapis dont le rôle n'est autre, comme celui de bon nombre de tapis persans du reste, que de simuler l'espace du jardin. Damas ou Bagdad étaient de véritables cités-jardins ; les arbres précieux se multiplient dans les palais des rois, pour reproduire les séjours éternels.

Il n'est pas difficile en outre de se représenter le paradis tel que le conçut le monde islamique, issu du désert et dont la vie nomade le portait vers les oasis de fraîcheur. « Tel est le paradis qui a été promis aux pieux : sous lui coulent les ruisseaux ; ses fruits sont perpétuels et aussi son ombre. » Dans ce jardin-paradis de la 13ème Sourate du Coran, l'ombre s'ajoute aux éléments traditionnels que sont les arbres d'abondance et l'eau, cette ombre qui fait les délices des habitants du désert. Les quatre fleuves d'Eden se retrouvent sous la forme de ruisseaux distingués par leur saveur, breuvages qui irriguent les terres fertiles :

« là, il y a des ruisseaux d'une eau jamais malodorante, et des ruisseaux d'un lait au goût inaltérable, et des ruisseaux d'un vin, délice des buveurs, ainsi que des ruisseaux d'un miel purifié. Et il y a, pour eux, des fruits de toutes sortes, ainsi que le pardon de la part de leur Seigneur. » (10)

Une promesse identique à celle de la Jérusalem future fait du paradis un vaste jardin-verger, caractérisé par le don des arbres et des eaux, le raffinement des nourritures offertes.

« Il y seront accoudés sur les trônes, n'y voyant ni soleil ni froid mordant et ses ombrages seront proches d'eux, et ses cueillettes abaissées bien bas [...] ils seront abreuvés d'une coupe dont le mélange sera de gingembre, d'une source là-bas qui s'appelle Salsabil »

poursuit la 76ème Sourate, appuyant encore cette image de bienveillance d'une nature protégée, bénie par la divinité et ordonnée par elle.

En vérité c'est surtout le voyage nocturne de Mahomet, emmené par Al-Bouràq, le cheval ailé, et guidé par l'ange Gabriel jusqu'à Dieu puis à travers enfer et paradis, qui permet l'épanouissement de toute une littérature, en marge du Coran, où on se plaît à imaginer ses visites et les paysages qu'il traverse. Les éléments que nous mentionnerons ici sont tirés du l'ouvrage de J.E. Bencheikh

intitulé *Le Voyage Nocturne de Mahomet*. Lorsque Mahomet parvient au septième ciel, juste avant l'espace sacré où réside Dieu, il accède à la Jérusalem céleste où croît le jujubier extrême, arbre que le Coran caractérisait aussi par les termes de « lotus de la limite ». Cet arbre merveilleux est si grand que quarante années de marche séparent ses feuilles les unes des autres ; avec son tronc « d'or rouge », ses branches maîtresses « taillées dans une unique perle merveilleusement blanche », ses rameaux de corail, d'or et d'argent, ses feuilles d'émeraude dont une seule suffit à ombrager l'univers, le jujubier précède juste le trône divin dont il reçoit la lumière ; sa présence royale et dont l'homme ne peut qu'avec peine soutenir la vision, suggère et voile tout à la fois le visage du divin. Mais ce lieu est jardin, car en jaillissent quatre sources, l'une d'eau limpide, une autre de lait, la troisième de vin suave et la dernière de miel délicieux, ce qui l'apparente au paradis promis dans le Coran. Deux fleuves y coulent également, l'un et l'autre, le « fleuve de la grâce parfaite » et le fleuve « de la miséricorde », servant au bain et à la purification du visiteur.

Le même type de paysage se répète dans la visite des sept paradis ; dans l'un d'eux croissent des arbres aux feuilles d'or et d'argent et aux fruits « lumineux comme des étoiles », doux et savoureux, qui abritent des jeunes filles. A l'entrée d'un autre jardin deux sources jaillissent du pied d'un grand arbre, dont les croyants viennent boire à l'une et se baigner dans la seconde. Dans d'autres encore les arbres tendent leurs fruits aux bienheureux montés sur des chameaux puis s'écartent pour ne pas leur faire obstacle. Les plaisirs de ces jardins d'agrément sont particulièrement raffinés, les arbres portant les fruits de tous les désirs. Sur les uns on peut cueillir cent sortes de fruits, dont chacune possède une saveur originale et unique. Certains grenadiers ont des fruits où se trouve réunie la saveur de tous les autres fruits ; les jeunes vierges se reposent à leur ombre. En d'autres jardins enfin, on voit un arbre naître et croître aussitôt qu'un croyant manifeste le désir de croquer l'un des fruits qu'il donne, et l'inviter par ces paroles : « mange, ami de Dieu » ; et si par hasard l'un de ces bienheureux vient à désirer une autre saveur que celle du fruit qu'il a dans la bouche, celui-ci prend aussitôt le goût souhaité.

Les vergers idéaux ne se distinguent pas tant ici par une extraordinaire fécondité que par leur capacité à réaliser tous les désirs, par l'infinie variété de leurs fruits, ce qui en fait des jardins conjuguant les vertus du verger et celles des

espaces de plaisir, les premières servant aux seconds. Des pavillons et des tentes aux innombrables appartements abritent en outre les croyants admis en paradis ; mais le jardin n'est plus seulement cet espace où résident les bienheureux, dans la pureté de désirs toujours concrétisés ; car les enfers possèdent eux aussi leurs fleuves aux rives couvertes d'arbres de feu, chacun portant soixante dix mille espèces de fruits, tous pleins de vers au venin mortel. Les jardins de Dieu proposent tant les fruits du châtiment que ceux de la félicité, mais le paradis est bien entendu le plus chanté par les poètes, jardin de la retraite et du plaisir ; émirs et riches marchands tenteront toujours de le reproduire, pour y banquetter et y trouver satisfaction à tous leurs désirs, dont les plus sensuels, avec des femmes comparées dans leur beauté aux arbres qui les ombragent.

Les jardins des *Mille et Une Nuits* sont quant à eux dessinés à la manière persane. Ainsi, dans le conte *Les deux soeurs jalouses de leur cadette*, on voit l'intendant des jardins se retirer dans sa maison de campagne. Il met tout son art au service d'une retraite agréable :

« il y ajouta un parc d'une vaste étendue, qu'il fit enclorre d'une bonne muraille, et remplir de toutes sortes de bêtes fauves, afin que les princes et la princesse y prissent le divertissement de la chasse quand il leur plairait. » (11)

Nous retrouvons bien ici les éléments du paradis persan, cependant à ce jardin au « dessin si nouveau et si bien entendu », il manque les merveilles qui en feront le paradis parfait - et il s'agit peut-être là d'un apport ultérieur, issu de l'Eden de l'Islam, sachant que les parcs persans offraient à l'origine un aspect plus rustique -, l'oiseau qui parle, l'arbre qui chante, par ses feuilles qui sont autant de bouches et font entendre un concert harmonieux, et enfin l'eau couleur d'or, dont une seule goutte suffit à remplir un bassin et y former des gerbes qui s'élèvent et retombent à l'infini. Ces éléments, objets de quête dans le conte, embelliront le jardin et formeront finalement le principal de sa physionomie - arbre et eau ne sont pas sans rappeler, par leur côté précieux et un peu artificiel, les jardins que visita le prophète Mahomet.

Un autre conte des *Mille et Une Nuits*, *Le Portefaix et les Dames*, épanouit un espace de fertilité, jardin-verger de toutes les abondances, quand le jardin du conte précédent possédait tout pour l'agrément, rappelant à eux deux cette différenciation originelle entre lieux de plaisir et de fertilité. Celui-ci se situe dans

une chambre, à l'intérieur même du palais, marqué doublement par le goût pour le secret, centre bien sûr, et écrin choyé de toutes les intimités, mais dont la richesse donne, à l'opposé, une idée de l'infini :

« Il produisait toutes les variétés de fruits que la terre peut faire pousser ; des arbres élevés l'ornaient, portant des fruits savoureux, des rameaux touffus, des oiseaux doués d'éloquence ; des filets d'eau babillaient ensemble en bons compagnons de route, entre les bosquets et les rivières [...] Je m'ouvris un chemin à travers le dédale des arbres, je respirais l'odeur de chaque sorte de fleur [...] saveur appétissante des fruits incomparables du poirier, qui surpasse le goût de l'eau de rose et du sucre [...] la beauté des abricots était un plaisir pour les yeux : on aurait dit des pierres précieuses, des hyacinthes qui auraient poussé sur un arbre. Ainsi, je ne pouvais rien voir de ce verger qui ne me remplît de joie et d'émerveillement, si bien que je ne cessais de le parcourir jusqu'au soir. » (12)

Jardin dont la diversité tend vers la perfection des paradis du désir, moins idéal peut-être que les vergers d'Alkinoos où les saisons se coudoyaient, cet espace est celui de tous les raffinements ; jardin de poésie qui parle à tous les sens, le jeu des correspondances sert à décrire ses fruits, sensations visuelles qui les rend pareils à des fleurs ou des pierres précieuses, ou complexité des saveurs. Et l'arbre fonde les architectures du lieu, approfondit le regard dans ce microcosme qui, rappelons-le, croît à l'intérieur d'un palais.

Le Livre des rois de Ferdowsi, épopée des rois persans, évoque la tradition des paradis par cet immense jardin où le roi Iskender vient trouver la merveille qu'est l'arbre-oracle, dont les voix mâles et femelles lui prédirent son sort. On nous dit que « tout le pays ne formait qu'un jardin, et les coeurs se réjouissaient de toutes ces délices » (13) ; oasis où l'on se repose des fatigues du désert, l'arbre en est, ici aussi, le principal attrait, même s'il ne s'agit plus d'un idéal de fertilité ou l'image d'une richesse unique, mais d'un arbre oraculaire, arbre de culte aussi où l'on vient déposer des offrandes, arbre, enfin, qui marque la fin du monde connu et annonce à Iskender sa mort prochaine.

Les jardins du monde arabe, ce seront aussi le riâdh du Maghreb, type du jardin clos où se manifeste le même goût de la clôture et du secret, souvent entouré de galeries, de portiques qui protègent du soleil, et la fraîcheur des jardins-oasis de l'Andalousie, où les poètes ne se lassent de chanter les vertes frondaisons du printemps et où s'épanouit l'art des jardins, avec leurs espaces couverts de grands arbres ombrageux, les reflets infinis de leurs bassins ; jardins d'agrément ou d'abondance, on y chante assez peu l'arbre en lui-même, on s'attache plutôt à peindre les fleurs et les fruits, quelques feuillages drus, tout ce qui frappe dans ces paradis de l'Espagne verte.

Notons encore que les miniatures arabes et persanes reproduisent souvent les décors des jardins, des conversations ou des scènes d'amour parmi les arbres, un roi trônant au milieu d'un parc, les asiles du bonheur et de la grâce, pour les doctes, les musiciens, les buveurs ou les amants. Les jardins et la littérature de l'empire de Constantinople en seront influencés.

Mais on trouve aussi au Moyen-Orient, à partir des invasions mongoles, quelques éléments venus d'autres jardins à merveilles, les jardins chinois. Aussi nous arrêterons-nous sur les espaces aménagés de l'Extrême-Orient, qui en leur temps émerveilleront également l'Occident, et dont la conception relève de toute une philosophie, une vision de l'univers originale. Comme les premiers jardins du Moyen-Orient, ceux de la Chine ancienne sont nés du sacré, lieux de fécondité, avec leurs pierres pour sièges de divinités, ou arbres toujours verts plantés sur un tumulus tombal. La nature sur laquelle doit régner l'empereur, la terre carrée avec ses points cardinaux, chacun pourvu d'un arbre particulier - nous approfondirons ces données ultérieurement -, pour un monde parfaitement cerné avec ses montagnes et ses eaux encloses déjà ainsi que des bassins, possèdent d'elles-mêmes la structure d'un jardin. Et tout ce que l'homme, et l'empereur, créeront, ne tiendra à rien tant qu'à reproduire l'harmonie du macrocosme.

Il s'agit d'établir dans la société ce qu'on découvre dans la nature ; on trouve cette idée en particulier chez Confucius, et en général dans toute la pensée chinoise, pour laquelle l'homme n'aménage pas la nature, ne la déforme pas pour la réduire à l'habitable, ne compose pas avec des éléments qu'il en a extraits, mais reproduit par le jardin son harmonie et son sens, y symbolise la totalité, y résume l'empire et le monde, imite sa perfection, sa multiplicité et son ordre.

Dès le deuxième millénaire avant Jésus-Christ les empereurs possèdent des jardins démesurés, des parcs de la taille d'une province, où l'on creuse des lacs, où l'on change les plaines en montagnes si ces dernières faisaient défaut, où l'on plante des arbres de toutes sortes - Hauteceur signale à ce propos que l'entreprise de Chateaubriand retrouvant dans son jardin d'Aulnay l'ensemble des pays où il a

voyagé par les arbres qu'il en a rapportés, n'est peut-être pas différente de celle des Chinois rassemblant tous types de paysages dans un espace clos.

Avec le taoïsme des IV^{ème} et III^{ème} siècles avant Jésus-Christ le désir d'imiter la nature se renforce ; c'est que le taoïsme développe toute une imagerie du paradis, dont s'inspireront bon nombre de poètes et de peintres. Certains de ces paradis se trouvent sur terre, aux confins de la Chine, où culmine le mont K'ouen-Louen, tout couvert d'arbres précieux, rouges ou émeraude, faits de perles et de jade. L'ouvrage dont nous tirons ces descriptions des paradis, terrestres ou cosmiques, de la littérature taoïste, *L'Asie : Mythes et Traditions*, consigne en outre la présence sur ce mont d'un palais à l'envers, d'une chambre tournante, de jardins suspendus, d'une eau rouge cinabre qui donne l'immortalité, et de quatre fleuves qui en découlent. Ce mont est souvent désigné comme le nombril du monde, et il possède des homologues aux quatre points cardinaux qui sont eux-mêmes des paradis pourvus d'arbres fantastiques. Ainsi l'un d'eux, « l'arbre des trois fleurs et du grand anneau », produit une fleur qui fait vivre aussi longtemps qu'une ère cosmique ; à son pied coule une source de jade, et sur ce mont de l'ouest s'assemblent les grands immortels aux premiers jours de l'automne. Au nord, dans le Palais du Vaste Froid pousse un arbre tout aussi gigantesque, dit « arbre de la fleur verte », dont les feuilles rouges donnent mille ans de vie ; de même un étang permet aux immortels de se purifier, aux premiers jours de l'hiver, et les fleurs y sont si lumineuses que quiconque en mange brille tant que soleil et lune assemblés. Ces deux astres sont d'ailleurs eux aussi des paradis, abritant chacun une cité murée de remparts, dont les habitants s'épanouissent et flétrissent comme des fleurs, selon le rythme des saisons ; certaines légendes font pousser un cannelier sur la lune, mais de nombreux taoïstes y voient huit arbres précieux, pas moins, un pour chaque point de la rose des vents.

Les paradis taoïstes ne sont pas ceux de l'abondance ou du plaisir, mais plutôt ceux de la sagesse ; certaines versions jouent d'ailleurs sur l'homophonie de « *chou* », qui désigne l'arbre ou le livre, et font par exemple des feuilles des arbres précieux de la lune, les caractères d'un écrit sacré ; et sur le mont K'ouen Louen seraient déposés certains exemplaires de livres sacrés rédigés par les divinités. L'Arbre de Vie est lui aussi un écrit sacré ; c'est la connaissance qui confère l'immortalité. Une légende du même type, encore plus poétique dans ses termes, raconte comment les écrits véritables se forment par la musique que

chante le vent dans les branches ; l'oiseau qui mangera de ces feuilles verra les idéogrammes des écrits apparaître sur son corps, et celui qui s'emparera des ailes de cet oiseau accédera à ces écrits, pourra voler à la façon de l'oiseau, c'est-à-dire devenir immortel.

On voit que les paradis taoïstes n'appartiennent pas à quelque ciel insitué, ils se confondent avec le centre de la terre puis avec les points cardinaux, puis avec les astres qui rythment les saisons et les jours ; ils font vivre pleinement les immortels en harmonie avec les grands mouvements du cosmos. Mais l'arbre y est comme figé dans les matières précieuses qui le constituent, tout en lui échappe au cycle des saisons, y compris la fleur - objet éphémère - qu'il offre comme élixir de longue vie.

Paradis de sagesse et de pureté, mont à gravir avec ses arbres et ses sources, le jardin reste un microcosme ; les monastères imitent ces sites pour leurs espaces de méditation, le sage taoïste se retire sous les arbres, dans une hutte solitaire, mais de laquelle on puisse contempler, et les montagnes sacrées et la mer.

Dans les jardins tout prend valeur symbolique : les rocs accumulés disent le chaos, les grottes sont demeures de dragons ou encore matrice, creux, vide nécessaire à la mouvance des éléments ; et les arbres, dont on multiplie la variété, sont particulièrement prisés lorsqu'ils se tordent en gestes tourmentés, car ils sont alors identifiés à toutes les longévités du sage qui a su vaincre ses passions. Si l'arbre est fruitier il réjouit l'âme - et non point les sens ou les désirs si souvent contradictoires. Des kiosques au nom toujours symbolique agrémentent les lieux. Se développent aussi les jardins miniatures, car chacun ne peut posséder l'espace d'une province. Le symbolisme s'y accentue, une pièce d'eau ou un bassin suffisent à imaginer la mer, de faibles monticules portent les flancs d'une montagne, et les arbres nains aux racines coupées, au tronc meurtri, aux membres tordus, symbolisent à leur tour le taoïste résistant à toutes les épreuves.

Dans un même parc, on peut trouver toutes les saisons, non pas sur un même arbre comme dans les vergers d'Alkinoos - ces arbres où la pomme pousse sur la pomme seraient en quelque sorte contre nature dans la conception chinoise, contraires aux énergies du cosmos - mais par la multiplication des jardins : un premier pour dire le printemps, avec arbres verts et arbres à fleurs, un second, d'été, où sycomores, érables, peupliers et platanes offrent l'ample ombrage de leur

feuillaison, à côté de quelques grottes pour leur fraîcheur ; dans un troisième, automnal, croissent chênes et hêtres parce qu'ils gardent longtemps leurs feuilles, et des bâtiments en ruine, des mausolées à la mémoire de quelque héros disparu, informent des nostalgies et des soupirs de la saison, et enfin le jardin d'hiver avec ses arbres dénudés, ses rochers abrupts, ses cascades, montre l'ossature à nue de la nature et ses forces mises à l'épreuve. Ces quatre parties sont le plus souvent juxtaposées - Hauteceur compare cette non-composition à la langue monosyllabique chinoise, épelée sans transition - de la même façon qu'on voit s'additionner différents genres, l'agréable et le terrible, le surprenant, le charmant et le merveilleux, le tragique, chacun rassemblant les éléments propices à l'évocation d'un sentiment particulier.

Parfois on imite certains paysages célèbres, et toujours ce monde de la clôture sert de retraite, de lieu de méditation. Mais peu à peu ces éléments font figure d'artifice, et, même si toujours on veut imiter une perfection, on s'éloigne souvent de la simple nature, jugée vulgaire, et dont on a charge de former l'harmonieuse totalité ; selon Hauteceur l'art parfois remplace la nature.

Les jardins japonais tiennent tout autant à résumer l'ensemble du cosmos ; ils sont nés souvent des jardins sacrés du shintoïsme, où les divinités sont nombreuses à hanter les arbres, les eaux et les pierres. Jardins de méditation mais aussi de délectation, on y plante les arbres de telle sorte qu'ils ne coupent pas la vue et permettent au regard de s'évader dans le lointain. Certains jardins sont aussi habités par des divinités du bouddhisme ; on sait combien celui-ci avait en Inde à ses débuts accordé une place importante à ces lieux - et à l'arbre en particulier puisque Bouddha trouva l'éveil sous le figuier -, où le bienheureux médita et enseigna, à la façon de Socrate. La tradition des jardins, sans s'élever à la dimension d'un art aussi raffiné qu'en Chine, était d'ailleurs présente en Inde avant le bouddhisme. L'hindouisme parlait lui aussi d'un mont aux quatre arbres, le mont Meru, d'où coulaient des rivières de miel et de lait ; et les enclos sacrés étaient nombreux à protéger des arbres oraculaires ou de culte. Hauteceur note que les jardins étaient fréquemment décrits dans des poèmes du Ier siècle de notre ère, espaces riches en arbres et arbustes de toutes sortes, ordonnés avec une certaine régularité, entre lesquels erraient de nombreux animaux - non destinés à la chasse comme dans les paradis de la Perse -, jardins où l'homme savait faire jaillir des eaux et élever des monts, s'adonner à la culture des parterres.

Mais le Moyen-Orient, puis l'Occident, trouvèrent le plus d'inspiration dans les jardins de Chine, là où la totalité du monde vient se blottir, artificiellement reconstituée ; on peut aujourd'hui avoir un aperçu de la personnalité de ces jardins en visitant la ville chinoise de Suzhou.

La littérature chinoise fit bien souvent évoluer ses personnages dans ce type de décor. Nous n'en citerons pour exemple que le roman-fleuve de Cao Xueqin, *Le Rêve dans le Pavillon Rouge*, où intrigues amoureuses et tableaux de la vie sociale d'une famille aristocratique vivant sous les Qing au XVIII^{ème} siècle se succèdent dans un « parc au site grandiose », lieu où l'on voit, dans le début du livre, parce que les travaux en sont à peine achevés, des personnages procéder à la pose des inscriptions et sentences qui donneront son sens à chaque partie du jardin⁽¹⁴⁾. « Il est bien certain que, privés de toute inscription et même avec l'appoint des fleurs, des saules, des coteaux et des bassins, les divers sites, si grandioses soient-ils, les kiosques et les pavillons sur terrasse, en dépit de leur nombre, ne seront guère mis en valeur » assure l'un des visiteurs. Puis on les voit évoluer vers un site où s'allient arbres, eaux et rochers :

« [...] Bientôt apparurent des arbres magnifiques aux frondaisons luxuriantes, de merveilleuses fleurs dans tout l'éclat de leur épanouissement, un courant d'eau limpide qui serpentait parmi des futaies et des massifs de verdure, pour s'écouler par les fissures et dans le creux des rochers. Quelques pas plus loin, et un peu plus au nord, s'étendait, à découvert, un vaste espace parfaitement aplani, de chaque côté duquel s'élevait très haut un pavillon à étages [...] ».

Frérot Jade, l'un des acteurs principaux de ce roman, finira par lui trouver le nom de « kiosque de la source imbibée de parfum ». Plus loin un site d'un autre genre portera l'inscription « village aux arômes de riz » :

« [...] apparut confusément une enceinte de terre jaune couverte d'une crête de tige de riz, au-dessus de laquelle jaillissaient, par centaines, comme une éruption de flammes, ou comme les vapeurs vermeilles du couchant, des branches d'abricotiers chargées de fleurs. A l'intérieur de l'enceinte, s'élevaient quelques chaumières ; à l'extérieur, des mûriers, des ormes, des hibiscus, des grenadiers et toutes sortes de jeunes arbustes, dont la ramure, encore neuve, croissait librement au gré de ses courbes, et qui formaient de part et d'autre une haie de verdure. Au delà de ces haies, au pied des tentes se trouvait un puits foré dans le sol, avec la bascule et le treuil. De là s'étendaient, à perte de vue, des cultures maraîchères régulièrement divisées en carrés, avec leurs beaux légumes et leur colza. »

Le lieu, rustique ici, presque jardin pour sa fertilité à la façon du Moyen-Orient ou de la Grèce antique, évoque les moeurs de la campagne puisque l'un des personnages déclare à son propos :

« Voilà du moins un site assez satisfaisant pour la raison. Bien qu'artificiellement créé par les hommes, il plait aux yeux, émeut le cœur et ne laisse pas d'éveiller en moi le désir de retourner aux champs. »

Chaque site est un paysage au caractère particulier, une physionomie que l'homme a reproduite artificiellement et où tout parle, tant aux sens qu'à la raison, grâce à l'association de certains éléments, dont les arbres, variés en leurs espèces selon ce que le site exprime, créant des lieux naturels dont la conformation est chargée de réveiller des sentiments précis.

Revenons à présent en terre occidentale, dans les jardins médiévaux. Y survit la différenciation entre le jardin-verger, qu'on trouve par exemple dans les monastères avec son carré de simples, son potager et ses arbres, et le jardin d'agrément. Selon Hautecoeur, ce n'est qu'aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles que se développe le second, quand les relations avec l'Orient viennent aviver le sentiment de la nature et élever le goût pour les jardins vers une conception plus mystique. Les couvents et les châteaux sont les premiers à abriter des jardins d'agrément ; les cloîtres s'ornent d'arbres, de pelouses, d'un puits ou d'une fontaine, la cour des châteaux ombrage son point d'eau de quelques arbres, le plus souvent des tilleuls. De nombreux éléments trahissent l'influence orientale ; il n'est pour s'en convaincre que de parcourir la description du verger d'abondance du *Roman de la Rose* (15) :

*« le verger, avec une exacte mesure,
formait un carré parfait
et avait autant de long que de large. [...]
il y avait, je m'en souviens bien, des pommiers
qui portaient des grenades [...]
Il y avait en grand nombre des amandiers
que l'on avait plantés dans ce verger ;
celui qui en avait besoin
y trouvait maints figuiers et maints dattiers.
Il y avait aussi maintes épices,
clous de girofle et réglisse,
graines de paradis nouvelles [...]
dans le verger il y avait des arbres de nos pays
qui portaient et coings et pêches,
châtaignes, noix, pommes et poires,
nêfles, prunes blanches et noires,
cerises fraîches et vermeilles,
cormes, alises et noisettes.
Tout le jardin était rempli
de grands lauriers et de hauts pins ;
et il y avait partout dans le verger
des oliviers et des cyprès.
On y voyait des ormes gros et branchus*

*et, avec eux, des charmes et des hêtres,
des coudriers bien droits,
des trembles et des frênes,
des érables, de hauts sapins et des chênes. [...]
Il y avait par endroit de claires fontaines,
sans têtard et sans grenouille,
auxquelles les arbres faisaient de l'ombre. »*

On retrouve facilement ici la présence de la clôture, de l'ordre, d'espèces diverses dont quelques-unes sont directement importées des jardins de l'Orient ; se mêlent les arbres exotiques et les autochtones, dont certains sont tirés des forêts et forment en vérité ce nouvel espace forestier, humanisé, bien délimité, que tout sépare de la forêt hors les murs, dont nous avons déjà évoqué les frayeurs.

Et le narrateur n'omet pas de détailler les occupations auxquelles on s'abandonne dans ce jardin, qui, bien qu'il soit verger, est avant tout un lieu d'agrément. Car il est paradis, Eden de l'amour courtois, où l'on danse et se fait la cour, où l'on fraye sous les ombrages, où le poète lui-même ne parvient à échapper à la flèche puissante du Dieu Amour, dont la présence nous rappelle, bien entendu, la statuaire des jardins romains.

Nombreux sont les espaces de ce genre dans la littérature médiévale, dans les chansons de geste ou les romans de la Table Ronde. Dans la *Chanson de Girart de Roussillon* on trouve ces vers :

*« Vient la belle saison où les vergers fleurissent
pour les bons jongleurs et les chevaliers » (16)*

Ici *locus amoenus*, dans *La Chanson de Roland* jardin royal où Charlemagne réunit auprès de lui Roland et Olivier, le verger a diverses fonctions. Alain Labbé détaille celles-ci dans son ouvrage *L'architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste* ; il discerne trois types de jardins : le jardin courtois, où la terre et ses bienfaits sont à l'unisson des amoureux et des plaisirs des sens, le jardin royal, où la puissance est affirmée, notamment par le recours à un arbre central, parfois seul mentionné, enfin le jardin funèbre. Le verger, qu'on trouve tant dans les jardins courtois que royaux, s'ordonne plutôt librement et se différencie du jardin clos inséré dans l'architecture même du palais.

Le pin domine les textes des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, garant de toutes les immortalités et de toutes les majestés. Citons, aux côtés du verger de Charlemagne, le jardin royal de Charles Martel évoqué dans la *Chanson de Girart de Roussillon* :

« Entre le mur et le palais s'étend une belle terrasse [...] Au milieu s'élève un pin qui protège de la chaleur [...] En bas de la pente jaillit une source [...] L'accès de ce lieu n'est pas ouvert à tous. C'est là que Charles Martel réunit à huis clos son grand conseil. » (17)

Un caractère solennel est prêté à chaque geste ou parole émis dans ces jardins ; Guillaume dans *La Prise d'Orange* s'assoit dans un lieu identique, « sous le pin rameux » avec « de nombreux chevaliers renommés » (18), assistant aux jeux d'un jongleur et à son chant. Se mêlent donc ici loisirs et majesté ; dans la même chanson on trouve un jardin à l'intérieur des murs, dans le palais d'Arragon, lieu habituel de réunion mais aussi d'agrément, avec pour protecteur « un pin aux propriétés magiques ».

Alain Labbé estime que ces arbres du centre sont héritiers d'arbres sacrés et que les jardins de nos textes mêlent les influences transmises par les érudits, celles des jardins à l'antique, et les influences populaires, issues d'un paganisme germano-celtique qui honorait les arbres. Il note encore comment l'on retrouve fréquemment la triade arbre/pierre/source, où, comme Eliade, il voit la présence d'éléments primordiaux par lesquels l'homme se met en contact avec les grandes forces cosmiques, les jardins médiévaux s'adjoignant ainsi les prérogatives d'une quête mystique.

On découvre particulièrement cette triade dans les romans de Chrétien de Troyes, mais il ne s'agit plus tout à fait de jardin, plutôt d'un espace magique en forêt, dont il n'est pas le lieu, ici, de détailler les symboliques. En revanche, le même auteur nous fait errer dans quelques jardins dont il convient de rapporter les descriptions. Dans *Erec et Enide*, Erec, en quête de la Joie, est mené jusqu'à un verger où il devra faire montre de son courage :

« Autour de ce verger ne s'élevaient ni mur ni palissage. Par effet de magie, il était clos sur tous côtés d'un mur d'air infranchissable. Nul n'y pouvait entrer qu'en volant par-dessus ce mur. Tout le temps d'hiver et d'été il produisait fleurs et fruits mûrs. Mais les fruits ne se devaient manger que dans le verger. On ne les pouvait emporter, par l'effet d'une force mystérieuse empêchant qui était entré d'approcher de l'huis et sortir tant qu'on n'avait remis le fruit à sa place. Chantaient partout en ce jardin

tous oiseaux volant sous le ciel, tous les oiseaux des plus beaux chants. La terre était fertile en herbes bonnes pour médecine et en épices précieuses. » (19)

Le merveilleux appuie les attributs habituels du jardin, plus clos et plus préservé du monde extérieur que jamais ; on y retrouve une abondance digne du domaine d'Alkinoos, les épices à l'orientale et le carré des plantes médicinales. Mais tout n'y est pas positif, d'abord parce qu'il soumet à des épreuves, puis parce qu'on y trouve une « merveille horrible », des têtes d'hommes empalées sur des pieux avec leur heaume, avertissement du destin qui peut attendre celui qui échoue. Monde d'épreuves comme le jardin des Hespérides, monde d'ambivalences comme un Eden d'après la chute gardé par des chérubins à l'épée de feu - non pas d'avant la chute, car sans innocence ni tentation - ce verger-ci n'est plus tout à fait paradis, car la mort peut y régner, et des lois y régissent la manducation des fruits ; ces ambivalences l'identifient malgré tout à un lieu sacré, replié sur lui-même et dont les forces latentes donnent ou reprennent la vie.

Dans *Cligès* en revanche, un véritable jardin courtois abrite les amants, qui y vivent en clandestins leur amour interdit :

« Au milieu de ce verger est un arbre chargé de fleurs et bien feuillu dont les branches avaient telles formes qu'elles pendaient toutes jusqu'à terre. Et dessous l'arbre était le pré très délicieux et très beau. Le verger est clos tout autour d'un haut mur [...] dessus les feuilles et les fleurs rien ne manque à la demoiselle puisqu'elle peut embrasser son ami à loisir. » (20)

Puis l'arbre, vecteur par sa place des bienfaits de la terre et du ciel, se prête à toutes les connivences, car un chevalier cherchant son épervier ayant découvert les deux amants endormis, une poire se détache et tombe sur l'oreille du jeune homme.

Resté lieu de toutes les intimités, le jardin se concentre ici sur un arbre central et omet la description des abondances qui étaient d'ordinaire le principal apanage du verger. Celui-ci peut à nouveau prendre le nom de paradis, dont l'intrusion d'un regard extérieur vient rompre l'équilibre.

Le même accent est mis sur un arbre en particulier dans le verger où se réfugient les amours de Tristan et Iseut :

« Derrière le château de Tintagel, un verger s'étendait, vaste et clos de fortes palissades. De beaux arbres y croissaient sans nombre, chargés de fruits, d'oiseaux et de grappes odorantes. Au lieu le plus éloigné du château, tout auprès des pieux de la palissade, un pin s'élevait, haut et droit, dont le tronc robuste soutenait une large ramure. A son pied, une source vive : l'eau s'épandait d'abord en une large nappe, claire et calme, enclose par un perron de marbre ; puis, contenue entre deux rives resserrées, elle courait par le verger et, pénétrant dans l'intérieur même du château, traversait les chambres des femmes. » (21)

La fontaine se fait alors messagère et charrie jusqu'à Iseut les morceaux d'écorce et les branchages par lesquels Tristan lui signale sa présence ; ils se retrouvent protégés par « l'ombre amie du grand pin » et la belle Iseut s'interroge dans son bonheur :

« N'est-ce pas ici le verger merveilleux dont parlent les lais de harpe : une muraille d'air l'enclôt de toutes parts, des arbres fleuris, un saule embaumé ; le héros y vit sans vieillir entre les bras de son amie, et nulle force ennemie ne peut briser la muraille d'air ? »

Mais son amant la détrompe, conscient des dangers qu'ils encourent chaque soir : « ce n'est pas ici le verger merveilleux ». Le verger paraît pourtant presque parfait, bien enclos, avec ses arbres d'abondance, et cette présence si importante dans les jardins de l'ère médiévale, la triade pin-eau-pierre (perron de marbre ici). Cependant le pin, héritier, selon Labbé, de l'Arbre de Vie grâce à son feuillage persistant, arbre toujours bénéfique, est situé près de la palissade quand il devrait se trouver au centre, place qui lui fut toujours assignée. C'est que, peut-être, il se désolidarise du lieu auquel il se rattache, le château de Tintagel où vit le roi Marc, ennemi des deux amants ; et sa situation, comme un signe, conforte les propos de Tristan qui, en réponse à Iseut la blonde rêvant d'un jardin-paradis enclos de lui-même et toujours préservé, lieu de toutes les beautés et de toutes les éternités, lui signale qu'il ne peut s'agir, là où l'Arbre de Vie est excentré, du verger édénique.

Car les jardins médiévaux tiennent à rester paradis ; miniatures et tapisseries aiment à en reproduire. Selon Kenneth Clark, dont l'ouvrage *L'Art du Paysage* analyse le traitement du paysage en peinture au cours des siècles, le jardin est l'un des premiers paysages représentés. Quand le peintre médiéval délaisse le fond d'or où il plaçait jusque là ses figures, il ne le remplace pas par un paysage de nature, qu'il considère comme peu aimable, tant par l'horreur de ses forêts que par les tempêtes de ses mers ou encore par le dur labeur des champs - le jardin du Moyen-Age ne témoigne pas d'un goût très marqué pour le rustique ni pour le plaisir de la culture, contrairement à certains jardins de l'antiquité -, mais

soit par des objets symboliques, soit par cet ensemble limité, clos et ordonné qu'est le jardin. Celui-ci, protégé des brutalités du monde extérieur, que l'imagination peut cerner et où elle peut inscrire ses symboles, accompagne des scènes religieuses et rassure par la perfection décorative de ses arbres espacés. Au-delà du mur, montagnes et forêts sont peintes succinctement et s'opposent à la douce harmonie de l'univers intra-muros ; celui-ci s'inspire bien entendu de l'antiquité et du Moyen-Orient, et garde ainsi une part de ces sensualités qui faisaient toute la richesse et le raffinement des jardins anciens. Mais il se charge aussi de nombreux symboles chrétiens, et exprime l'immatérialité d'un monde d'idées qui cherche à transcender les simples plaisirs terrestres. La Vierge s'assoit dans les jardins, et son fils joue avec les oiseaux ; les points d'eau prennent valeur de fontaines de vie ou d'eaux baptismales, les arbres parlent d'Eden, et avec eux ces oiseaux qui égayent le Christ enfant, la présence d'animaux fabuleux, de musique... Mais on sait aussi chanter la douce vie terrestre, notamment dans la décoration profane de tout le XV^{ème} siècle ; Clark en donne pour exemple les *Très Riches Heures* du duc de Berry, ornées de nombreuses scènes champêtres. Ruskin signale de façon identique, dans les textes de son ouvrage *Les Peintres modernes* qu'il consacre à la peinture de paysage, que la sécurité constitue au Moyen-Age la première condition du charme d'un endroit ; il oppose cette conception à celle du paysage homérique, qui s'attachait à l'utile et aux richesses de la terre, quand le Moyen-Age fait surtout du jardin un lieu symbolique et mystique, y développant toutes les imageries du paradis.

Le séjour où l'arbre-Laure se laisse admirer, tant par les rayons de Phoebus que par le poète Pétrarque, est aussi paradis harmonieux, « lieu béni / où mon coeur fait séjour tout auprès de sa dame », - mais nous reviendrons aux paysages pétrarquistes quand nous parlerons des forêts, car c'est surtout l'espace forestier que le poète humanise.

Dans le *Décameron* de Boccace du XV^{ème} siècle, le jardin se fait refuge contre la peste qui distribue la mort hors les murs ; il allie l'harmonie du tracé, les délices des sens et l'abondance de sa végétation :

« Tout autour du jardin, et plus d'une fois même au milieu s'allongeaient de larges allées, droites comme le jet d'une flèche, et couvertes de vignes en arceaux, qui promettaient pour l'année en cours un raisin abondant [...] au milieu du jardin se déroulait une prairie, au gazon si foncé qu'il semblait noir, et qui était bariolé de mille fleurs aux couleurs multiples. Des orangers et des cèdres l'entouraient de leur vert profond et vif, encore fleuris, malgré leurs fruits anciens ou récents, ils flattaient les yeux par leur ombre,

et l'odorat par leur parfum. Au centre de la prairie s'élevait une fontaine de marbre d'une éblouissante blancheur, dont les ciselures étaient une merveille. En son milieu, se dressait une colonnade que surmontait une statuette. Est-ce l'effet de l'art ou de la nature ? un jet d'eau en jaillissait avec tant de force, et si haut vers le ciel, qu'il retombait avec un bruit délicieux, en nappe blanche, dans la fontaine, et produisait plus d'écume que la roue d'un moulin. » (22)

La vue de ce jardin provoque chez les visiteurs une admiration unanime : « si l'on pouvait faire le paradis sur terre, quel autre aspect lui donner que celui de ce parc ? » Puis on admire encore les nombreux animaux, tous inoffensifs et doux, qui peuplent le lieu, et les tables sont dressées autour de la fontaine ; après le banquet sous les arbres, motif à l'antique, chacun vaque à ses loisirs, qui la musique ou la danse, qui la lecture, qui des jeux plus caressants, avant de se rassembler au même lieu pour le conte de ces multiples histoires qui constituent la matière principale du *Décameron*.

Tant de présences maintes fois évoquées habitent ce jardin, « qui longe le château et qu'entourent des murs élevés » ; espace de sécurité bien sûr, et nature organisée - « art ou nature ? » s'interroge-t-on comme en écho des émerveillements de l'antiquité face à un paysage qui se serait plié naturellement au désir humain et à l'idée du beau -, idéal de fertilité avec ses saisons cohabitant de leurs fleurs et de leurs fruits sur la même branche, ce jardin arbore pourtant d'abord la physionomie d'un paradis, avec cette identique triade arbre-source-marbre, avec l'innocence de son bestiaire, un centre rassembleur, genèse de tous les verbes des récits futurs, et l'accord de tous pour le nommer tel. Il n'est cependant que paradis terrestre, flattant tous les sens par ses parfums et ses couleurs, jardin d'agrément par ses ombrages et ses connivences pour la vie oisive, les jeux et les amours. Il ne soutient plus, déjà, cette mystique qui concentrait sa voix sur le centre, avec fontaine et arbre de vie ; car la description se délaye dans les allées excentrées, parmi les fleurs, les pelouses et les vignes, rappelant tant l'agrément que la fertilité, et, d'ailleurs, au centre croissent plusieurs arbres, non pas le pin, mais le bel ornement de l'oranger et l'ample ombrage du cèdre - on pourrait penser que sa place dans les textes bibliques suffirait à conférer à ce dernier un rôle identique à celui du pin, mais nous ne pensons pas qu'on l'aurait alors multiplié et mêlé aux orangers. Le XV^{ème} siècle est ainsi déjà plus profane en ses jardins ; Kenneth Clark voit d'ailleurs la fin du

Moyen-Age dans les jardins ouverts de *l'Agneau Mystique* de Van Eyck (cf. Annexe 35).

Prenons encore ce passage des *Lusiades* de Camoes dont nous citons quelques lignes dans notre étude des motifs mythologiques ; car le paysage qui s'entrouvre au devant des navigateurs est lui aussi nommé « délicieux séjour » et il possède tous les attributs du jardin. Ile, donc lieu clos, que Vénus pousse dans le parage des voyageurs, « trois aimables collines » d'où coulent « de clairs et limpides ruisseaux » forment son relief ; s'y mêlent arbres fruitiers et forestiers, et le même émerveillement devant une nature qui s'ordonne d'elle-même, sans recours à l'art, habite le chant du poète :

« Ici, tous les dons de Pomone aux saveurs variées, mûrissent spontanément ; nul besoin de culture, et les fruits n'en sont que meilleurs [...] la grenade s'entrouvre, laissant voir sa teinte rubiconde qui éclipse ton éclat, ô rubis. Aux branches de l'ormeau s'enlace la douce treille chargée de grappes pourpres et vertes. Et vous, poires pyramidales, si vous voulez demeurer vivantes sur votre arbre fécond, endurez les offenses que vous infligent les becs des oiseaux maraudeurs. » (Chant IX, 58 - 59)

Ce paradis où les nymphes et Vénus se concertent pour mener les voyageurs vers les joies de l'amour est un jardin des dieux, créé par les dieux eux-mêmes, lieu d'agrément où tout s'humanise par référence aux mythologies anciennes, où la mémoire des temps antiques vient peupler de toute une culture une nature dont la perfection surpasse l'art. On y différencie les espèces fruitières des arbres des forêts, mais tous parlent d'harmonie, car la forêt - non pas forêt tout à fait mais arbres forestiers poussant sur les collines - avec les « peupliers d'Alcide, les lauriers aimés et chéris du dieu blond, [...] les pins de Cybèle [...] » participe, par le rappel de motifs mythologiques, à ce rassurant paysage. Avec ses animaux de la terre et de l'air, cette île paradisiaque, où la poésie féminise les fleurs et la stature d'un bouquet d'arbres cherchant son image dans les reflets des ruisseaux, est peut-être plus proche, malgré ses vergers, de l'ancre de Calypso ou de la nature virgilienne, car il ne s'agit pas d'un jardin accolé à une demeure ou à un château, et protégé par de hauts murs, mais de cette nature faite jardin, conçue dans sa perfection selon l'art des jardins, et ici fortement inspirée de l'antique puisque chaque arbre en ranime le souvenir. Nature-jardin de plein air, îlot de fertilité mais surtout d'agrément, ce paradis en mer joue de tous les artifices des jardins clos et des terres d'Arcadie.

La Renaissance soumet davantage ses jardins aux rigueurs de la symétrie, à l'ordre ; elle y aménage les perspectives appliquées en peinture. L'influence antique reste toujours très présente, mais il arrive que le jardin s'ouvre, cherche à étendre le regard vers les paysages extérieurs. Le jardin médiéval s'amplifie, se diversifie, et surtout s'orne de sculptures plus nombreuses, d'architectures plus élaborées ; l'art vient délibérément ordonner et humaniser les lieux.

Examinons le jardin de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, écrite, rappelons-le, au XVI^{ème} siècle, où Armide retient son amant Arnaud par les charmes de l'amour, loin de ses compagnons d'armes ; ceux-ci, venus chercher leur ami, doivent passer le seuil d'un palais pour se retrouver en des chemins inextricables, labyrinthe qui préserve des indiscrets à la façon orientale, et qu'ils ne pourront franchir que grâce à un livre, don d'un magicien, « qui explique et dénoue l'énigme ».

*« Poi che lascià gli aviluppati calli,
in lieto espetto il bel giardin s'aperse :
acque stagnanti, mobili cristalli,
fior vari e varie piante erbe diverse,
apriche colinette, ombrose valli,
selve e spelonche in una vista offerse ;
e quel che 'l bello e 'l caro accresce a l'opre,
l'arte, che tutto fa, nulla si scopre.*

*Stimi (si misto il culto è co 'l negletto)
sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura che rende gli alberi fioriti :
co' fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.*

*Nel tronco istesso e tra l'istressa foglia
sovra il nascente fico invecchia il fico ;
pendono a un ramo, un con dorata spoglia,
l'altro con verde, il novo e 'l pomo antico ;
lussureggiante serpe alto e germoglia
la torta vite ov'è più l'orto aprico ;
qui l'auva ha in fiori acerba, e qui d'or l'have
e di piroppo e già di néttar grave.*

*Au sortir de ces tortueux sentiers,
le beau jardin déploya ses charmes à leurs yeux :
eaux dormantes et ruisseaux de cristal,
cent fleurs et cent plantes, mille herbes bigarrées,
coteaux ensoleillés et vallées ombreuses,
grottes et forêts, tout s'offre ensemble au regard ;
et, ce qui accroît le prix et la beauté de l'ouvrage,
l'art, à qui l'on doit tout, ne se découvre en rien..*

*On croirait (tant cultivé se mêle au négligé)
que les sites et les ornements ne sont que naturels,
On dirait un artifice de la nature, se plaisant
à imiter par jeu son imitatrice.
L'air qui fait fleurir les arbres :
éternel est le fruit de leurs fleurs éternelles,
et tandis que l'un se forme, l'autre est déjà mûr.*

*Entre les mêmes feuilles et sur le même tronc
la jeune figue pousse au-dessus de la figue sèche ;
à la même branche pendent, l'un en robe dorée,
l'autre verte, la nouvelle pomme et l'ancienne ;
la vigne sinueuse s'élançe luxuriante
et s'épanouit là où le jardin est le plus ensoleillé :
ici ses grappes naissent à peine des fleurs là d'or
et de rubis, elles sont déjà lourdes de nectar. »*

(Chant XVI^è, 9 - 10 - 11)

Puis se fait entendre le prodige des oiseaux et des brises dont les chants parmi les feuilles redoublent l'harmonie du jardin. Il nous semble relire les vers d'Homère à la louange du verger d'Alkinoos ; Le Tasse s'inspire directement des paradis de l'Orient et de la Grèce, loin des symboliques médiévales, et les paysages sont multiples, vallées, grottes et forêts, l'espace est accru comme dans un parc persan, ou ouvert aux vues les plus belles, peut-être à la façon d'un jardin renaissant, bien que toujours clos et inaccessible, dans une intimité excessive héritée de l'Orient.

En vérité, à examiner de plus près les vers qui reprennent la dialectique conjuguant art et nature, on saisit un élément nouveau dans l'essence de ce jardin : il n'est qu'illusion. Car on y dénonce l'artifice comme tel, le naturel comme une simple impression, et l'inépuisable vitalisme des arbres comme un effet des pouvoirs de la belle Armide. Plus loin un perroquet se met à parler, et son poème prévient les amants de l'éphémère, les invite à profiter de la rose sans éternité de l'amour. Même si tout participe à l'amour et protège les amants :

*« Par che la dura guercia e'l casto alloro
e tutta la frondosa, empia famiglia,
par che la terra e l'acqua e formi e spini
dolùssimi d'amor sensi e sospini*

*On dirait que le rude chêne et le chaste laurier
et toute la grande famille des arbres,
on dirait que la terre et l'eau, tout exprime
de tendres sentiments et des soupirs d'amour. »*

on nomme aux vers suivants « charmes tentateurs » et « séductions » cet unisson du végétal, de la terre et de l'eau appelant à profiter des douceurs de l'amour ; les compagnons d'Arnaud se raidissent contre les attraits du plaisir. Dans ce paradis ne croît plus l'Arbre de Vie, le pin toujours vert près des fontaines médiévales, mais plutôt l'arbre multiplié de la tentation, pour un espace où règnent le faux semblant et les envoûtements d'une magicienne amoureuse, où le fruit défendu ne cesse d'être dévoré.

Dès le début du XVIème siècle se mettent en place les éléments par lesquels se définira le jardin classique, bien ordonné, plutôt peu fourni en arbres en définitive - ou alors ceux-ci sont si bien taillés qu'ils se contentent de

buissonner -, avec ses parterres, ses statues et ses vases. On rationalise, l'agrément même y est mesuré, tout y est bien rasé, sans échevellement ; nous ne nous attarderons pas sur ce type de jardin, surtout qu'il n'a pas - à notre connaissance - produit de littérature abondante, ni particulièrement inspiré les poètes. Nous n'en citerons que deux, qui chantent la beauté de cet art des jardins sachant ordonner la nature. Le premier, Malherbe, évoque les architectures qui sont partie intégrante du jardin, présence de la main de l'homme qui contraint la nature, et il admire surtout ces lieux pour la monumentalité, la perfection qui leur confère un statut d'éternité :

*« Beaux et grands bâtiments d'éternelle structure.
Superbes de matière, et d'ouvrages divers,
Où le plus digne roi qui soit en l'univers
Aux miracles de l'art fait céder la nature.*

*Beau parc, et beaux jardins, qui dans votre clôture,
Avez toujours des fleurs, et des ombrages verts,
[...] » (23)*

Antoine Lemierre écrit dans une perspective assez proche au XVIIIème siècle, ce qui montre bien la permanence du jardin classique ordonné :

*« L'homme n'est possesseur qu'en de petits espaces
[...]
Il vient, sur peu d'arpents qu'il aime à partager,
Dessiner un jardin, cultiver un verger,
[...]
Je me plais au milieu d'un clos délicieux,
Où la fleur, autrefois monotone à mes yeux,
S'est des couleurs du prisme aujourd'hui revêtue ;
Où l'homme qui l'élève et qui la perpétue,
Enrichit la nature en suivant ses leçons,
Et surprend ses secrets pour varier ses dons. » (Les Jardins)*

L'art - bien que déjà ici on se soucie un peu plus de la nature - et le pouvoir de l'homme se doivent d'amener la nature à de plus grandes perfections, à mettre en valeur ses qualités, la défaire le plus possible de ses défauts, les transcender.

On voit comment l'on ne s'émerveille plus d'une nature si parfaite qu'elle savait d'elle-même imiter et surpasser l'art, mais d'un art qui sait redresser une nature par essence imparfaite ; se mêlent certainement à cette attitude l'orgueil et la vanité de se croire le grand ordonnateur d'une nature à faire dévier de ses

erreurs, idée héritée de la pensée cartésienne et qui anime les esprits jusqu'à nos jours. Lorsqu'écrivit Lemierre c'est toujours par opposition aux forêts profondes et toutes pleines encore d'un certain effroi sacré, qu'il conçoit les jardins, l'unique lieu où l'homme puisse inscrire un ordre, clôturer cet espace qu'il possède - ou imagine posséder - par son art. Dans une nature à sa mesure - à la mesure aussi de son éphémérité -, moins éternelle que les vastes forêts, moins monotone, espaces et temps rassurent le démiurge des jardins clos.

La peinture s'inspire quant à elle pendant trois siècles - nous en reparlerons plus longuement dans notre étude de l'arbre comme motif pictural - de la nature virgilienne ; les scènes de la vie rustique se multiplient, les bergers font paître leurs troupeaux sous des arbres touffus, dans de vastes prairies ou près de points d'eau, les masses des végétaux de chaque côté du tableau créant comme un décor de théâtre où se déroulent les scènes champêtres ; survit ainsi ce mythe de l'âge d'or, celui d'une vie simple où l'on se contentait de consommer les fruits de la terre. La campagne virgilienne se fait paysage de nostalgie, ce qu'elle n'était pas à l'origine. Citons parmi les peintres qui s'inspirèrent des poètes de l'Arcadie, Bellini ou Giorgione, Titien, Claude Gellée ou Poussin. Et rappelons que, si ce type de paysage n'est pas a priori un jardin, il est le paysage idéalisé, c'est à dire aménagé, recomposé, et il mérite à ce titre de figurer en bonne place dans l'histoire des jardins.

Le XVIIIème siècle tente un retour à des jardins plus naturels ; le réveil d'un certain sentiment de la nature donnera naissance à celui qu'on nomme le jardin anglais ou anglo-chinois, jardin où l'on s'attarde à reproduire divers types de paysages, réels mais forcés dans leurs caractéristiques, ou paysages d'autres espaces et d'autres temps. Les allées se font tortueuses, on aménage - mais en désordre - des temples antiques, des grottes, des labyrinthes, des cascades, des ruines, des lieux sauvages et abrupts, des kiosques chinois, des pavillons turcs ou égyptiens plus tard - ce type de jardin aura cours pendant encore une partie importante du XIXème siècle et se fera aussi le lieu de tous les exotismes. Chaque

paysage cherche à évoquer un sentiment particulier, l'horreur ou la mélancolie, la tristesse, comme face à ce qui comblait d'admiration lorsqu'on en possédait un dans son jardin, le tombeau ; on vient y pleurer sur la fragilité de la vie humaine.

On voit bien ici comment on ne décrit plus le jardin par ses arbres, qui ne sont plus du centre mais participent à un ensemble, fomentent des labyrinthes, agrémentent les kiosques et les chaumières de leur ombre, forment de petits bois, créent des effets lorsqu'ils sont assemblés, des physionomies quand ils sont isolés. Aucune mystique ni aucun hymne à la terre féconde ou aux dons de la divinité ne passent plus par le vecteur de l'arbre, qui depuis plusieurs siècles déjà n'est qu'un élément parmi d'autres dans le jardin des hommes.

Nous citerons simplement en littérature, et pour montrer qu'écrivains et jardiniers n'ont pas cessé de mêler leurs visions, Rousseau, dont le nom a toujours été attaché à cette notion nouvelle de « sentiment de la nature ». Mais peut-être aime-t-il un peu trop les jardins anglais. Examinons, même si peu d'arbres l'agrémentent, cet étonnant discours de Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*, décrivant à Julie les montagnes du Valais :

« Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont mes yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons ; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices. Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés : la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects ! au levant les fleurs du printemps, au midi les feuilles de l'automne, au nord les glaces de l'hiver : elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l'accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des Alpes. » (24)

Les descriptions de Saint-Preux ne ressemblent-elles pas à s'y méprendre à celles des jardins que nous citons précédemment ? Les espaces et les temps se mêlent pour créer ce lieu parfait et unique où jamais l'on ne se perd dans un espace trop sauvage ou trop rustique, chaque détail vient recomposer, rééquilibrer les impressions, les multiplier en les diversifiant ; et le narrateur cède même à cette utopie des paradis anciens, où s'enchevêtraient les saisons, ici non plus sur la même branche, mais en des lieux juxtaposés. Chaque vertige vers une nature trop sauvage ou trop assombrie est compensé par les signes d'un univers humanisé et

rustique. On ne peut nier chez Rousseau un goût authentique pour la nature hors les jardins. Lui qui s'adonne au plaisir d'herboriser, dénigre celui qui voit, « bel esprit de Paris », dans un jardin londonien « plein d'arbres et de plantes rares », uniquement un espace intéressant pour les apothicaires - « A ce compte le premier apothicaire fut Adam. Car il n'est pas aisé d'imaginer un jardin mieux assorti de plantes que celui d'Eden » déclare-t-il -, il revendique le charme simple d'étudier la botanique hors des cabinets, et même des jardins, dans la nature elle-même. On ne peut pour autant manquer de noter ce désir d'aménager, de composer, ce regard jardinier qui embrasse, ici, une nature plus vaste, approfondie, mais toujours docile à se plier elle-même aux extravagances du paysagiste.

Il en est de même dans *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, car, si Rousseau déclare préférer le lac de Bienné par ses rives « plus sauvages et romantiques », c'est - ne nous y trompons pas - parce qu'elles présentent un univers composite, dont les paysages possèdent comme qualité ce qu'on appelait alors le pittoresque, paysages suggestifs éveillant les diverses émotions que nous évoquions à propos des jardins.

« S'il y a moins de cultures de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. » (25)

Rousseau affectionne cette juxtaposition sans transition de paysages types, les mises en opposition et en même temps les tempérances qu'elle apporte. Nous ne prétendons pas, bien entendu, que la nature rousseauiste ne soit qu'issue du jardin anglais, mais les deux sont liés à la façon dont dans l'antiquité la littérature et l'art des jardins exerçaient l'un sur l'autre des influences, se désignaient mutuellement comme modèles, comme si l'homme dans son idée de nature restait toujours tributaire d'un complexe idéal qu'il avait lui-même aménagé, ordonné, dans une lente conquête sur sa peur des abîmes incontrôlés, inhumanisés, cédant souvent encore à cette utopie d'espaces naturellement organisés, dont on s'émerveille qu'ils soient à la mesure de l'homme. Rappelons encore comment le même Rousseau dans son goût pour les asiles, trouvait plus d'agrément dans une île « naturellement circonscrite et séparée du reste du monde », l'île-jardin, que dans un lieu sombre fermé par « de noirs sapins entremêlés de hêtres

prodigieux », dont les précipices produisent toujours un sentiment d'horreur, et où l'apparition d'une présence humaine reconforte d'abord, avant de faire regretter la solitude de paysages inviolés.

Cependant il est vrai que les paysages-jardins de Rousseau ne sont pas tant fournis en artifices que les véritables jardins anglo-chinois, et ils sont parfois plus proches de ceux qu'on désigna du nom de jardins paysagers, issus des extravagances des précédents et similaires par certains aspects, mais rejetant l'excès de sentimentalité, supprimant les détails trop superficiels.

Le jardin paysager se développe au XIX^{ème} siècle ; toujours opposé au classicisme, il reste irrégulier, mais s'attache à mieux relier les différents lieux entre eux, à harmoniser leur tracé, mettre en valeur certains plans, et il s'intéresse plus particulièrement à la répartition des essences, aux oppositions de ton dans la couleur des feuilles par exemple. Et les poètes et artistes de la période romantique, évadés bien loin des jardins, ces prétendus familiers des abîmes, n'échappent pas toujours non plus à la tendresse pour certains lieux devenus parfois stéréotypes, que le jardin a apprivoisés et circonscrits. Ainsi la poésie de Keats, par exemple, adoucit toute nature dite sauvage en un jardin heureux et rassurant imprégné de souvenirs antiques.

Chateaubriand, dont nous avons déjà évoqué le domaine d'Aulnay, jardin sans artifice qui vient conjuguer tous les lieux par l'unique présence des arbres, où la mémoire aime à voir croître ses enfants, prospérer ce prolongement de soi-même, chérit tout particulièrement les arbres des tombeaux, comme ceux qui se dressent près des demeures funèbres de Byron, du Tasse ou de Napoléon, ainsi que les arbres des ruines. Et ses rêveries se plaisent à reformuler la nature arcadienne⁽²⁶⁾ : « Asseyons-nous : ce pin, comme le chevrier des Abruzzes, déploie son ombrelle parmi les ruines » ; puis s'ajoutent les présences d'un tombeau, de l'astre lunaire, d'une fontaine, d'une nymphe, d'un rossignol, toutes présences où l'imaginaire s'aménage des jardins. Et même la nature américaine possède cette harmonieuse variété, cette multiplicité composite qui arque d'elle-même les architectures du refuge :

« Suspendus dans les cours des eaux, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent le regard. Les vignes sauvages [...] s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux [...] en formant mille grottes, mille voûtes, mille portiques. » (27)

Dans la toute fin du XVIIIème siècle, l'inachevé *Henri D'Ofterdingen* de Novalis décrit des vergers minéraux :

« Dans les ondulations jolies et les flexibles ramifications de l'argent se suspendaient des fruits étincelants et transparents d'un rouge de rubis, et les arbres de ce verger avaient poussé sur un sol de cristal absolument inimitable quant au travail. [...] il voyait devant lui se dresser la joie de vivre comme un arbre tintant et tout chargé de fruits d'or. » (28)

Succédané de l'Arbre de Vie, ce végétal croît dans un jardin-verger qui appartient à un univers fantastique,

« jardin de l'esplanade, devant le palais, avec ses arbres de métal et ses plantes de cristal, qui regorgeait de fleurs et de fruits où s'épanouissait la palette éblouissante des gemmes les plus diverses [...] parmi les frondaisons géantes de colossaux arbres d'orage, s'élevaient d'innombrables châteaux aériens de style fantastique. »

Les pierres précieuses rappellent les jardins de l'Orient, l'image du trésor, de la richesse, figurant un paradis de vie et d'immortalité. Car le minéral n'est jamais figé, il est toute fertilité, poussée des sèves :

« Les fleurs, les arbres, tout poussait avec force, tout verdissait avec vigueur. Il semblait que tout avait reçu une âme. Tout parlait ; tout chantait. »

Lieu où s'exalte la vie, aboutissement des quêtes d'amour et de gloire, ce paradis où paissent aussi des troupeaux et des animaux fabuleux reprend tous les traits de la source et du centre :

« Le bosquet s'agitait, frémissant des sons les plus enchanteurs, et dans l'étincellement des fleurs et des fruits, dans l'élan passionné des troncs et des feuillages, on croyait voir jaillir et s'élaborer une vie prodigieuse. »

Les alchimies de la matière et des sens rappellent certains jardins médiévaux, que le côté mystique et miraculeux faisait échapper au simple monde terrestre. C'est en Eden que s'offre ce coeur de la vie préservé dans l'éclat d'un

jardin. Ces retrouvailles avec un jardin-paradis ne sont pas sans rappeler aussi les jardins des contes, où le fruit à conquérir est celui de la vie ; prenons-en pour exemple le conte de Grimm, *Le Prince qui n'avait peur de rien*, où l'arbre du jardin est expressément nommé Arbre de Vie. Le prince en question est chargé de ramener une pomme de cet arbre, centre miraculeux du jardin à la façon médiévale, enclos par un mûr de fer et gardé par des lions ; parvenu jusqu'au pommier le jeune homme glisse son bras dans un anneau pour pouvoir cueillir le fruit, anneau qui se referme sur son poignet en lui conférant une force surhumaine. Lorsqu'il repart, les lions sont dociles ; le jardin de vie est celui dont on conquiert la récompense par son courage, celui aussi du bien et du mal, car il récompense le bon et châtie le mauvais. Plus tard le prince, rendu aveugle par le géant qui voulait lui prendre l'anneau, recouvrera la vue sous un arbre grâce à une source claire.

Cependant, selon Kenneth Clark, avec le XIX^{ème} siècle s'achève le long épisode de l'art européen qui depuis Giorgione créait ses paysages selon le modèle virgilien, lieu de consolation et d'enchantement, qui, même si depuis la Renaissance on ne croyait plus à l'âge d'or, restait créateur d'art. C'était bien de l'Angleterre qu'on avait désorganisé les jardins, refusant l'idée que l'amour de la nature dût forcément avoir besoin d'un ordre intellectuel pour s'exprimer ; il en est de même pour la peinture, qui refuse les paysages classiques recomposés. D'après Kenneth Clark le paysage-paradis issu de Virgile, où nature et homme vivaient en harmonie, s'éteint en poésie avec Shelley et Keats, dont le romantisme naissant ébruite encore ses rêves d'harmonie, et en peinture avec Samuel Palmer. Ce dernier ne conçoit une vie authentique qu'en termes de simplicité pastorale. Ses réalisations s'inspirent également des symbolismes médiéval et blakien - souvenons-nous des jardins mystiques du Moyen-Age, de l'arbre vecteur du céleste au terrestre, et, pour ce qui est de Blake, sachons simplement que chaque brin d'herbe, chaque feuille ou chaque nuage devaient être dessinés selon le modèle divin. On y trouve, comme dans ce tableau de 1830, le *Pommier Magique*,

troupeaux, gerbes de blé doré et arbres lourds de fruits. Après Palmer, dans la seconde moitié du siècle, l'image d'un passé idéal estompe, selon Clark définitivement, l'Arcadie virgilienne, surtout lorsque des gens comme Malthus ou Darwin réinterprètent les origines hors de tout cadre édénique.

Mais les paradis et les jardins merveilleux n'en ont pas encore fini de leur carrière. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, si on ne peint effectivement plus le paysage idéal bucolique, il n'empêche que les lieux que l'on choisit appartiennent pour la plupart à une nature conciliante. Bien que les représentants de l'école de Barbizon, en particulier Théodore Rousseau, cherchent à peindre une nature sans trace de civilisation, Corot ou Daubigny et après eux les impressionnistes se sont malgré tout attachés à peindre une nature sans hostilité, domestiquée, peu de montagnes ou de forêts - seule la mer, qu'un horizon limite, saura de sa vastité inspirer les peintres -, que souvent des personnages viennent animer. C'est dans des vergers en fleurs, des potagers, des paysages de campagne, tous messagers de fécondité, qu'on fait vibrer la lumière et les couleurs, qu'on invente l'impression changeante des saisons et des heures, c'est surtout de ces lieux circonscrits, humanisés, qu'on décompose à l'infini les tons et qu'on multiplie les coups de pinceaux ; car c'est à partir d'un univers serein qu'on veut rendre l'éphémérité de la terre et de la lumière, la douceur d'un pommier en fleur que le lendemain flétrira, à partir d'un univers stable en soi, ordonné en définitive, comme si le vertige de l'infini doigté de la lumière trouvait son contrepoint justement dans cette stabilité des espaces classiques où il s'ébat. Les paysages de l'impression nécessitent la clôture ; l'imaginaire les embrasse totalement avant de plonger dans l'immensité de l'instant.

C'est dire que le naturalisme même - l'impressionnisme est un naturalisme - se plaît aux paysages idylliques ; dans *La Faute de l'Abbé Mouret* d'Emile Zola, le jeune abbé amnésique vit un amour d'innocence dans un grand jardin laissé à l'abandon. Celui-ci, véritable paradis par sa profusion, l'est surtout par le fait même que l'ordre qui était le sien à l'origine n'est plus qu'un souvenir face à la liberté folle des herbes et des arbres.

« A peine pouvait-on, à la longue, reconnaître sous cet envahissement formidable de la sève l'ancien dessin du Paradou. En face, dans une sorte de cirque immense, devait se trouver le parterre, avec ses bassins effondrés, ses rampes rompues, ses escaliers déjetés, ses statues renversées dont on apercevait les blancheurs au fond des gazons noirs. Plus loin, derrière la ligne bleue d'une nappe d'eau, s'étalait un fouillis d'arbres fruitiers ; plus loin encore, une haute futaie enfonçait ses dessous violâtres, rayée de

lumière, une forêt redevenue vierge, [...]. A droite, la forêt escaladait des hauteurs, plantait des petits bois de pins, se mourait en broussailles maigres, tandis que des roches nues entassaient une rampe énorme, un écroulement de montagnes barrant l'horizon ; [...] un filet d'argent, un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait une chute d'eau, la source de ces eaux calmes qui longeaient si indolemment le parterre. A gauche enfin, la rivière coulait au milieu d'une vaste prairie, où elle se séparait en quatre ruisseaux, dont on suivait les caprices sous les roseaux, entre les saules, derrière les grands arbres. » (29)

Telle est la structure de ce grand parc paysager et sauvage à la fois, sur lequel l'homme n'a plus porté la main depuis un siècle. Protecteur par ses murs naturels - les végétaux exubérants et libres - et aussi par une muraille de pierres, qui, lorsque les amants la découvriront - auparavant le jardin pour eux possédait les dimensions de l'infini - signera la fin de leur exil bienheureux, ce parc les mènera à chaque promenade un peu plus avant dans son grand corps de sève, qu'ils chériront et craindront tour à tour. L'ancien verger leur offre tous les fruits bons à manger, cachés parmi les architectures formées par les vieux arbres, il leur fournit des ombrages infinis, et c'est le temps des rires et des cerises à portée de bouche, sans que la main se tende. Puis on s'égaré vers les rivières, les rochers, et surtout dans l'espace des forêts, plus graves, bientôt à la recherche d'un arbre de légende qui selon la jeune fille doit habiter le jardin ; cet arbre qui possède une ombre « dont le charme fait mourir » ne cessera d'attirer les jeunes gens. Ils le trouveront au terme de leur initiation par les grandes forces désirantes du lieu ; car peu à peu leur amour innocent s'essaye à quelques baisers, quelques étreintes maladroitement aussitôt relâchées, des désirs insolubles qui les égarent loin l'un de l'autre, en pleurs et en soupirs dans un jardin d'errance.

« Cette vie du parc, Albine et Serge ne la sentaient grandir autour d'eux que depuis le jour où ils s'étaient sentis vivre eux-mêmes, dans un baiser. Maintenant, elle les assourdissait par instant, elle leur parlait une langue qu'ils n'entendaient pas, elle leur adressait des sollicitations, auxquelles ils ne savaient comment céder. C'était cette vie, toutes ces voix et ces chaleurs d'animaux, toutes ces odeurs et ces ombres de plantes, qui les troublaient, au point de les fâcher l'un contre l'autre. »

Et ils maudissent cet Eden qui répète et assène chaque jour un peu plus sa volupté sans qu'ils puissent eux-mêmes s'en emparer :

« Les bêtes, les arbres, les eaux, les pierres restés d'une extravagance adorable, parlant tout haut, vivant tout nus, sans un secret, étalent l'effronterie innocente, la belle tendresse des premiers jours du monde. »

L'assimilation au jardin de la Genèse - déjà dans la première description du parc la rivière se séparait en quatre ruisseaux comme quatre fleuves d'Eden - se fait plus nette encore lorsqu'ils viennent s'unir sous le grand arbre enfin découvert, arbre du centre, toute majesté au milieu d'une clairière, « doyen du jardin », « père de la forêt », Arbre de Vie par la puissance de sa sève, et Arbre de la Connaissance par le fruit qu'il donne à consommer aux deux amants - « l'air a le goût d'un fruit » murmure Albine avant de s'abandonner.

« C'était le jardin qui avait voulu la faute. Pendant des semaines, il s'était prêté au lent apprentissage de leur tendresse. Puis, au dernier jour, il venait de les conduire dans l'alcôve verte. Maintenant, il était le tentateur, dont toutes les voix enseignaient l'amour. »

De toutes les parties du jardin les voix des plantes, des arbres et des bêtes, clament la puissance de l'amour et la fatalité de l'accouplement :

« Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces. [...] et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion. [...] et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie. Le parc applaudissait formidablement. »

Mais cette étreinte marque aussi l'entrée dans le monde de la culpabilité, d'abord par la honte de se voir nus comme en Eden, la pudeur qui se camoufle de feuilles, puis par la chute, lorsqu'ils viennent se heurter à la muraille, laquelle s'ouvre par un grand trou sur le monde extérieur, le village, l'église et les autres, la mémoire recouverte du jeune abbé qu'un Frère vient arracher des griffes de Satan et conduire vers l'expiation de ses fautes, quand Albine se suicidera dans le souffle des fleurs.

Ce roman de Zola démontre avec force combien le jardin d'amour continue à inspirer ; lieu idéal de toutes les intimités, issu d'Eden de l'innocence à la culpabilité, même celui qu'on classifia comme le plus réaliste des écrivains y chante la merveilleuse connivence des arbres et des sèves, une idylle d'harmonie entre l'homme et la nature - il va jusqu'à dire de ses deux personnages qu'ils « marchaient royalement dans la foule des animaux qui leur rendaient obéissance ».

Nous avons qualifié plus haut ce parc de jardin paysager, car il est composé de divers espaces bien caractérisés, parterres, vergers ou forêts, qui aident, en outre, à détailler le parcours du jeune couple et où la nature s'emploie à reproduire les abris les plus compliqués ; en réalité, l'abandon accentue encore le caractère de chaque espace, les roses ont formé de véritables bois, le verger emboîte ses vieux arbres dans des architectures très éloignées de la physionomie habituelle d'un tel lieu, les coins de forêt se sont assombrés. Le sauvage greffé sur le domestiqué offre surabondance et vie excessive, mais aussi l'infinie fertilité, même désordonnée, les agréments multipliés avec les ombrages et les refuges, dignes des jardins-paradis les plus somptueux du Moyen-Orient ou de l'antiquité classique. Le naturalisme rejoint en ses jardins l'enchantement des vergers d'Homère et les délices des édens les plus généreux.

Avec Baudelaire, le paradis est exotique, fait de « palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse » (*A une Dame Créole*) ; là-bas seulement l'arbre et l'homme pourront vivre dans une rêveuse harmonie jamais entravée, mais il ne s'agit plus de jardins clos, plutôt de tout un pays que cherche le voyageur :

*« J'irai là-bas où l'arbre et l'homme pleins de sève
se pâment longuement sous l'ardeur des climats. »*

Le poète part en quête de cet espace, originel parce que les sens y sont en liberté, y vivent les correspondances.

Un poème de D'Annunzio, au titre significatif de *Hortus Conclusus*, reprend le motif du jardin d'amour, le vert paradis des amours dont l'intimité et la fertilité invitent à toutes les voluptés :

« Les beaux fruits suspendus entre le feuillage, purs comme la chair virgine, semblaient réserver en leur pulpe blonde des saveurs non terrestres pour une bouche non mortelle. »

Selon Hautecoeur, les jardins modernes sont marqués par un certain retour à l'ordre, et même parfois aux jardins clos, repliés sur eux-mêmes, du Moyen-Âge. Pour notre part nous nous contenterons d'évoquer quelques jardins trouvés chez les écrivains et les poètes de ce siècle ; nous verrons comment, s'ils se recentrent effectivement pour beaucoup sur les valeurs de la clôture ou du paradis, pour d'autres ils sont objets de suspicion, car surfaits, artificiels, voire anti-naturels.

Souvenons nous du jardin-paradis de *L'Amour Fou* d'André Breton, que nous citions dans notre étude des motifs bibliques. Lieu d'invitation à l'amour, ce jardin se situait « dans les limites d'un parc, en vase relativement clos » ; l'imagination peut donc le circonscrire, l'extraire du monde environnant, considéré comme un centre - « comme si je venais d'être transporté au coeur même du monde » -, et se mettre ainsi en relation avec des forces originelles, la magie d'un univers où les contraires cohabitent.

Toute sphère de l'essence ou de l'origine se conçoit comme un jardin, paradis qui concentre les dialectiques créatrices et les vivifie ; et le lieu d'où naît toute création poétique authentique est aussi un paradis perdu et retrouvé. Breton s'étonne de la fréquence des expressions comme « arbre à pain, à beurre » dans les productions de ceux qui pratiquent l'écriture automatique. Il finit par y voir la résurgence d'arbres paradisiaques, qu'appellent les mots rendus à leur pouvoir créateur :

« Un mythe entre tous clair et dénué de sévérité se développe à partir de cet arbre : celui de l'inépuisable générosité naturelle susceptible de pourvoir aux besoins humains les plus divers.[...] Comment résister au charme d'un jardin comme celui-ci, où tous les arbres de type providentiel se sont précisément donné rendez-vous ? En ce lieu périclitent à plaisir les grandes constructions, morales et autres, de l'homme adulte, fondées sur la glorification de l'effort, du travail. La prétendue vie « gagnée » revient à l'aspect qu'elle avait pour nous dans l'enfance : elle reprend figure de vie perdue. Perdue pour les jeux, perdue pour l'amour. Ce qu'exige âprement l'entretien de cette vie perd toute valeur au passage des grands arbres de rêve dont chacun décline pour l'homme une qualité inappréciable incluse dans les syllabes mêmes de son nom. L'arbre à pain, l'arbre à beurre, ont appelé à eux l'arbre à sel, l'arbre à poivre : c'est tout un déjeuner frugal qui s'improvise. Quelle faim ! l'arbre du voyageur et l'arbre à savon vont nous permettre de nous présenter à table les mains nettes. C'est la bonne auberge rimbaldienne, je crois. » (30)

Mémoire des jardins de toutes les abondances, y compris les plus singulières, ces paradis que font revivre l'inconscient et le pouvoir de la poésie libérée, restent les métaphores d'un lieu où le sens s'est densifié, où le désir a créé toutes les formes de sa satisfaction.

Pour Prévert, les arbres des jardins sont les arbres des villes, derniers spécimens issus d'une nature mutilée, semblables aux animaux des zoos ou des réserves, exilés et bien gardés par de tristes grillages ; le jardin n'est qu'une archive sans vie, négligée et perdue dans le coeur des villes :

*« Arbres
grands arbres de Londres
comme les derniers bisons vous êtes relégués
très loin derrière les grilles
de vos grands parcs réservés*

*Arbres
grands arbres de Londres
vous êtes en exil
vous attendez l'orage quelqu'un à qui parler
du règne végétal aujourd'hui menacé
[...]
Arbres de Londres
Chefs d'oeuvre du vieux musée des eaux et forêts. » (31)*

Ces grands arbres ne sont plus que des vestiges dont on interdit le toucher, dans un lieu où se perd tant le sens des jardins que celui des forêts.

Pourtant Colette se souvient des vergers de Pomone, et pour elle tous les jardins - mais non pas jardins publics tels que les dénigre Prévert - sont un plaisir :

« Bien des jardins m'ont laissé leur souvenir. Presque tous me contentèrent, sauf ceux qui étaient trop jeunes et qu'il m'eût fallu planter. » (Flore et Pomone) (32)

C'est que le jardin est le lieu de toutes les créations, et le jardinier se dévoile à la façon dont il le compose, d'après ce qu'il choisit d'y planter. Mais

Colette y préfère les fleurs, car l'homme possède peu de temps pour voir grandir les arbres. Chacun plante selon son âge, la jeunesse peut encore assister à la croissance des « essences méditatives », mais « notre automne venu » il nous faut passer aux arbustes. Enfin, le jardin reste l'espace de l'ordre : « le désordre dans les jardins que je dirigeais fut toujours une simulation » avoue-t-elle ; la liberté s'interprète en de nouveaux paysages dont l'homme a camouflé la logique secrète.

Le jardin reste indubitablement le refuge et le paradis des amours ; tout doit y inviter. Dans *L'Arbre au Féminin*, Hubert Juin détaille le jardin comme le lieu féminin par excellence :

« La femme, c'était premièrement le jardin. Ce n'était pas son domaine, c'était son royaume. Elle se courbait avec une grâce imaginaire vers les roses, les iris, les grandes marguerites. Laide, elle devenait belle, étrangement. Flétrie, elle rajeunissait comme touchée par une baguette magique. Vêtue, ses habits s'effaçaient : elle était le jardin même. Nous autres, les jeunes, nous ne nous lassions pas d'épier la métamorphose, et c'est pourquoi l'envie nous est restée des jardins clos où nos amoureuses peuvent marcher nues, les pieds engloutis dans l'herbe, les cheveux mêlés aux basses branches, et la fleur des seins devenue l'exacte signature du monde naturel. » (p. 41)

Dans ces espaces clos, la femme dévoile son être le plus intime et se confond dans son corps avec les végétaux, comme ne pouvant empêcher que ses gestes se plient docilement aux formes et aux croissances du lieu ; le jardin, comme condensant les mystères de la terre, demeure un univers magique où gîtent les désirs et les fantasmes. L'amour dans les jardins, avec les déesses de la végétation, est un culte à la terre, comme nous l'avons déjà étudié dans notre chapitre traitant des motifs mythologiques.

Mais James Morrow, dans son roman de science fiction *L'Arbre à Rêves* dont nous avons déjà conté l'intrigue, imagine le verger du futur, surexploité, fait d'arbres-monstres au service de l'homme et de ses ambitions. Car, s'inspirant de toutes ces pommes qui ont fait l'histoire, la pomme de discorde, celle d'Eden ou encore celle de Newton, un créateur y a contraint des arbres à produire les pommes qui lui feront programmer les rêves de toute la galaxie.

« Un calme de cimetière. Silencieusement, les branches poussaient, les racines fouillaient la terre. Le soleil était suspendu au zénith, mais aucun des cinquante et un arbres ne se tournait vers sa chaleur. Ils étaient comme des cadavres d'arbres, des arbres-de-mort figés dans la mort. » (p. 255).

Ce verger-serre que le héros du roman viendra détruire pour mettre fin à la dictature est un jardin suraménagé, si artificiel qu'il n'est plus que création humaine, si ordonné et rationalisé qu'on n'y fomenté plus que la mort. Le jardin-verger dans ses excès perd toute vie, dénaturé parce que l'homme a tenté de l'utiliser pour sa propre démesure. La science-fiction retient et outre l'emprise de l'homme sur l'univers qu'il entend dominer, perdant tout rapport avec la nature véritable.

La Tour du Pin reprend, dans son poème *Concert des Vergers*, l'ancienne image du jardin-plantation où le dieu chrétien fait croître et prospérer les croyants :

*« Le Seigneur m'a planté dans son verger,
mes racines travaillant la terre.
[...]
Mon ombre est l'habitat d'autres vies que la mienne,
le soir surtout j'entends leurs voix.
[...]
Aucun arbre d'ici ne fait fruit pour lui-même. » (33)*

Image de générosité avant tout, où chaque arbre possède une valeur et une place identiques, ce verger de Dieu avec ses arbres-hommes ne diffère pas dans sa nature des motifs qu'utilisa l'antiquité chrétienne pour figurer l'Eglise.

Le jardin dans la poésie d'Yves Bonnefoy est quant à lui révélateur d'un univers essentiel ; vrai lieu ou transition vers le vrai lieu, le pays des véritables présences vers quoi toujours le poète tente de s'acheminer, il se réduit le plus souvent à certains éléments primordiaux, se décrit à peine, s'évoque dans un pas, un fruit, ou un seuil. Souvenons-nous des quelques vers que nous citons en finale des motifs bibliques, où un ange refermait sans retour la porte derrière lui et gardait ainsi le poète et ceux qui l'avaient suivi, dans un univers clos, du recueillement mais non point du repli, où « un battement de lumière cachée prend l'arbre universel », Arbre de Vie d'un paradis peut-être retrouvé. Le jardin, espace où l'arbre redevient central et s'entoure chaque fois d'une lumière abstraite, métaphysique - à peine plus forte qu'une lueur et qui orne l'écorce de la texture d'un voile autant qu'elle éclaire - n'est jamais ceint d'une clôture parfaite ; dans le

poème *Le Jardin* (34) se lit le mouvement double d'un univers qui tout à la fois se ferme et tend vers l'infini :

*« Les étoiles voûtaient les murs du haut jardin
Comme les fruits de l'arbre au-delà, mais les pierres
Du lieu mortel portaient dans l'écume de l'arbre
Comme une ombre d'étrave et comme un souvenir. »*

Le ciel même est muraille, il concentre le lieu sur lui-même et sur les éléments primordiaux qui le constituent - étoiles, arbres, pierres -, mais les connotations d'ordre maritime - écume, étrave - l'ouvrent sur le fugitif, appel de l'océan sans repère ni palissade, comme si le jardin se situait à mi-chemin entre ici et ailleurs. Puis les mêmes présences se retrouvent hors des jardins, formant toujours ce paysage abstrait lié à la quête d'un lieu vrai, d'un arrière pays, décor édénique ou conduisant à un éden, d'où nous évoquions dans notre étude des motifs bibliques les échos des arbres de vie ou de connaissance ; il suffit de ces présences pour être transporté dans un ailleurs, ou plutôt pour que cet ailleurs apparaisse :

*« J'étais sorti
prendre de l'eau au puits, auprès des arbres,
et je fus en présence d'un autre ciel. » (35)*

Les jardins de Bonnefoy, ses différents éléments, où toujours revient s'attarder le langage poétique, rappellent la mystique médiévale ; on voit comment, dès que le jardin redevient médiation, lieu mystique et mystérieux, il se concentre à nouveau sur l'arbre, la source, et aussi la pierre. Et le pays du sommet des arbres est aussi paradis :

*« L'enfant semblait errer au sommet de l'arbre,
[...]
L'enfant allait chantant, rêvant sa vie.
Était-il seul dans son jardin de palmes ?
[...]
Il chantait, il riait, il était nu,
Son corps était d'avant que l'homme, la femme,
ne se fassent distincts pour retrouver
criant, dans une joie, une espérance. » (36)*

Cet apprentissage d'un bonheur édénique correspond au voyage de la lumière, naissant avec l'aube et glissant sur les arbres, que personnifie l'enfant.

Espace du surnaturel, où, aussi, se répète fréquemment la présence d'un ange ou d'une lampe, semant tout à la fois ombre et lumière, où l'arbre balance, dans une oscillation dialectique, le jardin est univers de nostalgie, et, un peu comme chez Breton, il est porteur d'essence, invitation au voyage de l'imaginaire, du désir et de la connaissance ; il est l'espace clos densifié d'infini.

Notre siècle aime ainsi les jardins-paradis par nostalgie, paradis intérieurs le plus souvent, ou jardins d'amour à la géographie de l'exotisme ou de la féminité, paradis de la pensée en retrouvailles avec ses dialogues les plus originels, Eden des sens ou de l'âme. Et, lorsqu'ils ne sont pas intérieurs, ils ne sont plus refuges contre la sauvagerie des forêts, mais contre celle des villes, l'agressivité d'un univers extérieur déjeté sans centre ni sens vers la multiplicité indifférente, étouffante, vers un univers sans habitat, sans lieu où concevoir le jardin clos.

Il en est ainsi du personnage de Vassilikos qui dans *La Plante* reprend possession de l'espace par l'intermédiaire d'une plante-arbre. Vivant avec ses parents dans un immeuble d'une ville de la Grèce moderne, le jeune Lazare - le nom ne peut être effet du hasard - dérobe un jour à une jeune fille qu'il a suivie, la plante qu'elle a abandonnée devant chez elle ; lui qui écrivait à son ami qu'il ne parvenait plus à se créer un monde à lui tant les bruits de l'immeuble happaient toutes les expressions de son imaginaire, trouvera grâce à la plante cet univers d'intimité qui lui manquait. Celle-ci grandit en effet à une vitesse vertigineuse. Elle se fait arbre, envahit d'abord la chambre de Lazare, puis, une fois les parents partis en voyage, s'empare du reste de l'appartement, donne vie à d'autres pousses entre les lames des parquets et fouille de son gigantisme tous les points d'eau, jusqu'à étendre ses racines dans les tuyauteries de l'immeuble tout entier. Peu à peu Lazare s'isole du reste du monde, coupe le téléphone, ne répond plus ni au

courrier ni aux coups de sonnette. La plante redéfinit l'appréhension de l'espace ; Lazare commence à déambuler nu dans l'appartement, recréant ainsi la formule édénique. Mais, comme chez Bonnefoy ou Breton, le paradis n'est pas que refuge ou repli, il est abolition d'un ordre habituel, à supplanter par une nouvelle formulation du monde, une nouvelle connaissance, idéale. La création d'un univers paradisiaque a pour ultime dessein de se resituer dans le cosmos, ou dans la pensée, de reprendre place et sens ; elle revient à ranimer ici la signification de l'habitat, comme jadis on aménageait les jardins au centre même du palais, ou accolés à la demeure. Lazare reprend possession de son espace grâce à cette invasion du végétal, qui craquelle les plafonds, les pousse de la tête, et s'acharne à travers toutes les canalisations et les murs de l'immeuble, à retrouver la terre. Lorsque les habitants de l'immeuble, finalement alertés par des craquements effrayants et l'assèchement définitif des conduites, forceront la porte, ils resteront un instant muets devant le spectacle végétal :

« Quelques femmes allèrent jusqu'à ôter leurs souliers pour ne pas abîmer ce monde de verdure. Stupéfaits, ils regardaient ce jardin, les plantes, la disposition étrange de l'appartement et se demandaient comment un tel paradis pouvait exister dans l'aridité de l'immeuble. Cela ressemblait à un jardin suspendu de Babylone. Quelle fraîcheur ! [...] lui, comme il était nu, s'était enfermé dans sa chambre par pudeur. Il grimpa sur le tonneau et s'enroula deux fois dans sa plante comme dans un drap. [...] et il était bien derrière son bouclier vert. » (37)

Tous obéissent au premier réflexe qui est le leur, le respect face à un univers sacré, un seuil après lequel tout en eux se transforme ; car le jardin ici possède aussi ses murs et surtout son seuil, la magie d'un ailleurs pour qui le franchit. Mais le sentiment du sacré ne durera que quelques instants chez les habitants de l'immeuble, et cédera face à un désir plus prosaïque, éliminer la cause de tous leurs maux. L'arbre sera abattu, le jardin déboisé, et l'eau engloutie par la plante se répand comme les flots d'un déluge ; Lazare songe à l'Arche de Noé - le déluge appartient bien à l'univers de la chute - avant de s'évanouir. Déjà quelques jours auparavant il avait pressenti au tressaillement anormal de la plante le désastre fatal, la chute, l'expulsion - peut-être inhérente au sens même du jardin, à perdre ou à chercher, à regretter ou par où transiter :

« Etendu, tout nu dans son paradis, une feuille à la main, il songeait combien sa vie était brève, les années vite passées, et il se voyait un jour étendu ainsi tout nu sous la terre. [...] Le seul paradis qui

existait réellement, c'était celui qu'il avait créé de lui-même, et pour combien de temps pourrait-il encore en jouir, puisque tout ne tient qu'à un fil ? »

Le paradis est séjour éphémère, donc apprentissage du temps, il conduit à une conscience originelle et sans bruit, il rappelle de former en soi les paradis les plus durables et les plus intouchables. Et le Lazare renaissant ne mourra pas de la mort du jardin, enrichi pour longtemps des caprices de la plante.

Les peintres qui s'attardent encore aujourd'hui le plus fréquemment dans les jardins sont ceux qu'on dit naïfs ; leur serait échu comme de droit ce refuge de toutes les innocences. Jardin public, jardin d'enfants, éden de la fleur et du fruit, du jeu, terre d'harmonie pour les relations humaines, ce vert paradis n'est pourtant pas toujours toute positivité ; ainsi on trouve dans *L'Arbre et les Naïfs* un tableau d'Isabellino qui, dans un jardin clos agrémenté de la douce présence de femmes vêtues comme des anges, place une sorte de monstre, mi-végétal mi-animal, dont l'aspect effraie, quand son attitude engageante se veut, elle, rassurante. Le jardin rappelle ainsi qu'il sait concentrer toutes les ambivalences, enfermer les contraires : le Moyen-Age ou les contes y rencontraient ces merveilles dont on pouvait attendre la vie ou la mort, Eden possédait ses deux arbres, dont l'un amplifiait l'éternité innocente et l'autre convoquait le châtement divin, Breton ou Bonnefoy y cherchaient le centre essentiel où les divagations de la pensée et de la création se ressourcent.

Le XXème siècle retrouverait ainsi en ses jardins un écho de la mystique médiévale ou des jardins anciens des dieux, paradis de Lazare sans terre au coeur de la modernité, jardins abstraits du désir ou du savoir, jardins d'amour ou de nostalgie insitués ; mais l'Eden moderne a perdu son innocence, il se sait fragile ou de transition, menacé de mort ou de chute, c'est pourquoi il ne s'attarde plus à former des vergers d'éternelle fertilité, il se hâte seulement d'apprendre ou de goûter aux plaisirs offerts.

Cependant souvenons-nous comment nous avons souvent, tout au long de cette partie, cerné l'espace aménagé par opposition à un autre univers, celui des forêts. Seule l'ère moderne - nous l'avons dit - craint sans doute moins les forêts que sa propre barbarie ; or il nous faut à présent analyser cette autre histoire, celle que relatent les forêts, pendant des jardins, les complétant dans l'imaginaire des hommes aux prises avec leur environnement.

Julien Gracq, dans *Un Balcon en Forêt*, voit par le froid et le gel une forêt se faire jardin, s'enclorre de murailles de givre :

« La forêt scellée devenait un piège de silence, un jardin d'hiver que ses grilles fermées rendent aux allées et venues de fantômes. » (38)

Comme si l'enclos concentrait le mystère des forêts, le rendait cernable, identifiable par la pensée, nommable, cette image où se conjuguent jardin et forêt mêle en vérité deux imaginaires distincts, bien que se complétant et s'induisant l'un l'autre ; nous venons de relater l'histoire du premier, entrons à présent là où l'arbre se multiplie ou s'abîme, dans cette entité que constitue la forêt.

CHAPITRE IV

FORETS

On ne peut conter l'histoire des forêts comme on relate celle des jardins, car si ces derniers sont aménagés, organisés selon les aspirations des hommes de chaque époque, modelant leur forme sur les rêves humains, la forêt quant à elle est la plupart du temps refoulée hors de l'histoire, on tient à sa mise à l'écart, voire à sa destruction. C'est que l'homme vit avec et dans les jardins, mais contre et à côté des forêts.

Ainsi la forêt relate moins une histoire selon sa physionomie - quoique la façon dont on la traite au cours des siècles soit aussi très révélatrice de la culture et de la pensée humaine - que selon sa présence dans l'imaginaire, les divers sentiments qu'elle éveille tour à tour. Nous nous appuyerons en partie ici sur l'ouvrage de Robert Harrison, *Forêts - Essai sur l'Imaginaire Occidental*, qui entend aborder l'histoire d'une culture à travers ses rapports aux forêts, qu'elle les évite, y erre, les circonscrive ou les déboise, mais surtout à travers l'image qu'elle forme et déforme en elle de ces forêts, image finalement où elle se dit surtout elle-même comme elle dit le rapport qu'elle entretient avec un environnement toujours fuyant, parce que l'homme n'habite jamais la nature mais son rapport à la nature, parce qu'il ne parvient à habiter les forêts comme on habite un jardin - le jardin c'est déjà de l'homme, et nous avons vu qu'on réduisait parfois la nature entière, en toute bonne foi, à un paysage-jardin, la nature-merveille pliée d'elle-même à l'ordre et à l'art.

Pour Harrison, le premier grand héros de la civilisation est le sumérien Gilgamesh, qui fait de la forêt son premier adversaire. Pour édifier les murs des cités, il faut déboiser la montagne des Cèdres, séparer la nature de la culture, ériger la seconde en place de la première. Mais le dessein de Gilgamesh est aussi de s'inscrire quelque part et, luttant tragiquement contre sa finitude, il vient décapiter le démon de la forêt, son coeur, abattant ainsi la totalité des arbres - et leurs corps qu'il charrie par les rivières rappellent ceux des hommes insoutenablement emportés par la mort et l'oubli. Cette fureur vengeresse a parcouru les siècles, appuie Harrison, ajoutant qu'elle correspond à une projection de nos angoisses ; pour autant Gilgamesh échouera dans sa quête d'immortalité, la mort et le courroux des dieux le soumettront au sort qu'il voulait faire partager aux arbres.

Harrison poursuit son étude par les forêts romaines. Virgile déclare dans *L'Énéide* :

« Ces bois avaient jadis pour habitants ceux qui en étaient issus, faunes, nymphes, et une race d'hommes sortie du tronc des chênes durs, ils n'avaient ni traditions ni usages. » (1)

Cette filiation illustre le destin de toute civilisation ; née des forêts avec lesquelles elle rompt pour se développer, elle conserve face à elles un sentiment mêlé de vénération et d'hostilité. Harrison définit ainsi le rapport de l'homme à la nature comme un traumatisme ; la forêt détient le secret des origines, les plus fabuleuses parfois, elle héberge les instances matricielles ou maternelles, mais toutes les constructions humaines tirent leur statut de culture de leur opposition d'avec les forêts, dont, en outre, on s'inquiète toujours qu'elles ne reconquièrent les terres déboisées.

La vénération et le sacré se sont inscrits en forêt par la figure des déesses-mères. Celles-ci, présentes dans les civilisations les plus anciennes et particulièrement en Mésopotamie, sont assimilées à une unité originelle, la forêt-matrice d'où tout est issu - c'est cette conception d'une parenté de toutes les formes engendrées par une matière unique qui permettra les métamorphoses ovidiennes - ; elles sont l'esprit des forêts en même temps que le lieu même, où les contraires se confondent, matrices ou mères d'où naîtra la multiplicité. Cependant ces déesses de la forêt, dont les descendantes sont chez les Grecs

Artémis et Diane chez les romains - aborigène et non pas emprunt -, sont rapidement supplantées par les dieux masculins, les dieux du ciel, et les Doriens, les tribus juives de l'Ancien Testament puis les Indo-Européens renversèrent toutes ces idoles de la terre et de la matière procréatrice.

Artémis reste la déesse des forêts, vierges comme elle ; énigmatique et cruelle, elle règne sur les contrées les plus inaccessibles. A nul il n'est permis de la voir dévoilée, à midi, quand elle ne s'habille pas des ombres de la forêt ; Actéon qui viola cet interdit fut transformé en cerf et poursuivi de ses flèches de chasseresse. Dionisios est son émissaire parmi les humains. Dieu de la métamorphose, de son envoûtement naîtra l'art dramatique ; ce qu'on nomme extase ou délire dionisiaque correspond justement à cette vision d'une matrice indifférente aux frontières des formes, une vision pareille à celle qu'eut Actéon..

Lui comme Artémis ne sont pas associés aux lieux sacrés que sont les clairières ; car, si l'on se fonde sur les définitions que donnent par exemple E. Thevenot ou J. De Vries du *nemeton* grec et du *lucus* latin, on s'aperçoit que ceux-ci tirent précisément leur sens de leur opposition aux forêts, qu'ils sont avant tout des espaces ouverts et herbeux, microcosmes accessibles à la lumière céleste, clairières sacrées par cela même qu'elles ont vue sur le ciel, là où justement trônent les divinités masculines. La clairière est ce jardin sacré qui empiète sur le domaine des forêts ; et d'elle naît la civilisation.

Harrison reprend à cet endroit le philosophe italien des Lumières Giambattista Vico, qui imagine les aïeux des Grecs et des Romains comme des géants errant dans les forêts. Leur conscience s'éveilla un jour grâce à un éclair et un coup de tonnerre, qui leur firent lever les yeux vers le ciel. Les feuillages denses obstruaient leur vue, ce qui donna naissance à la première idée humaine : celle de Jupiter présent quelque part derrière les arbres. La divinité se révélait tout en se cachant. Peu à peu la forêt devint profane car elle empêchait une communication avec le céleste, lequel se manifestait par des auspices plus ou moins clairs, plus ou moins inquiétants. Les géants décidèrent de déboiser pour pouvoir s'établir, formant une famille, avec ses institutions, contre une forêt sans loi où l'homme erre toujours sans terre, sans possession ni autre lien avec les siens que ceux que lui dictent ses impulsions.

« Là où une forêt primitive avait déjà colonisé la terre, les premières familles humaines durent abattre les chênes pour planter une autre variété d'arbre : l'arbre généalogique. Brûler une clairière dans la forêt et la proclamer terre sacrée de la famille, tel fut selon Vico l'acte originel d'appropriation qui ouvrit l'espace de la société civile. C'était le premier acte décisif, motivé religieusement, qui conduirait à la fondation de cités, de nations et d'empires. » (Harrison p. 25)

Mais pour s'approprier cette terre, l'homme doit s'y enraciner ; il le fait en y enterrant ses morts, en marquant le lieu de ses sépultures :

« ainsi, les institutions universelles ont beau tirer leur loi du ciel elles doivent en dernier lieu s'enraciner dans le sol. »

Si nous citons ici Robert Harrison c'est que ses affirmations sont primordiales pour la suite de notre propos, pour l'arbre lui-même, né des forêts, mais contre elles, car dès le début associé à la civilisation, à la culture qui s'y affirme. Cette origine des institutions, bien que racontée par Vico à la façon d'une fable, s'attache à montrer le moment de la rupture - rupture durable, hostilité et haine pour longtemps - entre homme et forêt, moment précis où débute l'épopée de l'Arbre, avec un grand A car l'homme se l'accapare comme celui qui fut son ancêtre, celui qu'il a lui-même planté pour se situer sur sa terre déboisée, ou pour assumer la continuité de sa généalogie et de son lien à la divinité du ciel.

Aussi voulons-nous citer ici un long passage de l'ouvrage d'Harrison car il extrait, il situe exactement les rapports de notre motif, l'arbre seul, avec les forêts :

« Les géants, dans leurs clairières respectives, revendiquent leur domination sur la terre en la désignant. Nous sommes les fils de cette terre, nous sommes nés de ces chênes. Quelle terre ? Quels chênes ? ils montrent du doigt cette terre-ci, où les stèles de bois témoignent de la présence de nos ancêtres dans le sol. Ces poteaux sont les chênes dont nous descendons. Nous appartenons à cet endroit, car notre arbre a été planté ici. Ces chênes, ces poteaux ont poussé sous les auspices de Dieu. L'arbre de famille supplante le chêne et fonde ainsi les institutions universelles de l'humanité : la religion, le mariage, et l'inhumation des morts.

Nous avons là les origines fabuleuses d'un phénomène [...] l'utilisation des forêts comme métaphores des institutions humaines. L'exploitation des forêts par les êtres humains ne fut pas simplement matérielle ; ils ont aussi dépouillé leurs arbres pour forger leurs principales étymologies, analogies, structures de pensée, leurs principaux symboles, emblèmes de l'identité, concepts de la continuité, et leurs principales conceptions des systèmes. De l'arbre généalogique à l'Arbre de la Connaissance, de l'Arbre de Vie à l'arbre de la mémoire, les forêts ont constitué un fond symbolique indispensable dans l'évolution culturelle de l'humanité, et l'essor de la pensée scientifique moderne reste impensable en dehors de la préhistoire de ces emprunts métaphoriques. » (p. 26)

Voici donc quasiment tous nos arbres, un à un, tels que nous les retrouverons dans la troisième partie de notre analyse, tous par voix d'homme affublés de mythes et portant sous l'écorce toutes archives de civilisation ; l'arbre est né plus des hommes que des forêts, ou bien des forêts qu'on déboise, et seules

ces dernières resteront détestables, l'entité forêt à laquelle on reproche toujours de perdre l'homme sans cailloux blancs dans un monde sans orientation, sans temps que les cycles indéfectibles de la vie et de la mort, quand celui-ci veut s'inscrire dans un temps linéaire, dans l'histoire, temps ouvert permis par les clairières et aussi par la linéarité et la vectorialité de l'arbre seul qui y est planté, lieu où l'on sait se situer par rapport aux orées et au ciel.

Vico interprète de la même façon le mythe des Cyclopes et de Vulcain : ce dernier aurait été un géant parmi les Cyclopes, et ceux-ci tirèrent leur unique oeil de la confusion entre deux sens du mot *Lucus*, clairière ou oeil ; ils possédaient en fait un coin de bois, une clairière par où la lumière pouvait pénétrer. Leur oeil crevé par Ulysse chez Homère les rend donc définitivement aux ténèbres des forêts, quand Vulcain, possesseur du savoir-faire technique, use du feu sacré pour déboiser et se mettre en rapport avec les éclairs et autres manifestations du ciel.

Incendier la forêt prend ainsi le sens d'une accession à la connaissance et à la science. Toutes ces assertions de Vico, éclairées par Harrison, prospectent dans un univers où se mêlent la légende et l'Histoire, où la première porte le sens de la seconde, à cet obscur carrefour où les hommes durent rompre avec leur milieu tout en y enracinant leur culture naissante. Nous avons vu comment chez Virgile encore on trouve cette affirmation - bien que la forêt qu'il décrit soit déjà un univers arcadien, un jardin de faunes et de nymphes - que les hommes descendent des chênes ; ce sont ces arbres dont l'homme s'accapare la généalogie. De même, dans *La Religion des Celtes* J. De Vries montre comment par leur nom certaines tribus ont revendiqué leur ascendance des arbres. Les Eburons ou les Ebuovices tirent leur nom d'Ibor, l'if ; les Lémovices contiennent Lem, l'orme. Ceux-ci étaient des peuples de la Gaule. En Irlande un nom comme Mac Dara signifie le fils du chêne, Mac Ibaïr le fils de l'if. On ne se dit pas né des forêts en général, mais de l'arbre en particulier, d'une espèce précise, celle qu'on a su enraciner dans l'humus de la clairière.

Rome plus précisément se conçut née et issue des forêts ; le premier roi mythique d'Albe La Longue, descendant d'Enée, portait le nom de *Silvius*, « des forêts », dont Tite-Live précise qu'il était né en forêt ; ses successeurs à Albe garderont le même nom. Quant à Romulus, il est fils de Rhea Silvia, de la lignée des *Silvius*, et, abandonné dans les forêts sauvages il est nourri avec son frère par l'une des figures de la forêt, la louve. Toujours d'après Tite-Live, rapporté par

Harrison, on le voit fonder Rome sur le mont Palatin, là justement où il avait grandi ; il s'installa donc dans une clairière, la ville où l'on vient se protéger de la forêt, et on nous dit en outre qu'il ouvrit dans la forêt du Capitole une autre clairière, conçue comme un asile pour les vagabonds qui erraient dans les forêts, lesquels accrurent la population de la cité fondée.

La forêt devint lisière, marge, là où se trouvaient les non-citoyens ; le domaine public s'arrête à l'orée, contre la forêt se définit l'espace civique. Au-delà règne Silvanus, le dieu des forêts, des contrées inexplorées.

« La cité et la forêt étaient donc ainsi rigoureusement opposées l'une à l'autre. Dans la forêt on était personne - Nemo. La Res nullius se dressait contre la Res Publica, de sorte que la bordure des bois délimitait les frontières naturelles de l'espace civil. » (Harrison, p. 84)

Puis Rome ira détruire la cité-mère, Albe, et après elle la forêt qui avait constitué l'asile de ses plus anciens fondateurs. C'est la fin des clairières isolées où chaque cité préservait une identité culturelle fondée sur l'isolement, la différence, la pleine conscience des orées, des limites. Rome uniformise l'espace, les villes, jette des ponts, trace des voies, s'empare du monde.

« Aussi glorieuse soit-elle, la civilisation ne peut nous consoler de la perte de ce qu'elle détruit. Elle détruit son passé naturel, la matrice de sa grandeur, et tranche les anciens liens avec cette terre sur laquelle les citoyens élèvent leurs monuments à la gloire du pouvoir et de l'héroïsme civique. » (Harrison, p. 86)

Les Grecs avaient déboisé pour leurs navires, les Romains, qui n'aiment guère la mer, pour l'agriculture. Harrison cite un passage du *Critias* de Platon, où celui-ci regrette les temps anciens où de vastes et inépuisables forêts couvraient la terre. Les Grecs comme les Romains ont ruiné les terres les plus fertiles :

« On a peine à imaginer comment une civilisation aussi brillante que celle des Grecs, comment un empire entretenu et administré avec autant d'efficacité que celui des Romains, pouvaient rester aveugles dans leurs pratiques au point de provoquer la ruine du sol dont dépendait leur survie »

s'étonne Harrison. En Afrique du Nord des cités moururent d'avoir sacrifié leur environnement, Ephèse abattit ses forêts de chênes pour en faire des pâturages, les collines peu à peu ne retinrent plus l'eau, qui envahit le port. Aujourd'hui il nous reste les ruines des cités et de leurs temples, et aussi celles des forêts ; ce sont les déserts. Vico imaginait que les cités qui naissaient des forêts finissaient par y retourner, par se laisser à nouveau envahir, quand leur « barbarie née de la

réflexion » surpassait celle qui jadis devait habiter les hommes des forêts, quand l'autorité de l'arbre généalogique, les morts, la force du sol fertilisé par les ancêtres, ne convainquaient plus personne. Il en prenait précisément Rome pour exemple, qui fut en partie reprise par les forêts pendant le Moyen-Age ; mais la plupart des cités de l'antiquité ne sont que ruines et déserts, qu'aucune forêt ne saurait reconquérir.

Avant de quitter l'antiquité, attardons-nous encore sur quelques propos de Pline l'Ancien, extraits de son *Histoire Naturelle*, qui sont significatifs quant à l'attitude romaine à l'égard des forêts. L'immense clairière qu'était l'Empire trouva une orée, une frontière, dans les forêts impénétrables de la Germanie. Dans le livre XVIème de l'*Histoire Naturelle* elles sont caractérisées par la monstruosité de leurs arbres, leur caractère fantastique et terrifiant :

« Autre sujet d'émerveillement : les forêts. Elles couvrent tout le reste de la Germanie et ajoutent leur ombre au froid ; [...] Le littoral lui-même est occupé par des chênes fort impatients de croître ; minés par les flots ou poussés par les vents, ils entraînent avec eux de vastes îles qu'ils embrassent de leurs racines, et naviguent ainsi debout en équilibre. Leurs branches immenses, comme des agrès, ont souvent terrifié nos flottes, quand les flots les poussaient comme à dessein sous les proues des vaisseaux à l'ancre la nuit et que ceux-ci, ne sachant à quoi recourir engageaient un combat naval contre des arbres. Dans les mêmes régions septentrionales, l'énormité des chênes de la forêt hercynienne respectés par le temps et contemporains de l'origine du monde, dépasse toute merveille, par leur condition presque immortelle. Sans parler d'autres incroyables particularités, c'est un fait que les racines, se rencontrant et se repoussant, soulèvent de véritables collines, ou bien, si la terre ne suit pas, s'arc-boutent comme des lutteurs pour former des arcs jusqu'à hauteur des branches mêmes, ainsi que des portes béantes où peuvent passer des escadrons de cavalerie. » (2)

Personnifiant la force des armées germaniques, des armées d'arbres sont dressées comme par une force mystérieuse ; en Germanie les Romains n'avaient pas à combattre des hommes, mais des arbres dont le gigantisme et l'éternité n'avaient pour eux aucun rapport avec la nature et les forêts de l'Empire. « On peut croire illimitée l'existence de certains arbres, si l'on songe aux profondeurs du monde et aux forêts inaccessibles » ; Pline songe ici bien entendu aux forêts des régions inhabitées, où aucune coupe n'est jamais pratiquée, forêts au-delà de l'Empire, conçues comme un univers hors norme, le domaine de tous les infinis.

Quelle différence avec les forêts qu'entretient l'Empire ! De celles-ci Pline parle tout autrement, dans le livre XIIème du même ouvrage :

« Les forêts furent les temples des divinités, et suivant le rite antique, les campagnes dans leur simplicité consacrent encore aujourd'hui à un dieu leur arbre le plus beau. Et pour nous, les statues où brillent l'or et l'ivoire ne nous inspirent pas plus de vénération que les bois sacrés et leur silence même. [...] Notre

crédulité peuple les forêts de silvains, de faunes, de diverses sortes de déesses, attribuant à ces bois des divinités propres, comme si elles leur étaient tombées du ciel. »

Bien que Pline manifeste son incrédulité à l'égard de ces peuples des forêts, celles-ci sont largement humanisées par ces présences, plus rien en elles n'effraye ou ne s'abîme aux dimensions de l'infini ; nous avons affaire ici à une forêt arcadienne, presque un jardin sacré, un paysage, en tous les cas, qui évoque la nature virgilienne. Parfois l'histoire des jardins et celle des forêts se confondent, et on croit admirer encore les secondes, quand en vérité elles sont déjà modelées selon les premiers.

Différencier ainsi les forêts romaines des forêts germaniques montre bien la rupture entre les vastes clairières de la civilisation, qui ont accaparé jusqu'à la physionomie des forêts, et l'univers inexploré et empli d'horreur des véritables forêts, parangons de l'infini. Encore les Romains auraient-ils pu entretenir quelques bois sacrés, s'ils avaient réellement craint les dieux qu'ils y avaient placés et par lesquels ils avaient colonisé les forêts vierges de leur naissance. Mais Pline ironise sur ces poignées de dieux lâchés dans les forêts, et celles-ci déchoient facilement du sacré au profane :

« Plus tard les arbres, par les suc de leurs fruits, plus flatteurs au goût que les céréales, ont adouci le sort de l'homme. [...] Les arbres ont encore mille usages sans lesquels la vie serait impossible. C'est avec l'arbre que nous sillonnons les mers et que nous rapprochons les terres l'une de l'autre, c'est avec l'arbre que nous édifions nos demeures. C'est de leur bois que nous fîmes les images des dieux, [...] ».

Le bois-matériau prédomine sur le bois-habitat-du-sacré, et la statuaire, bois mort dont on extrait des figures humaines, remplace la présence du dieu dans l'arbre.

Un autre passage de l'*Histoire Naturelle* illustre bien le phénomène dont parlait Vico, relayé par Harrison, la rupture avec l'univers des forêts par la plantation symbolique d'un arbre généalogique, un arbre individualisé pour s'opposer aux forêts indifférenciées :

« On vénère un figuier poussé à Rome sur le forum même, dans le comitium, [...] en mémoire du figuier qui, nourricier des fondateurs de l'Empire, Romulus et Rémus, leur offrit un premier abri dans le Lupercal et fut nommé Ruminale, parce que sous son ombre fut trouvée la louve dormant aux petits enfants la mamelle (Rumis) » (Livre XV)

La matrice est réduite à un arbre unique, un arbre-mère confondu avec la louve, un arbre-monument circonscrit au coeur même de l'espace civique. Symbole de la nation - lorsqu'il dessèche, sinistre présage, on s'empresse d'en planter un autre -, le figuier s'enracine dans le sol défriché des ancêtres, il est mémoire, mais sans lien avec une plus lointaine antiquité, celle qui gîtait dans les forêts.

Au Moyen-Age, la forêt se définit à la fois comme un refuge et comme un lieu de perdition et d'errance. Yvain, le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes, pour n'avoir pas tenu un serment fait à sa belle, quitte les autres chevaliers et connaît la folie en forêt. Lieu où les normes humaines sont bouleversées, lieu de la régression et de la perte de soi, où Yvain se repaît de viande crue, signe de son animalité, la forêt rappelle pourtant que, si par elle toute différenciation se brouille et la pensée logique est mise en déroute, elle est aussi un lieu initiatique, où Yvain recouvrera la mémoire et approfondira le sens de ses actes de chevalier. On le voit se défaire de tous ses vêtements, de toutes les parures où s'édictaient les codes de sa vaillance, se mettre nu, abdiquant sa stature d'être social pour accéder à la métamorphose qui peu à peu fera de lui non plus un combattant pour la simple gloire et les lauriers de l'héroïsme, non plus un simple défenseur de l'ordre social, mais un défenseur des faibles et des bons, un héros du bien.

La crise de la chevalerie vient se résoudre en forêt. D'ailleurs, dès le début du roman - et il en sera de même pour Lancelot ou Tristan - on voit les chevaliers en mal d'aventure partir en forêt afin d'y trouver quelque danger qui éprouvera leur héroïsme. Chaque chevalier vient en forêt ressourcer sa vocation, mais Yvain est le seul à subir une transformation plus profonde, qui nous est symboliquement signifiée à la fin du roman. En effet on le voit recourir une seconde fois - la première débutait avec le roman et lançait le chevalier dans l'aventure par une épreuve merveilleuse - à ce centre vital autour duquel on constituait les jardins, la triade arbre-source-pierre. Celle-ci s'inspire chez Chrétien de Troyes de la fontaine de Baranton qu'abritait la forêt de Brocéliande, modèle des forêts

enchantées ; une seule goutte de cette fontaine versée sur un rocher voisin suffisait à déclencher des orages, lesquels provoquaient l'arrivée du gardien du lieu chargé de châtier celui qui osait troubler ainsi la paix de l'endroit et contre qui il fallait alors combattre. Selon l'ouvrage *Forêt Légendaire* de Philippe Barrier, la fontaine sylvestre est un point d'ancrage, au coeur de la forêt, dans un temps éternel et sacré, un point vectoriel en vérité, qui lie le visible à l'invisible, où se manifestent les forces mystérieuses, matricielles, telluriques, portées par l'élément eau en particulier, symbole de vie et de régénération. Certes, mais ajoutons que ce centre en forêt, cette clairière, ce quasi jardin - d'autant qu'il se situe également aux origines de l'amour, la rencontre d'Yvain avec sa belle, la véritable gardienne, sorte de fée Morgane - est déjà un espace aménagé, une tentative de cerner et délimiter les puissances pressenties en forêt. La forêt comme lieu originel, matrice de vie, tente de se dire dans un jardin. Effectivement se mêlent en ce lieu des éléments contradictoires, la fluidité des eaux et la dureté de la pierre, l'eau froide mais qui bouillonne, le tout comme un coeur fermé qui aurait concentré la nature des forêts, une utopie de centre pour bannir l'errance, une « merveille » où symboliser la magie d'un univers originel et inquiétant, où la nommer, la situer, la densifier en un lieu, un espace précisé.

Mais revenons à Yvain ; car c'est après sa folie et son apprentissage du bien qu'il revient à la fontaine, et là, par un renversement comique, il sait l'appivoiser, la dominer, il verse à outrance de l'eau sur la pierre, et à seule fin de faire réapparaître sa belle, de la forcer au pardon de ses fautes.

Selon Harrison, le recours aux forêts par les chevaliers est en soi une aventure comique, car « elle renverse l'ordre du monde pour mieux le rétablir ». Yvain réussit à dominer les menaces de désordre des lois naturelles - désordre dans lequel il a d'abord dû se perdre par la folie - pour les utiliser à ses propres fins, renforcé en lui-même et face au monde extérieur, confortant finalement l'ordre et les lois sociales.

Outre le chevalier, on rencontre fréquemment dans les forêts des romans médiévaux un autre personnage, l'ermite ou le moine. Hospitalier, c'est d'ailleurs l'un d'eux qui, dans *Yvain*, secourt ce dernier, lui apprend la bonté par ses dons, et instaure aussi une économie d'échange - les peaux des animaux chassés par Yvain contre du pain -, faisant également cuire la viande que le chevalier mangeait crue au temps de sa folie.

Les ermites trouvaient alors effectivement refuge dans les forêts ; si celles-ci, dans la pensée chrétienne, étaient le plus souvent associées à la bestialité, à la perte sans salut, et constituaient aussi le dernier bastion des cultes du paganisme, elles n'en abritaient pas moins le pieux recueillement des ermites. Harrison note ainsi qu'à nouveau la forêt sait faire s'écrouler les oppositions, puisque lieux sacrés et profanes se confondent. Roland Bechmann, dans un article intitulé *Des arbres et des moines* (paru dans la revue *Historia* de septembre et octobre 1992) examine le rôle des moines du XI^{ème} au XIII^{ème} siècles principalement, dans leur environnement forestier. Il rappelle comment la forêt était, dans l'esprit du temps, le lieu de toutes les superstitions, le repaire, aussi, de tous les brigandages, ou des paysans menacés par les incursions de nations étrangères. Cependant on défrichait surtout pour des raisons économiques ; même si l'on abattait quelques arbres sacrés, ceci n'équivalait pas à un déboisement, et beaucoup d'entre eux - rappelons-le - furent convertis en reposoirs ou petites chapelles. On défriche pour sa subsistance, pour étendre les terres cultivables et en éloigner les bêtes sauvages. Dès le V^{ème} siècle de nombreux anachorètes trouvent en forêt un cadre pour leur solitude, leur recueillement et leur prière. Ainsi, bien que la forêt soit ténébres, bien que la ligne droite s'y transforme en cercle et égare le voyageur et sa logique, l'ermite y fonde les asiles de sa foi ; il part aussi y purifier son âme, la laver de ses fautes, comme si cet envers du monde pieux savait seul les secrets du purgatoire. Puis l'ermite attire des compagnons, on construit des « granges », puis des prieurés, et enfin de véritables monastères. Appliquant la règle de Saint Benoît, pour qui le moine doit vivre du travail de ses mains, les cisterciens deviennent quasiment autonomes, s'adonnent à la culture, aux travaux du fer et du bois ; des champs de plus en plus vastes sont accaparés par les monastères. Quand ceux-ci se désintéressent du travail manuel, les terres pourront être louées aux paysans. Les premiers bénédictins défrichèrent eux aussi de leurs propres mains. Mais Bechmann rappelle que le moine n'a pas été uniquement un défricheur, il a su protéger, conserver et entretenir les forêts ; il connaît le caractère indispensable des zones boisées, fournissant le combustible, le matériau de construction, les navires, les ponts, les clôtures. Le clergé accumula des biens fonciers considérables, terres que, très souvent, il fallait déboiser avant de pouvoir cultiver ; les seigneurs lui en cédaient avant les croisades contre divers avantages, et les paysans contre une sépulture et une place au paradis. Au XII^{ème}

siècle le défrichement s'intensifie, et la mise en culture ; si les premiers monastères ont souvent choisi les forêts pour s'installer, pour s'abriter aussi, tout en en conservant toujours une partie, muraille protectrice et matériau précieux, certains ont parfois fini par créer le désert autour d'eux.

Mais ce n'est pas dans le plein Moyen-Age qu'il faut chercher les déboisements les plus excessifs, car, comme le précise aussi Gaston Roupnel dans son *Histoire de la campagne française*, l'homme du Moyen-Age a aimé les forêts, préservées en vérité par toutes les habitudes de la vie sociale. Les campagnes étaient vite reprises, à chaque guerre ou invasion - à la Guerre de Cent Ans les pays s'ensauvagent - par le manteau forestier, et le laboureur savait y prolonger ses champs, le porcher y conduire ses cochons, animaux de la vie libre. En outre, on croisait entre les fûts tout un peuple de bûcherons, de charbonniers, sabotiers, chasseurs, arracheurs d'écorce et forgerons, ainsi que des rôdeurs en tout genre.

Pour Roupnel la forêt se raconte d'elle-même ; c'est à sa lisière qu'on lit son âge. La lisière ancienne, celle des forêts primitives, était un « seuil tremblant », un « mol contour », une large façade entre bois et champs, surtout formée d'arbrisseaux, un écheveau d'ombre et de lumière. Mais celle des forêts historiques ou « culturelles » sont tranchées nettes à la hache, et on s'engage directement sous les arbres de la futaie ou dits « de haute venue », les dômes des chênes et des hêtres surtout, mais aussi des trembles, des bouleaux, des frênes ou des pins ; les deux autres « gradins » des forêts - bien que ces définitions aient un caractère plutôt formel -, le taillis avec ses charmes, coudriers et alisiers, et le monde des arbrisseaux, disparaissent. La surexploitation des forêts commence au XIV^{ème} siècle et à la Renaissance déjà les trois gradins présentent un aspect déchu. Mais pour Roupnel l'homme du Moyen-Age a vécu autant dans les forêts que dans ses champs, et toute l'histoire des luttes entre bois et champs, des régressions de la forêt, de son extension pendant les périodes de crise, puis des reconquêtes des parcelles cultivées, recherche une situation d'équilibre, d'harmonie, entre les deux espaces ennemis.

La forêt est aussi le lieu où l'on chasse, où l'homme reprend mémoire d'une existence primitive. Des légendes assez nombreuses rapportent les chasses les plus fantastiques, des équipages fantômes de grands veneurs chevauchant à travers les forêts, des chasses de damnés, des chasses volantes circulant dans les

airs, et l'histoire de Saint-Hubert, le chasseur repenté après qu'il eut rencontré un cerf arborant une croix d'or entre ses bois.

Harrison note comment sous les Mérovingiens le mot forêt - terme juridique alors - désignait non pas les espaces boisés en général mais une terre confisquée pour la chasse par un décret royal. En l'excluant ainsi du domaine public on y préserva la vie sauvage, et son avenir de forêt :

« Si les forêts au sens juridique n'avaient pas été inventées au Moyen-Age, les forêts au sens naturel auraient sans doute depuis longtemps entamé leur disparition de l'Europe civilisée. » (Harrison, p. 112).

Dans l'Angleterre de la fin du XVI^{ème} siècle, J. Manwood écrit un traité sur ces lois de la forêt, où il regrette qu'elles soient si souvent enfreintes, et où, en écologiste de son temps, il tente de les défendre. Pour lui le rôle du souverain est de sauvegarder le monde naturel sur lequel s'assoit son royaume. En outre, comme le chevalier, le roi en forêt reconquiert son rôle, joue symboliquement sa prise de possession historique des terres sauvages. Il est celui qui « possède de par sa souveraineté une sauvagerie plus grande et plus puissante encore que la nature même ». Ainsi le roi est à la fois « sauveur » et « bourreau », il extermine les bêtes des forêts pour retourner à sa propre nature, la plus féroce de toutes, la plus dominatrice, jusqu'à rester le dernier animal sauvage en lice.

Roupenel notait aussi combien la forêt abritait toute une activité échappée des contraintes sociales ; Harrison rappelle comment une autre figure s'y cachait, celle du hors-la-loi héroïque. Champion de la justice naturelle, d'une loi et d'un ordre idéaux qui s'opposent à une loi travestie, dénaturée et injuste, le hors-la-loi dénonce cette dernière depuis et par les forêts. Parce que les oppositions se brouillent en forêt, que les valeurs s'y inversent, que les apparences et les masques y tombent, le hors-la-loi - Robin Hood, ou Robin des Bois, en offre la figure la plus gracieuse et la plus sympathique - peut y démontrer l'absurdité et les erreurs des conventions sociales, et aussi y ressourcer le sens de la vraie loi ; son but n'est donc pas de rester en forêt ni de défendre des vues anarchiques, mais de réintégrer une société revenue à des lois plus justes. La forêt est marge, mais tournée vers la société, dont elle reprend le rire, elle, le « lieu typique des renversements comiques » selon l'expression d'Harrison, la confusion élaborée comme un remède contre les lourdes certitudes sociales.

Barrier signale que, si la forêt a, grâce aux ermites et aux moines, acquis une dimension mystique, si elle s'est spiritualisée, il n'en reste pas moins que celui qui veut accéder à la lumière, même s'il s'abandonne dans un premier temps à l'espace initiatique des forêts, doit en ressortir, car atteindre la lumière c'est aussi en finir avec les incertitudes des forêts.

La forêt pour Dante commence par signifier ce lieu de la confusion morale ; Harrison montre dans un chapitre intitulé *Dante fait fausse route* comment la Selva Oscura de la divine comédie forme l'allégorie du pêché chrétien.

*« Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.*

*Ah ! quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte,
che nel pensier rinova la paura*

*Quand j'étais au milieu du cours de notre vie,
je me vis entouré d'une sombre forêt,
après avoir perdu le chemin le plus droit.*

*Ah ! qu'elle est difficile à peindre avec des mots,
cette forêt sauvage, impénétrable et dure
dont le seul souvenir renouvelle ma peur ! »
(Enfer, chant I) (3)*

En forêt la pensée s'égare, et naît la peur. « C'est une peur vague et indéfinissable, à la limite de l'angoisse existentielle. » (Harrison, p. 130) Mais Harrison remet en question le simple fait que la forêt soit ce lieu où, en l'absence de lumière divine, l'on s'écarte du droit chemin, « la voie droite ». Pour lui, Dante accède à la conversion justement en ne suivant plus une ligne droite, car celle-ci égare en forêt ; pourtant le paysage change aussitôt, et le poète semble sortir immédiatement de la *selva oscura* :

*« Io no so ben ridin com 'io v'entrai,
tant'ero piono di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.*

*Ma poi ch'i fui al piè d'un colle giunto,
là dore terminava quella valle
che m'avna di apura il cor compunto,
[...]
Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso,
ripusi via per le pioggia deserta*

*Je ne sais bien comment je m'y suis engagé,
Car j'étais engourdi par un pesant sommeil,
lorsque je m'écartai du sentier véritable.*

*Je sais que j'ai gagné le pied d'une colline
A laquelle semblait aboutir ce vallon
Et l'aspect remplissait mon âme de terreur
[...]
Puis, ayant reposé quelque peu mon corps las,
Je partis, en longeant cette côte déserte »*

En réalité « le paysage devient un désert tout en restant essentiellement une forêt ». (Harrison) Car le poète est arrêté dans son ascension de la colline par trois animaux sauvages, allégories du péché, un léopard, un lion et une louve. Ainsi il ne peut atteindre la lumière divine qui resplendit au sommet, la ligne droite selon laquelle il tentait de gravir le mont mène à un échec, il ne parvient à sortir réellement de la *selva oscura* figurée toujours par les animaux sauvages. Virgile viendra le tirer de cette mauvaise passe et le guider par les enfers, puis jusqu'au centre de la terre, puis il se retrouvera finalement au pied de cette même montagne, la montagne du purgatoire. Ainsi la sagesse et l'humilité du chemin contourné ont permis de sortir de la *selva oscura*, quand la ligne droite était une fausse route.

Cependant le poète entrera, au sommet de la montagne, dans une nouvelle forêt, celle du paradis terrestre :

*« Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,*

*Sanzo più aspettato, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suoi che d'ogni parte auliva
[...]*

*Già m'aveau trasportato i lenti passi
dentro a la selva antica tanto ch'io
non potea nivedere omd'io mi 'ntrassi.*

*Dans mon désir de voir au-dedans et dehors
la divine forêt épaisse et frissonnante
qui rendait à mes yeux plus doux le jour nouveau,*

*Sans perdre plus de temps, je partis de ce bord
pénétrant lentement dans la belle campagne
dont le sol répandait de partout des senteurs.
[...]*

*Et j'étais parvenu, dans cette promenade,
assez loin au-dedans de l'antique forêt,
pour ne plus distinguer par où j'étais venu. »*

(Purgatoire, chant XXVIII)

Mais dans cette forêt-ci on ne s'égare pas, le poète y erre bien mais sans jamais se perdre, car « Dante a appris à se repérer dans la forêt ». Les deux forêts sont bien différentes l'une de l'autre, « la selva antica est une version rachetée, ou antérieure à la chute de la selva oscura. Cette forêt rachetée n'inspire plus la peur mais l'enchantement ». (Harrison, p. 133)

Il pourrait paraître étrange qu'après tant de marche, de voyage, la lumière se rencontre justement en forêt ; c'est qu'il ne s'agit pas tout à fait d'une forêt mais plutôt d'un jardin. Forêt dénaturée, humanisée, la sauvagerie et l'errance y sont vaincues. Une belle dame, pareille à une nymphe, renseigne le poète sur cette nouvelle forêt ; point de tempête - le jardin parfait n'est pas sujet aux intempéries -, le vent n'y fait que frissonner les feuillages et ajoute son chant à celui des oiseaux, un ruisseau limpide abreuve des arbres variés, il prend source

« dans le vouloir divin », fleuve d'éternité « d'une exquise saveur », et qui peut effacer jusqu'au souvenir des péchés anciens. Cette forêt-jardin est un Eden, là où Dieu offrit à Adam la suprématie sur les autres êtres vivants, plantes et animaux. Ainsi selon le mot d'Harrison, « la maîtrise de la nature est voulue par Dieu », la conversion des forêts en jardins.

Avec Pétrarque, jardins et forêts ont aussi tendance à se confondre. Mais s'il échappe aux ténèbres de la forêt médiévale, c'est grâce à la force narcissique du moi amoureux, qui métamorphose l'hostilité sylvestre en un paysage doux et accueillant :

*« Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo sicuro io, ché non po spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi ;*

*et vo cantando (o penser' miei non saggi !)
lei che 'l ciel non poria lontana farne,
ch'i' l'o negli occhi, et eder seco parne
donne et donzelle, et sono abeti et faggi.*

*Parne d'udir la, udendo i rami et l'ore
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'arque
mormorando fuggir per l'erba verde.*

*Raro un silentio, un solitario horrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque :
se non che dal mio sol troppo si perde.*

*Au coeur de ces forêts hostiles et sauvages
où vont à grand péril et les hommes et les armes,
moi je vais assuré puisque rien ne m'alarme
que ce soleil, qui a des rayons d'amour vif ;*

*et je m'en vais chantant (o mes pensers peu sages)
la dame dont le ciel ne saurait m'éloigner,
car je l'ai dans les yeux, et crois voir avec elle
dames et demoiselles : ce sont sapins et hêtres.*

*Je crois l'entendre quand j'entends branches et brises,
feuillages et oiseaux se lamenter, les eaux
s'enfuir par l'herbe verte en murmurant.*

*Rarement le silence et l'horreur solitaire
d'une ombreuse forêt autant ont su me plaire ;
si ce n'est qu'est perdue trop loin de mon soleil. » (4)*

Le lieu de toutes les sauvageries, y compris celles, guerrières, de l'homme, est transfiguré, presque ensorcelé, il se plaît à toutes les correspondances avec la solitude amoureuse du poète, ses arbres se féminisent, tout est par connivence habité par le lyrisme ; le parcours en forêt ramène en vérité dans un univers intérieur, sans ombre, réduit au jardin d'un moi qui s'y compose et s'y mire.

Nous avons vu combien la Renaissance était conquérante dans son attitude envers les forêts ; l'humanisme sous-tend pour Harrison les ambitions de cette civilisation qui déboise à une grande échelle du XIV^{ème} au XVI^{ème} siècles et extermine ses loups.

« Jamais une idéologie n'avait autant séparé l'humain des espèces animales et considéré la terre entière comme son héritage culturel » (Harrison, p. 146).

C'est dans les forêts dénaturées, sans sauvagerie aucune, que se développe le lyrisme nostalgique à la manière de Pétrarque. La forêt considérée comme un refuge, un havre de paix opposé à la vie dite civilisée, se fait asile bienveillant, débarrassée de ses dangers - nous avons vu dans le poème cité plus haut comment la barbarie la plus présente en forêt est celle des hommes en armes.

Cependant le *Roland Furieux* de L'Arioste repart en pleine époque renaissante, dans les forêts médiévales les plus fabuleuses, celles où s'aventurent les chevaliers. Mais dans l'épopée de L'Arioste les forêts sont des lieux d'errance, les chevaliers ne parviennent à y atteindre leur but car ce sont des lieux « où ils cessent de s'appartenir », cédant aux passions et égarés par des désirs insatisfaits. La structure même de l'épopée tient aussi de l'espace forestier, parce que, toujours selon les mots d'Harrison, elle multiplie les intrigues annexes et les enchevêtre. Au chant XXIII, le vaillant Roland sombre dans la folie ; cette folie pourrait rappeler celle d'Yvain, si elle n'aboutissait à une transformation d'un tout autre ordre. Car ici ce n'est plus la forêt qui se révèle initiatrice, formatrice pour un chevalier rendu fou par une crise profonde des valeurs, mais le fou qui vient bouleverser la nature même du paysage forestier.

Roland est parti à la recherche de la belle Angélique :

« Pendant deux jours, la course désordonnée du Tartare rend ses recherches vaines. Enfin il arrive près d'un ruisseau dont les ondes limpides et transparentes comme le cristal s'égareront sous de riants gazons émaillés de fleurs et ombragés par de grands arbres. Les troupeaux viennent s'y désaltérer pendant les chaleurs du jour, et les bergers y quittent leurs vêtements. Roland, accablé de fatigue, s'empresse de gagner ces ombrages, où tout invite au repos. » (5)

Tous les éléments du paysage enchanteur, accueillant, se conjuguent pour faire de cette forêt une nature idyllique aux accents virgiliens, un jardin d'innocence que rien n'enténébre. Mais Roland découvre soudain sur l'écorce des arbres l'écriture d'Angélique, qui y a gravé le nom d'un autre amant, Médor ; cet asile fut donc jardin pour d'autres amours, et il en porte mémoire. Roland ne veut d'abord y croire, mais un berger lui en fournira un nouveau témoignage ; alors « il saisit ses armes, prend son coursier et marche au hasard dans les plus sombres

détours de la forêt. [...] il couche au milieu des bois et sur la terre nue ». Ici son errance et son retour à la vie sauvage sont pareils à ceux d'Yvain ; mais sa folie éclate réellement lorsqu'il se retrouve par hasard au lieu où Angélique et Médor gravèrent le souvenir de leur amour :

« A la vue de sa honte inscrite sur le roc, il est tout entier en proie à la haine, à la colère, à la fureur et à la rage. Saisissant son épée, il met en pièce l'inscription et le rocher. Malheur à tous les endroits où se montrent les noms d'Angélique et de Médor ! ces voûtes n'offriront plus leur ombre et leur fraîcheur aux bergers et à leurs troupeaux. Et toi, fontaine, si calme et si pure, le cristal de tes ondes n'est point à l'abri de sa fureur ! il y jette les troncs, les racines et les rameaux des arbres ; il la trouble avec des éclats de rocs et de la terre. Il veut qu'elle ne reprenne jamais sa limpidité. [...] ; et, d'un seul coup, il déracine un pin gigantesque : puis il en arrache deux autres, comme si c'eût été du fenouil, des hièbles ou de l'aneth. Il brise de la même manière les chênes, les ormes, les frênes, les sapins et les hêtres. Les arbres les plus gros et les plus antiques sont abattus, [...] ».

La forêt-jardin est mutilée par la fureur surhumaine de Roland, une fureur qui dans ses excès ne peut plus s'inscrire dans un paysage simplement humanisé, à l'humanité raisonnable, sans passion ni intempérie, qui suffisait au doux lyrisme des amours de Pétrarque. Roland ne se contente pas de brouiller l'eau limpide des consciences narcissiques, il défait le jardin de son ombre bienfaisante, puis arrache la tête d'un berger et en frappe d'autres avec le corps décapité.

Pour Harrison, qui rappelle que cette folie se déchaîne sur fond de guerre, L'Arioste réussit à renier « les prétentions de l'âge d'homme [La Renaissance] à la maîtrise de soi », il dévoile les absurdités d'une politique conquérante et de sa volonté de puissance, par cette fureur de Roland détournée dans les forêts et s'abattant contre les arbres avant de débouter - quand la pseudo raison sera revenue - les forces sarrazines.

Ainsi se ravive la capacité des forêts à dénoncer une société à la dérive, à mettre en lumière les excès de l'Histoire devenus monnaie courante, la véritable nature des conflits qu'elle rationalise. Et la volonté de L'Arioste de recouvrer la nature véritable des actions humaines passe par la destruction du paysage pétrarquiste justement parce que celui-ci est un leurre, idyllique, conventionnel, image d'une littérature qui - nous l'avons vu dans notre étude de la fortune des métamorphoses ovidiennes - s'aveugle de paradis et d'harmonie, en oubliant les dissonances de son époque. Pour L'Arioste ceci est intolérable. Souvenons-nous comment Pétrarque avait complètement effacé la présence des soldats en armes par un paysage que le moi se rendait propice ; L'Arioste prend le parti du réalisme, il entend dévoiler l'entière nature humaine, et pour celle-ci le paysage de

la pastorale est bien trop étriqué ou - pour les imitateurs nostalgiques - tout à fait mensonger. Harrison conclut par ces mots le chapitre qu'il a consacré à L'Arioste :

« Les forêts du Roland furieux sont littéraires, imaginaires, extravagantes et merveilleuses, mais elles ne sont pas le cadre d'une littérature de divertissement. Elles sont utopiques, mais dans un sens différent de la forêt lyrique de Pétrarque. Avec celles-ci, on pénètre dans l'ombre du moi moderne, dans ses paradoxes psychologiques et son narcissisme. Avec celles-là, on entre dans l'ombre de l'âge d'homme tout entier, dans la volonté de puissance tapie derrière son humanisme géo-politique. » (p. 155)

Avec Le Tasse, la forêt est à défaire de ses superstitions, à arracher à toutes les croyances du paganisme et de la sorcellerie. Au chant XIIIème de la *Jérusalem Délivrée*, les Francs en croisade ont besoin de bois, « de la matière que leur procure la forêt » ; leurs ennemis par un sortilège rendent cette forêt impénétrable aux chrétiens.

*« Sorge non lunge a le cristiane tende
tra solitarie valli alta foresta,
foltissima di piante antiche, orrende,
che spargon d'ogni intorno ombra funesta.
[...]
Ma quando parte il sol, qui tosto adombra
notte, nube, caligine ed orrore
che rassembra infernal, che gli occhi ingombra
di cecità, ch'empie di tema il core ;
né qui gregge od armenti a' paschi, a l'ombra
guida bifolco mai, guida pastore,
né v'entra peregrin, se non smarrito,
ma lunge passa e la dimostra a dito.*

*Non loin des tentes chrétiennes s'élève
dans les vallées solitaires une forêt profonde,
horrible et inextricable, dont les arbres antiques
répandent tout alentour une ombre funeste.
[...]
Mais quand le soleil s'éloigne, c'est aussitôt la nuit
noire, et les nuées ténébreuses d'une horreur
qu'on dirait infernale, qui envahit les regards
offusqués et remplit les coeurs d'épouvante ;
nul paysan jamais, jamais nul berger n'y mène paître
son troupeau ou ses brebis, ou y chercher de l'ombre ;
nul voyageur n'y pénètre, sinon par erreur,
mais passe son chemin et de loin la montre du doigt. »
(6)*

Cette forêt se définit dès l'abord comme la négation même des paysages idylliques - nulle trace en elle des terres du pétrarquisme ; pire que la selva oscura, elle est déjà du domaine des enfers, et refuge de toute force néfaste :

*« Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago
con ciascuna di lor notturno viene ;
vien sovra i nomi, e chi d'un fero drago,
e chi forma d'un irco informe tiene :*

*Ici se réunissent les sorcières, et chacune
y vient de nuit avec son amoureux ;
ils arrivent sur les nuages, sous forme l'un
d'un cruel dragon, l'autre d'un bouc
difforme : »*

La forêt est investie par l'occulte ; toutes les croyances médiévales s'accumulent ici de façon caricaturale, car si le Moyen-Age savait effectivement quelques récits de sabbats et de diableries célébrés en forêt, nous avons vu combien il compensait ceux-ci par une conception souvent positive des refuges forestiers. Cependant Le Tasse précise :

*« Così credeasi, ed abitante alcuno
dal fero bosco mai ramo non svelse ;
ma i Franchi il violâr, perch'ei sol uno
somministrava lor machine eccelse.*

*C'est ce que l'on croyait et nul habitant jamais
n'avait coupé une branche dans l'horrible forêt ;
mais les Francs la violèrent, car elle pouvait seule
leur fournir le bois de leurs hautes machines. »*

En vérité la forêt se fait le lieu de toutes les illusions, les faux-semblants, victime, en quelque sorte, des légendes et des sortilèges où on l'enferme. Un magicien pour armer la forêt contre les Francs vient y invoquer les esprits, ceux de l'air et du feu, des profondeurs de la terre, qui, hésitants d'abord puis comme forcés de répondre à l'appel de ce magicien au service de l'armée ennemie, accourent « se loger dans les troncs et dans le feuillage », comme pour ranimer les végétaux des anciennes ferveurs païennes. Les ouvriers chargés d'abattre les arbres, puis les chevaliers eux-mêmes, incrédules et riant des récits fabuleux des ouvriers épouvantés, tous sont arrêtés à l'orée du bois enchanté par le bruit et la fureur des esprits assemblés, convoqués par le charme du magicien. Un chevalier plus audacieux que les autres ne se laisse pas intimider, mais alors qu'il veut franchir la lisière, une muraille de feu ceignant la forêt l'empêche d'avancer :

*« Cresce il gran foco, e 'n forma d'alte mura
stende le fiamme torbide e fumanti ;
e ne cinge quel bosco, e l'assecura
ch'altri gli arbori suoi non tronchi e schianti.
Le maggiori sue fiamme hanno figura
di castelli superbi e torreggianti,
[...]
Oh quanti appaion mostri armati in guarda
de gli alti merli e in che terribil faccia !*

*Le grand feu se développe et dresse ses flammes
troubles et fumeuses en forme de hautes murailles,
dont il ceint le bois, pour empêcher
qu'on coupe ou qu'on abatte ses arbres.
Ses plus grandes flammes ont la figure
de superbes châteaux couronnés de tours,
[...]
Oh! combien de monstres armés apparaissent à la
garde
des hauts créneaux et sous quel horrible visage ! »*

Les plus grands héros s'y frottèrent après lui et tous reculèrent. Tancrede pourtant osa au nom de l'honneur se lancer dans le feu :

*« Né sotto l'arme già sentir gli parve
caldo o fervor come di foco intenso ;
[...]
Stupido sì, ma intrepido rimane
Tancredi ; e poi che vede il tutto cheto,
mette sicuro il piè ne le profane
soglie e spia de la selva ogni secreto.
Né più apparenze inusitate e strane,
né trova alcun fra via scontro o divieto,
se non quanto per sé ritarda il bosco
la vista e i passi involupato fosco. »*

*Et il n'éprouva pas sous son armure la sensation
de chaleur et de brûlure d'un feu intense ;
[...]
Stupéfait, certes, Tancrède cependant demeure
intrépide ; puis voyant que tout est calme,
il franchit d'un pas assuré le seuil enchanté
puis explore la forêt dans ses moindres recoins.
Et il ne rencontre plus d'apparences rares
et étranges, ni d'obstacles ou d'empêchements
sur son chemin, sinon ceux qu'oppose à sa vue
et à ses pas le bois sombre et inextricable. »*

Nombreux sont les mots qui dénoncent ici la présence du surnaturel en forêt comme une simple illusion ; Godefroy de Bouillon, assistant à la débandade de ses chevaliers les plus vaillants, s'était déjà interrogé : « S'agit il de sortilèges ou d'insondables prodiges de la nature ? » La forêt qu'avec L'Arioste on avait vu violemment désolidarisée des jardins de la pastorale, se trouve maintenant séparée des figures du fabuleux qui semblaient constituer sa nature. Et l'héroïsme du chevalier ne s'évalue plus à sa vaillance ou à son courage, ni aux causes qu'il sait défendre ou à son habileté dans le maniement des armes, mais simplement à sa faculté de discerner le vrai du faux - car Tancrède a franchi la muraille de feu après avoir émis un doute sur la réalité des dangers, su la différencier des apparences. Sa lisière débarrassée des puissances de l'illusion, la forêt n'en devient pas pour autant un paysage avenant, elle reste ce « bois sombre et inextricable », ténébreuse par nature. Comme Harrison pouvait associer L'Arioste à un souci certain de « réalisme », on peut voir dans cette lutte contre les forces inconsistantes de l'illusion, une tentative d'accéder à une forêt dite « réelle », démystifiée, défaite de tout ce qu'un certain art y avait aménagé, l'art des sorciers cette fois-ci, l'art des illusionnistes.

Mais la forêt n'en est pas encore quitte avec ses enchantements. Car Tancrède découvre dans une clairière un cyprès qui l'interpelle. La clairière apparaît ici comme le coeur conservateur des mystères de la forêt, elle contient ce rêve venu des clairières humaines, que tout ne serait pas errance, que le sens tiendrait en un coeur, comme celui de la triade sacrée arbre/pierre/eau où Yvain provoqua l'orage. Et la clairière de la forêt du Tasse est le dernier sortilège qu'aura à affronter Tancrède ; il faudra attendre Renaud pour en venir à bout. Souvenons-nous comment le poète dénonçait le paganisme comme une illusion, un faux-semblant au même titre que les sorcelleries venues d'Egypte - le cyprès

qu'atteint Tancrède porte des signes hiéroglyphiques et on sait combien l'Égypte était associée aux mystères les plus occultes -, le paganisme avec ses nymphes, ses hamadryades aux saignées des arbres ; d'ailleurs Renaud n'est-il pas, au même titre que Roland mais avec toute sa raison cette fois-ci, celui qui vient à son tour débarrasser les forêts du paysage de l'idylle, paysage qui l'attire avec ses déesses des bois l'invitant à l'amour, au bonheur d'une retraite en clairière, où la forêt « « naguère si noire » accueille le chevalier et pour lui « revêt une nouvelle beauté » ? Comme le grand myrte prenait les formes d'Armide, du cyprès ensanglanté par les premiers coups d'épée du vaillant Tancrède résonne la voix suppliante de Clorinde, l'amante adorée enlevée par la mort et qui dit séjourner dans le végétal. Horrifié par cette vision, Tancrède laisse tomber son épée et quitte la forêt comme un vaincu ; on nous dit qu'il « se laissa abuser par une fausse image et par de vaines larmes ». Le Tasse n'a de cesse de dénoncer l'illusion. Seul Renaud - nous l'avons vu - saura distinguer les subterfuges des sorciers et dépasser les sentiments contradictoires qui l'animent devant le doux visage d'Armide. Dans la forêt du Tasse, la raison et le jugement comptent bien l'emporter sur les passions ; et les guerriers chrétiens se revendiquent de cette raison, combattant toutes les superstitions. On ne se bat pas contre des moulins à vent, car la véritable croisade se joue dans les forêts, croisade contre l'obscurantisme ; mais les croisés sont hommes en armes et leur victoire les convainc qu'ils sont du bon côté, celui de la raison qui vient maîtriser les forces occultes, oubliant peut-être justement la leçon de la folie de Roland. Car la forêt défaite une fois pour toutes de son enchantement, ne vont-ils pas eux aussi la ravager, quand « plus rien n'interdit que le bois soit coupé », par un déboisement « rationalisé » c'est-à-dire conduit par une idéologie, pour les besoins de la guerre en vérité, celle-là même dont Roland mimait les excès et l'absurdité ? Quoi qu'il en soit, la forêt peut être coupée parce que la raison l'a conquise sur les superstitions qui la protégeaient :

*« Tornò sereno il cielo e l'aura cheta,
tornò la selva al natural suo stato :
non d'incanti terribile né lieta,
piena d'orror ma de l'orror innato.
Ritenta il vincitor s'altro più vieta
ch'esser non possa il bosco omai troncato ;
poscia sorride, e fra sé dice : « Oh vane
sembianze ! e folle chi per voi rimane ! »*

*Le ciel redevint limpide, l'air paisible,
la forêt revint à son état naturel :
non point délicieux ou terrible par magie,
mais pleine d'une horreur qui est son horreur
innée.
Le vainqueur recherche si plus rien
n'interdit que le bois soit coupé ;
puis il sourit et se dit en lui-même : « Oh ! vaines
apparences ! insensé qui recule devant vous » (7)*

Il reste à cette forêt que nous avons plus haut qualifiée de « réaliste », démise à la fois de ses jardins et des ensorcellements qui l'habitaient et la préservaient, un visage dépouillé, mais qui n'échappe pas aux ténèbres, évasive « horreur innée » d'où peuvent surgir toutes sortes de nouveaux pièges, empiétements sur une raison que de nouvelles illusions pourront toujours surprendre.

En vérité, avec Le Tasse la forêt est et reste essentiellement le royaume des illusions, là où toutes les présences les plus fantastiques peuvent se manifester. Si les croisés ont su y éradiquer les images de la foi païenne et les forces de l'occulte, cette « horreur innée » est la porte ouverte à d'autres phénomènes, mais tous provoqués seulement par l'imaginaire et sans consistance réelle. Déjà la forêt apparaît comme le domaine par excellence de l'imaginaire - et aussi de ce qui deviendra plus tard l'inconscient ; mais celui qui, fort de son jugement, saura discerner le vrai du faux, sera toujours vainqueur des images les plus fantastiques, justement parce qu'elles ne sont qu'images. Avec cette entrée en scène de la raison, l'homme-croisé pourra non seulement sortir vainqueur des forêts mais encore les réduire au simple matériau, car elles restent inhabitées et sans autre fonction quand on les a privées de tous ces faux-semblants, toutes ces fausses présences.

Les catégories de la pensée humaine, le vrai et le faux, entrent en forêt, et le jugement vient y porter ses lois ; nous ne sommes plus très loin du *Discours de la Méthode*, où la raison sera seule guide en forêt. Mais avant d'en venir à Descartes, nous ferons encore quelques petits détours. Nous avons vu combien la peinture médiévale s'attardait dans les jardins et rarement dans les forêts ; celles-ci étaient parfois peintes, avec les montagnes, de façon stylisée le plus souvent, hors du cadre du jardin, l'au-delà du mur traité sommairement aussi parce qu'il s'agissait d'une réalité que l'artiste, selon Kenneth Clark, ne pouvait isoler intellectuellement et qu'il traitait ainsi de façon peu naturelle, voire symbolique.

En revanche, le XVIème siècle allemand s'éloigna des paysages apprivoisés, trop banals pour son goût du mystère, pour s'enfoncer en forêt. Les toiles de Grünewald ou d'Altdorfer s'emplissent de l'expressionnisme inquiétant des forêts ; les formes noueuses des arbres envahissent jusqu'au premier plan, la

luxuriance des forêts égare l'homme et le rappelle à sa petitesse, le monde élargi par les grandes découvertes s'ouvre à une nature fantastique, à l'indompté des formes, qui parfois vont jusqu'à étrangler l'individu ou le nier. Nous approfondirons l'étude de ces forêts dans notre analyse du motif de l'arbre à travers la peinture. Notons cependant combien les forêts des maîtres allemands du XVI^{ème} siècle sont une interrogation sur la place de l'homme dans un espace rendu à son vitalisme originel, exubérant. Marcel Brion, dans *Peinture romantique*, insiste sur le côté primitif de ces forêts, espace millénaire avec ses sapins jamais entamés par la hache, une nature magique et sauvage où tous les enchantements semblent possibles. On y retrouve les ermites, les saints en quête de leur foi, les chevaliers et les chasseurs. Le *Saint Georges* d'Altdorfer ne se contente pas d'une luxuriance étouffante ; les arbres s'animent d'une tension dramatique et prennent parti dans le combat qui oppose le saint cavalier au dragon (cf. Annexe 36). Selon Brion, qui décrit ce tableau dans un second ouvrage, *L'Art Fantastique*, le dragon représente toute la sauvagerie de la forêt ; les arbres, émus par la mort du dragon, s'assemblent et se penchent au-dessus du cavalier comme pour l'écraser. Tuer le monstre c'est ôter à la forêt sa nature sauvage, ou la délivrer de la tyrannie de la bestialité. Après la mort du dragon, la forêt se range, nous dit Brion, du côté des hommes, et elle devient habitable, voire utilisable ; Saint Georges est un défricheur. Quant au vitalisme parfois monstrueux des arbres, que peint aussi Dürer - chez lui comme chez Altdorfer le mimétisme entre les formes des arbres et celles des hommes confine à la métamorphose - on le retrouve dans certains paysages flamands du XVII^{ème} siècle, notamment dans la nature inquiétante de Seghers, ou dans les courbes fantastiques des arbres d'autres maîtres comme Rubens ; cependant il faudra attendre le XIX^{ème} siècle romantique pour retrouver la force des forêts primitives, telle que les peintres allemands avaient su l'évoquer.

Revenons à présent à l'ouvrage d'Harrison ; avant qu'il nous fasse entrer dans ce qui aboutira à l'époque des Lumières, il nous mène à l'une des oeuvres

majeures de Shakespeare, *Macbeth*. A la fin de la pièce, quand le tyran Macbeth assoit son pouvoir sur l'illégitimité, la forêt marche contre lui. Il s'agit en vérité des soldats camouflés avec des branches de la forêt de Birnam ; mais lorsque son messager lui annonce : « il m'a semblé que la forêt se mettait en mouvement [...] c'est une forêt qui marche », cela résonne comme un arrêt de mort :

« Ma fermeté est ébranlée, et je commence à soupçonner l'équivoque du démon, qui ment en disant vrai : ne crains rien jusqu'à ce que la forêt de Birnam marche sur Dunsinane ! et voici que la forêt marche vers Dunsinane... aux armes, aux armes ! et sortons ! si ce qu'il affirme est réel, nul moyen de fuir d'ici ni d'y demeurer. Je commence à être las du soleil, et je voudrais que l'empire du monde fût anéanti en ce moment. Qu'on sonne la cloche d'alarme !... Vent, souffle ! viens, destruction ! » (8)

La condamnation des forêts est sans appel. Harrison explique comment, la sauvagerie et la barbarie tenant le siège dans la cité, dans le cœur de l'homme, la civilisation ayant sombré dans le despotisme le plus sombre, l'ultime vengeance, et le rappel de la vraie loi, de la vraie justice, prennent le visage des forêts. D'ailleurs on voit Macbeth en appeler à une sorte d'apocalypse, conscient qu'il n'échappera pas à la force de ce qui ressemble pour lui à un jugement dernier. Harrison met en lumière le paradoxe de cette levée de boucliers placée sous le signe de la forêt. Celle-ci - ceux qui s'en réclament - s'insurge contre le viol des lois naturelles qu'elle prétend représenter. Or de quelles lois s'agit-il, et en quoi sont-elles naturelles ? C'est qu'en vérité l'ambiguïté réside bien dans le mot « nature ». Il ne s'agit pas de défendre cet état d'anarchie qui présidait à la vie des hommes avant l'existence des lois sociales, avant la fondation de la clairière, mais la base non conventionnelle de la Loi, celle qu'on instaura justement dans la clairière, la loi de l'arbre généalogique, loi naturelle « de la parenté et de la royauté », qui vient rappeler à la loi corrompue de la cité combien elle s'enracine profondément dans sa mémoire et son passé, combien elle est, elle, légitime et porteuse de justice.

Nous verrons que d'autres utiliseront plus tard cette image de la forêt en marche. Mais à présent poursuivons aux côtés d'Harrison sur « les chemins de la méthode » : Descartes voit dans la forêt un lieu d'erreurs, mais la Méthode prétend y savoir tracer un chemin en ligne droite pour en sortir - quand avec Dante seul un tracé contourné permettait de passer la lisière de la selva oscura. La forêt reste le domaine de la tradition, mais principalement des croyances infondées et des superstitions. Rappelons combien les croisés du Tasse possédaient déjà cette

vue. Mais la croisade engagée par la Méthode est encore plus dévastatrice, car elle préfère aux forêts du passé, le « désert de l'abstraction », là où les lignes droites se croisent sans rencontrer aucun obstacle ; et Harrison de préciser qu'il ne s'agit pas de tracer en forêt les droites de la raison pour atteindre un salut ou une sagesse quelconque, mais simplement pour se rendre maître de la nature. Car celui qui parvient par la Méthode à sortir des forêts revient la soumettre à sa puissance ; il s'agit d'une « déforestation méthodique ».

L'époque des Lumières hérite de la méthode cartésienne, par son ironie critique face à un passé qu'elle veut démystifier. Les forêts perdent ainsi leur densité symbolique. Elles ne sont plus considérées que comme simples ressources matérielles, et le forestier éclairé représentant de « l'utilité publique » remplace les rois du Moyen-Age qui préservaient les forêts pour leur côté sacré. Le forestier est un gestionnaire et un économiste, qui connaît parfaitement, selon l'article *Forêt* de l'Encyclopédie que reprend Harrison, « par l'expérience et l'observation directes », les « différents terrains », « la pousse caractéristique de chaque espèce » et toutes autres choses relatives à un bon entretien des forêts. Car il s'agit, selon cet article, tout autant d'exploiter pour le présent que de conserver pour les générations futures, non pour la mémoire, mais pour qu'à leur tour celles-ci puissent y trouver quelque utilité. La nouvelle science de la forêt la mesure avant tout selon le concept d'utilité ; ainsi l'espace forestier change rapidement de physionomie, comme nous l'avons déjà évoqué avec Gaston Roupnel. Plus uniforme, avec ses arbres plantés à période fixe, soumise à l'algèbre et à la géométrie selon la méthode cartésienne, la forêt n'est plus livrée au hasard. Harrison oppose la définition de la forêt selon l'Encyclopédie – « un bois qui embrasse une fort grande étendue de terrain [...] composée de bois de toutes espèces » - à celle que donnait Manwood, la forêt comme « abri contre le monde des humains, un refuge naturel où la vie sauvage pouvait prospérer sous la protection du roi ».

Avec les Lumières, le droit et les intérêts humains investissent les lieux. « La forêt en tant qu'habitat a disparu » (Harrison) ⁽⁹⁾; elle n'est plus que matériau, *du* bois. Les deux conceptions continuent à s'opposer, mais le concept d'utilité a toujours dominé dans la façon dont les époques postérieures, et ce jusqu'à aujourd'hui, ont traité les forêts.

Rousseau lui-même n'échappe pas toujours aux conceptions de son siècle. Nous avons vu combien la nature rousseauiste tenait souvent du jardin ; les forêts, quant à elles, sont à chercher en l'homme, car la nature originelle a partout disparu, elle ne croît plus que dans l'homme naturel, tel que l'intuition peut le faire revivre. Dans *Les Confessions*, Rousseau s'enfonce en forêt pour méditer son discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes ; c'est à Saint-Germain qu'il forme l'intuition du phénomène des origines : « enfoncé dans la forêt, j'y cherchais, j'y trouvais l'image des temps anciens, dont je traçais fièrement l'histoire. » Il poursuit en racontant qu'il n'est en lui qu'un cri pour dire à ses contemporains combien ils sont dans l'erreur de penser que leurs maux et leurs malheurs viennent de la nature, quand ceux-ci sont tirés d'eux-mêmes. Harrison montre que les forêts où s'enfonce Rousseau, bien qu'elles soient issues déjà de la culture, semblent garder une « affinité naturelle » avec la forêt primitive ; il en est de même lorsqu'il se retire dans les bois pour être en marge des cités. « Rousseau a besoin de se situer dans un endroit excentré » (10), c'est des forêts qu'il porte son regard sur la société et la critique.

Cependant, le discours qu'il tient de l'intérieur des forêts n'est pas semblable à celui qu'il prononce de l'extérieur ; Harrison en cite pour preuve un *Projet de Constitution pour la Corse*, où il traite la forêt avec l'oeil des Lumières, comme une matière première à exploiter avec discernement, emboîtant le pas aux idées détaillées dans l'Encyclopédie. Il est vrai que, selon la formule d'Harrison, Rousseau « inverse les idéaux des Lumières » ; c'est-à-dire qu'il détourne l'ironie avec laquelle son siècle dénonce les mensonges du passé, vers l'avenir, montrant du doigt les abîmes d'un progrès corrupteur. Mais il appartient bien par cette ironie au siècle qu'il critique ; d'ailleurs les forêts d'où il prétend se détacher de ses semblables ne sont autres que la forêt de Saint-Germain ou le Bois de Boulogne :

« Qu'il s'agisse de Saint-Germain ou du Bois de Boulogne, la scène est exposée aux lumières ; les feux de l'histoire s'y réfractent et sont diffusés par la frange de forêts qui en délimite la clairière. »

Harrison par ces mots situe Rousseau dans un « clair-obscur » plein de contradictions mais qui dans tous les cas appartient bien à son siècle.

Ceci n'empêche qu'il ait aussi ouvert la voie à tous ceux qui au XIX^{ème} siècle retourneront en forêt par nostalgie ; selon Harrison, les forêts « sont

précisément la métaphore du souvenir même, en quelque sorte baignées de l'aura des origines perdues. » Il explique la nature de ce nouvel état d'esprit par l'intermédiaire du poète Wordsworth : celui-ci s'attache à rapprocher l'homme, par la parole poétique, de la vie intérieure de la nature ; mais l'évolution historique de la conscience le rend incapable de spontanéité, l'isole au coeur de sa propre absence, exilé d'une intimité qu'il possédait jadis.

Car l'homme a perdu sa capacité à anthropomorphiser les grandes forces de la nature, capacité qui, aux temps antiques, rapprochait la nature de l'homme parce qu'elle la rendait plus humaine. A présent, sa vision reste tout extérieure, la mer n'est plus qu'un « volume d'eau », la forêt un ensemble d'arbres agglomérés. Malgré tout, la forêt demeure le paysage par lequel le poète peut rétablir la plus grande proximité avec la nature en général, avec la source. Mais jamais ne se résorbe entièrement cet état d'exclusion auquel la conscience s'est condamnée :

« La nature dérive son mode de présence du monde de l'homme, en l'occurrence la ville. La nature n'a pas d'existence en dehors de ses modes de révélation, donnés par l'historicité. » (Harrison, p. 240)

Ainsi le nouveau mode de présence de la nature, et de la forêt en particulier, se trouve être celui de la nostalgie. Et ce dont parle le poète est plus l'exil de sa propre conscience que la nature elle-même.

La même nostalgie se saisit des frères Grimm lorsqu'ils se passionnent pour le folklore de leur pays. Ils n'échappent pas à ce qu'Harrison nomme « la tendance germanique à voir dans les forêts les sanctuaires des origines » ; la poésie ou le folklore constituent pour eux les mondes les plus vivants de la tradition culturelle. Pour le romantisme, c'est parce qu'elles portent en elles la mémoire du peuple - et que, idée nouvelle pour l'époque, c'est dans le peuple et les campagnes qu'on retrouve « l'esprit du passé » - que les forêts acquièrent une valeur documentaire. Mais venons-en plus précisément aux forêts telles qu'elles apparaissent dans les contes des deux frères, et dans tous les contes en général. Bon nombre de ces forêts reprennent par les valeurs qu'elles recèlent et la présence du fabuleux, les forêts médiévales, et ce jusqu'aux domaines pleins de pièges qui éprouvaient les Croisés de la *Jérusalem Délivrée*.

Dans les forêts des contes, les personnages se perdent, mais souvent mûrissent, parcourent toute une quête du bonheur à laquelle participe la forêt ; des arbres aux pouvoirs magiques, des secrets utiles divulgués par les habitants du

lieu, ou bien au contraire des pièges, des faux châteaux, des charmes trompeurs, tout ceci anime les forêts du conte. Mais la forêt est partie prenante dans les aventures des hommes ; le personnage égoïste ou mauvais sera toujours châtié, le plus souvent après une épreuve qui en appelle aux valeurs du partage et de la générosité, et le bon sera récompensé. Ainsi dans le conte des frères Grimm *Une Maison en Forêt*, seule la benjamine de trois soeurs pourra rompre le charme qui pesait sur la forêt et ses habitants, parce qu'elle a su se montrer compréhensive envers les humains et envers les animaux. « En ce sens les forêts représentent l'unité ancienne de la nature, l'unité et la parenté des espèces. » Telle est la conclusion d'Harrison à propos de ce conte en particulier, d'un autre conte qu'il rapporte dans ses détails, *Les Deux Frères*, et de tous ceux qui, en général, poursuivent le même schéma d'une division annulée au finale par la restauration d'une unité originelle.

La nostalgie anime ainsi l'entreprise des frères Grimm, comme conjurant cet état de rupture qui prévaut depuis longtemps entre la nation et sa forêt. Mais l'univers du conte est rassurant, justement parce que tout y parle à nouveau un langage humain, et que l'homme y trouve sens ; il ne fait pas qu'y errer puisque son errance est en vérité une quête, qu'elle soit consciente ou non. Et pour que les personnages atteignent à l'unité, la forêt doit se dévoiler comme le lieu non seulement de toutes les épreuves, mais aussi de toutes les dialectiques, montrant le chemin par où le conflictuel se résout.

Philippe Barrier, à propos des forêts des contes de Perrault, montre comment celles-ci se font à la fois instigatrices de la quête et complices des événements ; ainsi la forêt dévorante du *Petit Poucet* constitue la menace nécessaire - l'ogre ou le loup concrétisent le plus souvent cet aspect - qui finalement met en valeur son caractère initiatique, car il faut au Petit Poucet affronter la mort, se perdre en forêt, se confronter à l'ogre, pour conquérir son droit à la vie. De la même façon la forêt enchantée de *La Belle au Bois Dormant* est un repaire de sorciers, lieu de tous les maléfices, mais elle est aussi un refuge pour la belle, qui, en outre, lorsqu'elle s'éveillera, aura mûri, ayant atteint l'âge d'une féminité épanouie dans le baiser du prince.

On sait combien la psychanalyse se saisira de toutes ces images ; la forêt matérialise alors le monde du désir, elle initie au mystère de la sexualité, et, par là également, permet de renouer avec une origine, psychique cette fois-ci, où le désir

erre, encore impersonnel, sans objet à aimer et porté seulement à contenter sa force impulsive que rien ne dirige, exposé au désir des autres, au viol qui n'attend pas le consentement, déjà convention sociale.

Mais le même paradoxe apparaît qu'à propos de la loi qui venait se ressourcer au lieu de sa naissance ; car chaque personnage doit d'abord s'éprouver dans l'anarchie féroce des origines, combattre les mauvais penchants, la violence des pulsions débridées, avant de s'initier à une sexualité saine, enfin exprimable, celle de la clairière et qui prit forme sous l'arbre généalogique, dans le respect des parentés notamment.

Déjà nous avons vu avec Harrison combien la forêt récompensait le champion des valeurs de la communauté ; dans le conte elle fait aussi évanouir ses pièges, elle laisse vaincre ses ogres et tuer ses loups - sa sauvagerie - à qui sait légiférer dans les scènes de l'inconscient. Ajoutons encore que tous ces habitants et hôtes des bois reprennent cette antique anthropomorphisation de la nature où Wordsworth regrettait de ne plus savoir s'abandonner ; ogres et géants disent le caractère redoutable des forêts, les lutins s'opposent à eux par leur espièglerie, petits êtres de comédie qui savent transformer les situations les plus sombres, et les fées, jalouses de leur intimité avec les arbres, rappellent les déesses anciennes, dangereuses séductrices ou figures bienfaitrices - selon Barrier les fées étaient d'ailleurs à l'origine déesses ou druidesses, devenues fées seulement depuis le christianisme.

Mais ces survivances d'anthropomorphismes anciens, ces forêts de retrouvailles avec l'originel, où l'homme participe pleinement à la vie des bois, y rejoue la domestication de ses propres instincts, tout ceci n'a commencé que par un « il était une fois », le pacte du merveilleux qui scelle à chaque conte la séparation des hommes et de la forêt, contes dits « pour enfants » le plus souvent et dont on se gausse de la fin naïve ; le désir des frères Grimm de voir par la réanimation des traditions populaires une unité et une identité restaurées, s'avère une utopie, car « il y faudrait bien plus qu'une racine magique, ou qu'une baguette de sorcière » selon les mots d'Harrison.

Un conte de George Sand, *Le Chêne parlant* (11), donne aussi aux forêts un rôle initiatique. Emi, un jeune garçon orphelin qui vivait comme porcher dans un village, dut fuir un jour devant la férocité de son troupeau et élit domicile dans un arbre de la forêt, le chêne parlant ; ce dernier a mauvaise réputation, et les

habitants du village l'évitent, mais pour l'enfant il tiendra rapidement le rôle d'un refuge maternel et matriciel. Dans les débuts de sa vie au milieu des bois, il ne quitte pas la forêt, redevenue véritable habitat et où il est initié à tous les rudiments de la vie sauvage, la chasse, la confection d'habits. Un jour une vieille mendiante le découvre ; la tête recouverte d'une peau de chèvre les premières fois, pour se dissimuler dans les atours de sa vie de chasseur, il descendra souvent par la suite pour échanger du gibier contre du pain. Comme Yvain il accède ainsi à une certaine forme d'économie et de rapports avec autrui, régis par les règles de l'échange et des besoins mutuels.

Mais la mendiante aura un rôle corrupteur, contrairement à l'ermite. Car Emi s'interroge, fait-il bien de vivre ainsi toujours aux dépens de la forêt, « sans contenter aucun de ses semblables » ? La vieille mendiante essaye de le persuader de l'accompagner, déclarant qu'elle saura lui offrir richesse et bonheur. Emi hésite ; un jour il la suit de loin mais ne dépasse pas la lisière. Il a pu pourtant par ce voyage se rendre compte de l'étendue - et des limites - de la forêt, comme de la nature du paysage qui la cerne. « C'était tout un pays de lande sans trace de culture » ; le seul hameau qu'il y distingue est un lieu de pauvreté. Deux paysages, deux habitats s'opposent, et Emi finira par écouter la mendiante, la suivre vers une « fausse culture », celle du mensonge, de l'avidité, symbolisée par la lande, « fertile en chardons », où pousse un village malpropre et sordide.

La vieille pour le convaincre avait notamment annoncé à Emi son statut de hors-la-loi, que la forêt avait été vendue, que sans doute on en abatrait les vieux arbres ; elle avait traité l'arbre initiateur d'Emi de « vieille bûche » et Emi n'avait plus songé aux sages conseils du chêne parlant. Nous retrouvons toute l'histoire des rapports entre l'homme et la forêt, la prise de possession par les lois de la cité, les déboisements, la réduction de l'arbre à un simple matériau.

Le conte s'achève par un retour en forêt, non plus sous le signe de l'arbre-mère, la magie de l'arbre parlant, matrice de toutes les harmonies de l'homme et de la nature, mais avec un père bûcheron, qui a recueilli le jeune garçon après ses malheurs avec la mendiante. Le bûcheron représente dans ce conte un mi-chemin entre la nature sauvage et une culture sans loi où l'homme est livré aux forces du mal ; il pratique une gestion « intelligente » de la forêt, gestion de la raison, mais dans le respect des arbres et surtout de l'ancien refuge d'Emi. Cependant la forêt est devenue un monde rassurant, le chêne est toujours respecté mais il n'est plus

craint, amputé du côté redoutable des forêts. Ici le rétablissement d'une union entre l'homme et la nature passe par un certain aménagement ; Emi garde des rapports privilégiés avec le monde de la forêt, avec les présences mystérieuses qui le peuplent, mais il abandonne le refuge du chêne devenu trop petit et construit une maison sous sa protection. Ceci ressemble fort à l'établissement en clairière dont parlait Harrison, et ce d'autant plus que, devenu vieux, Emi remet dans le creux du chêne une plaque de cuivre sur laquelle il raconte son histoire et où il recommande à sa descendance d'aimer l'arbre comme il l'a lui-même aimé ; c'est une façon d'enraciner l'arbre généalogique, faisant porter au chêne la mémoire de ce « rétablissement », après être passé par l'univers des forêts sauvages comme par celui des cités corrompues, dans la clairière des vraies lois, lieu où tous les conflits sont résolus, et qui, en quelque sorte, permet de juguler la nostalgie, car on peut y retrouver le sens de l'habitat en forêt - qui est de mise en rapport - tout en ayant dominé la sauvagerie, ayant procédé à ces coupes savantes du forestier. Et si Emi a atteint l'âge d'homme, l'âge de « raison », les autres personnages également ; ils n'ont plus vu dans l'arbre ces dangers mystérieux issus des forêts sauvages, mais l'ont respecté comme un bon dieu bienfaisant. Le chêne a en outre arrêté de parler, peut-être n'y a-t-il « plus d'oreilles capables de le comprendre ».

D'une certaine façon, tous les personnages des contes ont besoin pour grandir de canaliser les forces les plus anarchiques ou négatives des forêts, voire de les détruire ; mais dans l'exemple du conte de George Sand, par l'intervention du forestier - non pas simple bûcheron mais formant un projet global pour la forêt - et l'initiation d'Emi à ce métier, le paysage se métamorphose plus complètement, investi par l'homme, pris en main de façon certes sage et respectueuse – et Emi restant à l'intérieur de la forêt se porte garant de cette sagesse - mais malgré tout dominatrice, éradiquant les superstitions comme dans les forêts du Tasse, aménageant un visage seulement avenant et jamais hostile.

La forêt livre aussi parfois d'étranges secrets ; Barrier l'illustre par la légende d'un moine de Normandie parti en forêt pour abattre un arbre. Emu par un chant d'oiseau, il s'arrête pour l'écouter ; puis lorsqu'il veut commencer à abattre l'arbre, il s'aperçoit que sa cognée est vermoulue, que l'arbre est trois fois plus gros qu'à son arrivée. Affaibli par la détresse et une immense fatigue, il retourne à son monastère, où il ne reconnaît personne ; cent années ont passé, et il vient

mourir devant le Père Abbé. La forêt a livré « l'intime secret du temps » (12) par un chant d'oiseau, où l'éternité se consume dans un instant souverain.

Bon nombre de romantiques, et les poètes symbolistes après eux, ont voulu ranimer en forêt cette évasion vers l'infini, le dévoilement, par une perception exceptionnelle, de secrets intimes et abyssaux de la nature - n'est-ce pas ce qui arrive à Siegfried dans le second volet de la tétralogie de Wagner, capable de saisir le langage des oiseaux et les pensées des hommes après avoir combattu le symbole de la sauvagerie en forêt, le dragon ? Certains l'élèvent aux dimensions du sacré, rappelant les anciens bois - résidences de dieux germaniques ou grecs - et leur analogie avec les premiers sanctuaires antiques, les temples aux forêts de colonnes.

Ce qui deviendra un lieu commun de la poésie des forêts, la forêt-cathédrale, est au XIX^{ème} siècle une nostalgie de sanctuaire antique. Chateaubriand tient ainsi, dans son *Génie du Christianisme*, à rappeler l'analogie qui, de la forêt aux cathédrales gothiques, rapproche ce qu'on concevait comme les résidences originelles des dieux, des temples de la chrétienté :

« Les forêts ont été les premiers temples de la divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture. Cet art a donc dû varier selon les climats. Les Grecs ont tourné l'élégante colonne corinthienne, avec son chapiteau de feuilles, sur le modèle du palmier. Les énormes piliers du vieux style égyptien représentent le sycamore, le figuier oriental, le bananier, et la plupart des arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie.

Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité. Les deux tours hautaines, plantées à l'entrée de l'édifice, surmontent les ormes et les ifs du cimetière, et font un effet pittoresque sur l'azur du ciel. Tantôt le jour naissant illumine leurs têtes jumelles ; tantôt elle paraissent couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une atmosphère vaporeuse. Les oiseaux eux-mêmes semblent s'y méprendre, et les adopter pour les arbres de leurs forêts : des corneilles voltigent autour de leur faite, et se perchent sur leur galerie. Mais tout à coup des rumeurs confuses s'échappent de la cime de ces tours, et en chassent les oiseaux effrayés. L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murmures ; et, au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roulent dans la profondeur des bois. Les siècles, évoqués par ces sons religieux, font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent dans la vaste basilique : le sanctuaire mugit comme l'ancre de l'ancienne Sibylle ; et, tandis que l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort se taisent profondément sous vos pieds. » (13)

Ce passage - que nous avons choisi de citer en son entier particulièrement pour sa beauté - fait descendre la cathédrale des forêts, dériver les différences architecturales des temples de chaque civilisation, des espèces dissemblables que chacun a rencontrées dans son environnement. La cathédrale, se confondant si

parfaitement avec les forêts dont elle est issue, fait revivre aux fidèles le rapport originel que devaient entretenir les anciens avec la divinité, une toute présence dans les formes et les sons, qui glisse imperceptiblement les contours et les galbes des arbres dans la structure labyrinthique du temple, où pénètre une lumière identique, pendant que l'écho des voûtes et des colonnes reprend la voix des antiques auspices et oracles. L'architecture est plus qu'imitatrice quand elle sait convoquer le sacré des forêts, adoré et craint tout à la fois, réanimé jusque dans ses ambivalences, l'habitat recouvert de la divinité restaurant une proximité que la raison avait éradiquée, quand elle avait pourchassé les dieux dans les forêts.

D'autres poètes romantiques se sont servis de cette idée, mais elle s'est rapidement réduite à la métaphore, celle d'une forêt formant dôme et chapiteau, assimilée à la cathédrale, sans cet enracinement qu'on trouve chez Chateaubriand, dans un passé cultuel où l'architecture gothique attendrit ses colonnes de pierres des sèves et des lumières que la forêt-sanctuaire composait comme la manifestation même, la rumeur de la divinité ; car il ne s'agit pas pour Chateaubriand de ranimer les formes trop humaines et multiples qu'offraient les bois antiques - nous avons vu dans notre étude des motifs mythologiques combien pour lui la nature gagne en grandeur quand s'en absentent faunes et nymphes, même si son affirmation n'est pas toujours en accord avec ses nostalgies -, mais de glisser dans les voussures des temples l'atmosphère même des forêts sacrées, où l'homme accédait sans intermédiaire à une divinité sans visage, seulement dite par le mystère des sous-bois et l'impressionnante majesté des arbres.

Balzac, dans *Les Chouans*, reprend le thème de la forêt-cathédrale ; c'est dans la forêt même cette fois-ci, loin des fastes de l'église, que les hommes célèbrent d'identiques retrouvailles avec la divinité, même si on ne se transporte ici avec nostalgie que dans les premiers temps du christianisme - temps sans cathédrale et dont on imagine les premiers rites mêlés aux mystères dépouillés des cultes barbares - et non jusqu'aux temples antiques. Les Chouans font dire une messe dans un lieu très particulier, une sorte de clairière en forêt, centrée et circonscrite pour y revendiquer son premier lien au ciel :

« Un bassin demi circulaire, entièrement composé de quartiers de granit formait un amphithéâtre dans les informes gradins duquel de hauts sapins noirs et des châtaigniers jaunis s'élevaient les uns sur les autres en présentant l'aspect d'un grand cirque, [...] au centre de cette salle qui semblait avoir eu le déluge pour architecte, s'élevaient trois énormes pierres druidiques, vaste autel sur lequel était fixée une ancienne bannière d'église. » (14)

Balzac fait de cette messe un « culte renvoyé par la persécution vers sa source » ; et Mademoiselle de Verneuil, qui pénètre parmi les assistants pendant l'office, en est particulièrement frappée :

« Elle ne connaissait pas encore Dieu tout seul, sa croix sur l'autel, son autel sur la terre ; au lieu des feuillages découpés qui dans les cathédrales couronnent les arceaux gothiques, les arbres de l'automne soutenant le dôme du ciel ; au lieu des mille couleurs projetées par les vitraux, le soleil glissant à peine ses rayons rougeâtres et ses reflets assombris sur l'autel, sur le prêtre et sur les assistants. Les hommes n'étaient plus là qu'un fait et non un système, c'était une prière et non une religion. »

Ici le mimétisme des cathédrales, que les oiseaux eux-mêmes confondraient avec la masse feuillue des forêts, ne convainc pas ; les quelques feuillages stylisés du gothique ne sauraient ni remplacer ni même évoquer l'espace originel des forêts, espace fruste que tout oppose à la magnificence excessive des cathédrales, à leurs lumières trop vives, trop colorées, à leurs feuilles trop ciselées. Le retour en forêt est un dépouillement, voire un dénuement, où ressourcer la foi, l'exalter sans le recours à ses pompes, « les pompes de cette église romaine si flatteuses pour les sens ». Loin de la ferveur romantique, qui au son de l'orgue entend résonner les hauts fûts des forêts antiques et parfait l'élévation des dômes végétaux en y superposant la ligne pure des voûtes et des colonnes, les croyants entendent se livrer ici à la seule suggestion des pierres et des arbres, les éléments bruts d'un décor sans ordonnance - loin de l'ordre gothique, se bâtit le temple auquel on a donné « le déluge pour architecte ». C'est pourtant la même nostalgie qui anime le passage de Chateaubriand et la messe des Chouans réfugiés en forêt ; mais la seconde, comme en contrepoint, n'entend pas retrouver le sacré en forêt par l'intermédiaire des architectures flamboyantes, elle préfère s'y conduire directement, dans le désordre barbare d'une clairière regardant vers le ciel.

Mais de l'oeil du vitrail à l'oeil de la clairière - prisme ou déboisement - c'est encore à travers son histoire que la conscience se convie aux nostalgies d'une forêt qui réapprendrait à l'homme l'intimité avec la divinité.

La peinture romantique retourne elle aussi en forêt. Les paysages idéalisés ou trop domestiqués des siècles précédents, sont rejetés par un désir d'explorer le mystère des forêts, d'y réveiller l'effroi, parfois un peu pour le seul plaisir de s'y confronter ; et Friedrich rejoint Altdorfer dans sa volonté de dire l'homme solitaire dans une forêt originelle pleine de mystères insondés. Il en confirme le caractère sacré en l'unissant fréquemment à la montagne, et plus encore à la Croix.

Mais la forêt se fait lyrisme, torsion mystique d'arbres hivernaux, et elle se prend au jeu des tragédies humaines. Nous retrouvons ce qu'Harrison démontrait à propos de Wordsworth ; l'homme ne peut plus inscrire en forêt que son propre exil, la force tragédienne des arbres c'est sa conscience qui se prend furieusement dans les branches, c'est son emportement qui menace les cimes, ce sont ses insatisfactions qui habitent les troncs les plus douloureux. L'homme s'acharne à retrouver la physionomie des forêts primitives, mais c'est son propre malaise, ses frustrations s'aveuglant de passion, qui tempêtent contre les chênes, ses propres aspirations qui déraisonnent dans la grimace de formes fantastiques.

Et le romantisme peut aller jusqu'au déboisement. Non seulement parce qu'il aime le déchaînement des éléments et que ceux-ci ont des excès destructeurs, mais aussi parce que - dans le cas de Friedrich par exemple - il porte parfois un amour immodéré à la lumière. Marcel Brion montre combien ce culte à la lumière peut faire de la forêt un obstacle, qui empêche la marche de l'homme vers le soleil⁽¹⁵⁾. En outre, le désert de la solitude auquel le peintre aspire tout autant qu'aux forêts, et comme en contrepoids, n'est autre qu'une forêt défrichée - même si Friedrich dans la vie détestait par-dessus tout qu'on abatte un seul arbre. Ce désir d'absolu, de tempête, de lumière et de désert au-delà des forêts, peut rappeler Gilgamesh, dans sa souffrance, sa mortification face à l'infini refusé à l'homme.

Baudelaire trouve pourtant en forêt même, forêt parcourue de l'intérieur, les échos infinis des sensations, l'univers des correspondances :

*« La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
[...]
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » (Correspondances)*

Ainsi que le souligne Harrison, avec Baudelaire la nature EST un temple, et non pas simplement comparée à lui, « parce qu'elle préserve au sein de ses forêts la familiarité originelle qui produit des analogies entre différentes choses ». En ceci la forêt est symbolique, parce qu'elle préserve et reconduit à des relations lointaines et oubliées, elle est le lieu « où la perception sensorielle ordinaire subit une métamorphose et se laisse envahir par la mémoire, l'analogie et l'association. » La « familiarité du lointain », car ce sont bien des « regards familiers », donc remuant une mémoire confuse, qui observent l'homme, attache à la perception cette « unité » primitive où les sens approfondissent leur rapport au monde. Ce qu'Harrison nomme aussi la « nostalgie de l'ailleurs » tente de dépasser l'opposition prosaïque entre le corps et l'esprit, et la séparation de cinq sens trop distincts :

« Un symbole n'est pas une chose mais plutôt une association entre les choses, qui réunit ce que les modes de perception habituels différencient [...] les forêts de symboles ne sont donc pas un symbole parmi d'autres, mais bien plutôt le symbole même du symbolisme. » (p. 260 - 261)

Et si Baudelaire déclare la guerre à la nature, c'est parce qu'elle a perdu cet écheveau des correspondances, qu'elle n'est plus que « objective », ou objet littéral ; s'il défend l'artifice contre la nature, c'est que celui-ci se conçoit « dans les voiles de l'analogie qui transfigurent l'état naturel », il est une véritable mystique qui vient parcourir le lointain et peindre, par exemple et comme le mentionne Harrison, ses symboles sur le visage maquillé de la femme, qui dessine ses traits et son regard à la façon des femmes de cultures dites primitives, cultivant des liens étroits avec les éléments et la nature, car la toilette se conçoit alors comme un geste de haute spiritualité. Cet univers du lointain, ce sur-naturel

qui est la nature même, ne se retrouve pas dans la « simple nature », celle des naturalistes à la mode qui ne s'attachent qu'au visible et jamais à l'invisible, barbares avec leur expression anti-naturelle de la nature, perdant contact avec ces confins de la correspondance ; il n'est présent que dans l'univers des forêts, là où les antagonismes se réconcilient, où toute sensation se brouille, univers du vertige finalement, d'autant plus que ne s'y livrent que « de confuses paroles », loin des certitudes raisonnables du paysage seulement naturaliste ; il est connaissance toujours incontentée, abandonnée sans preuve aux sens approfondis et rendus à leur parenté originelle.

Le spleen s'empare alors de l'homme que ses nostalgies ont mené en forêt, dans le temple indifférencié de la sensation, parce que l'ailleurs reste impalpable, suggéré et jamais donné ; le poète retourne mélancolique et amer, dans la littéralité d'une société sans profondeur. Pour Harrison, Baudelaire ou Rimbaud, qui lui aussi cherche cette région du « dérèglement de tous les sens », sont des poètes dionysiaques, parce qu'ils ressourcent et les sens et la poésie - le mot même doit susciter les échos les plus mêlés - dans cette unité primordiale, cette « promiscuité » de toutes choses qui constituait l'extase dionysiaque, par laquelle on se fondait dans la matrice des formes, dans le corps de la grande déesse.

Dans un autre poème, *Obsession*, Baudelaire reprend le motif de la forêt-cathédrale, pour y rappeler la ferveur et le sacré originels :

*« Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ;
Vous hurlez comme l'orgue ; et dans nos coeurs maudits
Chambre d'éternel deuil où vibrent de vieux râles,
Répondent les échos de vos De profundis ».*

Mais la forêt est alors un temple sans divinité, elle ne conduit pas à Dieu, mais à l'homme, à un passé intemporel où le sujet et l'objet savaient se confondre, où la cassure entre l'homme et la nature ne se mesurait pas encore à l'exil historique d'une conscience ironique ou sceptique. La forêt organiste ne ménage ni sa voix ni les sentiments humains, et imprime profondément sa marque dans l'espace clos où gît le coeur exilé, l'éveillant aux correspondances mais lui rappelant aussi combien il a laissé déchoir ses relations avec la nature.

Tous les poètes dits symbolistes ne s'escriment pas pourtant à battre la haute mer des forêts ensorceleuses - car ne sont-elles pas aussi forêts de perdition, où les sens se dérèglent et se brouillent, et rendent si malaisée la vie « objective »

ou « littérale » ? Verlaine prise peu les forêts, parce qu'elles éveillent en lui les images traditionnelles de la peur et des ténèbres ; est-ce la rumeur de l'originel qui l'effraye, le vertige d'une nature aussi insondée que soi-même :

*« Par les forêts je tremble à la façon d'un lâche
qui craindrait une embûche ou qui verrait des morts.*

*Ces grands rameaux jamais apaisés, comme l'onde,
d'où tombe un noir silence avec une ombre encor
plus noire, tout ce morne et sinistre décor
me remplit d'une horreur triviale et profonde. » (Dans les Bois - poèmes Saturniens)*

La forêt apparaît alors comme uniquement négative, toute noirceur ; le poète n'est pas prêt à l'affronter, c'est le retour dans la selva oscura.

Harrison évoque également certains poètes ou peintres du XIX^{ème} siècle qui ont tenté de retrouver en forêt le sens de l'habitat. Pour lui, nous ne résidons pas tant dans la nature que « dans notre relation à la nature », c'est-à-dire que le *logos*, à la fois langage et habitat, est cette zone toujours déjà extérieure aux forêts où nous résidons, mais dont le sens est de relier, d'unir. Il pose le problème avec la peinture de Constable et particulièrement avec son *Etude d'un tronc d'orme*, arbre entre forêt et clairière, qui se révèle donc dans le « clair-obscur » de la nature, participant des deux espaces. Car le peintre de cette étude ne veut révéler - supposant que l'arbre se révèle de lui-même - que l'être objectif de la nature ; or Harrison montre combien cette entreprise n'échappe pas au *logos*, combien l'orme ne peut être simple objet, mais se dévoile forcément dans la relation qui l'unit à la conscience. Il n'existe plus de paysages sauvages, dans le sens où ils s'inscriraient hors du rapport à l'humain. Nous avons vu combien les forêts du romantisme s'abîmaient dans l'expressionnisme tragique ; ici l'arbre forme un lieu, « montre le royaume naturel comme un lieu de résidence », non seulement parce qu'il est de clairière, mais aussi parce qu'une petite maison, au point où convergent clair et obscur, circonscrit l'espace habitable et l'affirme tel, se l'accapare. De la même façon, dans d'autres oeuvres de Constable, un chemin ou une église, une barrière, feront du paysage un lieu déjà approprié.

Le poète John Clare a bien compris comment la forêt tire sa réalité et son être du rapport à l'habitation. C'est pourquoi il s'insurge contre la propriété qui « déracine l'habitat rural » :

*« la nature altière en sa plus fière humeur
laisse le monde derrière elle et ses grandeurs
ainsi Londres tel un fourré dans les collines
git plus bas enfoui que les buissons d'ici
je ne pourrais souffrir de voir le soc brutal
déraciner voler aux pauvres la forêt
que la Liberté garde intact tout ce qu'elle aime
et qu'on laisse à chacun l'allée forestière. » (Londres Face à la Forêt D'Epping) (16)*

La terre est pour lui la plus démunie, car elle ne peut empêcher les hommes de la violer. Et elle est aux pauvres sans propriété, car elle doit rester le lieu libre qui n'appartient à personne sauf à l'homme libre. Les quelques vers du poème *La Lande* que cite Harrison sont tout aussi révoltés :

*« Chaque petit tyran avec son panonceau
Montre que le divin ne rayonne plus sur la terre
revendiquée par l'homme
Sur les chemins de la liberté chers à l'enfance
Un panneau indique « sans issue »
[...]
Et les oiseaux les arbres et les fleurs sans nom
Soupirèrent tous quand vinrent les lois sans loi de l'enclosure
Et les rêves de reconquête de leur complots rebelles
Se révélèrent vraiment n'être que des rêves »*

Cette appropriation, signalisation de l'espace le plus libre, lui est particulièrement odieuse. Opposant la culture, la ville conquérante, au royaume de la liberté, généreux pour tous, qu'est la forêt, John Clare ne cessera de supplier dans ses poèmes qu'on laisse intact le second, et ce jusque dans sa folie, écrivant de son asile des poèmes parfaitement lucides sur le sujet.

« Je m'en allai dans les bois parce que je voulais vivre sans hâte, faire face seulement aux faits essentiels de la vie, découvrir ce qu'elle avait à m'enseigner. » (17)

Ainsi Henry David Thoreau précise-t-il le sens de son installation dans les bois de Walden. C'est dans la forêt qu'il compte atteindre « le fond de la vie », échapper à la simple rumeur que constitue l'existence de la cité. Il faut se tourner vers la terre et non vers le ciel pour sonder la « réalité ». Thoreau découvre surtout « son irréductible relation à la nature ». Harrison définit alors la forêt comme le

lieu de l'extériorité de nos vies intérieures ; Thoreau se construit une maison dans les bois de Walden, à partir de laquelle il aime échanger et confondre extériorité et intériorité, exposant par exemple avec plaisir ses meubles dehors quand il nettoie l'intérieur. L'intériorité, l'être, se perd dans la nature ; c'est comme cela qu'il y réside, dans la conscience de ne pas être propriétaire, « que la nature existe sans la raison humaine, et que nous résidons dans la perte qui nous est donnée. » Américain, Thoreau échappe pourtant à cette nation de propriétaires, par la liberté de se savoir mortel, résidant dans l'absolu des forêts, avec la conscience qu'il ne possède ni ne partage cet absolu. La forêt rend à l'homme son statut d'être de finitude, de passeur sans résidence outre son désir et son langage, sa liberté où la nature est don, offert mais jamais accaparé.

Mais Harrison expose déjà ces aspects des pensées de Constable, Clare ou Thoreau à la lumière de la modernité, du rapport à l'habitat du siècle suivant, où la cassure s'est sans doute accrue.

Car il nous faut examiner dans les détails l'attitude du XXème siècle à l'égard des forêts. Les débuts de ce siècle n'auront plus l'attitude de la nostalgie ; au contraire, on renvoie la forêt à son image de barbarie, et ce notamment en passant par la découverte de l'inconscient, espace intérieur sans loi ni lumière, où l'homme s'égare, où les lignes droites de la raison n'ont pas de prise.

L'homme se retrouve dans une selva oscura d'où ni son propre jugement ni le recours au divin ne peuvent le faire sortir ; toutes ses conquêtes, tous ses déboisements, ne peuvent parvenir à le faire échapper à ses ténèbres intérieures, nouvelles ténèbres qui se saisissent obstinément de la même image : la forêt.

D.H. Lawrence, dans *Fantaisie de l'inconscient*, détaille ainsi la présence des arbres :

« Je pense qu'il y a trop d'arbres ici. Ils ont l'air de se rassembler autour de moi pour me considérer fixement et j'ai la sensation qu'ils se poussent du coude quand je ne les regarde pas. » (18)

L'inconnu a réinvesti les forêts, et le danger est cette fois-ci sans visage, il prend celui des arbres, avec l'accent de la culpabilité ; l'homme frustré de

l'espace qu'il croyait avoir conquis par la raison, ne tient plus qu'une place minime avec sa conscience, comme dépris de sa grandeur :

« Le matin, la pluie dans le ciel, la forêt qui médite subtilement, et moi - moi qui ne me sens pas plus gros qu'une punaise des bois entre les racines de mon sapin. Les arbres ont l'air tellement plus gros que moi, tellement plus forts dans l'existence, à rôder ainsi silencieusement à l'entour. Je crois les sentir qui se meuvent et qui passent et qui rôdent. Ils me submergent. Ah ! bien ! la seule chose à faire est de leur céder. »

La forêt s'est emparée jusqu'à la pensée des hommes, elle fait naître le malaise le plus profond parce qu'elle s'anime de tout ce que la conscience croyait exclusivement sien, acte et jugement. La forêt n'est plus habitée par des bandits de grand chemin, elle est depuis longtemps défaite des superstitions qui l'habitaient. Mais elle s'emplit de toutes les hostilités, l'imminence de l'attaque la plus imprévue, parce qu'elle est métaphore de l'inconscient. Et comment pourrait-on s'émouvoir encore de quelque nostalgie, puisque la voilà redevenue l'univers le plus insondable, aussi dépourvue de loi qu'aux temps immémorés de la barbarie ; elle est peut-être même plus inquiétante encore, puisque l'homme est devenu incapable d'y abattre quelques arbres pour une clairière ouverte sur le ciel.

« Les arbres surgissent soudain, tout droits. J'écoute leur silence. De gros arbres au corps haut, avec, répandue sur eux, je ne sais quelle cruauté magnifique. Ou barbarie. »

Et Lawrence dit comprendre la terreur des Romains « devant la bruissante forêt hercynienne », surtout terrifiante de l'intérieur car douce comme la houle de l'extérieur ; il déclare non seulement se sentir proche des Romains, mais aussi de tous ceux qui adorèrent l'arbre, l'arbre individualisé mais portant le masque sans visage ni regard des forêts, un arbre-Dieu où se renouvellent le sacré et ses ambivalences. Cet arbre jamais dévisagé se confond effectivement avec les forêts germaniques devant lesquelles reculèrent les légions romaines, « vaste horde de vie inhumaine », « silence sans visage » et surtout « arbres collectifs plus forts que Rome » ; Lawrence conçoit la forêt comme une multiplicité d'arbres quand, rappelons-nous, Harrison passait de la forêt à l'arbre d'une tout autre manière, extrayant l'arbre des forêts en même temps qu'il l'individualisait, le plantant comme généalogie et culture.

Lawrence transforme ces arbres en dieux cruels et sacrificateurs, relatant l'effroi des soldats devant « leurs camarades morts cloués sur les arbres ». « Les

arbres les avaient dévorés, [...] arbres sauvages, inconscients, indomptables. »
Toute cette forêt, où les ennemis semblent les arbres mêmes, n'est-elle pas toujours cette forêt dans l'homme, l'inconscient « dont l'instinct est toujours de clouer des crânes et des trophées » ? Lawrence y confond tous les arbres du sacré, « l'arbre de tout, excepté l'esprit, la spiritualité » ; la forêt s'oppose à nouveau à ce qui faisait la fierté des humanistes, l'esprit, l'élévation des hommes au-dessus de la nature, et il faut - c'est forcé - sacrifier à cette forme de sauvagerie, aux arbres-forêts de l'inconscient, ces voleurs d'âme, car c'est maintenant par ces ténèbres en lui que l'homme est dirigé :

« Leur grossièreté fruste ignore nos préoccupations. Ils n'ont ni visage, ni esprit, ni entrailles : rien que de profondes, luxurieuses racines qui s'étirent dans la terre, une vaste vie flexible dans l'air et une individualité primitive. Vous pouvez encore sacrifier tout votre esprit sur leur autel. Vous pouvez clouer votre crâne sur leurs membres. Il n'ont ni crâne, ni cerveau, ni visage, ils ne sauraient couler vers vous de doux regards. Leur vie énorme se passe de tout ceci. Mais ils vous mettront en terre. »

Voici l'homme obligé de cohabiter avec ses forêts intérieures, les plus féroces qu'il ait jamais conçues, et il convient de s'y accoutumer. « Relisez ceci, je vous prie, cher lecteur ; vous devez être un peu ébloui au sortir du bois » ; c'est dire qu'entre ce qu'il nomme « le plan inférieur sensuel » et « le supérieur spirituel », il n'y a pas de demi-mesure, de lisière en clair-obscur, le jour astral de la conscience éblouit mais rien de sa lumière n'a pu ni su pénétrer en forêt.

L'inconscient ne peut cependant se contenter des bois historiques de l'Europe ; il trouvera sa plus parfaite incarnation en passant par un voyage, celui de l'Amérique Latine. Les forêts amazoniennes sont sans histoire, vierges et primitives ; on s'y perd et s'y abandonne à tous ses instincts, l'inconscient y est roi. Avant qu'elles ne deviennent le stéréotype de « l'enfer vert », à déboiser sans scrupule à tour de bras, déracinant ceux qui en avaient depuis toujours fait leur habitat, plusieurs romanciers se sont attachés à décrire les rapports de force entre l'homme et la forêt, souvent au détriment du premier, trop faible face au déchaînement - provoqué par la forêt - des ressorts les plus obscurs de son

inconscient, qu'il a rarement su dominer pour retrouver la dimension initiatique de l'espace forestier.

J.E. Rivera dans *La Voragine* raconte l'existence des travailleurs du caoutchouc dans la forêt amazonienne. Outre que les arbres sont anthropomorphisés, comme chez Lawrence, à l'image d'ennemis dont le jeu n'est jamais dévoilé, d'une volonté étrangère à celle de l'homme et qui comploterait d'éradiquer le règne de la conscience de la surface de la terre, la « forêt ennemie » débride tous les instincts les plus vils pour se venger de l'homme venu saigner ses arbres :

« La forêt dérange l'esprit de l'homme, développant en lui les instincts les plus inhumains : la cruauté envahit les âmes comme un buisson épineux, et la convoitise brûle comme une fièvre. L'ambition des richesses mine le corps et l'odeur du caoutchouc donne la folie des millions. [...] La forêt les arme pour se détruire les uns les autres, et ils se volent et s'assassinent entre eux, à la faveur du secret et de l'impunité, car on n'a jamais ouï que les arbres racontent les tragédies qu'ils provoquent » (19)

Non seulement la forêt est redevenue pleinement le lieu de la barbarie et de la cruauté - bien que celles-ci soient toujours aussi exclusivement humaines -, hors de toutes les lois, mais elle se situe en outre dans les ténèbres de l'histoire, loin des clairières généalogiques, de la mémoire, parce qu'elle est muette comme une tombe. L'homme et la forêt s'infligent un mutuel martyre, et la lutte de l'homme avec ses mauvais penchants, que la forêt personnifie par des regards sournois, prend un tour réellement malsain.

Mais l'homme a-t-il retrouvé les forêts originelles, quand il y est entré juste pour en piller la substance, tuer ses arbres et s'y enrichir ? Cet « ensorcellement de la forêt » est-il provoqué par quelque élément étranger, quelque magicien en passe de repousser des croisés trop encombrants ? Non, car cette « forêt inhumaine » n'est pas définie comme ensorcelée à cause de ceintures de feu, de châteaux fantastiques ou de dragons, mais seulement par sa présence, à la façon des arbres sans regard de Lawrence, parfaitement humaine justement, mais de cette humanité la plus vile, la plus barbare, celle qu'ignorait l'humanisme.

Bien entendu, les dangers réels ne sont pas absents, lianes, sangsues, labyrinthes des sous-bois, mais le péril le plus difficile à combattre est d'un autre ordre :

« N'importe lequel de ces arbres s'adoucirait, deviendrait amical et même souriant dans un parc, sur un chemin, dans une plaine, là où personne ne le saignerait ni le persécuterait ; mais ici tous sont pervers, ou agressifs, ou fascinateurs. Dans ces silences, sous ces ombres, ils ont leur façon de nous combattre, quelque chose nous fait peur, nous pousse, nous oppresse et nous donne le mal de mer des forêts vierges, et nous voulons fuir, et nous nous égarons, et c'est la raison pourquoi des millions de caucheros n'en sortiront jamais. » (p. 181)

L'arbre des forêts s'oppose à l'arbre des jardins ou des paysages accueillants ; de la même façon Miguel Angel Asturias, dans le poème *Indignation* tiré des *Poèmes indiens* voit la terre « subjuguée » par les arbres :

« La terre est-elle emprisonnée,
captive de leurs troncs, de leurs ans, de leurs siècles ? »

Furieux contre les forêts, contre l'arbre multiple qui ne laisse pas la terre libre, ni librement faire feuilles et fruits, le poète brandit la menace de la hache, de la torche, de l'ouragan, toutes forces qu'il considère comme justicières, pris par une fureur dévastatrice et combattante semblable à celle des hommes enfoncés dans les forêts vierges, ou aux efforts de Gilgamesh pour mutiler l'espace forestier et l'esprit qui l'habite. Mais le poète pour s'adoucir demande à la femme en connivence avec la végétalité de lui parler des paysages aimables du jardin, de l'arbre seul :

« [...] Laisse ta voix
peindre sur ma conscience ce qu'est un chêne amoureux
de l'aurore,
ou ce que fait la lune frémissante lorsqu'elle paraît
au-dessus de la ramée »

La terre qui paraît en forêt captive des arbres, s'épanouit dans la végétalité des jardins, se rapproche des astres quand elle est portée par la sève d'un arbre isolé dans le paysage.

L'homme en lutte contre l'inhumain combat dans *La Voragine* ses monstres intérieurs, il craint ses propres ténèbres, toute cette forêt irréductible aux machettes de la raison :

« Cette forêt vierge et sadique infuse dans l'esprit l'hallucination du danger imminent. Le végétal est un être sensible dont nous ignorons la psychologie. » (p. 182)

La forêt parle à l'inconscient et l'éveille, elle en est le recueil illisible ; car les sens s'y brouillent de façon plus tragique que dans les temples baudelairiens, bousculant violemment les données de la conscience. Pourtant l'homme était venu en forêt pour fuir la cité, déjà habitat de misère :

« L'homme civilisé est le paladin de la destruction. Il y a un courage magnifique dans l'épopée de ces pirates qui rendent esclaves leur péons, exploitent l'Indien et se débattent contre la forêt. Poussés par le malheur, jaillis de l'anonymat des villes, ils se sont lancés dans les déserts, cherchant une fin quelconque à leur vie stérile. Délirant de paludisme, ils se sont dépouillés de leur conscience [...] » (p. 183)

Entré en forêts par désœuvrement, des forêts appelées « déserts » parce que rien en elles n'oriente, parce qu'elles équivalent pour le citadin sans identité à une lande de perdition, l'homme n'y reste que pour les exploiter, et on voit combien le problème de l'habitat soulevé par Harrison est peut-être encore plus crucial ici, car la forêt n'est qu'un des domaines de l'économie d'une cité déjà déchuée, sans attache, sans clairière ni lisière. « Enfin, sur un rocher, au bord d'un fleuve, ils dressent une hutte et s'intitulent chefs d'entreprise » ; cet habitat dérisoire n'est ni un enracinement ni une quête des harmonies originelles. Entre la cité moderne et la forêt sans histoire, s'est instauré un malentendu, peut-être parce qu'aucune tentative d'aménagement ne raconte entre les deux l'histoire de leur relation, sans doute parce que la première n'est pas née de la seconde, elle n'est pas autochtone mais toujours colonisatrice. Et Rivera de rappeler combien cette forêt-ci est aussi vulnérable, que la rage des hommes contre leur propre obscurité, contre l'illimité de cet espace où ils n'ont su que posséder et jamais s'enraciner, se trouve au finale tout aussi destructrice pour les forêts que pour eux-mêmes :

« Comme ils ont la forêt pour ennemi, ils ne savent qui combattre et se jettent les uns sur les autres, et se tuent et se subjuguent dans les intervalles de leur lutte avec le peuple des arbres. Et il faut voir dans ces contrées combien leurs traces sont semblables à celles d'une invasion de fourmis ailées. Les Cautcheros de Colombie détruisent chaque année des millions d'arbres. C'est ainsi qu'ils frustrent les générations de l'avenir. » (p. 183)

Au seul passé de conquérants, ils méprisent aussi l'avenir, car ils n'ont recours à aucun arbre généalogique.

Ferreira de Castro - Portugais quant à lui - reprend dans *Forêt Vierge* le motif des arbres en marche, arbres debout emportés par le courant d'un fleuve mais qui ne sont pas a priori les représentants d'une vraie loi dressant sa mémoire sur les eaux :

« Tous ces arbres sont les défenseurs innombrables, sournois et vagabonds de ces forêts lugubres et impénétrables. » (20)

Cette image d'une forêt vengeresse n'est pas la forêt de Birnam marchant sur Macbeth ; car si elle combat ceux qui sont venus l'exploiter - l'auteur raconte comment le premier Portugais navigant sur le Rio Madeira fut écrasé par un arbre énorme et comment cela refroidit les conquérants pendant un siècle - ce n'est pas au nom des lois non conventionnelles de la première clairière issue de son sein, mais pour rétablir son règne sans partage :

« La Selve ne pardonnait pas la blessure qu'elle portait au flanc et on sentait qu'elle n'accepterait de trêve que la clairière reconquise et la cabane étouffée. » (p. 148)

Jamais le conquérant ne parvient à donner à cette forêt un visage familier, à y surprendre des « regards familiers », parce qu'il y déambule toujours comme un étranger, n'y établissant jamais un habitat au sens où peut l'entendre Harrison :

« A la pénétration audacieuse avait succédé l'exploitation méthodique, à la découverte, à l'exploration gratuite, l'appropriation de la forêt vierge, son débroussement utilitaire. »

L'avidité ne définira jamais les relations entre l'homme et la forêt autrement que comme une lutte ; alors ces arbres personnifiés, qui portent leur présence pleine de remontrances sur les pas des hommes, sont la figure de la culpabilité, comme devant une profanation, le viol d'une vierge-mère. Comme dans *La Voragine* on voit combien l'aventure de l'éternel colonisateur est vouée à l'échec ; réduisant la forêt à la matière qu'elle lui fournit, sans humilité pour avoir voulu s'en croire maître, l'homme a oublié la pérennité de l'obscurité, celle de la nature et la sienne propre. Craignant autant les flèches de ceux qu'il nomme les « sauvages » - les véritables habitants - que la cruauté vitale de la forêt, l'homme venu d'une nature européenne que les siècles ont amputée de sa sauvagerie, a désappris cette familiarité avec le nocturne et s'en trouve d'autant plus vulnérable.

La faillite du règne de la conscience et de l'âge de raison - et de la raison économique -, règne issu de l'époque cartésienne et qui se découvre si fragile et occupant un royaume si minime, se joue dans les forêts amazoniennes. La démesure du nocturne oublié dans les cités et les forêts historiques du vieux continent, le totalitarisme des lois de l'inconscient, tels sont les ennemis que

l'exploitant - seulement exploitant - ne sait plus combattre, dont il a perdu la connaissance depuis longtemps, nuit étendue hors et à l'intérieur de lui-même, dont il se sent infecté comme d'une maladie venue de l'extérieur quand elle n'est qu'un réveil d'une réalité refoulée et inhérente à sa nature.

Le voyage dans les forêts primitives de l'Amérique Latine, c'est le choc d'un homme rendu frêle par les réductions de la raison, avec le nocturne que toute son histoire s'est escrimée à lui faire oublier. La mort ou la folie attendent celui qui, dénaturé, ne combat qu'avec les seules armes de la raison. Le roman *Canaima* de Romulo Gallegos dépasse cette simple vision de l'acharnement des forêts à réduire l'homme - ou l'étendre - à « l'inhumain ». Car le personnage du roman de Gallegos reprend en forêt les chemins de l'initiation ; il répond à la fascination qu'elle exerce sur lui en acceptant de se perdre pour se retrouver, pour se refondre dans l'harmonie qui préludait aux cités :

« La hantise de la contempler à toute heure, de ne pouvoir détourner son regard du spectacle monotone d'un arbre et d'une foule d'autres, tous pareils, tous dressés, tous immobiles, tous muets ! La hantise de s'enfoncer parmi eux, errant comme un feu follet, lentement, en silence, comme quelqu'un qui grandit... de fuir les hommes et soi-même, jusqu'à perdre le souvenir qu'on a été homme un jour, et de rester sans geste sous le jet de lumière de la trouée où bouillonne la vie prête à remplacer le géant abattu, insensible au dedans, une moitié pénétrant en racines dans l'obscurité, l'autre moitié s'élevant, sans hâte, car on a cent ans pour se dresser au-dessus des cimes les plus hautes et des centaines d'autres pour demeurer là, tranquille, écoutant la rumeur du vent qui n'en finit jamais de passer. » (21)

L'homme se fait arbre pour se rapprocher du cosmos et de ses éléments, et il se plonge dans la pâte matricielle de l'incrédible et de l'informe, dans cette extase dionysiaque dont parlait Harrison. Alejo Carpentier dans *Le Partage des Eaux* redéfinit lui aussi la forêt comme cette présence matricielle où les formes sont interchangeable, et toutes les métamorphoses possibles - souvenons-nous d'Ovide - :

« Ce qui m'étonnait le plus était l'infini mimétisme de la nature vierge. Ici rien ne répondait à son aspect ; il se créait un monde d'apparences qui cachait la réalité, qui remettait en question beaucoup de vérités. » (22)

Les mimétismes de la forêt forcent aux noms composés, aux associations surréalistes ; s'y enrichissent aussi les correspondances baudelairiennes.

Le personnage de *Canaima* s'enfoncera toujours davantage en forêt sans crainte de voir s'effacer les lignes tracées par sa marche pionnière ; et, comme se

confondant avec les géants de Vico à qui un éclair fait découvrir le céleste, un orage amplifie brusquement l'espace de la conscience, lui faisant reconsidérer, à distance et de l'extérieur, l'espace étouffant des forêts :

« Il remarque que la forêt avait peur. Les troncs des arbres s'étaient couverts d'une pâleur spectrale à la venue des ténèbres avançant parmi eux en plein jour ; et les feuilles tremblaient sans que le vent les agît. Il se sentit supérieur à elle, libéré de son influence magnétique. Le fauve réveillé depuis peu dans son âme aspirait à un combat gigantesque et il parla ainsi à la forêt : c'est l'orage. Il vient contre nous deux, mais toi seule tu le crains. » (p. 219)

Et il se met nu pour affronter l'orage. Celui-ci, comme une grande main mutilant la forêt, répand le désordre et le chaos parmi les arbres, force supérieure qui réduit à la fois la tyrannie des forêts et la peur de l'homme, car chaque arbre s'en laisse imposer, quand reste « le petit cœur de l'homme, calme devant la fureur des éléments ». Et d'en conclure : « il se trouvait lui-même, homme cosmique, nu d'histoire, réintégré à l'origine au bord du gouffre créateur. »

Le salut lui est venu de l'ombre et de son dépassement ; enfin dénudé, comme Yvain le fou, parvenu aux sources de lui-même et de la nature, c'est quand il accepte d'être dépossédé de tout et de lui-même que l'homme peut recouvrer la mémoire de ses liens originels avec le cosmos, même si - on le voit bien - elle consiste dès l'abord en une entrée de plain pied dans l'Histoire, parce qu'elle est prise de conscience, déjà exil, premier pas hors des forêts. Et que va trouver cet « homme cosmique » aux prises avec l'orage ? Une clairière bien sûr, avec en son centre un arbre à son image, vainqueur des éléments et plus robuste que les autres, dans la pleine conviction de ses forces :

« Dans une clairière balayée par la tourmente, se dressait un anacardier solitaire. Un arbre superbe, robuste, feuillu, droit, né pour le plein soleil, entouré d'un espace de terre large et profond pour ses racines. Il était le centre de l'orage, la proie de plus convoitée que se disputaient les éléments belliqueux. [...] cette créature préférée de la terre jaillissait magnifiquement, et, devant sa souveraine beauté, l'épée flamboyante n'était plus que lumière lui abandonnant son éclat. » (p. 223)

La lumière est conquise, les éléments apprivoisés ; cet arbre en clairière n'est-il pas enracinement, ne passe-t-on pas avec lui de la forêt à l'arbre, selon un processus identique à celui que nous décrivait Harrison, par un déboisement de l'espace intérieur ?

Mais le héros de *Canaima* n'installe pas en forêt une nouvelle cité, une nouvelle généalogie ; lui qui avait déjà délaissé l'or et les richesses monnayables de la terre, pensant que l'homme ne possède là que des fortunes illusoires,

deviendra « celui qui parle aux arbres de la forêt et a été arbre plus d'une fois », disparaissant bientôt au coeur introuvable des forêts.

L'homme en retrouvailles avec la forêt, dans la plus profonde communion - qui est aussi dépassement, de sa nature propre et de celle des forêts, et dépouillement - n'est plus un fondateur de cité, car le temps est révolu de croire en l'histoire glorieuse des clairières ; l'homme nu en ce siècle est celui qui, sans illusion sur lui-même, s'est défait de toutes les barbaries, celles des cités et celles, pressantes, de la forêt-inconscient, le nocturne dont on avait négligé la tyrannie et qu'il a su apprivoiser. L'homme moderne en quête de lui-même aboutit à l'abandon des cités, parce qu'il n'a pu trouver un habitat de lisière ou de clairière, parce que l'opposition entre homme et forêt s'est radicalisée, parce que la cité a accaparé un espace dont elle n'était pas issue - prétendant amadouer d'un seul coup la grande déesse encore vierge de l'Amazonie, elle accélère l'histoire et ne se souvient que de la raison cartésienne, n'apprenant rien des habitants dits sauvages à qui la forêt a délivré ses secrets. Le choix symbolique du personnage de *Canaima*, volontairement excessif, ne le fait pas retourner dans la cité pour l'éclairer de son expérience, car il ne possède pas l'aptitude à vaincre les abîmes cachés dans la ville et ses hommes, le nocturne et ses abysses camouflés à l'intérieur de l'homme et dans le sein de ses cités d'éternels colons, nocturne que la forêt dénonce ouvertement, mais dont les exploitants combattent l'évidence.

Henri Rousseau, quant à lui, n'a eu besoin que du Jardin des Plantes de Paris pour créer une nature tropicale et originelle. A partir de simples feuilles, vues isolément et à la loupe en quelque sorte, une forêt se met à croître, jusqu'à occuper tout le cadre ; par une profusion de verts et de limbes de feuilles différentes, les troncs disparaissent sous l'épaisseur du feuillage. L'auteur de l'ouvrage *La Jungle de Henri Rousseau* qualifie ces forêts de « paradis menaçants » ; en effet, chaque morcellement végétal peut par une autonomie et une vie incontrôlée, se faire pointe agressive ou serpent charnu et charnel. La nature y est comme aliénée par les manifestations incontrôlées du désir et de

l'inconscient, les structures du végétal se plient aux manifestations d'un certain érotisme, s'arrogeant des caractéristiques animales, se gonflant, s'allongeant, d'allure phallique ou vaginale. Forêt intérieure des passions et des vices, la jungle de Rousseau est toujours le théâtre de quelque événement singulier ou dramatique : un Nègre y est attaqué par un jaguar, un tigre surgit et toute la forêt exprime sa présence, une femme charme des serpents. Tout y est brutalité, mais dans une sorte de silence feutré, et ceux qui habitent la forêt, paradis sauvage d'après la chute selon l'ouvrage que nous avons cité, appartiennent au monde de tous les jours - ils donnent parfois l'impression d'évoluer dans l'inconscience des dangers tout proches. Labyrinthe pourtant pourvu de nombreuses symétries, plénitude sans fondement puisque les troncs sont dévorés par les feuilles, aux racines toujours camouflées, cette forêt est le domaine du latent, possédée à la fois par l'angoisse de l'engloutissement, du vide dans ce trop plein sans racine, et la nostalgie d'un paradis perdu. Les forêts d'Henri Rousseau sont toute intériorité, pourtant elles ont plus d'un point commun avec les sous-bois amazoniens ; c'est dire combien ces derniers sont criblés des fantasmes et des angoisses du monde intérieur, et qu'il est difficile en forêt de démêler ce qui provient de la nature et ce qui provient de l'homme.

Avec *Empereur Jones*, une pièce de l'Américain O'Neill, la forêt reprend son rôle de condamnatrice face aux barbaries de la cité, en livrant l'homme à lui-même, aux fantômes intérieurs, aux démêlés de l'inconscient et de la conscience, avec ses angoisses et culpabilités. L'Empereur Jones, un tyran, apprenant que ses « sujets » sont en rébellion, et réfugiés dans les forêts - des hors-la-loi qui en appellent à la restauration de la vraie loi -, s'enfuit pour sauver sa peau, voulant traverser la forêt, qu'il prétend connaître, pendant la nuit. Mais dès la lisière de « petites peurs sans formes » se rient de lui, et il ne reconnaît pas les lieux ; il tire sur les peurs, qui disparaissent, avec son revolver, et s'interpelle : « de quoi as-tu peur ? par ici, il y a rien que des arbres ! »⁽²³⁾ La tentative de réduire ainsi la forêt par la raison restera vaine ; car commence un long chemin de croix pour

l'Empereur, chemin composé d'épisodes de sa vie, où les personnages qu'il a tués ou trahis lui apparaissent. Comme un long purgatoire - à moins qu'il ne soit déjà en enfer - la forêt s'ouvre presque à chaque fois sur une clairière, sur cet oeil de lumière, oeil de la conscience qui se referme aussitôt que, dans son refus et sa peur, Jones tire un coup de revolver pour faire disparaître la vision. Dans l'une de ces clairières un homme qu'il a tué joue aux dés, puis dans un autre tableau, sur un chemin - « on dirait que la forêt s'est momentanément écartée pour le laisser passer et pouvoir ainsi accomplir quelque dessein caché » - marchent des forçats auxquels on veut le mêler à coups de fouet ; il passe aussi par une clairière où, exhibés sur une souche, des esclaves sont vendus aux enchères - cette scène rappelant à la mémoire de cet empereur noir d'une île des Indes occidentales la condition de ses ancêtres. A l'aube, ayant épuisé toutes les balles de son arme, on vient le tuer au même endroit d'où il était parti. Car la ligne droite s'est faite cercle en forêt, les méandres intérieurs ne connaissent pas non plus la raison rectiligne, et la forêt qui mène à la réparation des crimes ne peut le faire que selon le dessin de la courbe - ou de la spirale.

D'autres oeuvres ont repris cette confusion des deux espaces, intériorité et extériorité, montrant une forêt-guide dans les détours les plus obscurs de soi, avec une « mise en clairière » des événements à faire ressurgir dans la conscience ; car la forêt se dépasse elle-même, elle détient les clés de l'inconscient, et par là même du salut - ou châtement - par émergence dans l'oeil de la conscience. Nous n'en citerons qu'un seul exemple encore, tiré du roman de Salman Rushdie, *Les Enfants de Minuit* ; on y voit le narrateur et héros principal, devenu amnésique après la mort de toute sa famille, mener ses compagnons dans la jungle, une forêt fantastique où il recouvrera la mémoire. Le temps se dissout ; abandonnés « aux terribles fantasmes de la forêt de songes », ils doivent y combattre leurs fantômes, pour les uns les hommes qu'ils ont tués - paradoxalement c'est le nocturne des forêts qui fait naître la culpabilité, quand le plein jour l'avait étouffée - pour les autres leur enfance - ils comprennent des faits dont jamais le sens n'avait paru aussi clair ; la régression est donc évolution, même si le voyage n'a a priori ni sens ni chronologie en forêt. Mais les voix accusatrices ne sont pas les dangers les plus difficiles à éviter, car cette pénétration de la forêt à l'intérieur de soi peut aussi tendre un autre piège, celui d'épuiser les rêves ; ils en font l'expérience lorsqu'ils se livrent dans un temple à l'érotisme le plus débridé avec des femmes

merveilleuses. Ils s'aperçoivent alors qu'ils deviennent transparents ; fuyant, ils seront peu après éjectés de la forêt, mais leur transparence dit combien cette dernière ne se contente pas de sonder l'inconscient et les fantasmes les plus intimes de l'être ; matrice de toutes les formes, elle épuise toutes les virtualités par la mise en image.

Par le même processus où elle savait initier un héros au bien ou à la conquête de soi, la forêt rejette à sa lisière celui qu'elle avait conduit dans sa propre nuit avec pour but l'accession du refoulé à la conscience. A l'homme repris par la pleine lumière des orées de se débrouiller avec les exigences de la cité - parfois, comme dans le cas de Jones, l'expédition en forêt demeure d'ordre moral et rappelle le rôle punitif de la forêt.

La forêt-inconscient de notre siècle a sans doute encore approfondi son domaine, consciente de l'inconscient, regard incisif sur les ombres humaines, jusqu'à ce qu'elles en deviennent transparentes, et dénonciation du nocturne oublié au coeur de l'homme ; une raison supplémentaire de combattre la forêt.

Mais revenons en Europe, et à notre guide, Harrison. Car les humanistes des cités craignent avec toute la force de leur raison héritée de Descartes, cette forêt à leur porte, celle-là même que nous avons trouvée dans le voyage par l'Amazonie. Est-il besoin d'un tel voyage pour s'horrorifier de sa propre obscurité, mise depuis longtemps hors les villes ? Henri Rousseau y a déjà répondu, lui qui d'un jardin fit une forêt.

Le cauchemar de Roquentin dans *La Nausée* de Sartre nous démontre combien celui qui vit sur le fil ténu des lignes droites de la Méthode possède par-dessus tout ce qu'Harrison nomme « la phobie de la forêt ». La nausée du rationaliste Roquentin naît de son incapacité à tirer de l'expérience une signification réductible à l'humain, car l'objet confond la conscience par l'énigme de son « être-là ». Pour Harrison, la racine de marronnier, provocante, est la présence la plus nauséuse parce qu'elle est une synecdoque de la forêt. Selon lui tout rationaliste, et tout humaniste, possèdent d'une façon ou d'une autre la phobie

de la forêt, non seulement parce qu'elle est opacité, mais surtout parce qu'elle s'enracine, c'est-à-dire qu'elle engendre la vie de façon autonome et indifférente devant les exigences de l'intelligence humaine.

Puis les arbres ont « souri » à Roquentin, comme ceux du temple baudelairien avaient pour l'homme des « regards familiers », et « ça voulait dire quelque chose ; c'était ça le véritable secret de l'existence ». D'ailleurs, « ça ressemblait à un regard », mais toujours aussi confus, sans commune mesure avec le monde connu et échappant à toutes les catégories de la raison. Le sens de l'existence gît dans cette présence-absence, mais rien en l'homme ne peut le cerner, c'est pourquoi celui-ci craint d'autant plus les forêts, comme les haïssent les exploitants des forêts vierges.

Et vers la fin de *La Nausée* cette terreur se manifeste ouvertement :

« J'ai peur des villes. Mais il ne faut pas en sortir. Si on s'aventure trop loin, on rencontre le cercle de la Végétation. La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes. Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l'envahira, elle grimpera sur les pierres, elle les enserrera, les fouillera, les fera éclater de ses longues pinces noires ; elle aveuglera les trous et laissera pendre partout des pattes vertes. Il faut rester dans les villes, tant qu'elles sont vivantes, il ne faut pas pénétrer seul sous cette grande chevelure qui est à leur porte : il faut la laisser onduler et craquer sans témoin. » (24)

La ville est un refuge contre la nature, la forêt resituée dans les marges mais dont on ne peut abstraire indéfiniment la présence, les abîmes expulsés hors des cités, même si on craint aussi ces dernières, car Roquentin a bien pris conscience que la forêt n'est pas qu'extériorité, et qu'elle attend au fond des maisons et des hommes :

« La grande nature vague s'est glissée dans leur ville, elle s'est infiltrée, partout, dans leur maison, dans leur bureau, en eux-mêmes. Elle ne bouge pas, elle se tient tranquille et eux, ils sont en plein dedans, ils la respirent et ils ne la voient pas, [...] je la vois, moi, cette nature, je la vois... je sais que sa soumission est paresse, je sais qu'elle n'a pas de loi ».

L'ordre fragile des cités tombera de lui-même dès que la pulsation des forêts habitera le cœur des hommes, la plénitude enflée de cette vie comblant les vides de la conscience et ses distances fondatrices ; et cette oppression venue d'ailleurs et de soi, possessive, contre laquelle les citadins n'avaient finalement élevé que de fragiles garde-fous, s'adjoint sous la plume de Sartre cette image de la forêt de phallus :

« Et celui qui se sera endormi dans son bon lit, dans sa douce chambre chaude se réveillera tout nu sous un sol bleuâtre, dans une forêt de verges bruissantes, dressées rouges et blanches vers le ciel comme les cheminées de Jouxtebouville avec de grosses couilles à demi sorties de terre, velues et bulbeuses, comme des oignons. »

Cette obsession de la vie qui engendre sans conscience, des arrogances d'une sexualité qui excrète dans le visqueux une vie informe, une matérialité sans raffinement, traduit bien la terreur devant la pâte matricielle des forêts.

Mais on voit aussi combien l'homme condamné à la cité en sent toute la fragilité, car celle-ci n'a pas dominé la barbarie - loin est ce temps où son roi préservait l'espace naturel pour y rejouer toujours cette emprise sur la sauvagerie, et sur la sienne propre plus peut-être que sur celle des forêts - ; non, la cité a refoulé, mis à ses portes, en marge - oubliant que c'est elle la marge, l'extériorité, l'au-delà des orées - ce qu'elle considère comme le seul apanage des forêts, s'armant de cécité contre sa propre nature, la démesure des sombres forêts dans ses raisonnables citadins.

Il n'est pas nouveau en vérité de considérer la forêt comme une marge ; abritant les hors-la-loi elle était telle, avec la différence que ceux-ci réintégraient les cités en y ramenant la vraie loi. Et cette idée reste particulièrement vivante en ce siècle, avec notamment *Le Traité du Rebelle* d'Ernst Jünger, au sous-titre significatif, « ou le recours aux forêts ».

Refuge pour les révoltés, pour les agents de la Résistance par exemple - réactualisation du hors-la-loi - la forêt n'est pas un lieu de simple opposition anarchique, elle est l'ultime liberté, une liberté intemporelle. Le *rebelle* qui traduit l'allemand *Waldgänger* fait référence à une ancienne coutume de l'Islande - coutume apportée en vérité par les émigrants de Norvège - qui abandonnait ses proscrits - proscrits par contestation et non passivement - dans le péril des déserts, laissant à quiconque les rencontrait le loisir de les tuer. L'Islande sans forêt reprend les moeurs d'un pays boisé, mais les transpose sans mal dans ses déserts ; l'Histoire après elle recense de multiples figures du *Waldgänger*, et Jünger montre par là combien celui-ci est non seulement intemporel, mais combien aussi il ne dépend pas du lieu forêt. Ainsi le rebelle prend selon lui position sur tout champ de bataille, qu'il soit désert ou ville, caché dans les catacombes des cités, dans sa propre patrie ou sur tout autre sol, dans les maquis du midi, et surtout « sur les arrières même de l'ennemi », saboteur, mais toujours hors de tous les ordres et de

toutes les institutions, car le recours aux forêts ne peut être pratiqué que par des volontaires.

La forêt se constitue peu à peu en concept, elle s'abstrait de sa forme primitive et n'est plus qu'un mot ; faut-il y voir son caractère irréductible, jamais étouffé malgré les contingences de l'Histoire et s'assignant forteresse en tous lieux, ou bien faut-il regretter qu'elle n'ait plus précisément la stature incontournable de la forêt de Birnam ou du refuge de Robin Hood, comme si par cet intemporel elle était trop facilement extraite du paysage immédiat, du rapport concret aux cités ?

Le rebelle, c'est aussi celui qui se prend à défendre l'imagination, celle des mythes dont la forêt conserve et enracine la mémoire, contre la rationalité tyrannique :

« Un homme sur cent, peut-être, se montrera capable de recourir aux forêts, [...] On le voit bien dans les périodes d'extrême danger, où les appareils, non contents de refuser à l'homme leur concours, l'acculent à une situation qui paraît sans issue. Tel est le moment où il lui faut décider s'il s'avoue vaincu, ou s'il poursuit la partie, armé de sa force la plus secrète et la plus personnelle. Dans ce dernier cas, il résout d'avoir recours aux forêts. » (25)

C'est « l'Hybris du progrès » qui conduit l'homme à cette lutte de David contre Goliath. Jünger oppose les figures du navire et de la forêt ; car la cité a fait de l'homme moderne un être soumis et craignant le temporel, le « passager d'un navire rapide », quand la forêt est enracinement, sorte de force conservatrice - non pas dans le sens péjoratif du terme mais parce qu'elle est mémoire - où le rebelle devient un être supra-temporel :

« La forêt est secrète. Le mot est l'un de ceux, dans notre langage, qui recèle ses contradictions. Le secret, c'est l'intime, le foyer bien clos, la citadelle de sécurité. Mais c'est aussi le clandestin, et ce sens le rapproche de l'insolite, de l'équivoque. Quand nous rencontrons de telles racines, nous pouvons être sûrs qu'elles trahissent la grande antithèse et l'identité, plus grande encore, de la vie et de la mort, que les mystères s'attachent à déchiffrer. Sous cette lumière, la forêt est la grande demeure de la mort, le siège d'un danger d'anéantissement. C'est la mission du conducteur d'âmes que d'y mener par la main celui qu'il guide, afin qu'il surmonte la crainte. Il le fait symboliquement mourir et ressusciter. Le triomphe voisine avec la destruction. Ce savoir permet de s'élever au-dessus de la violence temporelle. » (26)

La forêt devient peu à peu simple métaphore, car elle est d'abord en soi ; ainsi le poème et l'imaginaire sont un des recours aux forêts qui comptent bien préparer la « chute des Titans », géants des cités toujours aussi brutaux que lorsque Vico les plaçait en forêt. Nous avons vu que d'autres lieux pouvaient être forêt, y compris le désert ; « le même bienfait se cherche en d'autres lieux - des

grottes, des labyrinthes, des déserts [...]. Tout est résidence d'une vie robuste, pour qui en devine les symboles » : la forêt en tout lieu où la force et l'intemporel sont convoqués, c'est l'apprentissage de la mort et de la transcendance.

Foyer de l'intimité avec des puissances oubliées, la forêt ravive ses qualités d'initiatrice, et son dessein de restaurer une proximité avec la mort ; elle ne prétend pas former un sur-homme, par-delà bien et mal, car elle est le lieu par excellence d'où se dresse la conscience morale, mais simplement un homme dans sa plénitude, jamais amputé de ses ombres et surtout assumant sa mortalité. « L'antique forêt a pu se changer en domaine d'état, en exploitation économique du monde. Mais l'enfant perdu y erre toujours » : c'est dire combien l'homme a échoué dans ses relations avec les forêts, racontant l'histoire d'une longue esquivé. L'homme se rencontrant lui-même, « ce lieu de l'être intime où une voix, plus lointaine déjà que toute parole, le conseil [e] et le guid [e] », retrouve le sens des forêts, forêts intérieures qui sont comme la clé de l'être, une obscurité profonde mais qui, assumée, explorée sans mensonge, met en lumière l'ensemble de l'humain.

Et la forêt éveille à nouveau la dimension morale, l'intuition des vraies lois gîtant en soi, ce fond « non conventionnel » des lois, venu des clairières selon Harrison, les « sources de moralité, que n'ont pas encore divisées les panneaux des institutions » selon Jünger.

« Et l'homme du navire va devoir ici prendre pour mesure celui des forêts - c'est dire que l'homme de la civilisation, l'homme du mouvement et de la manifestation historique se réfère à son essence immuable, supérieure au temps, qui s'incarne et se transmue à travers l'histoire ». (27)

Même si avec Jünger la forêt n'est plus finalement qu'une image, elle demeure source unique et indéfectible, dont le besoin est pressant pour l'homme exigeant de ce siècle, toujours inaltérée justement parce qu'elle s'enracine à l'intérieur de l'être.

Au finale, la forêt est à nouveau sanctuaire, centre générateur, « zone » de toutes les identités, « noyau » du moi et de la vie sociale, fondatrice, et enfin

« lieu du verbe », de la parole créatrice. Mais rappelons combien ce concept de forêt, qui excède la perspective historique parce qu'il lui échappe, raconte avant tout une histoire humaine ; la forêt est conteuse d'Histoire mais elle ne tient pas quant à elle dans les chronologies, quand quelques hommes - démarche des minorités - outrepassent grâce à elle les horizons temporels. Pourtant faut-il, encore une fois, regretter ou se réjouir que même les déserts puissent receler des forêts et qu'aucun déboisement n'empêche le recours aux forêts ?

Car Harrison notait combien la vision de Roquentin contrastait avec les paysages de notre époque, où le désert gagne, et avec les espaces arides dominant la littérature de ce siècle, déserts emblématiques de Buzzati (*Le Désert des Tartares*) ou d'Eliot (*Terre Désolée*), « témoignage de désespoir » selon le mot d'Harrison, et prescience des transformations de notre environnement, des effets de serre ou des changements climatiques. Peut-être alors les forêts des rebelles sont-elles au-delà des déserts, acclimatées en quelque sorte au dénuement de l'ère moderne, espoir de reboisement de zones culturelles arides.

Harrison analysant *Molloy* de Samuel Beckett montre combien la forêt de ce roman appartient déjà aux paysages issus de la désertification. Le personnage Molloy, devenu très vieux, veut avant de mourir retourner vers sa mère donc vers ses origines ; il doit pour cela traverser une forêt. A l'intérieur de cette forêt il perd l'usage de sa seule jambe valide et se met à ramper.

« La forêt était tout autour de moi et les branches, s'entremêlant à une hauteur prodigieuse, par rapport à la mienne, me protégeaient du jour et des intempéries. Certains jours je ne faisais pas plus de trente à quarante pas [...] je trébuchais, mais les ténèbres n'étaient pas impénétrables. Car il régnait une sorte d'ombre bleue, plus que suffisante à mes besoins visuels [...] je faisais un tour complet sur moi-même [...] tellement ces allées se ressemblaient entre elles. A ces endroits l'ombre était moins profonde et je me dépêchais de m'en éloigner. Je n'aime pas que l'ombre s'atténue ; c'est louche. » (28)

Recherchant l'ombre à tout prix pour que cette forêt soit authentique, quoique sans véritables ténèbres, Molloy n'y progresse pas, sans direction ni sens ni vrai désir de lumière, même s'il espère un jour en sortir :

« Et si je n'allais pas en ligne rigoureusement droite, à force de tourner en rond, du moins je ne tournais pas en rond. »

Se méfiant des lignes droites de la raison cartésienne, il prétend aller droit en traçant une courbe, bien que ce soit encore là une forme de logique ; mais son raisonnement et sa progression sont sans efficacité, pour Harrison cette forêt est

l'allégorie de « la paralysie de la vie », et le mouvement de Molloy est le nihilisme d'une époque qui n'en finit pas de finir. Car aucune rédemption n'est venue donner un sens à l'histoire des hommes, ni aucun guide spirituel ; aucun tracé dont Dieu seul aurait le secret, ne permet de sortir de cette nouvelle selva oscura.

Et tout dans cette forêt dit la perte du sens, l'absurdité tant de la courbe que de la ligne ; cette forêt est vide, elle ne conduit à rien, elle n'est plus source, indifférenciée et sans saison, sans parole ni Verbe, sans recours :

« Ce devait être l'hiver, et non seulement beaucoup d'arbres avaient perdu leurs feuilles, mais ces feuilles étaient devenues noires et spongieuses [...] elles se tassaient, immobiles et raides, on aurait dit du laiton. »

La forêt est mutisme et dévitalisation, qui est désertification. Et l'on apprend dans la seconde partie du roman, par l'agent lancé à la recherche de Molloy, que celui-ci ne pouvait en aucun cas se perdre, puisque sa province natale n'était plus depuis longtemps qu'un désert et le lieu où Molloy a échoué ne pouvait être tout au plus qu'un bosquet.

Le paysage forestier est totalement démystifié, ruiné, et ce d'autant plus qu'arrivé enfin à la lisière, Molloy tombe dans un fossé :

« Toujours présent à l'esprit... la nécessité de tourner, tourner sans cesse, et tous les trois ou quatre rétablissements je modifiais le cap, ce qui me faisait décrire, sinon un cercle, tout au moins un vaste polygone, on fait ce qu'on peut, et me permettait d'espérer que j'avançais droit devant moi, malgré tout, en ligne droite, jour et nuit, vers ma mère. Et le jour vint en effet où la forêt s'arrêta et je vis la lumière de la plaine [...] la forêt se terminait par un fossé [...] et c'est dans ce fossé que je pris connaissance de ce qui m'était arrivé [...] je me laissais dégringoler jusqu'au fond du fossé [...] ce devait être le printemps. » (29)

Imaginant toujours qu'il saura tracer en fin de compte la ligne droite, son aboutissement n'est pas une issue, mais un fossé – « signe d'agriculture ? ou tombe ? » s'interroge Harrison - dans lequel il va se complaire, ne désirant même plus bouger pour atteindre la ville dont il aperçoit les clochers et les tours.

La forêt-désert, tel est le paysage dans lequel trébuche et rampe l'homme de ce siècle, avec la fiction des antiques forêts pour se perdre quand même, une histoire qui piétine sans fin véritable que se pelotonner dans un fossé, frontière brute sans lisières. L'homme moderne pourrait être ce vieillard sans environnement que ces déserts qui sont forêts démystifiées ; et les forêts du

rebelle, où qu'elles soient, y compris en lui-même, sont défrichées, car, rappelons-le, l'homme habite ses relations à la nature, mais celles-ci sont faussées par l'absurde, désertées par le sens, inhabitées justement, car l'homme ne croit plus ni dans la ligne droite de l'humanisme, ni dans les détours mystérieux préconçus par quelque divinité, ni dans le progrès, ni dans la source et le retour nostalgique - Molloy cherche sa mère mais peut-être n'est-elle que ce ventre creux du fossé. L'homme vide, dénué, vide aussi ses relations au monde, et ses forêts sont déserts.

Dans l'un des poèmes du recueil *Arbres* de Prévert, un homme ressemble un peu à Molloy, un homme dans un bois tout proche de la ville et qui adhère lui aussi à la courbe, non plus dans le but d'avancer en ligne droite mais dans celui, au contraire, de se perdre comme dans une grande forêt - mais peut-être Molloy avait-il aussi ce secret espoir que l'environnement sache le livrer encore au sens touffu et ténébreux d'une forêt.

*« Dans un bois un homme s'égare
un homme de nos jours
et des siens en même temps
Et cet homme égaré sourit
il sait la ville tout près
et qu'on ne se perd pas comme ça
il tourne sur lui-même
[...]
Est-ce
Meudon la Forêt Noire Bondy
Les gorges de Ribemont
d'Apremont
il sait pourtant bien que
c'est le bois de Clamart
mais il y a quelque chose
dans sa mémoire
dans son imaginaire
quelque chose qui hurle à la mort
en lui tenant les côtes
Mais
il a beau essayer de sourire encore
le fou rire de l'enfance
est enfermé dans le cabinet noir
il a terreur et panique de logique
et dans ce bois
comme navire sur la mer
il a roulis angoisse désarroi de navire » (p. 32)*

Redevenu enfant errant sans rien comprendre aux ténèbres des forêts, comme rappelant les propos de Jünger sur l'homme toujours enfant dans ses relations aux forêts, ce citadin est pourtant incapable de s'y enraciner, resté

passager du navire. Et il cherche désespérément à « toucher du bois », retrouver l'arbre-matériau dont on ne peut plus s'effrayer, la forêt « dans sa plus simple expression », réduite par la raison exploitante :

*« et il oublie de plus en plus
que les arbres sont des arbres
et que les arbres sont en bois »*

Et le pauvre homme échoue sur la route, comme Molloy dans un fossé ; un corbillard vide le renverse « sans s'en apercevoir ».

Dans ce bois, lieu dénaturé, avec la présence toujours proche de la ville, dans ce succédané des forêts, l'homme hurle de ne savoir plus affronter ni le temps ni la mort, l'Histoire est vaine à lui conter la conquête de l'espace forestier, à lui rappeler combien l'homme le domine, y a su imprimer sa marque et sa raison ; un bosquet ou un petit bois suffisent à perdre l'homme moderne, inapte à lutter contre quelque ombre que ce soit, en quelque sorte « noyé dans un verre d'eau », et il tombe lamentablement au sortir des forêts, dans un fossé ou sous les roues d'un corbillard, sans cheminement qu'un semblant de droite ou de courbe.

Pourtant ils sont quelques-uns, écrivains ou poètes de ce siècle, à imaginer la marche des forêts contre la cité, et Prévert le premier. Nous avons vu combien cette avancée sur l'espace conquis par l'Histoire était avec Macbeth un ultime recours, quand la barbarie s'était emparée de la ville et que la seule façon de ressourcer les lois et les institutions était de les rappeler à l'ordre des forêts - dans notre siècle cependant, peut-être n'est-ce plus tant par un souci de justice que par un désir de restaurer un habitat vivable, une écologie qui n'aurait pas perdu la mémoire.

Dans le poème *L'espoir Vert* de Prévert, les arbres trouvent que les hommes abusent de leur silence en les abattant ainsi à tour de bras, et voici comment ils se lèvent :

*« Un beau jour on s'est fâché
Oh c'était dur de se déplacer
dur de se déraciner
Mais on chantait
c'était pas comme dans la Marseillaise
Aux arbres citoyens
c'était pas God save the King
Robin des Bois
C'était la chanson verte*

*qu'ils n'aimaient pas
 Et quand on a démarré
 c'était pas comme dans Macbeth
 c'était pas du malheur en carton
 avec en grande figuration
 la fatalité camouflée
 C'étaient des arbres pour de vrai
 c'étaient
 des arbres qui en avaient marre
 des arbres écroués formant
 d'inextricables barricades
 comme les hommes racontent
 dans les beaux jours de leur histoire
 C'étaient des arbres des plantes
 avec leurs écureuils
 leurs oiseaux
 leurs insectes
 leurs sangliers
 Des arbres en goguette en fête
 en liberté » (p. 68)*

La belle marche des arbres en révolte ne prend ni les armes de Robin des bois ni celles des opposants à Macbeth, elle n'est pas partisane, mais seulement rébellion pour qu'on respecte la forêt, car ainsi que le décrit la première partie du poème, elle défend un passé plus propice, bien qu'insitué, où les bûcherons « avaient des égards pour les arbres », où les hommes s'aimaient, où les idées ne gouvernaient pas le monde par la guerre. La forêt se fait ainsi un peu paradis, Eden utopique, mais il n'empêche que sa marche prétend bien ici aussi assumer le rôle de mémoire des valeurs les plus saines et les plus simples, et poser les bases d'une société nouvelle. Car la forêt est révolutionnaire, cette image de prise de possession de la ville est pareille à un déluge, effaçant et châtiant tout ce qui précède :

*« Et bientôt la Seine
 devint une grande cressonnière verte
 et puis... et puis...
 deux amoureux humains
 deux rescapés
 s'approchèrent d'un peuplier
 sur son coeur ils gravèrent
 leurs coeurs et leurs noms enlacés
 et furent épargnés. » (p. 69)*

La forêt retrouve ainsi une dimension mythique, en faisant disparaître toute trace d'une société déchue, donnant naissance à un nouvel âge. Décrivant souvent la forêt comme une autre civilisation, une culture à part entière, avec sa

propre écriture, ses propres histoires à raconter, son « traité d'auto-arboriculture », Prévert entend ainsi opposer deux conceptions de vie, dont celle des forêts, regroupant les amoureux, les enfants, les oiseaux et les fous - et les poètes bien sûr se reconnaissent parmi l'une ou l'autre de ces catégories.

Dans un célèbre passage du récit *Les Vraies Richesses* (30), Giono reprend un combat identique, celui des hommes de la terre, ou tout simplement de la vie :

« Maintenant, les champs se lèvent pour le combat du peuple de la vie, contre la société des faiseurs de mort. Nous sommes une immense forêt en marche. Nous emportons lourdement avec nous nos délices et nos terreurs ; notre implacable férocité et la douceur de nos mains de feuilles. A toutes les grandes époques, quand il a fallu lutter contre les mauvaises forces, l'imagination paysanne a chaque fois inventé la forêt en marche. »

Ici c'est l'habitat rural, avec ses champs, ses plaines sans arbres peut-être aussi, qui s'empare de l'image de la forêt, pour la rébellion d'un « arrière-pays » négligé par les cités. Et cette rébellion possède à nouveau la force océanique d'un déluge :

« Nous, le vent du monde sonne les fanfares de chasse à travers les couloirs de notre corps de forêt ; des milliards de colombes couvrent notre feuillage comme l'écume couvre la mer. Nous emportons avec nous des villages dorés comme des navires de rois. De l'est à l'ouest, par le nord, par le sud, la forêt s'avance, couvrant des vallons, couvrant des plaines, débordant les collines, recouvrant les collines le long des fleuves, le long des vallées, pas à pas, lourdement, cernant ce bourg, emportant d'assaut cette ville, poussant devant elle les décombres de la civilisation de la mort. »

Les hommes de la terre, excédés, comme poussés à ces extrémités guerrières, trouvent la forme concrète de leur révolte dans la forêt, masse puissante seule capable de subjuguier les titans des cités – « loin, commence à hurler la terreur des monstres ». Mais la forêt ne laisse pas derrière elle les espaces dévastés, elle réinstalle son règne, recouvre les ruines, engendre des champs de primevères, la douceur après la force, laisse vagabonder ses cerfs amoureux. Et c'est l'homme qui prend le visage de la bête la plus ignoble ; la sauvagerie et la barbarie sont bien l'apanage des cités, mais la masse ulcérée des forêts est bien plus féroce - elle a plus à détrôner -, peut-être plus désespérée, qu'au temps du dictateur Macbeth. Et ce que craignait Roquentin se réalise, la forêt s'empare de Paris :

« Nous sommes la civilisation naturelle de la sève et du sang. Des quatre bords de l'horizon, la forêt en marche descend vers toi. Mais il n'est pas besoin de combattre. Une forêt plus belle et plus saine que celle qui emplit les vallons des plus secrètes montagnes jaillit de toi. Tes Louvres éclatent, tes cathédrales s'effondrent, tes clochers chavirent comme les mâts de navires crevés. Un bouillonnement de sève soulève tes murs et les écarte. Des frondaisons jaillissent de cette foule que tu tenais prisonnière. Sans que tu le saches, on s'était déjà débarrassé de ta froide intelligence. »

Cette invasion se réalise comme une belle éclosion, car des hommes-arbres pour s'éveiller n'ont qu'à laisser croître la graine en eux - « [n]ous les chargeons d'oiseaux » -, tout prêts à rejoindre les insurgés. Et nous retrouvons ce renversement, la civilisation venue des forêts, mais ici la cité ne doit pas se trouver rafferme du retour en son sein de ceux qui se ressourcèrent hors les murs, elle doit se métamorphoser en forêt, en champs avec ses semeurs et ses laboureurs, reprise par le rythme de l'habitat rural.

Ce grand chant lyrique de Giono défendant les « vraies richesses » de la terre est un rêve extrémiste, parce qu'il veut détruire totalement la cité productrice de mort, mais il dit combien le malaise est profond entre la ville moderne et celui qui possède encore le sens des clairières, effleure chaque jour les lisières et de cette relation tire son sens de la terre. La forêt est seule capable de personnifier, et sans compromis, les revendications de l'habitat rural ; elle défend, une fois de plus, l'humus des clairières, la généalogie enracinée dans le premier déboisement, mais cette fois-ci pour instaurer une sorte de « cité rurale », avec ses ceintures de forêt pour conscience, une société harmonieuse qui présente le visage de la campagne française telle qu'elle était du temps de Giono.

Signalons enfin un dernier auteur qui a recours au motif de la forêt en marche, et ce toujours dans un dessein de défendre des valeurs liées à la terre. Il s'agit de Ben Jelloun, qui dans *La Réclusion Solitaire* fait de la forêt l'allégorie de son peuple émigrant vers la France ; l'arrachement de ces hommes à leur terre s'empare de cette image d'une forêt qui avance - exil donc ici, et déracinement -, reprise dans *Moha le Fou Moha le Sage* pour désigner tous les enfants sacrifiés à la misère, et à un paysage qui n'est ni ville ni forêt ni lisière ni quoi que ce soit d'autre, ou peut-être à la rigueur ce fossé, où auraient élu domicile tous les Molloy de ce siècle sans habitat :

« La forêt ! mais il n'y a plus de forêt. Il n'y a ni forêt ni désert, seulement une prairie plantée de zincs et de miroirs brisés. La ville... a vomi les hommes pauvres qui se sont retrouvés dans la périphérie de la vie. »

La forêt est un rêve de conscience dressée, de rédemption ; le visage des forêts rend toute cause juste :

« De ces baraques, de ce zinc et de cette boue, un homme se lèvera. [...] cet homme, ce sera un enfant né du mépris et du froid, né de l'attente et du siècle caché sous les flots d'une mer ravagée ; ce sera une forêt, une forêt immense qui marchera d'un pas lent et sûr, elle avancera avec ses animaux sauvages et ses arbres lourds, elle avancera comme une symphonie à l'heure de la vengeance suprême. » (31)

Quand on ne parvient plus à imaginer la justice avec un visage d'homme on lui donne celui des forêts ; à celles-ci, guerrières mais pures, éternellement pures, rien n'aurait le pouvoir de résister, et pour celui qui vit en « périphérie » comme elles, toujours marginalisé, ces forêts qui avancent sont la figure de la révolte la plus radicale, capables de renverser le cours du temps et de l'Histoire. Les lois de la forêt s'opposent d'ailleurs ici à l'arbre généalogique, « l'arbre de tes ancêtres. L'arbre qui avait mangé les enfants du siècle », un arbre qui n'a su qu'engendrer la souffrance, dont la croissance a trahi la racine.

Les peuples déracinés par l'Histoire, par le progrès, sont assimilés aux arbres coupés, laissés pour compte ; à ce déboisement, ces forêts qui marchent dans l'exil, racines à l'air, répond la révolte de « la forêt qui dit la vérité » et compte bien faire échapper les enfants de la misère à ce non-lieu qu'est la prairie aux maisons de zinc ; elle se lève aussi pour les paysans sans terre qui sont morts sur le chemin de la ville.

Enfin elle est « forêt natale », matrice, pré-histoire de l'arbre des ancêtres, préludant à toute forme. Ainsi, avec Ben Jelloun la forêt en marche assume un rôle double, en vérité deux faces d'un même visage, l'une de l'exil et l'autre du retour ; dans un poème du recueil *A l'Insu du Souvenir*, il rappelle la première :

*« on annonce
l'arrivée d'une forêt
chassée de son pays
avec ses oiseaux blessés
ses arbres et amants meurtris
une forêt de terre tiède
enveloppée dans un drap d'argent
offerte à l'étroite nudité des sables
le visage de l'humiliée
est voilé de paille. » (32)*

La forêt-peuple veut avancer avec ses racines, mais elle est offerte au désert, elle cherche à voiler son visage pour ne pas perdre son identité ; cependant, l'épopée de ces forêts en marche, qu'elles soient humiliées ou guerrières, raconte le même lien à la terre, la même revendication d'une identité dans l'enracinement.

L'image des forêts en marche a pris en ce siècle un tour pathétique, elle ne parle plus en vérité d'une forêt menaçante mais d'une forêt menacée ; cette avancée fantastique de toutes les forces vives de la nature et de l'homme, quand tout déjà les avait absentes des paysages intérieurs et extérieurs, est particulièrement frappante parce qu'elle est le signe d'une situation extrême, elle ne fait pas que renverser un royaume illégitime, elle prend, chez des auteurs pourtant très différents les uns des autres, les dimensions d'une apocalypse.

Bien entendu ces forêts sont symboliques, personnifiant les hommes en révolte - l'homme en colère voit vert -, mais user d'une telle image excède le simple recours aux symboles, parce que la modernité accule aux non-lieux et que les hommes de ce siècle, tous sans domicile, déracinés comme les émigrés des romans de Ben Jelloun, ne peuvent que retrouver et leur substance et leur présence en renouant avec l'espace naturel et culturel des forêts - ceci de façon violente et totale, sous peine de s'éteindre infiniment dans les fossés de l'absence.

D'autres ont rappelé dans ce siècle combien l'identité d'un peuple et d'une culture s'inscrit dans ces liens organiques avec les forêts. Nous en fournirons pour exemple le roman de Léonov, *La Forêt russe*, forêt dont l'ampleur est à l'image du lexique qui s'y rattache, si vaste que, prévient la traductrice, elle n'a pu toujours trouver un vocabulaire équivalent dans l'espace forestier restreint de l'hexagone - plus les forêts sont profondes plus le champ lexical paraît se densifier.

Dans cette forêt s'opposeront un arriviste et un savant intègre, Ivan, qui, enfant, s'est vu initié à ses mystères :

« Or, voici quelle était la topographie de ce monde d'autrefois : en son milieu, au confluent de la Sklane et de l'Enga le Krasnoverchyé dévalait vers leurs eaux ; alentour, verte, bleu foncé ou bleuâtre gravissait l'immense forêt. »

Des légendes circulent sur les esprits de ces bois, dont personne encore n'a exploré - au début du roman - l'espace infini : « selon des rumeurs que les gosses n'avaient pas contrôlées, le ciel là-bas rejoignait la terre complètement. » Ivan, dans son enfance, a poussé, avec l'un de ses amis, jusqu'au coeur de la forêt, là où coule une petite source, croît le plus haut de ses arbres et vit Kalina, le maître mythique des lieux. Mais l'Histoire abat le grand arbre, dépouille la « terre natale », laisse mourir le vieux Kalina : c'est la révolution bolchévique qui s'en prend aux « antiques chênaies seigneurales », aux « forêts de la noblesse impécunieuse ». Elle déracine en vérité plus encore l'identité de son peuple, et durant toute sa vie Ivan n'aura de cesse de façonner ce discours où il défend les liens étroits entre la forêt et l'identité russe :

« Ce serait ingratitude que de ne pas inscrire la forêt au nombre des éducateurs et des rares protecteurs de notre peuple. De même que la steppe a façonné chez nos aïeux l'attrait vers la liberté et les joies des duels de paladins, la forêt leur a enseigné cette prudence, cet esprit d'observation, cet amour du travail et cette démarche pesante, obstinée qui a toujours mené les Russes vers leurs buts. Nous avons grandi en forêt et nulle peut-être de ces composantes naturelles n'a déterminé autant que celle-là les moeurs de nos ancêtres. » (33)

Et il rappelle combien le bois accompagne l'homme durant sa vie entière, du berceau à la tombe ; mais il garde, dans la suite de son discours, un peu trop la vision du matérialiste, tombant dans le travers de Rousseau face aux forêts de Corse, les défendant comme matériau avant tout, même si celui-ci prend la forme de toutes les coutumes populaires.

De la même façon on peut rester dubitatif lorsqu'il propose d' « inculquer à nos enfants une sollicitude de propriétaire envers la forêt. [...] Il faut espérer que, plantée par nos propres mains, elle nous sera plus chère que lorsqu'elle fut transmise par héritage. » Il n'est pas certain que l'attitude du propriétaire soit la plus apte à défendre les forêts. Puis il rappelle le caractère des esprits qui habitent les forêts russes, et retrace toute l'histoire de son pays par celle des forêts. Il relate, un peu comme le fit Harrison, le statut de la forêt russe - nous ne nous y

attardons pas car cette histoire est parallèle à celle des forêts du reste de l'Occident - par exemple avec le code d'Alexis qui au XIV^{ème} siècle défend les forêts comme domaines seigneuriaux et lieux des plaisirs de la chasse. Cependant nous évoquerons un fait particulièrement significatif car il prend forme dans la langue russe même ; Ivan rapporte :

« L'ascète russe qui faisait son salut dans la ténèbre forestière méritait tout à fait le nom de poustynnik [Poustynia = désert, dont la racine est Poustoi : vide, selon la note de la traductrice], c'est-à-dire d'habitant d'un lieu où il n'y a rien. Les plus denses forêts dans le pays de mon enfance se nommaient justement Poustocha. Et c'est pourquoi la forêt n'a trouvé chez nous le reflet de sa dimension réelle ni dans le dict populaire ni dans la chanson. »

Quand la langue fait des forêts un désert, les relations entre homme et forêt ne peuvent être que conflictuelles.

Cet acharnement d'Ivan à démontrer au peuple russe combien il est lié de façon organique à sa forêt, n'est qu'une tentative de plus de réaliser *l'écologie*, la « science de la maison » selon son étymologie, ou science de l'habitat. Plus ou moins adroitement, Ivan allie la raison et le recours aux mythes, pour faire retrouver aux hommes le sens de leur habitat.

Julien Gracq tente quant à lui de renouer avec les forêts des légendes. Réveillant tout l'arsenal des contes, son roman *Au Château d'Argol* ⁽³⁴⁾ se situe dans une forêt sans limite, « un bois dormant » qui « enserrait le château comme les anneaux d'un serpent ». Décrite comme les forêts vierges de l'Amazonie, entre tempête et gigantisme, tout en elle prête au fantastique :

« Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt dût être animée, et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle n'eût pas dit son premier mot. »

Ilot, monde clos de quête et d'errance, elle acquiert une dimension mythique, apparemment artificielle par ses effets de grandiose et son côté stylisé de conte de fées, mais en vérité convoquant l'homme et le cosmos pour un unisson solennel, qui prend, dans le contexte de ce siècle de désert et de forêt en

marche, valeur de rédemption. Redevenue le lieu privilégié où les sens se brouillent et où de mystérieuses présences se dévoilent, la forêt reprend les rênes et dirige les hommes à sa guise.

« A cette heure trouble de la fin du jour, il semblait que partout, dans les craquements de l'écorce surchauffée, la chute étrangement retentissante d'une branche morte dans une avenue déserte, [...] fussent sensibles derrière d'impénétrables voiles, une redoutable alchimie, la lente préparation par la forêt de tous ses mystères nocturnes. »

Julien Gracq poursuit son appel vers les forêts de légende, et celles-ci finissent par tracer en leur sein une étrange ligne droite, d'une rectitude absolue, si parfaite qu'elle n'est pas issue de la simple raison, « suggérant à l'esprit obsédé par l'infranchissable rideau de la forêt l'image d'une porte ouverte sur un paysage entièrement inconnu, auquel l'obsédante rectitude de cette avenue, comme tracée à travers monts et vallées par un sauvage caprice, une volonté royalement dédaigneuse de toute difficulté, paraissait conférer un don de capitale assurance ». Ce chemin décline en outre l'espace dégagé « d'une vraie clairière ». Ligne et clairière ne sont pas ici ouvrages d'homme, mais elles rendent la marche possible, comme si un ordre, un destin, inscrivaient enfin le couple du roman dans un sens obstiné que rien ne pourrait détourner de sa rectitude ; et c'est bien dans cette marche que le couple vit sa plus parfaite communion avec le cosmos, « une nuit du monde dans sa primauté sidérale, et la révolution de la planète, dont l'orbe enthousiasmante parut gouverner l'harmonie de leurs gestes les plus familiers. »

La forêt du roman de Gracq surprend par sa perfection, ranimée par tous les attributs qui furent les siens avant même la fondation des clairières, comme si s'effaçaient tous les siècles d'Histoire et de conflits. Aux antipodes des déserts modernes, ou plutôt en contrepoint, un couple marche dans la forêt la plus mystique, la plus foisonnante et la plus primitive dans sa forme et sa présence, dans le langage qui l'aborde. Et cette forêt n'est pas que conductrice vers les rythmes du cosmos, elle garde aussi son caractère ensorceleur, une prise néfaste sur le destin, tragique, du couple qu'elle a conduit sur cette ligne droite, comme si elle siégeait aussi sur la raison, comme si son caprice le plus fou n'était pas un *holzweg* - un chemin qui ne mène nulle part - mais bien cette parodie d'elle-même, plus parfaite que l'original.

D'autres auteurs, plus récemment encore, tentent de ranimer la mystique des forêts ; Bourbon-Busset par exemple prétend retrouver « l'esprit de la forêt » (35), en cherchant une porte par où elle nous livrera un autre espace-temps, où tout redébut à chaque instant, dans la grâce d'un « commencement perpétuel » et d'une « continuité inventive » ; un chevalier vient parcourir à nouveau les trajets de l'initiation et de la peur, et pour saisir cet esprit de la forêt, « complicité entre constance et ardeur », « défi de la constance », il suffit d'interroger les arbres, les rivières, car tout est parole et diction. On ne s'embarrasse pas du fait que cette forêt soit historique, amputée de sa sauvagerie, loin des espaces originels, car son « esprit » est intact, passion pour la vie et rapport au temps équilibré. « Je n'accepte l'infini que s'il a l'odeur des bois » ; la forêt est elle-même le guide, nul n'est besoin des tracés humains ni des dessins contournés de quelque divinité, l'idéal est ce « chemin qui marche », qui, lorsqu'il est passé, ne laisse aucun vestige derrière lui - la forêt se referme -, adoptant ainsi pour toute direction « celle du temps qui exclut tout retour », chemin sans but ni tracé.

Cet « esprit de la forêt », Mario Mercier le retrouve aussi et l'approfondit dans une simple forêt de France où il ranime par une écoute passionnée le langage originel de la nature. Et il se reprend à habiter le monde :

« Je me sens partout ici comme chez moi [...] la moindre feuille, le plus secret trou au pied d'un arbre sont mes demeures. » (36)

La forêt de ce poète-chaman redevient aussi la matrice dont toute forme est issue ; les arbres y parlent, les présences - semblables à celles des contes - s'y multiplient, « brumes – fées », gnomes, et courbes féminines qui rappellent les nymphes, « véritable mélodie pour la vue ». Puis Mercier recentre sa forêt sur le motif de la clairière, recueil densifié de toutes les magies forestières, où se mêlent nature et culture, mémoire située, à partir de laquelle le poète se dirige en forêt, avec, encore une fois, la forêt elle-même pour seul guide, et l'un de ses arbres en particulier. Ce désir nouveau de réapprendre la forêt de l'intérieur, sans recourir à quelque intermédiaire que ce soit, se livre résolument dans ce lieu magique et mystique, en complète rupture avec l'histoire moderne. Retrouvant le sens des oracles, partitions augurales dans la voix des arbres, celui qui s'abandonne ainsi

sans arrière pensée à l'immense mémoire de la forêt, reprend aussi les chemins de l'initiation. Il rencontre la déesse de la terre, celle dont la chevelure est « faite de toutes les forêts de la terre » et dont la bouche « répand une mer d'arbres », et, conduit par le roi des gnomes à l'intérieur même du corps des arbres, il croise l'âme des soleils disparus, celle des dieux morts. En forêt on habite la mémoire. Des rites anciens, les cultes et les offrandes, s'épellent naturellement dans les gestes du poète-chaman. Mais si, ici non plus, il ne s'agit pas de sortir ensuite des forêts, après en avoir possédé les secrets, pour fonder une cité meilleure, si l'homme reste en forêt et fait croître la forêt en lui pour ne plus la rendre à son extériorité, à sa marge et son exclusion, il n'empêche que l'ère moderne le rattrape. Son retour en cité se fait par le livre, témoignage que lui demande l'arbre-maître ; le poète doit raconter, « écrire avec notre sève », l'histoire d'un « génocide », celui de « la race des arbres », qui est aussi « l'histoire de la vie dans sa source première ».

On voit combien ce siècle est celui des extrêmes, extrême de la raison ourdissant des déserts, et extrême d'une mystique qui à toute force se plonge dans une mémoire abondante, où perdre la raison et tous les ordres de la cité. Celle-ci se rappelle pourtant cruellement, puisque *L'Enseignement de l'Arbre-maître* se termine par un déboisement : « on a taillé dans la chair même du rêve. » Seule la clairière sera miraculeusement épargnée, avec ses arbres-gardiens, le coeur plus résistant des forêts. Ceci n'empêchera pas Mario Mercier de poursuivre avec deux autres ouvrages, *Les Chemins de l'Esprit* et *Soleil d'Arbre*, toute la forêt intacte en lui-même, mais retournant aussi à l'îlot des arbres restants, souvent souillés par les déchets et les bruits.

Le paysage d'aujourd'hui n'est pas seulement désert, il a aussi cette physionomie d'une forêt déchue, dégradée ; on le retrouve dans la poésie de Zanzotto, avec qui - et au côté d'Harrison - nous achèverons notre séjour en forêt. Zanzotto, resté dans son village natal, d'où il contemple le paysage mêlé de nature et d'histoire, décrit dans *Le Galaté au bois* les frondaisons du Montello, bois détruit par l'urbanisme et ravagé par la guerre. A ce propos, ouvrons ici une parenthèse pour signaler combien le siècle qui a inventé les guerres mondiales n'a pu faire échapper ses forêts à la marque de cette histoire. Les nombreuses toiles de Max Ernst représentant des forêts sont à ce titre particulièrement significatives ; celles-ci ont abandonné l'état ligneux pour se faire roche, métal, pétrifiées comme

après une catastrophe cosmique, avec leurs troncs ébranchés, calcinés, sans sève, entre lesquels volent quelques oiseaux égarés. C'est ainsi que Marcel Brion décrit les forêts de Max Ernst, avec en outre la présence de formes semi-monstrueuses leur conférant le statut de forêts pré-historiques originelles. Mais la résurgence d'émotions anciennes n'est-elle pas le fait des barbaries humaines ? La forêt la plus primitive n'est que le miroir de l'homme dans l'Histoire. Bernard Clavel parle aussi dans l'ouvrage *Arbres* des forêts de son enfance, d'où « montait parfois le bruit de la guerre ». « Ma première forêt recelait donc un piège » conclut-il, « le plus terrible qu'on ait jamais tendu aux hommes. » (37)

Mais revenons à Zanzotto ; sa poésie mêle les bribes d'une langue originelle, les fragments d'une forêt hybride, à la fois nature et culture, avec des signes, des signalisations qui marquent l'incursion des hommes, d'un langage moderne s'enchaînant à la parole poétique :

*« Cresci come incerta vocazione, o selva...
Cedi come adeguato sonno sommo
[...]
Va memoria e si sbatte la scopa
E quasi eccitazioni o fatiche
e quasi devozioni ombre
e quasi invocate
da setebonde acque dilavate*

*O sylve, tu crois comme incertaine vocation...
Tu cèdes comme sommeil suprême adéquat...
[...]
Va mémoire et l'on secoue le balai
Et presque des excitations ou des fatigues
et presque des dévotions, des ombres
et presque invoquées
par des eaux délavées assoiffées. » (38)*

Tant de « presque » et l'infortune d'une forêt décolorée qui ne s'appartient plus, rien en elle de solide encore ou de puissant, une forêt dégradée, balbutiante comme la discontinuité linguistique du poème :

« Albero mera scorza
m'informi d'orme
di volpi e d'orde

Sono nell' intensa immensa
abbondanza d'alberi-dove d'alberi-addii
Albero alba nella vegetabile glia
cerebrale pappa reale
sera sera a manciate nella sera sera
scrivi scrivi la lunga titubanza
porta porta con te in teca
l'ibernata, la speranza pappa glia
[...]

O promuovere, o netto colmo di coppa
o alberi che vi cimentaste
in spini di bosco per spingere spingere
allargare

Strada è tutto da sempre,
metto strada



Verbo e velo i vostri occhi spinati
infitte e spinte

Nelle essenze portate a picco i tagli
a picco nel succo
ligneo entro i serali abbagli

riserbo tutto Raccomando quanto
strade, Holzwege

Arbres, simple écorce,
de traces, de renard et
de hordes tu m'informes

Je suis dans l'immense intense
abondance d'arbres-où, d'arbres- adieux
Arbres aube, dans le végétal tissu glial
gelée royale cérébrale
soirée, soirée à poignées dans la soirée, soit
écris, écris la longue titubance,
emporte, emporte l'hibernée, l'espérance
avec toi en thèque gelée tissu glial
[...]

O promouvoir, ô comble de coupe nette
Ô arbres qui vous mesurâtes
en aiguilles sylvestres pour pousser, pousser
élargir

Depuis toujours la route est tout,
je mets route



Verbe et voile vos yeux barbelés,
enfoncés et poussés,

Dans les essences portées en à-pic, les
coupures en à-pic dans le suc ligneux
parmi les éblouissements vespéraux

Je retiens tout, je Recommande.
ô combien, Holzwege, routes » (39)

L'homme compte, arpente et légifère, étend l'espace sans arbre, et son vide est une invasion ; tout se fait bordure, limite, interdiction, aveuglement, mais du *holzweg* à la route rien n'a gagné en sens, et le poème s'achève par ce placard cinglant : **PROPRIETA PRIVATA**, prise de possession sans répartie possible et absence de l'espace forestier derrière ce non-lieu qu'est la propriété. Le sens et la source sont confisqués.

Pour Harrison la nature n'a pas d'être sans l'Histoire. Cependant l'historicité d'une telle forêt n'est que stigmaté, car l'homme l'apprivoise en la mutilant, et l'alchimie de la nature et de la culture ne laisse qu'un monde terne, déteint, « en demi-ton », « demi-lumière », un défrichement de l'obscur, obscur que le poème (*Perché*) (*Cresca*) (*Pour que croisse*) appelle de ses vœux :

*« Perché cresca l'oscuro
perché sia giusto l'oscuro
perché, ad uno ad uno, degli alberi
e dei rameggiare e fogliare di scuro
venga più scuro -
perché tutto di noi venga a scuro figliare*

[...]

*vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro
succhiaci assai nel bene oscuro nel cedere
oscuro.*

[...]

*Lingua saggi aggredisca s'invischi in oscuro
noi e noi lingue-oscuro*

*Pour que croisse l'obscur,
pour que soit juste l'obscur,
pour que, un à un, des arbres
et des ramifications et des feuillaisons d'obscur,
il vienne plus d'obscur -
pour qu'en nous tout vienne mettre bas dans l'ombre*

[...]

*Viens, frondaisons tombées, montées sur les
frondaisons, l'obscur,
suce-nous autant qu'il se peut dans le bien obscur,
dans l'obscur cession*

[...]

*Que la langue essaie, agresse, s'englue en obscur
nous et nous en langue-obscur »*

L'essence, la nécessaire ressource de l'obscur, du néant d'où tout surgit, sont les conditions à une parole authentique, un verbe forestier gardien des relations originelles entre l'homme et la nature. L'obscur à assumer, par l'exemple de l'arbre, « greffé d'obscur en obscur », la mémoire de l'obscurité, de la matrice pré-formelle, la fraîcheur incréée du néant, telles sont les voies où tenir le discours poétique, les « catacombes » selon l'expression d'Harrison, d'où le poète - poète des genèses - rappelle toujours à la cité oublieuse combien elle se déracine et se réfugie dans le non-habitat. Pour Zanzotto l'arborescence est tout sauf la ligne droite - toujours cette ligne, qui de sinuosités en rectitudes parcourt l'histoire des relations de l'homme et de la forêt - ; il lui assigne l'adjectif « valgus » qui signifie « qui est dévié en dehors », terme médical à l'origine dont on use pour des défauts du pied ou de la jambe.

*« Alberi vari e valghi / nemmeno latinizzati / Arbres divers et valgus / pas même latinisés / sans droits /
senza dinitti / sans religions / dépourvus de destins / et de sequins /
senza religioni / privi di destini / e di zecchini / dépourvus de vocations » (40)
privi
di vocazioni*

La forêt vit en opposition avec les certitudes des cités ; pour Harrison c'est ainsi qu'elle doit rester, aux frontières, à l'extérieur, pour permettre à l'homme de retrouver le sens « de l'intérieur » à habiter, et d'où hors-la-loi, amants, saints, fous, chevaliers et bien sûr poètes, émissaires de l'obscur, du regard du nocturne, viendront toujours rappeler l'origine de la clairière cernée, la clairière-oeil dont la pupille ne s'éclaire que selon son rapport à l'au-delà des lisières. Si la clairière ne

sait plus se concevoir comme telle, si elle réduit les forêts au silence ou au désert, si elle les dénature en les balisant, elle échoue dans la demi-teinte, dans le non-lieu des fossés, la paupière demi-close sur sa somnolence frileuse.

CHAPITRE V

L'ARBRE EN PEINTURE

Nous avons déjà cité un certain nombre d'oeuvres d'art, peintures ou sculptures qui s'étaient inspirées de motifs mythologiques ou bibliques, ou qui offraient le visage des jardins et des forêts. Notre objet est à présent de traiter plus précisément du motif arbre dans la peinture. Cette « petite histoire de l'arbre à travers la peinture » ne prétend pas retracer une histoire exhaustive de cet art ni s'attarder à tous ses courants, en quête de tous arbres produits, mais seulement suivre notre motif dans ses grandes lignes, ses présences et ses portraits, et, finalement, conter plutôt, ou retrouver, une « petite histoire de la peinture à travers l'arbre ».

C'est bien entendu la peinture de paysages qui a le plus attiré notre attention, même si le traitement de notre motif possède une histoire antérieure à celle de la peinture de paysages, et nous nous emploierons à suivre notre arbre à travers deux questionnements qui se mêleront, s'étreindront dans l'histoire chronologique : quels sont la place et le rôle de l'arbre ? quelle est sa physionomie ?

Nous conduirons notre prospective du Moyen-Age occidental à l'art abstrait, mais considérerons également de la première importance de nous étendre sur la peinture extrême-orientale, dont la conception plus ancienne et si particulière du paysage s'est plu à de nombreuses représentations d'arbres ; aussi l'étudierons-nous à l'heure de son influence et de sa connaissance en Occident.

Au Moyen-Age l'arbre appartient souvent à l'univers des jardins, à toute imagerie de paradis, tout espace ordonné ou clos. Mais son rôle est aussi celui d'un agent structurant de l'espace. Et ici la fonction de l'arbre n'est pas séparable de sa physionomie. Selon Kenneth Clark dans son livre *l'Art du Paysage* - que nous avons déjà cité précédemment mais dont nous nous servirons à maintes reprises ici - les représentations de l'arbre au Moyen-Age sont peu convaincantes, car son rôle est surtout de diviser les plans, de marquer de son tronc la séparation de l'espace et des scènes. Le guide iconographique dont nous nous sommes servis à propos des motifs bibliques précise combien l'arbre est « un élément de construction fondamental », organisant les plans, intégrant les axes ; mais surtout il découpe, ordonne et sépare les différentes zones. Pour notre guide ces caractéristiques ne sont pas propres au Moyen-Age mais concernent aussi l'iconographie moderne ; l'arbre délimite, distingue l'intérieur de l'extérieur, le sacré du profane, le présent du passé, les personnages importants des secondaires. Quand un récit se raconte de façon linéaire, l'arbre sépare, comme dans une frise, les différentes étapes ; il est lisière et liseré, différenciation et médiation.

L'article de l'ouvrage *Zürich zur natur* déjà mentionné dans notre étude des motifs bibliques décrit la physionomie de l'arbre médiéval ⁽¹⁾ ; il était peint sommairement, et ses formules stéréotypées valables jusqu'au XV^{ème} siècle auraient été héritées des bas-reliefs antiques : il s'agissait d'un tronc raide d'une espèce non identifiable, de quelques racines et branches, et, si la couronne était représentée, elle ressemblait à un gros bouquet de fleurs (cf. Annexe 37). Ces schémas d'arbre, lorsque celui-ci n'avait pas de signification particulière, c'est-à-dire n'était pas arbre de connaissance, de vie ou autre, se dressaient à l'arrière-plan dès que ce dernier n'était plus page d'or uni et s'ouvrait sur son environnement.

Le même article nous signale quelques variations quant à la forme des feuilles, qui parfois étaient caractérisées, mais la plupart du temps seulement pour le figuier, la vigne ou le palmier, issus, semble-t-il, des arbres sacrés orientaux ou

grecs. Et des illustrations occasionnelles de fruits ne montrent le plus souvent que des pommes - écho des motifs bibliques - ou du raisin, souvent assimilé lui aussi aux fruits d'un arbre, motif païen ou christique.

Ruskin dans *Les Peintres modernes* (2) remarquait de la même façon que l'aspect simplifié de l'objet - ici l'arbre - rendait certaines peintures médiévales comparables à de l'art abstrait ou décoratif. L'arbre n'intéresse que par sa forme, la verticalité de son tronc, l'extension horizontale de ses branchages ou de ses feuillages, ou par sa valeur symbolique - il est alors un partenaire actif de l'homme et souligne le sens des scènes historiques, mythologiques, ou des images saintes ; il est un commentaire visuel des aventures humaines.

Ruskin note les étonnantes conclusions abstraites auxquelles les artistes du XIII^{ème} siècle sont parvenus - d'autant plus étonnantes que nous aurons l'occasion de les rappeler un peu plus loin - : toute feuille ne serait que l'extension secondaire de la tige, « une expression de joie » de la part de ce rameau à la venue du printemps, se traduisant par une « expansion de son tendre coeur de verdure » dans l'espace. Or l'expansion de chacune des nervures serait alors plus ou moins importante, selon que leur direction s'opposerait plus ou moins à la destinée de la plante, au développement de l'arbre. Ainsi d'un arbre altier comme le marronnier, les nervures s'épanouissent en étoile, mais « d'un arbre plus prudent » et « plus pratique qu'imaginatif », elles ne poussent pas toutes à la fois. Ce type de réflexion faisait alors du dessin d'arbre un motif décoratif répondant à des lois précises et formelles. Ce formalisme s'étend à tout le paysage médiéval qui, selon Ruskin, se résume à quelques bosquets de peupliers au milieu d'une prairie, à un ou deux groupes de grands arbres, une « rivière sinueuse », un château, ou un jardin - plus ou moins symbolique.

En vérité, hors ces symboliques et malgré les observations minutieuses de certains artistes, l'arbre est rarement précisé dans son espèce, il dépend des figures humaines, se peint en groupe ou seul, et sans souci de vraisemblance. Quant aux sombres forêts, reléguées le plus souvent dans la partie supérieure du tableau, au-delà des jardins, elles restent l'insaisissable, elles sont, comme les montagnes stylisées dans des formes extravagantes, symbole d'un univers fantastique ; au-delà ou en-deça des murs, qu'il appartienne au paysage effrayant ou rassurant, l'arbre demeure décor et style, axe constructeur.

Kenneth Clark situe la fin du Moyen-Age à *l'Agneau Mystique* de Van Eyck (cf. Annexe 35), dans la première moitié du XV^{ème} siècle, comme nous l'avons déjà signalé dans l'histoire des jardins, et ceci non seulement parce que le jardin n'est plus un lieu clos, mais aussi par l'apparition de la lumière. Celle-ci n'est plus seulement la réfraction du fond doré ou la présence symbolique d'un disque d'or immobile, mais un « nouveau principe d'unité » offrant au peintre une autre perception de l'espace.

Ceci n'est pas sans conséquence pour notre motif. Car apparaît, autant chez les peintres du Nord que chez les Italiens, un certain réalisme, une nouvelle appréhension de la nature. On pouvait noter déjà dans le polyptyque de Van Eyck ce même souci de réalisme. Des arbres d'essence méridionale, orangers, palmiers, cyprès ou pin parasol agrémentent les différents volets de l'oeuvre, tant celui des *Saints Ermites* que celui des *Saints Pèlerins*, et le centre également, l'adoration elle-même ; Van Eyck aurait rajouté ces arbres caractérisés après son retour du Portugal, et, même si le dessin et les signes de l'espèce restent encore très schématiques, cette volonté marquée de peindre les arbres qu'il a pu observer dans la nature est tout à fait nouvelle.

« Souviens toi, étant sous l'arbre... » Ainsi Vinci, dans son étonnant *Traité du paysage*⁽³⁾ enjoint-il le peintre à l'observation de la nature. Nous reprendrons plus loin l'étude de ce traité et de ses détails, mais d'ores et déjà traçons les grandes lignes de ces règles données pour un art futur : il n'est pas un arbre qui ressemble à un autre, même s'ils sont de même essence, et le peintre doit être particulièrement attentif à la lumière et à l'ombre :

« Les arbres et les plantes qui sont le plus ramifiés de subtils rameaux, doivent avoir des ombres moins obscures que les arbres et les plantes qui auront de plus grandes feuilles, accumulant plus d'ombre (721)

Quoique les feuilles de surface lisse soient de même couleur à l'endroit qu'à l'envers, la partie vue par l'air participe de la couleur de l'air, d'autant plus que l'oeil est proche et voit en raccourci. Les ombres paraissent plus noires à l'endroit qu'à l'envers, par la comparaison qui s'y fait avec le luisant qui confine à l'ombre. (746)

[...] Choisir un jour où le soleil se cache, afin d'avoir une lumière éparse, et non un éclairage qui fasse des ombres tranchées. (794) »

Nous n'en sommes plus aux observations abstraites de certains artistes du Moyen-Age, c'est maintenant déjà dans un écheveau d'ombre et de lumière que l'arbre se dessine, l'alliance lumière-ombre construit l'arbre et l'endroit d'où l'on regarde est important, tout est situé par rapport à l'oeil, au spectateur, et non plus

autour des figures humaines du tableau, subordonnant l'ensemble à leur présence. Cependant ceci n'est qu'un traité. Qu'en est-il dans les tableaux de l'époque ? Vinci lui-même ne s'est pas véritablement adonné à la peinture de paysages. Il montre pourtant dans les fonds paysagers de ses toiles qu'il possède le sentiment de « l'indépendance de la vie de la nature » - selon l'expression de Kenneth Clark -, déployant dans le lointain, de l'*Annonciation* par exemple, montagnes et eaux ; dans *La Vierge, L'Enfant Jésus et Sainte Anne* s'étend un paysage de mont rocheux, d'eaux courant des montagnes à la mer. Ces fonds possèdent effectivement une vie propre, comme détachée des présences humaines ; cependant les arbres y sont encore schématiques, n'y est pas appliqué ce goût minutieux de l'observation que manifeste le traité.

Selon Ruskin la Renaissance italienne imite déjà les couleurs des arbres, les fait se détacher sur le ciel, s'attache à une certaine fidélité - fidélité qui parfois cisèle trop, selon lui, les branches les plus minces - mais les troncs conservent leur raideur et servent encore le plus souvent à de simples arrière-plans de scènes historiques, ou sont plantés à droite et à gauche des personnages. Pendant tout le XVI^{ème} siècle l'arbre reste souvent chez de nombreux peintres, tout en tronc, sa forme est nette, individualisée ; on privilégie l'armature, le feuillage est assez peu développé, léger, plumeau d'un tronc frêle, parfois même absent, car on coupe l'arbre à hauteur des branches. Les arbres de Breughel l'Ancien, par exemple, resteront très simples, voire archaïques (cf. Annexes 38 et 39) ; peu touffus, peints par petits traits courbes, souvent dénudés comme sur la toile des *Chasseurs dans la Neige*, ces arbres nus dessinent pourtant - et justement dans ce tableau plus que dans tout autre - d'impeccables arabesques. En outre les arbres attirent le regard et détiennent ainsi déjà une place majeure dans le paysage. Mais si, dans un tableau comme *Le Proverbe des Dénicheurs*, Breughel caractérise le bouleau par son tronc et le chêne par ses feuilles, entreprenant ainsi de peindre l'arbre tel qu'il le voit, il est vrai que leur importance est fragilisée par leur physionomie même, ramure trop réduite sur un tronc solide dans *Le Dénombrement de Béthléem*, nombre comptable de feuilles dans *La Moisson*, conifère-plumeau dans *La Conversion de Saint-Paul*, tronc grêle dans *La Pie sur le Gibet*, bref les arbres de Breughel l'Ancien sont encore d'allure médiévale, alors que ses paysages possèdent déjà une atmosphère d'ensemble.

Alors que les Italiens auront quelque difficulté à accorder point de vue scientifique et vision réaliste, la peinture allemande livre l'espace du tableau à ce que le Moyen-Age abandonnait hors les jardins, la luxuriance des forêts. Dürer et plus encore Altdorfer et Grünewald, iront perdre la figure dans ce que Kenneth Clark nomme déjà le « paysage fantastique » ; les silhouettes noueuses des arbres menacent la figure, l'homme réduit en forêt, comme dans le *Saint Georges* d'Altdorfer (cf. Annexe 36), que nous avons eu l'occasion de décrire dans notre histoire des forêts. Pour Altdorfer la nature possède une âme, et le paysage, déjà, peut être réalisé indépendamment de tout individu ou scènes figurées. Ces dernières ne sont alors que de simples anecdotes prenant place dans un site grandiose, une nature vierge et déjà romantique, où l'arbre ondule en ses feuillages et tronc sans raideur, pour noyer l'homme et jusqu'aux actes héroïques de Saint Georges abattant le dragon.

Le *Retable d'Isenheim* de Grünewald (cf. Annexe 40) relate la visite de Saint-Antoine à Saint-Paul l'ermite dans le désert ; c'est dans un paysage désolé qu'il le rencontre, au milieu d'arbres aux vieilles mousses pendantes, de branches dépouillées et de troncs multipliés, dont la verticalité silencieuse exprime, selon Clark, et comme toutes ces forêts des peintres allemands de l'époque, les « aventures de l'imagination ». Cependant dans quelle mesure le motif dont la place a largement gagné en importance, l'arbre s'emparant de tout l'espace et réduisant la figure humaine, est-il traité de façon plus « réaliste » ?

Il nous faut revenir pour le savoir à l'article de *Zürich zur natur* : celui-ci prend l'exemple de Dürer, qui, selon lui, se rapproche effectivement d'une conception « naturaliste » du paysage. En effet il réalisa d'assez nombreuses études d'après nature, notamment de conifères. Les couronnes des feuillus sont rendues de façon plus synthétique, avec le désir d'y inscrire le vu et le senti ; des touches ennuagées accentuent le côté vivant des feuillages, assouplissent les ramures trop flexibles (cf. Annexe 41). Dans l'étude *Arbre dans une carrière de pierres*, il prête une attention particulière à chaque détail, l'enchevêtrement des branches, le feuillage, et le tronc qu'on retrouve à l'identique dans une autre

oeuvre, *Un Etang dans les bois*. Dürer emploie également la perspective, mais on retrouve dans certains détails de ses oeuvres des restes de schémas médiévaux ; en outre - on le voit bien avec sa réutilisation d'une partie d'un arbre étudié dans son ensemble d'après nature - il aurait développé une nouvelle schématisation basée précisément sur ces études, pour chaque élément de l'arbre et particulièrement pour ses noeuds, ses ruptures, schématisation qui, bien qu'assez différenciée, était aussi assez formelle pour être réemployée par d'autres.

On voit comment le peintre qui se tourne un moment vers la nature est encore loin de celui qui s'attarde à l'expression ou l'impression d'un paysage particulier ; il est celui qui revient à son atelier avec des études, de détails et d'ensemble, qu'il assemblera, fragmentera, additionnera et léguera, pour un arbre « d'après la nature » réemployé de façon plus ou moins dense dans l'environnement de Dürer - Altdorfer a offert toute sa plénitude à l'arbre de Dürer - et au-delà, puisque certains peintres de l'Italie renaissante se sont attachés au modèle allemand, et ce jusqu'au maniérisme d'arbres courbés, où priment le pittoresque et le spectaculaire, comme chez Niccolo Dell Abate, que cite Kenneth Clark, ou même Tintoret ou Le Gréco. La forme de l'arbre, qu'on avait cherchée dans les forêts pour le mystère qui la ployait et l'étreignait en motifs plus tourmentés, revient sur les toiles ou les gravures se perdre en courbures excessives, en noeuds décoratifs et effets de branches mortes.

Mais revenons un instant, avant d'aborder les oeuvres de ceux qui poursuivirent les expériences des Allemands, à la peinture italienne. Car l'école du Titien, et à la suite de Giorgione, tient à se démarquer des modèles allemands ; elle en viendra même à produire, en commençant par s'essayer à son tour à une approche naturaliste de l'arbre, un nouveau modèle, un nouvel arbre-type, l'arbre du paysage idéalisé. Giorgione voua un amour très grand à la nature et fut l'un des premiers, avec Bellini, à réaliser l'unité d'un paysage, en s'attachant aux éléments atmosphériques, à la lumière, autant qu'aux détails concrets de la nature. Ces paysages ont un caractère nettement poétique, affirmé par l'ondoiement des rythmes, des lignes et des volumes. *L'Orage* (cf. Annexe 42), sur lequel on a longtemps tergiversé pour connaître l'identité mythologique des personnages représentés, aurait en vérité fait de la nature son motif principal, les figures n'étant que des éléments parmi d'autres. Dans ce tableau, bien qu'encore très rigide dans ses arbres, qu'on imaginerait plus tourmentés par le vent, Giorgione exalte la

puissance des éléments. Dans *Le Coucher de Soleil*, un arbre chétif se détache du paysage rocheux, où, au second plan, Saint-Georges lutte avec le dragon - on notera toute la différence entre la forêt écrasante d'Altdorfer et cet environnement resté harmonieux, que rien ne subordonne au tragique du combat, paysage comme indifférent à une scène dont nul n'est spectateur, quand les arbres du tableau allemand participaient pleinement à la lutte sauvage. Les arbres sont plutôt troncs dans *Les Trois Philosophes*, touffus dans *Le Concert Champêtre*, paysage d'Arcadie, modèle du paysage idéaliste qui développera la formule d'un arbre solide à la couronne bien fournie. De *L'Adoration des bergers* nous possédons deux versions ; étrangement, la seconde, en même temps qu'elle passait d'une atmosphère diurne à l'ombre crépusculaire, s'est vue échanger un arbre à l'ample frondaison contre un arbrisseau grêle au feuillage plutôt rare, formé de quelques taches espacées. Cette transformation obéit-elle à des motivations d'ordre technique, ou bien s'agit-il plutôt d'une exigence poétique, l'arbre chétif convenant mieux au lyrisme accentué par le soir, que l'arbre de plein jour et de pleine vie, à l'arrondi généreux de la couronne ? Quoi qu'il en soit, l'un et l'autre ont un caractère encore très formel, tant le grêle, issu de schémas plus anciens, que le touffu, dont ses héritiers épanouiront les traits comme ils reprendront ses ruines et ses tours toujours présentes dans le paysage, souvent symbole de la fuite du temps et de l'effondrement des gloires.

Kenneth Clark note à propos de ces paysages combien ils se construisent le plus souvent autour d'un centre resté libre, s'évadant vers les lointains, avec des masses d'arbres et de rochers de chaque côté comme les ailes d'un décor de théâtre. L'influence du Titien dans la conception du paysage idéaliste est peut-être plus grande encore, bien que ses montagnes et ses arbres soient le plus souvent des motifs d'arrière-plan, dans des compositions où les personnages dominent. S'il n'a en effet pas élargi le champ du paysage, celui-ci gagne en valeur expressive, et ce notamment par ses arbres, le poids de leur feuillage, la rondeur de leur tronc leur conférant la plénitude d'une physionomie plus « naturelle ». Mais le paysage n'est pas peint pour lui-même, Titien étant moins sensible à la nature elle-même qu'aux ressources qu'elle offre pour ses compositions. Ainsi les arbres commentent l'action, tels les chœurs antiques ; ils donnent au paysage de *La Mort de Saint Pierre martyr* une valeur héroïque. Bellini ou Giorgione savaient déjà animer la nature d'une signification précise, mais Titien prend soin

de la faire participer à la tension dramatique des scènes représentées, comme dans *Le Sacrifice d'Isaac*. Les arbres du *Paysage au bouquet d'arbres* montrent combien le peintre ne concevait pas la nature comme un simple fond, mais comme un monde habité ajoutant à la vie du tableau, répercutant ses rythmes et seul apte à instaurer une atmosphère « juste ». Lorsqu'il s'est vu capable de restituer de mémoire les formes des arbres et des autres éléments de la nature, Titien s'est laissé aller à une plus grande liberté d'invention, cependant que l'arbre devenait alors un nouveau modèle, un arbre-type que d'autres reproduiraient plus tard.

C'est le XVII^{ème} siècle hollandais qui, véritablement, épanouit l'art du paysage, le peint pour lui-même, se prend de passion pour le dessin d'arbre et poursuit les observations de la nature que les Allemands avaient esquissées. Yvonne Thiéry, dans son ouvrage *Le Paysage flamand au XVII^{ème} siècle*⁽⁴⁾, détaille les traits et les touches de chaque peintre de cette époque, dans ce qui était souvent leur motif favori, l'arbre. Certains donneront au paysage réaliste ses premiers arbres assouplis par la lumière et le vent, quand d'autres forceront la figure, à partir d'une observation minutieuse, à de nouvelles courbes fantastiques, plus libres encore que celles des Allemands.

Les arbres de Von Koninxloo sont tout arabesques, serpentements, grouillements, ils sont le mouvement même, le rythme de la composition (cf. Annexe 43) ; une nouvelle conception du motif apparaît : l'arbre est focal, il est le mouvement et le corps de la lumière, son feuillage se synthétise. S'intéresser avec attention aux dessins complexes des feuillages oblige effectivement, non pas à peindre chaque feuille, mais à faire fusionner les détails, pour une vision d'ensemble de la couronne. Avec Breughel l'Ancien par exemple cette dernière consistait en de petits points épais et rapprochés, feuillage sans réalité, quelques feuilles pour dire la totalité ; maintenant les frondaisons seront de plus en plus peintes par masses, et selon la façon dont la lumière les offre au regard, dont le soleil les anime ou les voile - le paysage flamand réalise en quelque sorte les préceptes du traité de Vinci.

L'individualité bien détachée de l'arbre se perd dans les jeux d'ombre et de lumière. Pour Yvonne Thiéry, cette « conception picturale » de l'arbre, que Rubens développera avec toute la verve baroque qu'on lui connaît, ira aussi exaspérer les formes, exagérant les torsions, les ondulations des troncs, masquant les branches sous les puissantes frondaisons.

Au début le feuillé reste pourtant assez schématique : inspirées des Allemands, les feuilles du chêne doivent se dessiner comme de grandes palmes dentelées - on tient à caractériser ainsi l'espèce - même si elles s'imbriquent déjà les unes dans les autres pour former des masses de feuillages ; Thiéry les compare à une « broderie », à un feuillage « aplati dans un herbier ». Puis Von Koninxloo s'essayera de plus en plus à faire sentir l'épaisseur de la couronne en s'appliquant à remplacer le feuillé caractérisé, par de petites taches mieux rattachées à la ramure. Dans tous les cas Von Koninxloo est celui qui, parmi les premiers paysagistes hollandais, s'est avancé le plus loin dans l'exploration et la reproduction des formes tourmentées ; mais il semblerait que le goût hollandais pour les paysages d'arbres se soit lui aussi égaré dans une sorte de schématisation, dont nous signalions déjà les prémices avec Dürer, en créant, loin de tout souci de vraisemblance, des motifs pittoresques ou étranges qui deviendront lieux communs pour bon nombre de peintres de cette époque : racines déterrées, troncs morts dont l'écorce est « trouée comme une dentelle », souches, arbres couchés en travers de la composition - avec ces derniers tout se passe comme si l'ancien rôle de l'arbre, ligne abstraite qui relie les plans ou les divise, était réactivé sous une forme un peu plus élaborée, puisque le végétal accentue la perspective et peut habiter tous les plans du tableau.

Le rythme multiplié du motif en fait aussi parfois à nouveau un élément décoratif. Roland Savery utilise l'horizontale de sapins morts pour découper l'espace, compose en médaillons entre les courbes d'autres troncs (cf. Annexes 44 et 45) ; et une échappée de lumière libère le centre, les arbres s'animent et s'enluminent pour la création d'un univers d'arabesques fantastiques. Yvonne Thiéry décrit les arbres de Savery comme des êtres mi-végétaux mi-humains, dont la baroque exubérance fait de la toile un monde de courbes plus que de lignes, de lumières arc-boutées par les branches. Roland Savery crée ainsi un univers imaginaire par la lumière, loin des pénombres de Von Koninxloo ; l'arbre-ligne y reste pourtant important, tronc rigide pour d'énergiques verticales, ou horizontales

des arbres morts, mais de plus en plus le rythme change et s'abandonne au sinueux, courbes et contre-courbes, ne laissant plus que quelques verticales dans le fond, par souci de contraste. Cette évolution est particulièrement visible dans ses paysages de chasse, de *La Chasse au sanglier* au *Paysage avec chasseur*. La forêt se fait paradis terrestre, expression de l'exubérance des vies animales et végétales.

On voit comment, même si le peintre du XVII^{ème} siècle hollandais a considérablement enrichi notre motif, en a fait un élément parfaitement intégré, créateur d'unité, habité par le mouvement et les nichées d'ombre et de lumière, celui-ci demeure aussi pour beaucoup un tracé décoratif, lignes assouplies en courbes, et tronc structurant, bien que plus élaboré que l'abstraite simplification médiévale, où se définit l'espace.

L'arbre s'est aussi détaché de la figure, il s'épanouit parfois, comme chez Paul Bril, indépendamment de toute scène humaine. Celui-ci préfère l'équilibre des rythmes linéaires, il se souvient de la Renaissance, prétend, de façon plus classique, construire solidement les différents plans du paysage ; pourtant ses arbres sont aussi souvent prétextes à arabesques, longues et souples, et il s'affranchit de la minutie naturaliste dans le traitement de la forme des feuilles.

Ainsi toujours notre motif paraît osciller entre une vision qui se veut réaliste et son éclatement en courbes fantastiques et fantaisistes.

J. Foucquières, par exemple, s'attache à caractériser les essences, à individualiser l'arbre selon son allure : le chêne s'élargit en dôme, ses branches maîtresses ont un dessin sinueux, son tronc est puissant et noueux. On le reconnaît dans le *Paysage d'hiver* ou le *Paysage avec vue d'Avignon*. Cette volonté de caractériser l'espèce mène aussi le peintre à observer la façon dont les masses des feuilles s'agencent et se superposent ou se mêlent aux branches - l'approche synthétique triomphe finalement de l'idée de peindre la feuille, ses dessins et ses lobes pour individualiser l'espèce. Toutefois ce type d'entreprise s'achève souvent par un essai de systématisation ; à partir d'observations minutieuses on veut créer des types qu'on pourra à l'avenir reproduire en atelier.

J. Breughel de Velours s'abandonne quant à lui avec grand scrupule aux attentions du naturaliste (cf. Annexe 46) ; il imite Von Koninxloo pour la structure d'ensemble de ses paysages, mais les arbres sont de physionomie plus paisible, de forme plus « naturelle ». Il dépasse en outre ses aînés par son sens des couleurs, et

son héritage restera vivant jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle, notamment par son fils J. Breughel le Jeune. Les arbres de ce dernier seront souvent dénudés, ou pourvus de maigres et légers feuillages, rendus par des points lumineux la plupart du temps fins et couplés aux stries des branches ténues se détachant sur le ciel, comme dans *La Prédication de Saint Jean Baptiste*. Assez proches des arbres de Bril, ils gardent pourtant la notion de la feuille séparée, que seules la lumière et la couleur agglomèrent en feuillage et épaisseur.

Deux cheminements se côtoient ainsi dans l'école paysagiste hollandaise, l'un de tendance réaliste et l'autre s'évadant vers le fantastique. Pourtant tous deux se sont arrêtés, à l'origine, à l'observation de la nature, et tous deux avec minutie. Nous touchons ici au processus même par lequel chaque tentative d'extraire la forme de la nature, et justement parce qu'elle veut l'en extraire, la traiter comme modèle et dessin exemplaire, dérive en schéma, arbres-types très différents les uns des autres selon que l'imaginaire et la sensibilité y auront enrichi la courbe ou la ligne. Bien entendu les attitudes des peintres sont plus nuancées, mais, si notre assertion paraît un peu caricaturale, elle n'en définit pas moins un processus réel dont à chaque page nous mentionnons les effets, avec cette oscillation de pendule qui va du naturalisme le plus assidu aux arbres les plus schématiques - qu'ils le soient par la répétition toujours identique de leur tension, ou par toute autre stature, tout en tronc ou parfaitement et rondement feuillue - puis tente de revenir, au-delà des reproductions systématiques d'un arbre formulé par d'autres, à un profil plus « naturel ». Mais celui-ci semble insaisissable, puisque tout porte à biaiser cette « nature » d'un arbre qu'on étudiera, selon les cas, dans sa stature, son modelé, sa réception de la lumière, sa façon de conglomérer les masses de ses feuilles, le dessin précis de la feuille de chaque espèce.

Le Bruxellois J. d'Arthois examine l'allure des branches, la structure du tronc pour tenter de caractériser l'essence de chaque arbre ; nous ne sommes en vérité pas très loin d'un désir de portraiturer notre motif, même si la caractérisation des essences n'en constitue pas la plus habile des approches. Siberechts fait de l'arbre l'élément essentiel de la composition, et prétend lui aussi lui donner vie et mouvement, portant son attention sur les volumes des feuillages, et les contours. Avec G. Leytens, en revanche, notre motif devient fantôme, pétrifié dans les fantaisies du gel, en dentelle irrégulière. Ruysdael quant à lui sera

de ceux qui observent attentivement l'originalité de structure et de silhouette des arbres, le groupement des espèces (cf. Annexe 47). Cependant, bien que plus « réaliste » que Von Koninxloo, tout l'oppose à une conception classique de l'arbre ; beaucoup ont vu en lui un dépassement de l'expérience des paysagistes hollandais, assimilant en quelque sorte l'ensemble des apports de son siècle. Ainsi il peut être comparé à Savery par les formes tourmentées, intensifiées dans leur mouvement, par les racines torses également ; mais il s'attache à une observation plus rigoureuse des détails, profite de ses voyages pour approfondir encore son approche de la nature - dans cette attitude il poursuit bien une entreprise réaliste. Ses paysages, abondamment pourvus de troncs brisés - forêts primitives aussi assez souvent, en l'absence de toute présence humaine - ne poussent pas pourtant jusqu'au schéma baroque ou maniériste ; chacun de ses arbres tente de conserver son individualité, sa vie et sa force propres, il n'est pas la simple reproduction d'un motif « arbre », mais prétend être quasiment portraituré. Les arbres de Ruysdael ont une personnalité de plus en plus affirmée, ils se font toujours plus massifs, et les hêtres comme les ormes sont délaissés au profit des chênes feuillus. Parfois leur physionomie acquiert une valeur symbolique, parce que presque anthropomorphisée. Pourtant ses toiles se feront de plus en plus paisibles, disposant leurs arbres autour des étangs, et quelques scènes de chasse réintroduiront même la figure humaine.

Un autre peintre, de façon toute différente, et sans doute plus marquante, représente la somme des recherches picturales des paysagistes flamands, et aussi un renouvellement important du style de la peinture de paysages en général. Il s'agit de Rubens, qui sait, selon Yvonne Thiéry, comme en aboutissement des questionnements de ses contemporains, allier fantaisie et réalisme. Avec lui l'arbre n'affaiblit ni n'exclut la figure, mais il l'accompagne, s'informe à ses gestes. Le paysage, quand il est fond et non pas comme souvent pure image de la nature, ne reste pas simple décor de la scène historique, il est un élément important qui contribue à la cohésion de l'ensemble, il en assure l'équilibre ; la verticale de l'arbre, défaite de sa raideur, s'oppose aux diagonales des figures, et souvent l'arabesque des branches répond aux gestes d'un personnage : l'arbre est investi d'un mouvement dramatique qui poursuit la figure. Mais Rubens s'éloigne peu à peu de ces effets décoratifs, des troncs qui marquent les plans, qui se dressent le long du cadre, quand il développe l'art du paysage seul ; cependant

Yvonne Thiéry définit son sens décoratif, qui subsiste dans une moindre mesure, non comme une simplification du motif par abstraction, mais comme un enrichissement, une « concentration de la pensée sur le réel » (cf. Annexe 48). En effet, il reste « peintre du mouvant » et anime ses arbres de la tension et de la « fougue dramatique » avec laquelle il modelait les figures humaines. Il aime à saisir le fugitif, un crépuscule, un arbre brassé par la tempête, un arc-en-ciel, tous éléments qui deviennent spectacle ; cependant, animé par une conception humaniste, Rubens exclut rarement l'homme de ses toiles, comme ont pu le faire d'autres paysagistes comme Von Koninxloo, et l'intègre dans la nature sans l'écraser. En outre il se défait des masses compactes de Von Koninxloo pour libérer la lumière, allège les formes des arbres jusqu'au scintillement de ramures fuyantes. Thiéry cerne l'évolution de Rubens en comparant la *Chasse au Sanglier* à la *Chasse d'Atalante* (cf. Annexe 49), seconde version du même thème : dans le premier tableau l'arbre ne participe pas encore à l'action, même s'il suit le mouvement des chasseurs dans ses lignes harmonieuses, ordonné encore dans un but décoratif, épanoui en arabesques symétriques. Dans le second, végétaux, hommes et éléments sont emportés dans le même drame, un même mouvement courbe les corps, les terrains et les branches, tout raconte la scène et la mène à son dénouement, chaque détail s'abîme dans des volutes ardentes qui précisent toute la complexion dramatique de cette chasse. Rubens ouvre le paysage flamand, l'entraîne hors des forêts et c'est justement ainsi qu'il réintègre la figure, par l'arbre dramaturge qui prolonge ses expressions.

Selon Thiéry, c'était du Tintoret ou des Carrache que Rubens avait appris à dire le feuillage non plus comme la simple agglomération de feuilles, mais comme un volume homogène ; mais il dépasse l'appréhension encore un peu sommaire des Italiens, en associant étroitement la forme du feuillage aux coloris et à la lumière. Il modèle les masses de la couronne, qui s'allègent vers les profondeurs, s'évaporent en « légers frottis » quand un ciel lointain les agite, se densifient tout en s'aérant dans la proximité et les premiers plans. Le feuillage se profile au toucher des lumières, parfois jusqu'à la torsion d'une flamme conquérante poussée sur le ciel, et même le chêne musculeux s'échevelle, se disperse dans la vie du feuillage ou de branchages plus grêles. Thiéry résume ainsi les caractéristiques de l'arbre de Rubens : c'est un arbre dont la forme se fait « moins nette dans ses limites » mais « plus précise dans sa structure » ; et elle le

qualifie d'arbre « le plus typiquement baroque », ce qui sous-tend aussi que parfois, sans raison particulière, il se courbe à outrance, ou qu'il se plie à toute velléité décorative. Cependant l'arbre de Rubens est-il à proprement parler un schéma ? Il est vrai que ses torsions, répétées d'une toile à l'autre et ce - nous l'avons dit - parfois de façon injustifiée, tendraient à prouver qu'il s'agit là d'un arbre-type, l'arbre du baroque. Pourtant ce sont surtout ses imitateurs qui formuleront le schéma du maniérisme, car pour ce qui est de l'arbre de Rubens, son vitalisme, sa force souple et jaillissante, mouvementée, et surtout une conception et une facture variées selon les oeuvres, le font échapper toujours à une physionomie type ; il est multiple, agité, élancé, fusé, et de plus en plus libre, de moins en moins tronc - ce tronc, comme les branches maîtresses, avait commencé par être dégagé du poids des feuillages forestiers, mais jamais il ne reprit la massivité du tronc colonne - et de plus en plus feuillage. On peut en juger à travers des oeuvres et études comme *l'Arbre Renversé*, *Feuillages*, *Le Berger dans le Bois*, ou *le Déjeuner* ; cependant cet aspect important de la peinture de Rubens ne sera compris que beaucoup plus tard, avec un artiste comme Constable par exemple.

Rubens rejette le massif et le raide, et les architectures, ruines ou châteaux, ne font pas non plus partie du paysage. Il s'oppose ainsi à un autre type d'arbre et à l'environnement qui l'accompagne, arbre qui prend corps à la même époque et dont la fortune sera considérable, l'arbre idéalisé, l'arbre des paysages classiques du XVII^{ème} siècle et au-delà. Cet arbre est le résultat de cette métamorphose dont nous avons déjà parlé, et qui va du naturalisme à la schématisation. Issu de l'école du Titien, lequel s'était essayé - rappelons-le - à une approche « réaliste » de la nature, il est la formule d'un nouvel arbre-type, idéal, modèle du classicisme et multiplié dans les tableaux de Poussin, Claude le Lorrain, Elsheimer, ou déjà dans ceux de Brill : d'un épais tronc colonne, donc tronc imposant, raide ou légèrement penché, un entrelacement de branches et ramures brandit un feuillage fourni mais arrangé en bouquet ordonné ; cet arbre se détache nettement sur le ciel, et on omet, en général, de caractériser l'espèce à laquelle il appartient. C'est le paysage virgilien - nous avons pu voir précédemment qu'il reste une inspiration pour beaucoup de créateurs jusqu'au XIX^{ème} siècle - qui épanouit son héritage à travers ces peintres ; le paysage, selon Kenneth Clark, devait s'élever au niveau des genres dits nobles, c'est à dire des thèmes religieux ou historiques - c'est ce

qu'ont tenté Giorgione ou Bellini en leur temps, par des arbres aux lignes harmonieuses. L'arbre du paysage arcadien, qui, entre nymphes et bergers, satyres et troupeaux, transcende ainsi la simple nature, est un arbre qui doit montrer sa plénitude par le poids du feuillage ou des fruits, par la massivité du tronc. Le paysage idéalisé n'est que l'assemblage, le collage de différents éléments, car la raison doit ordonner, structurer, harmoniser ou encore aménager, loin de la nature primitive imparfaite, un paysage qui puisse dire l'âge d'or d'une vie simple en pays d'Arcadie, un rêve antique et humaniste, tout à l'opposé de la conception qui créa le paysage fantastique, mais peut-être pas si loin des recherches « réalistes » ou des désirs de dire le vitalisme de la nature dans le corps des arbres. On compte aussi parmi les éléments obligés du paysage idéalisé, les ruines, leurs colonnes qui souvent répondent par leur stature à la proche physionomie du végétal ; elles font ainsi de l'arbre un monument, un représentant statique de la nature entière. Cette définition de l'arbre ferait, selon l'article de *Zurück zur Natur*, des arbres de Rubens d'autres arbres idéalisés, et plus encore que ceux de Poussin par exemple, par leurs gestes puissants où se clament toutes les forces de la terre. A des physionomies diverses il semblerait qu'on attache des desseins identiques. C'est pourquoi nous ne pouvons définitivement séparer, ni caricaturer, des attitudes parfois très proches à l'origine, mais qui produisent des résultats - des arbres - très différents. Prenons-en pour exemple Claude Le Lorrain.

Claude Gellée dit Le Lorrain possède le sentiment de la puissance des éléments. Il a peint de nombreux arbres d'après nature, grand observateur des détails des branches et des lumières, mais il subordonne ses arbres et rochers « naturalistes » à une composition d'ensemble qui se doit d'exprimer la poésie d'un lieu d'harmonie, l'arbre et la figure conformés aux exigences d'un âge d'or. Le plus souvent Le Lorrain dispose ses groupes d'arbres dans un plan intermédiaire, après la sombre coulisse qui occupe tout un côté, et avant le complexe pont/ruisseau/troupeau des deux autres plans. Ainsi l'arbre demeure souvent motif central, conduisant doucement d'un plan à l'autre, et garant de la poésie des lieux - ses formes s'organisent pour le plaisir de l'homme (cf. Annexe 50).

On voit combien l'arbre ne s'est pas affranchi du rôle d'établir et relier les plans. Sa physionomie correspond bien chez Claude Gellée à celle que nous décrivions plus haut, grand au feuillage épais et synthétique, peint souvent par

petites touches, et pénétré par les contrastes d'ombre et de lumière. Roger Fry note les contradictions que recèle le dessin d'arbres chez le Lorrain :

« On peut parier que nul n'aima les arbres aussi profondément que Claude ; nous savons qu'il se vantait d'enregistrer soigneusement les particularités spécifiques de chacun et pourtant il articule leurs branches au hasard, avec la plus grande négligence. Aucun des innombrables dessins de Claude ne révèle la vie même de l'arbre, son élan vers l'air et la lumière, sa lutte contre la gravitation et le vent, comme le fait le moindre petit dessin de Léonard de Vinci. » (5)

Cette affirmation est excessive, car notre peintre a su rendre assez souvent l'arbre comme un organisme vivant, pénétré de lumière et de vent. Cependant il est vrai que sa conception poétique de l'ensemble du paysage peut aller jusqu'à anéantir ses efforts de naturaliste, sa connaissance de la nature et ses dons d'observateur, que Kenneth Clark compare à la « réceptivité impressionniste ». Ces arbres monumentaux, qu'il conçoit finalement à l'intérieur de l'espace ordonné du tableau comme une métaphore de la grandeur de la nature, n'ont plus besoin de se prévaloir d'une physionomie particulièrement « naturaliste » ; celle-ci doit simplement convenir au rôle qui lui est assigné. C'est ce que semble dire, dans tous les cas, Roger Fry, dans des propos toujours un peu excessifs mais lucides quant aux exigences du peintre idéaliste formulant la silhouette d'un arbre :

« Il demande à son arbre de transmettre à l'oeil la seule signification que ce mot évoque immédiatement à l'esprit. Nous pensons d'abord à une masse ombreuse et mouvante, qui se détache sur un ciel lumineux. Or - que ce soit hasard ou intention - Claude s'en tient à peu près à cela, malgré le soin qu'il apporte aux détails. »

Quant à la figure humaine, elle tient bien entendu sa place dans ce type de paysage, soit par la présence de ponts, moulins et architectures, soit par la silhouette d'un berger accompagné de son troupeau ; l'homme et la nature entretiennent un rapport harmonieux. Pour Kenneth Clark, la grande leçon de Claude Gellée est justement d'avoir su subordonner les détails à une atmosphère unique, et construire son tableau autour d'un centre lumineux.

Poussin recompose aussi ses paysages, mais, dans un souci plus marqué d'ordre et de stabilité, il se sert des verticales qu'il multiplie par les architectures antiques et les arbres, les opposant aux horizontales, et jouant aussi des diagonales - chemins le plus souvent - comme ponts d'un plan à l'autre(cf. Annexe 51). La disposition souvent frontale de ses paysages fait dire à Clark que sa composition

s'éloigne tout autant du réalisme que « les fuites sinueuses maniéristes ». Notre motif, s'il a troqué une physionomie pour une autre, n'en serait pas moins à nouveau réduit à la simple expression verticale, à l'abstraction. Cependant on ne peut réduire les paysages de Poussin à cette simple utilisation abstraite de notre motif, à cette pure géométrie au service de la figure et des équilibres dans l'espace. Car, s'il est vrai que souvent la figure prend toute sa place face à de tels arbres et y trouve magnifié le sens de ses actes, ce jusqu'à la sacralité, on ne peut généraliser ce genre de propos : Poussin a mesuré l'homme à l'ampleur de paysages qui sont autant de méditations sur sa petitesse (cf. Annexe 52) ; on le voit dans *Les Funérailles de Phocion* ou dans le *Paysage avec Polyphème, Orphée et Eurydice*, où le désastre individuel ne tient que peu de place face à une nature plus imposante – même si celle-ci, par contrepoids, en est encore un commentaire. Et dans *Tempête* il a livré l'arbre aux éléments, l'a étreint de vents déchaînés hors de toute figuration humaine.

Bril, que nous évoquions plus haut car, tout en se rapprochant du statisme classique, des structures équilibrées de l'arbre idéalisé, il appartient encore au paysage flamand, a su lui aussi affranchir le paysage de toute présence humaine.

Mais un autre peintre, du Nord lui aussi, transforme les rapports de l'arbre et de la figure. Il s'agit de Rembrandt ; ses arbres géants sont eux-mêmes les personnages d'une scène indéfinie, où l'humain est courbé, feutré, épaissi de gestes imprécis. L'arbre, grand maître des lumières, sait alors à pleins bras jouer de clair-obscur pour mieux concentrer la tension de la toile sur son seul corps assaillant. Il en est ainsi dans le *Paysage avec un pont de pierre* (cf. Annexe 53), le *Paysage avec un obélisque*, le *Paysage avec le bon Samaritain* ou encore le *Paysage avec des ruines* ; on voit bien dans ces seuls titres que l'homme est toujours présent, sous une forme ou une autre, lui ou ses constructions, mais à chaque fois amenuisé. L'étonnant arbre-personnage de Rembrandt mobilise la charge expressive de l'ensemble, il est le démiurge par lequel la lumière se répand ou se pétrifie. Et sa physionomie échappe aux problèmes de la caractérisation des espèces, tellement, déjà, elle le particularise et force l'oeil à reconnaître l'évidence de sa stature. Rembrandt, selon Clark, peint à sa façon un autre paysage idéalisé, car s'il est un observateur sensible des détails de la réalité, ceux-ci demeurent un matériau brut à dépasser, recomposer pour en extraire le sentiment de profondeur et de lumière. L'arbre de Rubens, lui aussi dramatisé, plus chargé d'imaginaire et

de sensations humaines que ne peut lui en assigner la réalité, était alors pour cette raison également, motif idéalisé.

Le XVIIIème siècle est qualifié par Clark d' « hiver de l'imagination » ; l'arbre fantastique dégénère en pittoresque (Salvator Rosa), la courbe en baroque excessif, la lumière n'est plus qu'un « tic artistique », et non plus un « acte d'amour », l'arbre réaliste devient topographie, minutie excessive et ennuyeuse, sans synthèse, l'arbre idéalisé perd sa monumentalité, sa dignité de représentant des forces naturelles, s'égare en formes légères et élégantes. Notre article de *Zürich zur Natur* signale ce type de transformation chez des peintres comme Castiglione ou Tiepolo en Italie, Watteau, Boucher ou Fragonard - presque arbres-nuages chez lui tant ils sont légers - en France, Gainsborough ou Wilson en Angleterre, Ridinger, Dietrich, ou Weirötter en Allemagne, tout en appuyant sur le fait que la plupart d'entre eux n'ont pas abandonné l'idée de montrer la diversité des formes réelles de la nature. Ainsi, tout en se servant des motifs du passé, ils se souviennent d'un paysagiste hollandais comme Ruysdael, et à des arbres décoratifs ou rococo se mêlent parfois quelques représentations plus réalistes. L'influence de Claude Gellée est considérable en Angleterre, où ses leçons vont se voir développées en des paysages toujours lumineux, tendus vers une atmosphère unique que concentre cette même lumière, même si quelques-unes de ces formules s'avèrent à nouveau trop facilement réutilisées, comme celles que Clark désigne par l'expression « arbres de théâtre », consistant en un rideau d'ombre empesé dressant des arbres sur les côtés et qui vient s'ouvrir sur la lumière centrale.

Le XVIIIème siècle ne se désintéresse pourtant pas de son environnement, même si celui-ci se réduit souvent à un univers mécanique ou classifié. Et même, peu à peu, l'étude d'après nature prend toute sa place dans les ateliers et les écoles - sans être pour autant réutilisée dans les toiles. Pour Clark, le dernier nostalgique des harmonies arcadiennes est Palmer - nous l'avons signalé dans notre étude des jardins - ; après lui le paysage idéalisé disparaît.

Le XIX^{ème} siècle développera à son tour deux types d'arbres : le naturaliste et le fantastique. Constable peint *Arbres à Hamstead, Saules près d'un cours d'eau* ou encore *Etude d'un tronc d'orme*. Harrison a analysé le dernier de ces tableaux : entre ciel et forêt qui rivalisent de leur lumière et de leur ombre, l'arbre se révèle, évident, opaque, et son écorce incarne « le clair-obscur de la nature entière ». Cet orme semble a priori parfaitement « réaliste », reproduit fidèlement d'après nature ; pourtant il faut subordonner les données visuelles, qui sont innombrables, les impressions reçues, à une seule idée, à une unique sensation. Car la nature est toujours déjà expression « composée », et c'est par le clair-obscur que l'on unifie, lui seul saura dire la juste tonalité d'un paysage précis, d'un lieu défini, d'un temps et d'un espace. Constable emploie pour son motif des touches séparées, des zébrures où inscrire précisément le scintillement des lumières, animées par la brise, les rosées, et l'ombre qui s'y joint pour réaliser l'unité de l'ensemble. Le naturalisme ne serait donc pas le recensement méthodique de chaque branche et de chaque feuille, mais, déjà, « l'impression » qui inscrit dans le regard la totalité ou la tonalité d'un lieu ou d'un motif, unifiée par l'enchevêtrement des lumières et des ombres.

Il nous faut à ce propos, et puisque nous ne cessons de tenter l'esquisse d'un arbre « parfait » à travers tous les peintres qui s'attaquent au motif et passent par toutes les gradations qui vont de la schématisation à outrance à l'impasse d'un naturalisme excessif parce qu'il se veut minutieux dans son addition des détails, citer un texte de John Ruskin qui s'interroge lui aussi sur la façon la plus adroite de peindre l'arbre, un arbre « parfaitement arbre », un arbre « justement peint », arbre réaliste de fait. Nous livrons ce texte dans son ensemble, bien qu'il soit un peu long, car l'expérience et les conclusions de Ruskin concernent tout particulièrement notre motif :

« Comme je m'étais couché, l'autre jour, pour me reposer, sur le flanc de la colline [...] et comme je regardais attentivement, à travers la vallée, la crête de la colline qui domine Martigny, distante de quatre miles environs, le péricarpe d'une tige de plantain, long d'un pouce et la tête fanée d'une scabieuse, large d'un demi pouce, qui poussaient dans l'herbe près de moi, se profilèrent sur la

lointaine colline à côté des grands sapins et des châtaigniers qui la couronnent. Le plantain était à six mètres de moi et la scabieuse à quatre, et, à cette distance le plantain et les sapins lointains m'apparurent avec la même clarté ; c'était un beau jour et le soleil baissait à l'ouest. Je voyais les branches des sapins à quatre miles de là, mais je ne pouvais les compter ; et je distinguais les masses de feuillage de deux ou trois jeunes et vieux châtaigniers à côté d'eux, mais je ne pouvais les compter ; je reconnaissais ces arbres par leur aspect général. C'est également par leur aspect général que j'avais reconnu le plantain et la scabieuse. [...] mais je n'aurais pas pu compter davantage les semences du plantain ou le groupe de feuilles, formant le calice de la scabieuse, que je n'aurais pu compter les branches des sapins au loin. Dans ces conditions, il est évident que ni le sapin, ni le plantain ne pourraient être représentés par un seul trait ou une seule tache de couleur. Ils pourraient encore moins être représentés par un dessin défini à une petite échelle, indiquant clairement toutes les branches de sapin et toutes les semences du plantain. La tache ronde et le trait ne représenteraient rien et le dessin représenterait trop. Ce n'était pas seulement des taches de couleur que j'apercevais, au sommet de la colline, mais quelque chose révélant l'essence du sapin, quelque chose où je pouvais discerner les jeunes arbres des vieux, et les arbres tordus et rabougris des arbres sains et symétriques, où je pouvais sentir le soleil du soir tissant ses fils, parmi le feuillage sombre - certainement bien plus que de simples taches de couleur. Et pourtant il eût été impossible de discerner ou de dessiner une seule de leurs branches. Si j'avais représenté nettement un sapin, ou si je n'avais mis qu'une seule tache de couleur à sa place, j'aurais été également dans l'erreur, la vérité consistant en une confusion inexplicable, et presque inimitable, entre les deux. » (6)

Kenneth Clark considère également le paysage réaliste comme « le plus ardu » ; Ruskin peut discerner la nature de l'arbre sans que celle-ci soit détaillée, il dénigre la formule de l'abstraction tout autant que celle qui tient à peindre minutieusement le motif complet sans tenir compte des lumières et distances qui le métamorphosent au regard. Finalement il propose comme unique solution pour le peintre réaliste, l'inexplicable, l'inimitable ; l'arbre réaliste ne serait-il qu'une utopie ?

La peinture dite réaliste s'expose en vérité à des écueils qu'elle ne peut éviter. D'abord le risque est grand de s'abandonner à l'académisme d'un arbre plutôt rigide, car s'il est assez facile dans le paysage idéal de recomposer l'ensemble pour exprimer une idée unique, unifier l'innombrable variété des données visuelles en une seule sensation paraît bien plus difficile. Et le peintre est incapable parfois de vivifier toutes ces sensations, ces observations auxquelles il refuse toute dérive symboliste ou expressionniste. Harrison posait la question suivante, qui est celle du réalisme : « comment la présence de l'homme peut-elle révéler l'être de la nature ? » Puisque pour lui, rappelons-le, la nature ne se révèle que dans sa relation à l'humain, ce sont les objets faits par l'homme, la maison, le chemin ou la barrière dans le cas de Constable, qui dévoilent la nature. La physionomie de l'arbre selon Constable est particulièrement « naturaliste », mais déjà celui-ci, peignant la nature de son pays natal, une nature rustique où s'inscrit

toute une histoire individuelle et collective, raconte son intimité avec le paysage, les relations et correspondances entre son âme et l'espace habité. En vérité Kenneth Clark note combien la peinture de Constable raconte un « stade ultime » de l'histoire des relations de l'homme et de la nature ; car l'homme se veut absent, hors du paysage, ne participant pas à la physionomie de l'arbre, mais il s'aperçoit qu'il ne parvient pas alors à animer véritablement toutes les sensations que lui offre la nature. L'homme s'excluant de la nature, ou ne s'y inscrivant que par une maison minuscule quasiment invisible, le paysage devient ennuyeux, terne, parce que justement il ne pouvait s'épanouir que dans le rapport à l'humain. C'est ainsi que Constable finira par imprimer à ses arbres, de plus en plus fréquemment, et après le passage par une crise, l'écho de ses détresses et désespoirs, de sa mélancolie. On voit combien il est difficile de continuer à peindre uniquement les spectacles « naturels » sans y perdre de sa fraîcheur ; l'abandon et la spontanéité manquent devant le spectacle de la nature, comme un langage propre, et le naturalisme voit sa décadence dans la vulgarité, ce que Baudelaire haïssait par-dessus tout, ce goût de la masse pour une représentation stéréotypée de la nature, si « ressemblante », répondant à ce désir tronqué, utopique nous l'avons vu, et qui ne donne qu'une faible idée, réduite, de la nature autant que de l'homme – désir de voir le beau purifié de toute marque personnalisée de l'artiste.

Pourtant certains font du naturalisme une véritable profession de foi et la marque même de leur sensibilité. Corot déclarait ainsi :

« Je ne pourrais jamais faire un paysage qui ne soit pas proche de la nature. Je ne peux tout simplement pas me représenter les arbres autrement que comme ils poussent en réalité, pas plus que je ne peux me représenter un homme sans tête, sans tronc ou sans jambes. » (7)

Mais, comme si le naturalisme portait à la banalisation des formes, Corot, comme Courbet parfois, ou même Daubigny, iront satisfaire au goût commun - mais nous reparlerons de ces peintres, car leurs oeuvres ne se réduisent pas à un fade académisme.

Auparavant il nous faut évoquer d'autres approches de l'arbre en peinture, plus radicales sans doute, celles précisément qui font de nos motifs la forme lyrique par laquelle l'homme exprime ses propres sentiments. L'article de *Zürich zur Natur* signale combien l'art romantique porte une attention toute particulière

au dessin de l'arbre dans son individualité. Quand les écoles continuent à préconiser l'emploi de schémas - ceux-là même qui servirent aux peintres du naturalisme triomphant - par lesquels l'apprenti peintre apprend à différencier un chêne d'un bouleau et à caractériser les silhouettes, Caspar David Friedrich ou Delacroix ne se lassent pas de faire des « portraits d'arbres », les traitant à la façon des figures humaines, variant leurs différences physiologiques et pour ainsi dire psychologiques (cf. Annexes 54 et 55).

Parmi les peintres du romantisme, Marcel Brion mentionne Constable pour la seconde partie de sa vie, correspondant pour lui à une « invasion du pathétique », du sentiment du tragique. Mais si les paysages sont romantiques, comme aussi chez Delacroix ou même Friedrich, les arbres restent encore souvent tributaires des froides techniques de l'époque. Ainsi Brion cite *La Lutte de Jacob et de l'Ange* de Delacroix, où la construction est classique, les arbres réalistes mais l'atmosphère romantique. Notre article signalait aussi que certaines études d'arbres de Friedrich démontraient distinctement l'intention d'employer une typologie, même si d'autres s'attachent à différencier individuellement chaque arbre. Les arbres du romantisme en général sont très souvent dénudés, hivernaux, parfois surpris par la glace, pétrifiés en gestes pathétiques, torturés et tortueux, pris dans la fougue des éléments, des arbres en forêt la plupart du temps, ou solitaires, comme dans *L'Arbre aux corbeaux* de Friedrich, où le végétal convoque sur sa seule stature le souffle mystique de la nature (cf. Annexe 56). Férée d'arbres morts ou brisés, pour Brion la peinture romantique retrouve l'âme des peintres allemands du XVI^{ème} siècle, et aussi celle de Rembrandt.

Paradoxalement les arbres des forêts visionnaires, aux formes souvent fantastiques - Rodolphe Bresdin donne libre essor aux végétations fabuleuses dont il est hanté, d'autres aiment à ranimer les terreurs des forêts hallucinées, quand Gustave Doré illimite ses bois, tous esquissant par les formes monstrueuses des arbres, la présence de créatures imaginaires - présentent une physionomie qui deviendra aussi stéréotype, membres crochus, noueux, grandes torsions de corps géants, écorcés, dépouillés et souffrants. Et ces formes elles-mêmes sont fréquemment issues du naturalisme. Nous notions en effet plus haut combien les arbres de certaines oeuvres romantiques étaient encore réalistes dans leur facture ; en vérité les formes du fantastique naissent elles aussi de l'observation minutieuse du réel. Ainsi Friedrich utilise pour ses forêts visionnaires des études réalisées

d'après nature et que Brion décrit comme étant d'une « exactitude presque photographique » - il en est de même pour Carus ou Dahl qui l'accompagnaient souvent dans ses promenades. Et Bresdin pour son chef-d'oeuvre *Le Bon Samaritain* (cf. Annexe 57) réussit la transformation d'un réalisme extrême du détail en un dessin fantastique - d'ailleurs ce dernier, dans d'autres toiles comme *La Fuite en Egypte* ou *Le Voyageur dans la montagne*, n'invente qu'avec du connu, car, obsédé par le mystère végétal, la volonté de dévoiler toutes les choses cachées, il étudie avec un réalisme excessif et minutieux, la moindre branche morte, la plus infime nervure d'une feuille, faisant ainsi fourmiller un univers fantastique né du goût pour le détail « vrai ».

Quant à la place du motif arbre par rapport à la figure humaine, s'il est vrai que beaucoup de peintres romantiques l'exclurent définitivement de leurs toiles, considérant qu'un paysage ne tient pas sa valeur dramatique de la présence humaine, d'autres recoururent au personnage comme à un spectateur, placé dans le paysage pour en éprouver l'émotion, non point écrasé ni central, mais apportant ses passions et s'accordant, exprimant le sentiment dramatique de l'ensemble. Donnant au paysage son échelle et sa spiritualité, y démontrant ses propres solitude et finitude, il remet l'homme en relation avec les forces mystiques du cosmos, contemple les convulsions des arbres et les lit comme un message des éléments. Cependant n'oublions pas - nous le signalions dans notre étude des forêts - que le peintre romantique cède lui aussi aux aspirations des idéalistes, et par conséquent au désir de constituer un ensemble harmonieux ; Brion signale des « expédients factices », comme celui de faire entrer la lumière en forêt, sur l'écorce argentée d'un bouleau par exemple, ou celui d'user d'un répertoire de formes naturelles, à la façon dont l'idéaliste composait avec berger, pont, temple, moulin, troupeaux, étang et arbres, pour élaborer une création lyrique.

Nous mentionnions plus haut la parenté de certains peintres avec Rembrandt ; pour Brion, la tradition du paysage mystique, perdue depuis les arbres-géants de Rembrandt, se retrouve dans les toiles de Friedrich. Mais la personnalité de l'arbre-géant ne se dresse pas seulement dans quelques oeuvres de peintres du romantisme ; d'autres ont été particulièrement sensibles à l'individualisation des arbres, ont su peindre notre motif avec ce que Brion appelle un « réalisme lyrique », ce sont les peintres de l'école de Barbizon. Cependant nous reviendrons à eux un peu plus loin, après une assez longue

parenthèse, un voyage, détour enrichissant en terre chinoise. Car Brion compare certaines attitudes de la peinture romantique - notamment face à la figure - à celle des peintres chinois de la dynastie Song, comme d'autres d'ailleurs ont rapproché la sensibilité particulière des artistes romantiques, aux exigences de l'art pictural des Chinois anciens. Aussi choisissons-nous cet endroit pour préciser les données originales et éclairantes de cette peinture - d'autant que bon nombre d'artistes du XIX^{ème} siècle s'inspireront directement de l'approche extrême-orientale.

Pour aborder la peinture chinoise, nous avons eu recours à l'ouvrage *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, ainsi qu'à celui de James Cahill, *La Peinture chinoise* ; outre une approche générale du sujet, nous y avons trouvé des extraits de traités du paysage particulièrement révélateurs. Dès le IX^{ème} siècle se manifeste un intérêt évident pour la peinture de paysages, qui au XI^{ème} prend le pas sur les figures humaines et s'épanouit avec les conceptions du taoïsme, les artistes partant à la recherche de sites émouvants pour s'y sentir communier avec la nature. Dès le IV^{ème} siècle en vérité on réalisait des paysages, et dans un but qui perdurera, celui de faire éprouver aux spectateurs la sensation de se trouver effectivement dans le paysage.

Avec la dynastie des Song (960-1279), le paysage s'épanouit et atteint sa pleine maturité ; sa conception ne se lit pas uniquement dans l'objet fini, mais aussi dans le geste du peintre, qui doit travailler avec la même spontanéité que la nature. Auparavant la nature pouvait être décor, à présent elle commente et éclaire le sujet ; mais Cahill précise à cet endroit qu'en aucun cas c'est le sujet qui impose le décor, car une affinité essentielle unit l'humain et le non humain. Cette attitude s'accroît aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, attitude justement assez proche de notre romantisme, et l'on voit se multiplier les représentations de lettrés au bord de précipices, abîmés dans leur contemplation, ou de penseurs sous un arbre dont la courbure force et accompagne l'impression d'introspection.

Cahill cite pour cette période les peintres Ma Yuan ou Ma Lin, et insiste sur le fait que le sujet des oeuvres picturales n'est pas la nature mais la sensibilité

devant cette nature, les réactions affectives qu'elle provoque. L'homme « assume les deux rôles », homme et monde. Ma Lin idéalise parfois les formes, ses pins possèdent des branches trop fines, trop exquises, car elles reflètent l'ivresse esthétique qui possède l'âme du poète assis sous la ramure.

Mais il faut se garder, si l'on veut étudier de plus près la physionomie des arbres de ces paysages, de considérer qu'à partir du moment où la nature parle de l'homme elle ne parle plus d'elle-même et qu'elle se perd en des formes imaginaires, idéalisées ; car dans l'esprit chinois l'homme et le monde ne sont pas ainsi séparés, et approfondir l'un c'est faire de même avec l'autre. Et s'il est vrai que dans la fin de la dynastie Song certains peintres n'ont plus toujours les mêmes exigences, si la spontanéité et la sympathie face au sujet cèdent devant l'académisme, si, peu à peu, les qualités formelles priment - serait-ce là le même travers qui en Occident chemine du naturalisme à la schématisation ? -, si on replie un peu trop les arbres sur les personnages méditant, il ne faut pas oublier des siècles de peinture qui sont autant d'explorations du cosmos.

Pour cela nous suivrons *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, qui, « des origines aux Song », examine les conceptions du monde qui sous-tendent les réalisations picturales. Tout objet est symbole d'un inconnaissable qu'il suggère ; l'imagination créatrice est la faculté suprême, bien loin de la simple imitation, car elle saisit au-delà du visible, les secrets de la création, univers aux aspects changeants mais où chaque chose donne l'intuition de l'essence. Une oeuvre est vraie lorsqu'elle possède et le souffle et la substance, c'est-à-dire que la structure formelle doit exprimer, correspondre avec l'énergie intime qui l'anime. Mais pour atteindre à cette perfection, il faut visiter de nombreux paysages, savoir en représenter toutes les variations, dans le temps et dans l'espace. C'est ce que précise le *Pi-fa-ki, Note sur l'Art du Pinceau*, que l'on attribue à un peintre du Xème siècle, King Hao. Là apparaît un souci de ce que l'on pourrait nommer, à l'occidentale, un certain « naturalisme », parce que l'on est attentif à l'aspect des choses, pour rechercher leur éclat extérieur ; mais la « ressemblance superficielle » ne suffit pas. C'est ainsi que s'exprime dans le *Pi-fa-ki*, présenté comme un dialogue entre un vieillard et un jeune peintre, le premier des deux protagonistes. Car le jeune homme s'étant trouvé dans un lieu où croissent en abondance des pins aux formes étranges, « élans spiralés », « lignes tortueuses » ou racines lovées dans les falaises, s'était mis à peindre jusqu'à ce que, en ayant

représenté dix mille, il pouvait se vanter que ses dessins étaient devenus « aussi vrais que leurs modèles ». Le vieillard l'avait alors exhorté à ne pas confondre la ressemblance extérieure avec la véritable nature des choses ; nous sommes bien loin ici du naturalisme que nous connaissons, car si l'artiste chinois doit savoir dégager les traits fondamentaux de ses motifs - nous préciserons en quoi ils consistent pour l'arbre - c'est pour s'approcher du mystère des phénomènes naturels, quand le naturalisme à l'occidentale, s'il s'essaie à dire un motif par ses « traits fondamentaux », ne sait que le réduire, en fait des schémas.

Pourtant leurs exigences formelles semblent parfois très proches ; nous citerons pour nous en rendre compte ce passage du *Pi-fa-ki* qui concerne notre motif :

« Si vous aimez à peindre des nuages et des arbres, des montagnes et des eaux, il vous faut clairement saisir les phénomènes naturels à leur origine. Un arbre se conforme dans sa croissance à une disposition qu'il tient de nature. Quand le pin croît, il peut pousser courbe sans jamais apparaître ni déformé ni tordu. Son feuillage peut être abondant ou clairsemé, il n'apparaît ni bleu ni vert, même à l'état de jeune pousse, il se tient droit. Son dynamisme propre le porte vers les hauteurs, et ses branches basses se tiennent étendues. Qu'elles se renversent et demeurent suspendues, elles ne tombent pas à terre pour autant. Elles se disposent dans les bois en rangées horizontales, qui vont se superposant par couches successives. [...] Certaines peintures donnent au pin l'aspect d'un dragon qui vole en un mouvement sinueux. Ses branches et ses feuilles poussent en un désordre sauvage, tel n'est pas le rythme propre au pin.

Par nature, le thuya croît de façon mouvementée et sinieuse. Son tronc a de nombreux noeuds, il est clairement sectionné. Son mode de torsion est tel qu'il semble pousser en se tournant vers le soleil. Ses épines sont ratatinées comme des fils noués ; et ses branches rappellent par leur texture des vêtements de chanvre. Dans certaines peintures ses feuilles sont lisses comme des serpents et ses branches souples comme des vêtements de soie. Il peut aussi avoir l'air effrayé, mal à l'aise, et paraître contrarié dans sa pousse. Ce sont là des traits qui sont tous faux. Qu'il s'agisse du catalpa, du paulownia, de l'ailante, du chêne, de l'orme, du saule, du mûrier, du sophora japonais, chaque espèce diffère de toutes les autres par la forme et le caractère. Il en est de ces espèces comme des pensées qui, d'abord éloignées les unes des autres en viennent à s'accorder, chacune restant bien distincte de toutes les autres. » (8)

Le dessin d'arbre doit ainsi reposer sur une observation minutieuse de chaque espèce, son mode de croissance, ses attitudes et torsions, sa texture, les lois qui régissent et déterminent sa forme. Cependant, si l'on compare ce traité à un autre, dont nous avons déjà cité des passages, le *Traité du paysage* de Vinci, on s'aperçoit que les exigences « naturalistes » de l'un et de l'autre ne concernent pas les mêmes éléments. Vinci déclarant que « parmi les arbres de la même essence, il n'y en a pas un qui ressemble à l'autre, et cela est vrai des plantes, des rameaux, des feuilles, des fruits tous divers, si tu es attentif à percevoir leur aspect », s'éloigne déjà de la conception du traité chinois, puisqu'il n'examine pas tant le

rythme et le geste propres à dévoiler l'essence de chaque espèce, qu'il ne tient à s'attarder sur chaque individu-arbre, et même sur chacune de ses parties, dans le même sens où Constable affirmait :

« Il n'y a pas deux jours qui soient semblables, ni même deux heures, et il n'y a jamais eu deux feuilles d'un arbre semblables depuis la création du monde. » (9)

On voit combien le traité chinois, pour lequel le pinceau et l'encre doivent s'effacer pour laisser la « vérité » éclore au rythme justement saisi selon les lois inhérentes à chaque espèce, diffère des lois édictées par Vinci. Car celui-ci énumère effectivement des lois, mais elles concernent l'ombre et la lumière, le visuel et la couleur :

« Dans les paysages, les arbres doivent être à demi éclairés, à demi ombreux [...] pour les arbres vus de dessous, contre la lumière, l'un derrière l'autre, la dernière partie du premier sera transparente et claire, elle aura son champ dans la partie obscure du second arbre. » (778.788)

Des observations quasi scientifiques préludent à l'édition de telles lois, et, si parfois Vinci différencie les espèces, c'est aussi par leur ombre :

« Les chênes, les bouleaux, les sapins, les cyprès, les pins, sont plus sombres que les oliviers et autres arbres fruitiers. » (727)

Cependant, par son souci des distances, par celui d'intégrer parfaitement les arbres dans le paysage, et à la montagne en particulier (« la montagne distante de l'oeil paraîtra d'un bel azur qui sera d'elle-même plus obscure, et la plus obscure sera plus haute et plus boisée, car, sous les grands arbres, il y a des arbrisseaux qui paraissent obscurs, le jour d'en haut leur étant enlevé par les grands arbres ») Vinci peut rappeler la peinture chinoise, même s'il ne possède pas, encore une fois, la volonté de dire les essences du cosmos. Car l'arbre que le *Pi-fa-ki* décrit dans ses caractérisations appartient à un ensemble, où les éléments primordiaux sont la montagne et l'eau ; entre la première, qui s'élève vers le ciel vide, et la seconde, qui est attirée vers le bas, circule le souffle, grâce au vide, et l'échange, le mouvement qui va de l'une à l'autre, se produisent par les nuages, les pluies, les vapeurs et les brumes. Ce rythme est très souvent assimilé à la

respiration humaine, et cette parenté éprouvée peut être relatée par les courbes des montagnes, identiques aux traits du visage, les arbres pareils à la chevelure, les nuées à la carnation du visage, tant il est vrai qu'en Chine on fait littéralement le portrait d'un paysage.

Le peintre chinois ne perd jamais de vue ces secrètes correspondances, il n'y a pas de rupture entre l'homme et le monde, cependant qu'il y faut respecter les proportions les plus justes :

« Dans l'ordre de la montagne, il y a trois rapports de grandeur : la montagne est plus grande que l'arbre, et l'arbre est plus grand que l'homme. Si la montagne n'est pas plusieurs dizaines de fois plus grande que l'arbre, il ne s'agit pas d'une grande montagne. Si l'arbre n'est pas plusieurs dizaines de fois plus grand que l'homme, il ne s'agit pas d'un grand arbre. Ce qui, dans l'arbre peint, peut permettre d'établir une comparaison avec l'homme, c'est le feuillage. Ce qui, chez l'homme, peut permettre d'établir une comparaison avec l'arbre, c'est la tête. Un certain nombre de feuilles peuvent être tenues comme équivalentes d'une tête humaine, et une tête d'homme à un certain nombre de feuilles. Ainsi se trouve correctement établie l'interrelation de la montagne, de l'arbre et de l'homme. Telles sont les trois grandeurs relatives. » (10)

Ce souci émane d'autres traités chinois sur le paysage ; chaque chose doit garder sa place, et le *Pi-fa-ki* définit parmi les fautes que peut commettre un peintre, celles qui consistent à dépendre de la forme, c'est-à-dire à peindre des arbres hors saisons ou des arbres plus hauts que les montagnes. Cette faute peut être corrigée car elle est affaire de mesure, et certains peintres opteront sciemment pour ce type de peinture, qualifiée d' « étrange » parce que l'objet est faussé dans son principe.

La forêt est considérée comme le vêtement des montagnes, et ses arbres verront leur physionomie se modifier selon la distance, bas et dispersés s'ils sont loin, hauts et serrés dans la proximité - ce type d'exigences peut rappeler celles de Vinci, ou certaines expériences des paysagistes flamands, même s'ils ne s'attachaient qu'au visible, ou encore l'arbre parfait de Ruskin, arbre créé selon la distance, le regard et le lieu où il s'enracine. Les arbres les plus proches seront les plus précisément spécifiés ; selon leur nature, ils se dresseront sur la montagne, se grouperont au bord des eaux ou croîtront seuls. Une ride particulière peut suffire à dire un arbre du lointain, quand un cyprès proche dessine des courbes ; l'écorce d'un pin se conçoit comme les écailles d'un dragon, le port droit le plus souvent, sauf s'il est comparé à un homme au noble caractère qui ne se laisse pas facilement briser par les coups du sort - dans ce cas il est ployé, cependant qu'on

sait qu'il se redresse déjà. Mais avant de revenir à ce symbolisme important, ces intimités entre l'homme et les éléments, rappelons que dans son souci d'atteindre au souffle le peintre chinois doit s'adonner à la multiplicité :

« Sont à peindre le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Il y a pour chaque saison, un commencement et une fin ; il y a les matins et les soirs, et la couleur des choses qu'il convient aussi d'analyser : au surplus, parmi elles, chacun a des tendances qui lui sont propres. »

On représente l'ombre de l'été, la chute des feuilles de l'automne, les arbres dépouillés de l'hiver, dont apparaît alors la structure, l'ossature et les équilibres. Il s'agit de sonder les lois propres à chaque saison. Le traité dont nous citons plus haut des passages, énumère les thèmes printaniers, puis de la même façon pour chaque saison, pour l'aube et le crépuscule, le tout variant selon la pluie, les brumes, les lieux, les rapports entre eau et montagne. Puis il détaille les motifs des pierres et des arbres :

« Pour les pins, il y a : pins en paires. Trois pins. Cinq pins. Six pins. Arbre étrange. Très vieux arbres. Vieil arbre suspendu à une rive escarpée. Arbre étrange accroché à flanc de montagne. Vieil arbre. Pin haut dressé. Un pin placé sur un pic est présage de longue vie à l'occasion d'un anniversaire de naissance ; ce pin doit être vert et haut. »

La physiologie des racines est aussi importante, elle varie selon l'endroit où elles s'accrochent ; ainsi les racines d'un vieil arbre croissent au-dessus d'un précipice, sont disjointes et enlacées par des plantes grimpantes, quand ailleurs elles agrippent la terre comme des griffes de dragon.

On voit combien par cette attention aux détails, cet amour du vivant, de ses croissances, cette rigueur des études, on veut « doter l'imaginaire d'un langage de la plus subtile précision » selon l'expression de Nicole Vandier-Nicolas, l'auteur de l'ouvrage *Esthétique et peinture de paysage en Chine*. Une ligne interne constante, le souffle ou « l'esprit divin » doivent guider l'imagination et la main du peintre dans son dessin de ces formes fixes qui pourraient a priori nous paraître figées, assimilables à ces travers de la schématisation occidentale. Mais s'il est vrai qu'à la fin des Song la peinture se perd effectivement dans un académisme plutôt rigide, le peintre qui reste exigeant maintient l'enjeu du paysage classique chinois, c'est-à-dire l'homme dans son rapport de tension et d'harmonie avec terre et ciel, souffle et substance, eau et montagne entre lesquelles et par lesquelles se

métamorphose infiniment le vide suprême. Car, comme le précisent les ouvrages dont nous empruntons les analyses, la terminologie du langage pictural relève de la philosophie et de la cosmologie. Il est évident que nous ne tentons ici qu'une approche de la peinture chinoise classique, qui possède aussi son histoire, ses courants, ses ruptures d'inspiration, ses somnolences académiques, ses baroquismes et ses fraîcheurs. Ainsi après les Song la peinture de paysage prend un nouvel essor avec les grands maîtres de l'époque Yuan, puis ceux qu'ils influenceront, les peintres de la dynastie Ming.

Cependant les grands traits que nous dégageons ici restent des exigences constantes pour les paysagistes chinois. Ainsi il convient de nommer celui qui, au VIII^{ème} siècle déjà, sous la dynastie des Tang, fut à l'origine de cette peinture dite « de lettrés », lui-même poète et peintre, cité dans le *Pi-fa-ki* comme l'un de ceux qui surent allier parfaitement source et substance, Wang Wei (cf. Annexes 58 et 59). Il énonçait déjà des exigences semblables à celles que nous avons détaillées, manifestant ainsi sa sensibilité poétique. Comme le jardinier chinois miniaturisé, le peintre sait, selon lui, exprimer l'essence de la nature en composant à partir d'accords naturels et de scènes typiques. Pour ce qui est des arbres, ils possèdent des formes tourmentées sur les rochers escarpés et au bord des précipices, autour des villages leurs branches enveloppent le tronc ; des saules élevés ombragent les habitations, quand temples et sanctuaires sont entourés de cèdres aux formes étranges ; l'arbre éloigné doit être sans branches, mais sa cime attire l'attention ; aux limites des eaux il sera brouillé par les brumes, et s'il possède des feuilles les branches seront délicates, sinon solides ; l'écorce des pins est semblable aux écailles des poissons, celle des cyprès s'enroule autour du tronc ; l'arbre des rochers est tourmenté et solitaire, sur la terre ses racines sont plus profondes et son tronc plus droit ; en été de vieux arbres cachent le ciel. Rappelons encore que rien de tout ceci n'est contrainte, simplement la multiplicité des contrastes qui émanent du souffle, multiplicité saisie dans sa vérité, son équilibre et ses lois. Citons pour illustrer toute la sensibilité de Wang Wei et le souci qu'il manifeste de ne pas fausser l'esprit de la nature, ces quelques propos du peintre :

« Les montagnes utilisent les arbres comme vêtement ; les arbres se servent des montagnes comme support. Les arbres ne doivent pas être trop denses, il faut qu'ils laissent voir la splendeur des montagnes. Les montagnes ne doivent pas être trop confuses, il faut qu'elles laissent apparaître l'esprit des arbres. » (11)

Pour des périodes postérieures à la dynastie Song, Cahill cite un traité du XVIII^{ème} siècle, les *Propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, qui prend exemple sur les anciens pour rendre les « attitudes » des arbres :

« Quand les anciens peignaient les arbres, ils les représentaient par groupes de trois, cinq ou dix, les dépeignant sous tous leurs aspects, chacun selon son caractère propre, et mêlant leurs silhouettes irrégulières dans un ensemble vivant au plus haut point. Ma méthode pour peindre les pins, les cèdres, les vieux acacias et les vieux genévriers, est de les grouper par exemple par trois ou cinq, en combinant leurs attitudes : certains se dressent d'un élan héroïque et guerrier, certains baissent la tête, d'autres la relèvent, tantôt ramassés sur eux-mêmes, tantôt campés bien droit, ondulants ou balancés. » (12)

On notera combien dans ce passage, comme dans beaucoup d'autres d'ailleurs, le langage avec lequel on traite des arbres se confond avec la description de formes et attitudes humaines. C'est qu'il nous faut peut-être préciser une conception importante et que nous n'avons jusqu'ici fait qu'esquisser. Nous avons en effet détaillé la physionomie des arbres dans le paysage chinois, mais peu approfondi son rapport à la figure. Celle-ci doit garder dans le tableau les proportions que nous signalions plus haut, mesurée à l'échelle de l'arbre, lui-même mesuré à celle de la montagne. Ces proportions dépendent aussi de la distance, selon les trois perspectives de la « distance en hauteur », « en profondeur » et de la « distance plane ». Mais ce qui nous importe surtout c'est de savoir que l'homme, finalement peu représenté figurativement dans le paysage, est présent sous les traits mêmes de la nature, qui est la projection de ses visions intérieures. C'est cet aspect qui portait certains à comparer le paysage chinois au romantisme, car l'être se révèle dans les mouvements et pulsations de l'univers et de ses éléments. Les figures de la nature sont alors assimilées à un « vaste lexique de la destinée humaine » - et nous verrons ultérieurement que cette conception vaut aussi souvent pour la poésie, et avec plus de précision encore dans ses symboles. Les rapports de force, de volume, qu'exprime un groupe de montagnes ou d'arbres, sont « d'essence morale » ; ils sont rapports de vénération, d'hostilité, et peuvent signifier diverses sensations comme la frayeur, l'extase, le désir ou la sérénité. Plus précisément, un bambou dressé sur sa tige est symbole de droiture, son creux est signe d'humilité et ses feuilles vertes disent l'éternelle jeunesse. Sous les Ming

l'on pouvait signifier l'homme de bien par les orchidées, les sapins, les chrysanthèmes, ou les prunus. Le saule est plutôt symbole de grâce sensuelle, quand des vertus plus mâles sont l'apanage du pin ou du bambou.

Mais un simple trait - un trait qui n'est ni une abstraction ni une simplification, mais une totalité suggestive - suffit à exprimer une idée, une sensibilité particulière, comme en témoigne cet extrait du *Pi-fa-ki* :

« Moi, Sseu j'ai vu un jour mon défunt père peindre un pin vu de loin sur une chaîne de montagnes. Sur la partie haute du lé de soie, il évoqua, par un seul trait ininterrompu, l'idée de la continuité de la vie saisie d'un seul regard. En bas, au premier plan, il représenta un vieillard qui, paraissant caresser le pin de la main, semblait regarder au loin à perte de vue. Le vieillard semblait avoir été placé là par Cheousing, le dieu de la longévité. »

Le paysagiste chinois est maître dans l'art du symbole.

Revenons à présent, après cette brève incursion dans l'imaginaire extrême-oriental, à la peinture du XIX^{ème} siècle européen, et, plus circonscrit encore, aux artistes de l'Ecole de Barbizon, sur lesquels nous nous sommes arrêtés, et dont certains savent mêler la sensibilité romantique avec un souci certain de réalisme. Nous avons déjà dit quelques mots sur les tendances de certains peintres à systématiser les traits de leurs paysages, à s'adonner à un naturalisme sans profondeur. Il nous faut revenir sur l'originalité des peintres attachés à l'école de Barbizon, à leur goût pour le portrait d'arbre, à leur désir de faire fusionner l'homme et la nature ; à l'opposé des idéalistes qui pour cela recomposaient, les peintres de Barbizon se mettent à charge de dire un paysage où toujours tout recommence, selon l'heure et la sensation particulière que laisse le climat. Il s'agit de comprendre la « langue des arbres », et on manifeste alors un grand intérêt pour ceux qui possèdent une forte personnalité, les arbres géants. Jean-François Millet s'émerveilla lorsqu'il vint pour la première fois à Fontainebleau, devant les chênes et les hêtres les plus puissants,

« chènes énormes, dénudés, aux bras tordus ; géants frappés cent fois par la foudre, dont les troncs noueux, en partie dépouillés de leur écorce et recouverts de lichens, se dressaient formidables [...] hêtres majestueux qui élevaient dans l'air leurs lourds et lisses rameaux et dont les noirs feuillages irisés d'argent faisaient de grands tapis d'ombre.[...] De temps en temps un vieux chêne pelé fendu du haut en bas, envahi par les plantes grimpanes, semblait menacer le ciel de ses gigantesques bras brisés, étincelait au soleil sous ses mousses et ses lichens diaprés de mille couleurs ; un autre tombé en travers, jonchait le sol de ses branches broyées. » (13)

Centres des lumières, le peintre est sensible aux ressorts humains qui les animent, aux lignes aussi - les arbres en travers - mais surtout au côté tragique et pathétique de ces arbres personnalisés, sur lesquels convergent les effets de lumière et de couleur. En vérité, nous ne sommes pas loin d'un langage symbolique, qu'ont su aussi faire entendre Daubigny et surtout Théodore Rousseau, en accroissant notamment l'expression graphique des branches maîtresses et rameaux secondaires, sans abandonner pour autant la proximité immédiate avec la nature.

Car Barbizon n'oublie pas les leçons de Constable. Marcel Brion nous entretient assez longuement de la peinture de Théodore Rousseau dans son ouvrage sur les peintres romantiques, car la sensibilité poétique de cet artiste s'apparente à celle du romantisme, quand son grand amour du réel le porte à une attention minutieuse à la vie profonde des arbres :

« J'entendais la voix des arbres, leur variété de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts. [...] L'arbre qui bruit et la bruyère qui pousse sont pour moi la grande Histoire, celle qui ne changera jamais ; si je parle bien leur langage, j'aurai parlé la langue de tous les temps. » (14)

Pour Brion, la nature selon Théodore Rousseau confine à la divinisation, car le désir de faire percevoir le mystère et l'essence des éléments le pousse à peindre un arbre « surnaturalisé », c'est à dire sursaturé de réel, plein des forces telluriques qui s'accaparent ses gestes, inquiétant aussi et parfois monstrueux, parce que chargé de toute la vie de la nature (cf. Annexes 60 et 61). Antoine Terrasse, dans *L'Univers de Théodore Rousseau*, précise les conceptions de ce peintre, notant que seuls après lui les surréalistes approfondiront autant le monde sensible. Rousseau entend conquérir par l'étude minutieuse et opiniâtre, le mystère intérieur, les drames de la nature et de l'arbre, leur vérité originelle. En ce sens il peut nous rappeler les expériences et desseins des paysagistes chinois, car s'il observe chaque instant des saisons et des jours, c'est pour en exprimer l'essence et

non l'éphémérité. Il tient en effet à rendre toutes les variations infligées par le vent, la pluie, le gel ou l'orage, hanté par la volonté de dévoiler le « grouillement intime » de la vie, et ce sans souci d'une ordonnance qui viendrait de l'homme. Différent de son ami Millet, qui ne peut voir la nature qu'à travers la présence des figures humaines, Rousseau la considère pour elle-même, comme une personne, dont il confond l'âme avec la sienne propre. Et là encore il nous faut penser à la sensibilité chinoise, d'autant plus que, par l'influence directe des paysagistes extrême-orientaux, Rousseau chercha à simplifier son dessin, à plaquer ses arbres contre le ciel, à les découper plus précisément dans leurs attitudes. Contrairement aux impressionnistes qui désireront montrer l'éclat d'une lumière changeante, Rousseau veut extraire de l'éternité les gestes de ses grands arbres, sculptés par la lumière :

« Voyez-vous tous ces beaux arbres-là, je les ai tous dessinés, il y a trente ans, j'ai eu tous leurs portraits. Regardez ce hêtre-là, le soleil l'éclaire et en fait une colonne qui a des muscles, des membres, des mains et une belle peau blanche comme celle des hamadryades. »

La forme ne se dissout pas dans le grand corps de la lumière, tout au contraire ; celle qui « rend les pierres éloquentes » appelle le langage profond des arbres, les éveille tout en en manifestant la forme pure, glorifiée. Et George Sand disait de Théodore Rousseau :

« Pour rendre le grand style de ces arbres sacrés, d'où on s'attend toujours à entendre sortir des voix prophétiques, et le ciel étincelant où leur âpre silhouette se dessine si vigoureusement, il ne faudrait rien - que le pinceau hardi et grandiose de Rousseau. » (15)

Les arbres sont représentants de l'énigme de la terre, et à ce titre ils plongent dans l'univers des légendes, ensorceleurs, sans se perdre pour autant dans la dramaturgie excessive de certains arbres romantiques ; jusqu'à la fin de sa vie Rousseau revient aux forêts, les peignant par petites touches, sans se défaire jamais de cette attention au dessin des branches et de l'écorce, aux éclairages où se révèlent les essences des arbres géants. Selon l'article dont nous avons déjà cité maints propos, il n'y avait jamais eu, avant Barbizon, dans toute l'histoire de la

peinture, une aussi haute considération « émotionnelle » pour l'arbre, considéré comme l'incarnation même des puissances naturelles.

Nous avons vu en quoi l'impressionnisme diffère des conceptions de l'école de Barbizon en général, et en particulier des conceptions de Théodore Rousseau ; en vérité, il faut noter l'origine classique des paysages impressionnistes, réintégrant la figure et peignant peu d'arbres noueux ou torturés, peu de rochers et de montagnes, mais avant tout une nature domestiquée. Kenneth Clark considère l'impressionnisme comme un naturalisme, mais différent de celui de Rousseau, puisqu'il voit ses motifs dans le crible des lumières et des couleurs, le prisme infini de l'instant qui passe. L'arbre est formé le plus souvent de centaines de coups de pinceau qui se chevauchent, chatoient de lumière et recueil d'ombre, épaisseur d'un feuillage qui prime sur le reste. Car les troncs, s'ils sont peints, le sont le plus souvent de façon très classique, plutôt raides et parfois grêles, ou utilisés pour leur verticalité et par souci d'équilibre, même si la sensibilité toute neuve de l'impressionnisme multiplie leurs coloris. Monet apporte sa foi dans la nature, et Pissarro fait de ses arbres en fleur des messagers de fécondité ; les pommiers sereins de Monet n'ont pas besoin de la figure humaine, et la douceur du printemps s'empare des arbres de Sisley, une nature toujours conciliante consacre la plénitude des feuillages, comme elle le fit dans les paysages des idéalistes, même si leur traitement par les impressionnistes reste très différent.

Pour Kenneth Clark, une fois entrés en pleine possession de leur technique, les impressionnistes vont voir décliner leur force convaincante, confinés dans la répétition ; seul Monet pousse dans ses extrêmes les expériences du groupe, mais le sujet devient l'impression lumineuse elle-même, s'acheminant vers l'abstraction. Clark voit cette évolution comme une réduction du sujet, voire comme une décadence, car elle prend alors les moyens pour des fins, abolissant l'objet pour seulement mesurer l'image du monde aux dimensions de la lumière et des couleurs. Le saule du jardin de Monet n'est plus qu'un reflet noyé, des traits ondulant avec le frémissement de l'eau, une densité immatérielle et ignée, confondant ses frondaisons d'eau et de feu avec la multitude des autres impressions visuelles.

Un autre peintre conduisit à l'abstraction ceux qui poursuivirent ses expériences, mais à celle des formes et des plans ; il s'agit de Cézanne, dont le

sens instinctif des plans et des volumes ne cède pourtant rien à la spontanéité de ses paysages riches et généreux. Dans *La Montagne Sainte Victoire au grand pin*, l'arbre équilibre par sa verticalité l'aspect plane et stable de l'œuvre. Dans certaines de ses toiles, de simples troncs traversent l'espace ; pour Kenneth Clark c'est un retour à l'ordre, aux règles du paysage classique, qui déforme pour donner une unité à l'ensemble - pour Cézanne toute forme d'art déforme les objets, et il est vrai qu'il n'est qu'à examiner les multiples figures de l'arbre que nous avons pu recenser jusqu'ici pour nous en rendre compte -, et toujours un mouvement dominant parcourt les paysages du peintre, parfois mis en oeuvre par les éléments, un vent qui couche tous les arbres de la côte, ou un soulèvement qui bouscule les rochers. Puis la ligne droite prend de plus en plus possession de l'espace ; dans *Le Pont de bois* le feuillage lui-même se réduit à des lignes droites. Mais la ligne - comme celle des troncs - est souvent interrompue, s'adaptant aux mouvements des éléments ; les arbres sont simplifiés, fréquemment dépourvus de feuilles, bien qu'ils restent encore fidèles à la nature, car ils doivent rendre compte, avec le reste du paysage, de la « sensation » du peintre face à la nature - ce ne sera plus le cas pour ceux que Kenneth Clark nomme « ses serviles héritiers », les cubistes. Car Cézanne n'a pas été que sensible à la forme, il s'est aussi essayé à l'expérience des couleurs, comme dans son tableau *Forêt*, où les feuillages sont formés par des taches de couleurs mosaïquées bien distinctes, modulations du bleu à l'orange, du vert au violet. Cette toile rappelle certaines œuvres de Seurat, qui lui aussi manifesta un désir d'ordonner les apports de l'impressionnisme et de retrouver les équilibres classiques.

Avec Seurat on entre déjà dans l'ère moderne, comme avec Signac, parfaitement pointilliste s'il en est. Car l'arbre pointilliste c'est le *Pin à Saint Tropez* de Paul Signac (cf. Annexe 62). D'innombrables touches de couleurs, rouges, vertes, orange, bleu clair et foncé, s'unissent en un feuillage vibrant, tremblant, comme mis en mouvement par cette surabondance de feuilles-points portées par le tronc-colonne - c'est bien d'un retour à l'ordre qu'il s'agit -, tronc rouge et bien large pour s'opposer à la teinte bleu vert du fond. C'est bien ici le travail des couleurs et de la luminosité qui prime, travail qui trouve sa plénitude dans le développement de la couronne, même si le tronc participe de l'harmonie des couleurs et de leurs contrastes. Tout est jeu et mosaïque, pour lesquels l'arbre reste un objet particulièrement riche parce que depuis des siècles métamorphosé

au gré des expériences picturales relatives à la lumière ; mais l'arbre comme motif « naturel », dont la gestuelle et la forme exprimeraient les énergies des éléments et du cosmos, disparaît.

Cependant, avant d'en venir précisément à la peinture dite moderne, attardons-nous sur un artiste qui poursuit dans ses paysages, et en particulier dans la forme de ses arbres, le sens du tragique, par une expression quasi fantastique des formes, Van Gogh, comme réincarnant les impulsions de Grünewald ou Altdorfer - on sait pourtant qu'il ne connaissait pas les anciens expressionnistes allemands. Les formes tourmentées de ses arbres-flammes (cf. Annexes 63 et 64), arbres en volutes, fluides, ou bien creux et noueux, feuillages de feu déroulé ou troncs boursoufflés sous des soleils énormes, à côté de rochers chaotiques, disent combien Van Gogh s'attache passionnément et désespérément à l'objet, au vitalisme brûlant et torturant de l'objet pétri et sursaturé de lumière, sans que celle-ci abolisse les contours des figures. Un peu avec l'ivresse qu'on trouvait chez un Théodore Rousseau, il sculpte ses arbres dans la magie des lumières, mais celles-ci sont plus sauvages encore, convulsives, même si le lieu où elles s'ébattent semble plus domestiqué - et ses chemins et personnages paraissent obéir au même mouvement spiralé, enroulé, de la nature. Les cyprès-flammes sont particulièrement représentatifs de l'art de Van Gogh et de sa façon de traiter notre motif, buisson ardent et centre d'énergie vitale. Pour Kenneth Clark, il n'échappa au naturalisme pesant de son siècle que par la folie ; il conserve ce sens du tragique que beaucoup ont perdu, n'hésite pas à formuler ses paysages dans la matière de ses angoisses et désespoirs. Il écrivait à propos de l'importance des arbres dans ses compositions :

« Lorsqu'on dessine un saule têtard comme si c'était un être vivant - et en fait c'en est un - alors l'environnement suit presque de lui-même, si seulement on a concentré toute son attention sur cet arbre précis et qu'on n'a pas pris de repos avant qu'un peu de vie ne soit entré en lui. » (16)

Comme pour Théodore Rousseau, l'arbre est un élément privilégié à partir duquel on pénètre la nature ; central et traité comme une figure humaine, il ordonne l'espace :

« Lorsque je travaille à l'extérieur, c'est pour faire des études d'arbres, mais en fait en considérant les arbres comme si c'étaient des figures. Je veux dire : en les considérant surtout en vue du contour, de la proportion et de la façon dont ils s'agencent. C'est ce à quoi on se trouve d'abord confronté. Ensuite viennent le modelé et la couleur et l'environnement » (17)

De ce genre de propos, on déduira, comme on le fit avec Cézanne, des bases pour l'abstraction. Car Van Gogh ne parle plus de l'arbre en tant que tel, mais par des termes abstraits comme « contour », « proportion », « modelé », « couleur ». Or, au regard de l'énergie et des sensations du peintre face à la nature, desquelles il nourrit son motif - il dit à propos des cyprès que ses émotions allant « jusqu'à l'évanouissement » il n'a pu les peindre comme il les sentait -, la réutilisation de ses paroles, comme des conceptions de Cézanne d'ailleurs, ne peut être que réduction, ou malentendu. Car Van Gogh ne voit dans ces termes abstraits que des éléments sensibles de son observation, n'y oublie pas « l'environnement », et ses études ne visent qu'à le faire entrer dans le mouvement intime de la nature, une nature avec laquelle il fait correspondre la passion humaine, accompagnant par exemple le geste de l'homme, dans *Le Semeur* - geste dérisoire et sombre dans le contre-jour - de l'arbre mort dressé contre le vent, abri et menace de mort tout à la fois. Ces échos sont encore plus visibles dans une lettre où Van Gogh compare deux dessins a priori très différents, *Sorrow* et *Racines d'arbres dans un sol de sable* ; le premier est cette figure de femme repliée sur elle-même, accablée :

« J'ai essayé de mettre dans le paysage le même sentiment que dans la figure. Comme s'enraciner avec acharnement et passion dans la terre et être malgré tout à moitié arraché par les tempêtes. Je voulais exprimer le combat de la vie, tant par ce personnage de femme, mince et blanche, que par ces racines noires et grossières avec leur noeuds. Ou plutôt, comme j'ai tenté d'être fidèle à la nature que j'avais devant moi, sans faire de philosophie, dans les deux cas s'est glissé presque involontairement quelque chose de cette grande lutte. » (18)

Cette assimilation est particulièrement significative, l'arbre se fait expression pure mais sans artifice car les correspondances et analogies existent par elles-mêmes dans la nature ; pour le peintre il ne s'agit pas véritablement d'un motif symbolique, forcé dans ses gestes, racines dénudées et torsions pour dire la souffrance humaine, mais d'une proximité de sens entre les deux figures, entre l'homme et l'arbre, tous deux réalisés « d'après nature », affirmant une âme unique qui parcourt les formes tant de l'arbre que de l'homme.

On voit combien ceux qui se réclameront successeurs de Van Gogh, Cézanne, ou même Monet dont nous signalions le glissement vers l'abstraction, en ne reprenant que leurs conceptions des formes et des couleurs, indépendamment de ce désir violent de sonder et la nature et l'homme, créeront une distance

considérable entre art et nature, ce qui se situe tout à l'opposé des peintres dont ils prétendent appliquer les principes. Pour Kenneth Clark le peintre perd confiance dans l'ordre naturel, ce qui constituait pourtant le « seul moyen peut-être pour l'âme de se proclamer consciente ».

Certains peintres cependant entendent par la simplification des formes de l'arbre, retrouver la nature primitive. Ainsi Max Ernst, dont nous citons déjà la peinture dans notre étude des forêts, crée des sous-bois fantastiques, bouleversés par la tempête ou quelque catastrophe cosmique (cf. Annexe 65), formés de troncs ébranchés, pétrifiés ou minéralisés, colonnes dures, images de mort - il nous faudra d'ailleurs insister sur cette figure de l'arbre mort qui parcourt toute une partie de l'art moderne, tout au moins quand celui-ci peint encore des arbres « naturels ». Notre article de *Zürich zur natur* s'achève sur ces simplifications du tronc qu'on trouve chez certains peintres modernes ; il cite Max Liebermann et décrit l'un de ses dessins - réalisé en plein air - où la forêt se réduit à la reproduction rythmique de troncs verticaux - ce n'est que par le clair-obscur dont il marque son dessin qu'il réussit à transformer ce jeu de structure abstraite en un lieu unifié, une sorte de forêt-cathédrale. Corinth et Macke simplifièrent eux aussi notre motif, et dans un même désir d'exprimer la nature primitive, à laquelle correspond selon eux une forme dépouillée de l'arbre, effeuillée, ébranchée, tout en tronc.

Kenneth Clark considère que le paysage décline avec le cubisme, dans la déformation des visions naturelles infligée par ceux qui se servirent des principes de Cézanne pour « détruire » la nature même et en éloigner l'art.

Pour notre part, nous n'en resterons pas là, car l'histoire de notre motif en peinture - et même celle du paysage - ne s'éteint pas dans les volumes planes et unicolores des feuillages du cubisme ; l'art abstrait lui-même n'en a pas terminé avec l'arbre, car il s'agit d'un motif dont on ne se débarrasse pas si facilement.

Pour cerner les arbres de ce siècle, nous nous servirons principalement de l'ouvrage de Mertens von Schaller - nous avons déjà eu l'occasion d'en citer quelques analyses dans notre étude des motifs bibliques. Celle-ci tient à montrer combien notre motif constitue dans la peinture du XX^{ème} siècle un sujet important et essentiel, voire obsessionnel pour quelques-uns. Elle distingue les oeuvres des néo-impressionnistes et des expressionnistes, pour lesquels l'arbre n'est peint que pour lui-même, bien que souvent déjà associé à un symbolisme

latent, des oeuvres surréalistes, fantastiques, naïves ou folkloristes, dans lesquelles le dessin d'arbre, beaucoup plus libre et extravagant, est plus directement symbolique. Nous ne suivons pas quant à nous ce type de classification car c'est le traitement pictural du motif, et son rôle, rappelons-le, face à la figure humaine, qui nous préoccupent ici, non l'examen précis de ses symboliques, même si, bien entendu, ces dernières déterminent souvent sa physionomie. En réalité, la distinction de Mertens Von Schaller nous montre bien comment ce siècle éprouve le besoin de réutiliser les possibilités symboliques de l'arbre - nous approfondirons cette idée en son temps - en même temps qu'il s'accapare notre motif picturalement, loin de la nature, et ce jusqu'à le nier - nous le verrons avec l'art abstrait - par la géométrie, l'assemblage des couleurs, pour un arbre finalement décoratif, découpé, disséqué, jouet formulé seulement par les caprices de la raison.

Nous avons vu déjà le *Pin à Saint Tropez* de Paul Signac, détaché de ses simples ressorts naturels, et accédant à une palette de couleur nettement élargie. L'arbre du XXème siècle est en vérité un arbre de toutes les couleurs et de toutes les formes ; mais il peut aussi être la non-couleur, arbre des grisailles, et - comme nous l'avons déjà évoqué - s'en tenir à des formes très réduites, à la ligne notamment.

Avec Munch l'arbre peut varier dans ses physionomies ; outre celles qui rappellent les motifs bibliques, on trouve dans *La Fille sur le pont* un arbre énorme, réfléchi par l'eau qui double encore son importance, dominant le tableau, comme épanoui par un symbolisme pesant mais toujours latent, jamais dévoilé dans son sens ; dans *Nuit d'Hiver* un pin bleu vert est lui aussi motif dominant, dans un paysage de neige. Pour Mertens Von Schaller, l'inlassable répétition des dessins d'arbres décèlerait une certaine identification du peintre solitaire avec ce motif ; pourtant elle en parle dans la partie qu'elle consacre aux arbres traités pour eux-mêmes, où elle décrit notamment *Allée dans la neige*, dont les arbres, composant deux diagonales en perspective, ne font que participer à une harmonie de formes et de couleurs (cf. Annexes 66 et 67).

Pour ce qui est des arbres colorés, notre auteur cite encore *L'Arbre Bleu* de E.L. Kirchner, peintre dit expressionniste, où l'on voit le large tronc bleu marine d'un épicéa ressortir avec force d'un taillis. Dans *Sapins sous la neige* du même artiste, à droite et à gauche d'un mont enneigé se profilent des troncs de sapins

rougeâtres pourvus de quelques branches vert foncé (cf. Annexe 68). Cette composition apparaît aussi avant tout comme un jeu de couleurs, avec son ciel bleu turquoise, du rose derrière la forêt de sapins pour esquisser un soleil caché. Selon Mertens Von Schaller ce paysage tire ses effets de cet assemblage hardi de couleurs.

On voit combien tous ces arbres sont d'abord décrits par leurs couleurs, un peu par leur forme, en vérité la plupart du temps réduite au tronc, et, si le feuillage est dessiné, il est massif et correspond à une nouvelle plage de couleur. Notre motif ne se profile plus selon son rapport à la nature et au réel, mais se situe dans un paysage complètement recréé par le seul recours à la forme et à la couleur, sans pour autant que nous ayons déjà franchi le pas de l'abstraction.

Un autre peintre, K.S. Rottluff, est particulièrement habile au contraste des couleurs ; Mertens Von Schaller le considère comme le véritable peintre moderne de l'arbre, car il a représenté continuellement notre motif, comme dans *Le Sapin rouge*. Deux sapins en vérité se dressent dans ce paysage vallonné, l'un muni d'éventails violet vert, l'autre d'un violent rouge carmin. Ces teintes se heurtent aux contours verts, aux lourds nuages bleu foncé, au chemin vert qui conduit, en passant entre les sapins, à une ferme. Nous ne sommes plus très loin non plus avec ce type de tableau, de l'abstraction. Cependant on s'aperçoit combien l'arbre continue et de façon quasi obsessionnelle, non seulement à inspirer les peintres, mais aussi à s'imposer comme le centre ordonnateur des compositions. Sa linéarité - et on notera que le sapin est plus souvent dessiné que d'autres espèces, car il est l'arbre par excellence qui concentre sa physionomie sur un tronc droit et raide, et qui s'ébranche naturellement -, sa structure, prêtent à toutes les constructions de la raison comme elles offriraient prise à toutes les sensibilités ; pourtant ce type d'arbre semble comme séparé de la vie et de la nature.

Derain éprouva quant à lui le besoin, et ce surtout après la première guerre mondiale, de revenir à la vie même, à la figuration. Il abandonna les arbres au tronc grêle et multicolore, ou aux feuillages planes et massifs, volumineux et très simplifiés - dans *La Vue de Cassis* par exemple, qui exprime si peu le soleil de Provence. Manifestant son attachement au réel, il déclare :

« La forme pour la forme ne présente aucun intérêt [...] si je reste réaliste c'est qu'objectivement je ne conçois pas de différence entre l'arbre qui naît, vit, meurt et l'évolution de l'être humain. » (19)

Dans la tradition de ceux qui traitent le paysage comme un portrait, il délaisse les arbres stylisés - car si le processus que nous décrivions au cours des siècles, de l'étude d'après nature à la schématisation, n'a plus court avec les peintres modernes que nous avons cités jusqu'à présent, c'est que l'arbre n'est plus *que* schéma, dont la formulation varie selon la façon dont s'agencent les différentes données, formes et couleurs, qui le constituent. Le Derain des années vingt se détache des arbres-colonnes et des volumes géométriques trop compacts, des arbres sans feuilles et sans modelé, et *Le Gros Arbre* ou le *Paysage aux Lecques* donnent une idée de la nouvelle physionomie de ces arbres, sensibles à l'ombre et à la lumière, dans des paysages défaits d'une architecture trop rigoureuse, à nouveau livrés à la plénitude de l'espace et sensibles cette fois-ci au chaud soleil de Provence. Ils y retrouvent leur feuillage irrégulier, et, en l'absence de figure humaine, ils semblent eux-mêmes les libres promeneurs de cet univers de clarté et d'équilibre, leurs racines paraissant parfois prêtes à soulever les dunes qui les abritent.

Mais si Derain a osé créer à contre-courant, « a cessé d'être moderne » selon l'expression d'un critique, parce qu'il gardait « le sentiment de ce qui est éternel », d'autres ont poussé jusqu'à l'abstraction.

Mertens Von Schaller, qui distingue dans les arbres utilisés à titre de symbole les arbres de vie des arbres de mort, place Paul Klee parmi ceux qui peignent des arbres tout positifs, arbres clairs, beaux, symboles de bonheur et d'espoir. Selon elle Klee nous délivre un message de vie et peint aussi l'arbre comme une allégorie de lui-même et de la création.

En vérité, bien qu'effectivement Klee compara souvent le processus créateur à l'arbre, il nous semble que notre motif ne possède pas dans son oeuvre une densité symbolique plus importante que les arbres de Munch, Kirchner ou Rottluff.

Klee et ceux qui se rallièrent à lui, se détachent de la réalité de façon très marquée. La physionomie des arbres dans l'oeuvre de Klee est très variable, mais elle est tirée exclusivement des formes géométriques de base, puisqu'elle peut être boule, cône, spirale, ou encore simple flèche ou maigre squelette, certaines de ses formes étant choisies pour les arbres feuillus et d'autres pour les arbres dépouillés.

Ses formes pouvaient aussi être combinées, développées ou transformées, comme dans le *Jardin de conte de fée*, pour s'épanouir en une formulation plus complexe.

Dans son *Histoire naturelle infinie* Paul Klee justifie par l'étude de la structure même de l'arbre dans la nature, le recours à ces formes. Il y dessine des feuilles pour en préciser la structure, pareille à celle de l'arbre ; leur forme est pour lui issue du conflit entre les énergies structurantes et constructives des nervures vues comme des lignes, et la massivité de la surface. Là où la force linéaire s'épuise, le contour et le plan se dessinent ; l'énergie des lignes donne leur caractère aux contours, c'est-à-dire que l'érable ou le platane possèdent des feuilles dont les nervures se projettent avec force et obligent le contour à former des angles aigus, alors que des nervures à l'énergie plus concentrée engendreront une feuille aux contours plus paisibles et plus arrondis. Toutes ces observations préparent bien entendu à des expériences picturales. On le voit ainsi créer des feuilles imaginaires mais à partir de plusieurs centres rayonnants développant chacun l'énergie des lignes-nervures (cf. Annexes 69 - 70 - 71).

Ces propos ne sont pas sans nous rappeler certaines observations des peintres médiévaux, et dont nous parlait Ruskin ; les conclusions de ces artistes du XIII^{ème} siècle étaient proches de celles de Paul Klee, bien que moins élaborées. Elles permettaient de préciser le dessin d'arbre par des lois déduites de la nature comme Klee crée son motif à partir de ses théories, mais en les développant et complexifiant à l'infini. Celles que nous venons de détailler conduisent de la ligne au plan, elles lui permettent surtout de peindre des sortes d'arbres-feuilles diversifiés, comme dans *Jardin botanique* (cf. Annexe 72), paysage végétal « exotique » d'arbres imaginaires dont la structure découle d'études très naturalistes. Les arbres-flèches ou squelettes formés simplement de traits, comme dans *Végétation*, dérivent plutôt d'un autre type d'observations, celles qui font glisser du point à la ligne, de la graine, centre chargé d'énergie qui renferme une impulsion et un « désir » de mise en forme, à la tige ou au tronc. La ligne jaillit d'abord pourtant vers la terre - c'est la racine - pour monter ensuite, se divisant en deux le plus souvent - selon la croissance des dicotylédones. Le « nerf » de cette création est pour Klee « de nature linéaire ». Puis la ramification marque l'acquisition d'un pouvoir plus important sur l'espace, l'arbre se déploie librement pour utiliser l'étendue et la lumière.

Tout cet examen de l'organisme arbre vise à saisir tant la forme que la ligne comme des données jamais arbitraires parce qu'issues d'une nécessité interne. Ainsi la peinture abstraite se veut-elle légitimée par les formes de base qu'elle a tirées de la nature même. Même si ce rapport à la nature peut paraître discutable, il n'empêche que Paul Klee a toujours revendiqué les origines de l'abstraction par ce retour aux lois naturelles ou déduites d'études de la nature, et il a continué à nommer ses tableaux *Paysages* ou *Arbres*.

Si nous soulignons cette attitude, c'est parce que d'autres n'ont pas été d'aussi bonne foi. Piet Mondrian a poussé jusqu'à ses plus extrêmes conséquences l'évolution de la peinture « figurative » vers l'art abstrait. Mais, encore une fois, on peut suivre ce cheminement grâce à notre motif. Car Piet Mondrian a peint de nombreux paysages dans la première partie de sa vie, et toute une série d'arbres, motifs aux branchages enchevêtrés, sans feuillage, arbres rouges ou bleus occupant tout l'espace de la composition (cf. Annexes 73 et 74). Mais peu à peu, par un long processus de réduction et d'élimination, le dessin d'arbre disparaît derrière les lignes horizontales et verticales. Ce jeu ascétique qui renonce à la diversité des couleurs et des formes a pour Mondrian un sens particulier :

« Les lignes horizontales et verticales se coupant en angles droits symbolisent l'opposition absolue entre les principes mâle et femelle mais transformée en pureté et équilibrée [...] leur liaison réciproque représente la vie. » (20).

Tels sont les propos de Mondrian, qui veut déduire de la nature, avec un fanatisme certain, une loi fondamentale et représenter en peinture, non pas les formes qui découleraient de cette loi comme a pu le faire Paul Klee, mais cette loi même. Pour M. Seuphor, qui consacra un ouvrage à Mondrian, la nature est absorbée par une vue de l'esprit plus puissante, ce qui pousse à l'oublier puis à la renier, puisque la vue de l'esprit est aimée pour elle-même, et comme indépendamment de toute réalité. Mondrian tranchait ainsi sur les rapports entre l'art et la réalité : « l'art est au-dessus de toute réalité, n'a pas de rapport direct avec la réalité. » Lui qui avait aimé passionnément la nature, exprime alors une horreur viscérale pour les arbres, qui rappelle celle des humanistes en général, et celle de Roquentin devant la racine de marronnier en particulier. On rapporte ainsi l'anecdote selon laquelle, se trouvant un jour chez un ami ayant vue sur le Bois de

Boulogne, il demanda à changer de place pour ne pas voir les arbres. Il s'en prenait tout particulièrement aux arbres, à tout ce qui était vert, déclarant aussi préférer New-york à Paris, car Paris était encore trop romantique pour lui, avec tous ses arbres le long des avenues. Selon Seuphor, il exigeait de lui-même cette attitude défensive face à un ancien amour, pour mener jusqu'au bout son entreprise, sa « méthaphysique » des lignes horizontales et verticales, éternité d'un équilibre qui veut dire la totalité des principes à l'oeuvre dans l'univers, loin des cycles naturels qu'il peignait jadis à travers les arbres. Nous verrions quant à nous dans ce fanatisme de l'abstraction une mauvaise foi flagrante et une impasse que nous comparerions, car nous avons besoin au contraire de Mondrian de substance et de référent, au fossé de Molloy, dérisoire écueil du sens. On a vu aussi parfois dans les croix formées par la rencontre des horizontales et des verticales une connotation religieuse voulue par le croyant Mondrian, cependant elle ne peut rester que tout à fait indéterminée. Il pensait avoir trouvé là le coeur de l'absolu ; peut-être, mais il aurait échoué à le faire partager.

Revenons encore sur cette mauvaise foi qui nie ce qu'elle doit à la figure, à la densité de sens de l'arbre en particulier. Mondrian disait à propos de ces principes masculin et féminin qu'il prétend imprimer dans les lignes de ses toiles :

« Le principe masculin étant représenté par la ligne verticale, un homme reconnaîtra cet élément (par exemple) dans les arbres montant d'une forêt. Son complément, il le verra (par exemple) dans la ligne horizontale de la mer. »

Ce qui nous frappe ici ce n'est pas tant le sens de ses paroles que ces « par exemple » que le peintre se croit obligé d'apposer devant les mots « arbres » et « mer », comme si leur présence était purement fortuite, alors qu'il choisit pour exprimer ses théories les motifs sans doute les plus riches en symboliques, en iconographies de tous genres, chargés de toutes les émotions, figures relationnelles qui racontent l'histoire des rapports de l'homme à la nature. Mondrian rajoutera que la verticale, d'essence spirituelle, peut par ailleurs être évoquée par un personnage debout ou une façade d'église, quand l'horizontale, qui dit la matérialité, trouve aussi ses échos dans l'horizon, un personnage allongé, ou des dunes onduleuses. On voit bien que cette extension risque une déperdition de sens, et que les lignes croisées ne pouvaient trouver une quelconque raison d'être que par référence à l'arbre dont elles étaient issues et à sa densité symbolique et

culturelle - ou encore à la croix, elle-même arbre, si on veut saisir une démarche religieuse dans les abstractions de Mondrian.

Ceci nous amène tout naturellement à un troisième peintre abstrait, qui répète l'attitude de Mondrian et fait preuve d'une mauvaise foi identique. Il s'agit de Soulages, qui manifesta lui aussi dans sa jeunesse une sensibilité particulière pour le dessin d'arbre :

« Quand j'étais enfant [...] je peignais des arbres l'hiver. Je n'ai jamais peint des arbres avec du feuillage ou des choses comme ça... des arbres noirs. » (21)

Mais il déclare avoir été attiré par les qualités matérielles et physiques du motif, non par le côté figuratif ou même géométrique :

« Si on est sensible à la forme d'un arbre, qu'il soit pur et droit comme un peuplier, qu'il soit tourmenté comme un olivier ou un châtaignier, c'est qu'on est sensible aux qualités physiologiques, aux caractères propres des formes. Après tout, un arbre, c'est une sorte de sculpture abstraite. »

Dans la droite ligne des leçons de Cézanne, le peintre vient reconnaître dans la nature des formes de base. Mais Soulages se défend d'avoir pris pour point de départ de ses peintures abstraites, qui consistent en de gros traits noirs, la figure de l'arbre. Il prend la peine de préciser que lorsqu'il peignait un paysage, il « tordai[t] » et « étirai[t] » la forme des branches, se tenait volontairement loin du motif pour éviter de le copier et pour se forcer à inventer, distinguant à peine les arbres dont il s'inspirait. Puis il réplique un jour avec agacement à ceux qui s'ingéniaient encore à voir dans ces arbres l'origine de ses toiles abstraites :

« Finissons-en avec ces arbres. Ce qui m'intéressait à cette époque-là c'était le tracé des branches, le mouvement dans l'espace. On a pu voir là le départ de mes premières peintures abstraites. Si elles ont une écriture qui en est voisine, c'est presque un hasard. Mais des barreaux de prison ou des barreaux de chaise auraient pu me fournir le même point de départ. »

Pour démystifier le rôle de l'arbre, renier une attirance qu'il juge condamnable pour un sujet riche en symbole, Soulages fait preuve du même fanatisme que Mondrian, assimilant le recours à l'arbre à un fait du hasard, l'apparentant aux objets les plus ternes et les plus muets, barreaux de chaises ou de prisons, tous objets qui risquent d'éveiller pour longtemps la créativité d'un peintre !

Et Soulages use plusieurs fois des mots « écriture » ou « graphisme » pour parler de ses toiles abstraites, assimilant le dessin des branches à ce même « mouvement » :

« Mais très vite, cette inscription du mouvement, cette trace sur la toile du mouvement de la main, qui invitait le spectateur à la retrouver, m'a gêné : cette ligne déviait la poésie que je pressentais vers une expression de sentiment, d'état d'âme : une confiance expressionniste. »

Tout doit être excessivement épuré, l'abstraction réduit au silence tout ce qui n'est pas elle, et même la ligne perd son rôle « descriptif », sa durée, elle cède la place à de grands signes noirs, livrés d'un seul coup, dans une volonté déclarée de dire le « battement des formes dans l'espace » en les accompagnant d'une atmosphère de clair-obscur.

Ces silences du signe et de la calligraphie nous mènent bien loin de l'arbre. Cependant on voit bien que l'importance de notre motif dans l'art abstrait, avec le refus viscéral et suspect de la reconnaître, suffirait à remettre en cause les fondements d'une telle peinture ; comment prétendre, après avoir passé toute une partie de sa vie à dessiner avec avidité le chiffre mystérieux des branches, être complètement détaché et de la forme et du mouvement, et de tout ce qui a constitué jusque là l'histoire de la peinture ? Mondrian comme Soulages - beaucoup moins Paul Klee, bien que certaines de ses toiles encore titrées *Arbres* ne donnent plus à voir que la maigreur de la tache - ont été défricheurs, bûcherons, pour tracer des voies effectivement nouvelles mais qui réduisent la peinture à un silence étriqué, un totalitarisme de la non figure, de la non émotion. Quand un artiste fait équivaloir l'arbre avec les barreaux d'une chaise, sa peinture ne peut être qu'une incarcération du sens dans l'aphonie du signe.

Mais nous n'avons pas voulu achever l'histoire de notre motif par sa mort, sa négation dans cet espace de l'art abstrait. Car d'autres peintres de ce siècle ont choisi une voie toute différente. En témoignent les artistes dits naïfs. Le Douanier Rousseau, tout à l'opposé de l'art abstrait qui réduit, déduit, épure et décharne, avait inscrit l'arbre dans la profusion, une multiplication d'éléments feuillus pris isolément, vus de près, empilés pour occuper l'ensemble de l'espace. Ce que nous nommions « un paradis menaçant » avec l'auteur de l'ouvrage *La Jungle de Henri Rousseau* dans notre histoire des forêts, est constitué d'éléments végétaux indépendants les uns des autres ; le petit accède au surnaturel car la feuille prend

la place du rameau, le rameau celle de la branche, ou bien chacun devient arbre par soi-même. Parfois la construction est presque géométrique, touche à l'abstrait des formes, plates ou bombées, bien délimitées, en grappes ou pareilles à des roseaux effilés. Peu de troncs apparaissent, ou alors sans leur force axiale, déséquilibrés par la masse des feuillages trop pesants. Les rameaux s'entrelacent, ce « labyrinthe symétrique et charpenté » dit la fécondité et la croissance incontrôlée de formes qui se gonflent et s'allongent dans une profusion de détails naturalistes dont la surabondance crée la magie d'un univers quasi fantastique.

Et d'autres artistes naïfs plus proches de nous ont abondamment peint notre motif. Séraphine Louis offre de véritables arbres paradisiaques, constitués de feuilles et de fleurs de toutes les couleurs tressées en couronne sur un tronc brun rouille ; des yeux s'ouvrent sur certaines feuilles, des ailes de papillons ou des perles s'ajoutent aux fleurs, le tout épanoui dans une sorte de vision extasiée et chaleureuse. L'ouvrage *L'Arbre et les Naïfs* démontre l'importance de notre motif chez ces peintres. Il s'apparente souvent à une figure paradisiaque, élément central de paysages recueillis, arbre touffu et équilibré, en fleur parfois, près duquel ou dans lequel hommes et bêtes vivent en harmonie ; sa couronne est rarement traitée de façon synthétique, mais plutôt comme la juxtaposition de feuilles ou de fleurs dessinées avec précision et simplifiées dans leur forme, géométrisées. Parfois l'arbre prend une forme nettement anthropomorphisée, comme dans l'arbre-femme de la Brésilienne Isabel de Jésus ou dans la toile de l'Haïtien Jonas Profil où les troncs sont comme sculptés à l'effigie de divinités énigmatiques, les unes masculines et les autres féminines, les premières arbres à fleurs bleues les secondes à fleurs roses ; cette forêt, dans laquelle évolue un couple, recouvre un caractère sacré, voire initiatique, par l'aspect sexué des arbres.

Quelques-uns pourtant parmi les peintres naïfs impriment à l'arbre la vision négative de leur environnement, comme le Français Jean Velliot, qui dans une ville froide et nocturne place un arbre mort, au tronc troué, à côté de trois squelettes, l'un d'homme les deux autres d'animaux, ou comme la Belge Nicolette Palotay, qui nous livre le spectacle odieux ou dérisoire d'une marée noire sur un rivage où un arbre mort, blanc et tortueux, accueille quelques oiseaux, quand toutes sortes d'autres animaux sortent tout noirs de la mer ; est aussi présent un homme nu exprimant l'étonnement et qui apparaît ridiculement impuissant devant ce désastre dont il est pourtant la cause (cf. Annexe 75). L'arbre reste - et ce pour

d'autres peintres aussi, non naïfs, que Mertens Von Schaller classe parmi ceux qui usent de notre motif comme d'une figure de mort - un témoin privilégié des déboires de l'ère moderne, présence solitaire croissant jusque dans les tableaux les plus noirs, physionomie dépouillée, dévitalisée, mais dont la stature dressée accuse et constitue la conscience agonisante de scènes où sa présence semble déjà un anachronisme.

Bien que les arbres morts soient redondants au XX^{ème} siècle, il faut citer encore avec Mertens Von Schaller ceux qui accentuèrent dans notre motif sa part de lumière et de vie. Klimt compose des mosaïques, frises d'arbres en nacre et corail, dorés et couverts de pierres précieuses, fortement stylisés, avec leurs branches en spirales. Nous en avons analysé la figure principale dans notre étude des motifs bibliques ; pour ce qui est de sa physionomie, ce type d'arbre devient motif décoratif, par le recours à la géométrie et aux compositions de couleurs (cf. Annexe 76).

Un autre peintre, ami de Klimt, F. Hundertwasser, engagé dans la protection de l'environnement et des arbres en particulier, confère aussi à ces derniers un caractère décoratif, partiellement abstrait, les agrémentant parfois de quelques touches réalistes, ou les entourant d'une certaine magie, jusqu'à les assimiler à un motif fantastique.

On voit combien le dessin d'arbre chez les peintres du XX^{ème} siècle peut être très divers ; il est très souvent typé, loin des problématiques des siècles précédents oscillant entre les études d'après nature et la schématisation qui faisait école. Même un peintre comme Hundertwasser, proche de la nature par ses revendications, formulera un arbre nettement décoratif ; et chacun possède un style propre, nettement personnalisé, tout en amplifiant la densité symbolique, connotative, de chaque type d'arbre. Il en est ainsi des arbres de Ernst Fuchs, arbres issus de la Bible, ou bien des arbres protecteurs, arbres de paix, dont l'ample ramure héberge toutes sortes d'édens, tels que les peignent bon nombre de naïfs. Dans une oeuvre de Blair Lent, *Tree of many nations*, l'arbre est aussi porteur d'idéologie et d'optimisme, rassemblant dans ses branchages les symboles de diverses nations, comme une poupée d'esquimau, un masque amérindien, un maharadjah sur un éléphant blanc, les trois rois mages, un dragon chinois ou une poupée russe, le tout réconcilié par un ange et une colombe, signes chrétiens et de paix.

En vérité notre motif n'est plus que rarement intégré à un paysage, car bon nombre de peintres modernes insèrent l'arbre dans le paysage de la modernité, le paysage historique de l'urbanisme, et aussi de la guerre - nous en venons alors à tous ces arbres de la nuit et de la mort.

Nous avons vu les arbres pétrifiés de Max Ernst ; Mertens Von Schaller le tient aussi pour visionnaire, notamment avec son oeuvre *L'Europe après la pluie* (cf. Annexe 65), dont le côté apocalyptique prophétise selon elle le paysage, géographique et moral, de l'après deuxième guerre mondiale. Une mer de flammes rouges s'éloigne en laissant derrière elle des squelettes d'arbres et de bêtes, des murs en ruine et une cabane détruite, seul reste debout un peuplier verdâtre et un couple humain, un guerrier cuirassé et un personnage féminin dont la moitié du corps est déjà squelette.

Pendant la seconde guerre mondiale, le Londonien Graham Sutherland réalise quant à lui en série des arbres complètement livrés dans leur physionomie à la froide barbarie d'une époque guerrière (cf. Annexe 77). Ces arbres épineux, avec leurs troncs pareils à des tuyaux de fer, la ramure constituée de piques, de massues et de ferrailles en tous genres, rappellent des instruments de torture. L'un de ses tableaux en particulier, met face à face deux de ces arbres, dont les couronnes entrelacées se combattent avec une grande agressivité ; ici et là quelques feuilles vertes paraissent les derniers vestiges d'une réalité oubliée.

L'Histoire s'imprime dans la forme et la matière même de l'arbre, accapare sa nature et ses gestes, en même temps que la protestation contre la cruauté machinale des hommes sans conscience inscrit là un ardent manifeste. L'arbre peut aussi prendre part aux paysages du rêve surréel, même si parfois les associations qui s'y dessinent semblent un peu énigmatiques ou artificielles. Mertens Von Schaller le nomme alors « arbre de la nuit » parce qu'il mène aux régions de l'imaginaire. La toile *Nachtwache* (ou *Le Veilleur*) de E. Ende (cf. Annexe 78) montre une large place vide carrelée, au milieu de laquelle un arbre se trouve comme posé, avec son tronc trapu et ses branches entrelacées. Au premier plan, dans une lueur pâle, un veilleur, ou un soldat, fixe ses branches où se forme l'image de chevaux au galop, et celle d'une étagère pleine de flacons. Cette inexplicable vision somnambule semble permise par l'arbre, comme dans *Racines* de Michel Granger (cf. Annexe 79), où le tronc noir d'un arbre se dresse dans une lumière crépusculaire, portant dans sa vaste couronne la silhouette

rougeâtre d'une ville, ou encore comme ce tableau de Sylvia Quandt (cf. Annexe 80), qui offre la vision d'un arbre au tronc brun dont apparaissent quelques branches maîtresses et une couronne massive, avec de part et d'autre deux grands yeux humains au regard perçant - l'arbre et les yeux semblent appartenir à une seule et même figure. Ce type d'arbre, somme toute plutôt sommaire dans sa physiologie, tronc droit, fortes branches et couronne massive, sied bien au paysage qu'il habite, celui du rêve et de l'inconscient, et il n'est original que par les visions du rêveur et du peintre qui s'y greffent.

La figure de l'arbre mort se joint chez certains à celle du bûcheron, comme dans *Le Bûcheron* de Ferdinand Hodler (cf. Annexe 81), où les règles strictes de la composition jouent des troncs parallèles et des bras brandissant la hache en diagonale. L'arbre comme élément de la structure même du tableau, comme élément ordonnateur, s'emploie fréquemment chez les peintres modernes, même de styles très divergents, un peu comme au Moyen-Age, mais de façon plus élaborée, avec un souci d'allier la forme et le fond, c'est-à-dire d'orienter le sens par le recours à la ligne souvent très raide des troncs, à la perspective qu'ils peuvent faire naître. Ainsi, dans *Les Bûcherons* de Kirchner, le tronc d'un sapin s'abattant forme une diagonale avec les autres arbres encore debout, accentuant sa grandeur et la solennité de la coupe ; mais c'est encore plus visible sur la toile traitant du même thème de Munch, où l'arbre cette fois-ci est déjà couché, la souche offerte comme une blessure, et où sa longueur paraît démesurée parce que par elle le premier plan et le fond se trouvent liés, dans une perspective particulièrement approfondie qui conduit jusqu'à la couronne non encore élaguée. Ainsi le bûcheron, debout près du tronc et appuyé sur sa hache, semble beaucoup plus petit que le géant abattu.

De là à assimiler la coupe à un combat, voire un meurtre, il n'y a qu'un pas qu'ont franchi ceux qui dans cette fin de siècle militèrent pour la sauvegarde des forêts. Mertens Von Schaller nous en offre un exemple plutôt saisissant ; il s'agit d'un dessin de Hans Erni réalisé pour une action dont le mot d'ordre était : « sauvez la forêt » (cf. Annexe 82). On y voit un tronc très court et très large, bien enraciné, mais qui porte pour toute couronne une tête humaine dont la gorge a été profondément tranchée ; cette tête à la chevelure de feuilles, rejetée en arrière, porte toutes les marques d'une douleur aiguë. Les deux règnes conjugués ici ne

sont pas tant le résultat d'une métamorphose que celui d'un désir d'identification des deux destins, qui vise à toucher la sensibilité.

Un autre peintre de ce siècle a choisi d'associer les figures de l'arbre et de l'homme - de la femme en l'occurrence -, Paul Delvaux, dont les motifs répétés de la femme-arbre, buste féminin qui s'enracine à partir de la taille dans un drapé raidi par l'écorce d'arbre, exacerbent de par cette mystérieuse nature qui est la leur, l'érotisme des forêts qu'ils habitent (cf. Annexe 83). Delvaux professait un goût très naturaliste pour notre motif, mais dans un souci de donner, par une application minutieuse au rendu de détails, une impression de surréalité :

« Le réalisme de chaque détail du tableau doit, de toute nécessité, être poussé au paroxysme, [...] le réalisme crée ainsi l'impression de non réalisme. » (22)

Coiffant ses personnages féminins de feuillages « d'après nature », les identifiant à la forêt par toute leur robe d'écorce dont le bas enracine le mouvement resté comme en suspens, Delvaux transcende un recours à la nature qui n'était que dévolu au paysage, en le réinterprétant par l'imaginaire. Univers onirique et naturel se mêlent et se conjuguent ; bien entendu l'arbre « naturaliste » participe ici d'une recomposition, mais il la provoque aussi, parce que justement il apporte de par sa fidélité aux lois naturelles une présence supplémentaire au tableau :

« J'imagine que je pourrais peindre sur nature, par exemple un arbre qui, éventuellement , ressurgirait dans une composition qu'il rendrait, peut-être, plus riche et plus significative. »

Malgré tous ces « éventuellement », « peut-être », et « par exemple », Delvaux conçoit l'apport du motif d'après nature comme une caution. Les propos suivants consolident ce point de vue :

« Dessiner un arbre, dessiner le feuillage, pénétrer les structures du monde vivant est extrêmement important, et d'autant plus lorsqu'il s'agit d'inventer par ailleurs une oeuvre dans laquelle ces structures interviendront, modifiées, mais gardant tout de même leur sens fondamental. [...] Pour passer par delà le réalisme, pour passer outre, il faut atteindre à une connaissance du réel, et notamment des éléments naturels, de façon que l'irréalisme soit extrait de la réalité même. »

Delvaux manifeste ainsi un souci comparable à celui de Paul Klee, même si les desseins et les résultats picturaux de chacun divergent, souci de comprendre de façon quasi scientifique les lois, les formes, le fonctionnement du monde végétal. Mais quand l'un tirait ces lois vers l'abstraction, l'autre maintient la figuration, sursature - un peu comme certains peintres fantastiques - la composition d'éléments extraits du réel, pour la faire basculer dans l'imaginaire, univers sans évidences, où déambulent des créatures très proches et très lointaines, issues de cet entre-deux règnes, à la fois très indéfini, parce qu'indécis, et très précis parce que parfaitement humain autant que parfaitement et naturellement arbre.

Nous achèverons notre histoire de l'arbre en peinture par l'une des figures primordiales de notre époque, l'arbre dans la cité, qui est aussi un arbre mort ou mourant, figure dont la présence est quasi obsessionnelle dans bon nombre d'oeuvres picturales de ce siècle - on pourrait même y ajouter, d'une certaine façon, le non-arbre de la peinture abstraite, le plus dépouillé des arbres morts.

L'Arbre de Fernand Léger incarne notre motif dans les structures abstraites et brutes des constructions urbaines (cf. Annexe 84) ; se combinent lignes horizontales et verticales, fenêtres noires, plages grises et brunes, murs et grilles, le tout autour d'un arbre dont les branches sont entravées par une arcade noire. Dans cet environnement de pierres mortes, l'arbre, bien que dénudé et semblable à un assemblage de tuyaux, lutte encore pour la vie. Ce n'est pourtant pas uniquement le destin tragique des arbres que l'on déplore - comme le laisse entendre Mertens Von Schaller -, mais aussi l'étouffement, dans l'univers inanimé des cités, d'une conscience humaine qui s'assimile la gestuelle de cet arbre à l'agonie. Un dessin de Folon, *Un Arbre meurt*, montre lui aussi une ville, formée de tours massives et sans visage, édifices entassés dont l'un dresse à son sommet un arbre dénudé, monument protégé posé sur piédestal, parfaitement emmuré, sans vie (cf. Annexe 85). Les arbres des cités sont réduits au tronc et à quelques branches, la physionomie minimale qui permet de les identifier comme arbres, diminués iconographiquement quand leur vitalisme et leur présence s'atrophient, bras levés pourtant, selon Mertens Von Schaller pour un geste d'accusation muette. Enfin le paysage de Klaus Vogelgesang (cf. Annexe 31), que nous citions précédemment pour sa réutilisation du motif de la croix, mêle lui aussi l'image

d'un bois mourant, fait de souches dessinées de façon réaliste - autre figure de l'arbre mort - et remplacé par ce qui le nie, le défigure, des poteaux électriques, des panneaux et un feu tricolore. On dénonce nettement la mort de l'arbre comme une mutilation, mort d'un arbre qui continue à habiter les paysages de cette fin de siècle, paysages du désastre, paysages de guerre ou d'apocalypse, paysages urbains dont les structures prolifiques enserrent un spécimen frêle et fragile du règne végétal. La physionomie simplifiée, mutilée, dévitalisée de l'arbre, se fait aussi le fanion d'un art critique qui crée à partir de son environnement immédiat, où le végétal dans ses atrophies est une nature morte ou mourante dont la présence semble clamer la même angoisse que la conscience de Roquentin craignant la ceinture des forêts, leur étai serré sur la cité fragile : nos arbres solitaires, comme par un étrange renversement, dressent cette conscience écorcée, nue et vulnérable dans l'étouffement des cités, jusque dans leur mutilation et dans leur mort.

On voit que l'histoire de notre motif en peinture se constitue déjà, de par la multitude des arbres en présence, par le fait qu'ils excèdent le plus souvent l'approche paysagiste qui fut celle des siècles précédents, par la multiplicité de leur apparence et leurs rôles très divers, en une étude poétique, en un examen typologique aussi, où défilent de nombreuses figures dont la physionomie se transforme, selon le traitement pictural ou symbolique que choisit le peintre.

Nous achevons ainsi notre analyse dans le cadre de l'histoire culturelle avec ce recours à une sensibilité poétique, celle des peintres, et l'énumération de figures pour évoquer les choix picturaux des artistes de ce siècle. L'histoire culturelle ne nous a entretenus que d'un nombre restreint d'arbres, arbres issus des mythologies ou de la Bible, modulant leur physionomie et leur sens au cours des siècles, arbres des jardins et des forêts, de deux espaces opposés pour conter l'histoire des rapports de l'homme avec son environnement, et arbres sujets à toutes les approches picturales, qui poursuivaient d'ailleurs l'histoire de cette appréhension de la nature par l'homme, oscillant entre un effort pour aller chercher dans son environnement les formes et les couleurs, les lumières de notre motif, et une indépendance par rapport à toute réalité, à travers un schéma réutilisable. Mais la poétique déjà pointait et s'imposait, car chaque artiste

possédait son propre tracé de branches, façonnait un arbre original qui ne tenait qu'en partie du style de son siècle.

En vérité aucun des arbres que nous avons analysés au cours de cette étude, dans l'optique chronologique d'une histoire qui hérite de motifs et les réinterprète ou les enrichit, les dévie parfois de leur sens originel, mais revendique toujours leur nom et leur ascendance, ne se résume ou se réduit à cette seule histoire. Souvenons-nous comment nous avons été amenés plusieurs fois à repousser certains arbres de notre analyse, parce qu'ils ne se réclamaient pas ouvertement héritiers de telle ou telle figure mythologique ou biblique. L'exemple le plus frappant en est certainement celui des arbres-monstres de Victor Hugo. En effet, certains ont pu y voir une descendance des métamorphoses ovidiennes, car s'y mêlent les règnes humain et végétal pour un cauchemar d'une prison d'écorce, du geste pétrifié dans l'aubier ; d'autres y ont reconnu l'héritage des figures bibliques, de l'Arbre de la Connaissance en particulier, devenu arbre du mal et expression d'un éternel châtement, prison pour l'homme et destin à assumer depuis la chute. Les arbres-monstres de Victor Hugo ne peuvent donc se résumer à l'un ou l'autre héritage, ils excèdent l'optique de l'histoire culturelle, qui ne suffit pas à rendre compte de notre motif. Cette partie qui s'achève n'épuise pas une image telle que les arbres-monstres de Hugo, parce que celle-ci tient ses traits de l'imaginaire du poète, dépasse de toutes parts le simple recours à des motifs issus de l'histoire culturelle. Elle sera traitée dans l'une des poétiques principales de l'arbre, celle qui le dévisage et le décrit comme un être humain, la poétique anthropomorphique. L'autre poétique qui retiendra longtemps notre attention est celle qui traite de l'élémentaire, vent, eau, terre, feu et lumière pris dans l'arbre et influant sur sa forme et sa matière - ce sera l'occasion de toutes les transfigurations et alchimies de notre motif. Mais avant d'aborder ces deux poétiques, avant de traiter des arbres anthropomorphes, et avant ces transfigurations qui nous conduiront tout droit - s'achevant sur la prise de parole, les langages de l'arbre - à l'examen du sens, des symboliques, il nous faut recenser toutes les figures et les formes premières du végétal, du multiple - la forêt - à l'un, en passant par les paysages, les lieux auxquels participe l'arbre, tout en s'attachant à certaines poétiques spécifiques, comme celle qui confère au végétal des formes architecturales pour caractériser les racines ou les feuilles, ou encore celle qui, d'un champ lexical redondant, gigantise et monumentalise notre motif.

DEUXIEME PARTIE

POETIQUES

CHAPITRE VI

FIGURES ET FORMES

Le parcours de l'histoire culturelle permet de repérer et d'énumérer bon nombre de figures, les formes que peut prendre notre motif, de l'arbre multiple - entité de la forêt et autres groupes comme le verger, le bois ou la lisière - aux variétés d'images du végétal pris isolément - changeant dans ses taille, forme, ou vitalisme -, en passant par les lieux, les paysages où la présence de notre motif, central le plus souvent, s'associe à certains éléments récurrents. Du vocabulaire pour décrire ces figures, on glissera insensiblement vers certaines poétiques, l'analyse des termes qui dessinent notre motif, termes de l'architecture, du gigantisme, ou encore poétique des espèces, étude d'une autre multiplicité de formes ; quant à la conformation des lieux et paysages, leur mise en valeur, elles paraissent dès l'abord, plus qu'élaboration de figures, poétisation.

La première figure qui retient notre attention est bien entendu la forêt. L'histoire culturelle s'est attardée à analyser le sens de quelques forêts-cathédrales. Les termes architecturaux excèdent en réalité la simple histoire culturelle, puisqu'ils élaborent la principale poétique des forêts. Dans le texte du *Génie du Christianisme* déjà cité, les voûtes se font feuillages, les jambages troncs, les tours ont des cimes qui accrochent le bruit du vent et du tonnerre. Le « temple gothique » se métamorphose en forêt ; de la même façon - d'ailleurs dans *Atala*, Chateaubriand a su bâtir avec les troncs d'une forêt américaine, le « péristyle » d'un temple avec ses « hautes colonnes » et même nous faire entendre le « sourd mugissement de l'orgue » (1). La description des forêts glisse fréquemment dans le domaine architectural et trace, dresse dans les sous-bois, lignes, courbes, colonnes et voûtes. L'arbre évolue alors vers une certaine forme d'abstraction.

Le temple ou la cathédrale imposent classiquement une monumentalité à la forêt ; c'est le cas notamment dans les descriptions des forêts vierges de De Castro, de Gallegos ou de Rivera, où la forêt se constitue en totalité uniforme et close. Dans *Forêt Vierge* on voit s'incurver « les dômes séculaires [...] magnifiés par la lumière »(2). Les jeux d'ombre et de lumière dans l'épaisseur des frondaisons

suffisent souvent à construire le lieu, à délimiter un extérieur et un intérieur, à approfondir et creuser, excaver des croisés et des nefs ; ainsi l'aube, « qui descen[d] de la voûte » et s'insinue dans les branches se prend à illuminer « des salles aériennes » et ouvre un espace, clos en vérité, et vide, qui emprisonne l'homme et le livre tout à la fois à l'étouffement et à l'angoisse de l'infini. Ailleurs « haute muraille verte », la forêt, au lieu d'engager dans une architecture de l'extension, tant horizontale que verticale, nie l'espace et barre la route à tous les bâtisseurs de cathédrales.

Canaima reprend à son compte les mêmes métaphores, tant celle de la muraille, barrière d'arbres massifs dont l'uniformité, l'inlassable et indifférente répétition, assemblent cette clôture opaque, que celle de la cathédrale, l'immensité ouverte aux « perspectives vertigineuses » (3) mais dont le dôme unifié maîtrise la lumière et la filtre. La muraille étreint, étrangle les rivières et les clairières, protège un monde dont elle ferme l'accès, quand la cathédrale creuse à l'infini un espace intérieur dominateur, dont on ne peut plus franchir le seuil - sans s'adjoindre ici la dimension cultuelle du motif de la cathédrale. Et lorsqu'un arbre tombe, c'est une « colonne abattue » qui laisse une trouée dans la « sombre coupole brisée sous le jet de lumière ». L'arbre-colonne se trouve individualisé - notons le simplement, car nous verrons plus loin quels termes architecturaux s'appliquent à l'arbre seul.

La Voragine dit peut-être mieux encore la cathédrale comme un univers carcéral, dont l'extension crée des galeries et « labyrinthes » plus angoissants encore que la muraille, car dérochant « le rêve de l'horizon » (4). « Dôme » des feuillages et « voûte » prennent l'allure d'un couvercle et la rétention des lumières pèse de « pénombre malade » dans l'espace de cette « cathédrale du regret » sans Dieu ni assistant, sans chœur ni nef, où l'infini est un trompe-l'œil, l'expression d'une nouvelle clôture. Et cette cathédrale s'accapare tant la verticalité que l'horizontalité, étend sa « geôle » par les arbres comme par les fleuves, ces derniers « pour piliers » quand les premiers se constituent en classique « voûte verte ».

Dans un passage du *Partage des Eaux* de Carpentier c'est le motif du labyrinthe qui ouvre l'espace à l'infini, le déstabilise, déstructure et désoriente, créant un univers architectural illusionniste, trompeur, irrationnel, duquel participent et l'arbre et la lumière :

« On perdait la notion de la verticalité, dans une sorte de désorientation, de chavirement de la vue. On ne savait plus ce qui appartenait à l'arbre et ce qui appartenait au reflet. On ne savait plus si la clarté venait d'en bas ou d'en haut, si le plafond était liquide ou si l'eau était chauffée ; si les meurtrières pratiquées dans le feuillage dru n'étaient pas des puits lumineux creusés dans le terrain inondé. Comme les branches, les arbres, les lianes, se reflétaient en angles ouverts ou fermés, on finissait par croire à des passages illusoires, à des issues, des

couloirs, des rives, inexistants. Avec le bouleversement des apparences, dans cette succession de petits mirages à portée de la main, grandissait en moi une sensation de perplexité, de trouble total, qui était indiciblement angoissante ».(5)

Toujours on retrouve en forêt le creuset ramifié de l'ouverture, du couloir ou de la nef, horizontalité ou verticalité, mais qui ne mène à rien, labyrinthe sans fil d'Ariane.

Julien Gracq parle encore de « hautes murailles » pour la forêt d'*Au Château d'Argol*, exprimant la même clôture et la même avidité qu'en forêt amazonienne - ses murailles se dressent jusqu'au soleil et se haussent pour « dévorer une partie du ciel ». Mario Mercier voit lui aussi, plus il s'enfonce en forêt, les arbres se resserrer jusqu'à former une « barrière », un centre en vérité, d'arbres-gardiens protégeant le coeur du lieu. Mais d'autres forêts s'édifient, se monumentalisent en une architecture plus habitable. Ainsi dans un passage du *Lys dans la Vallée* de Balzac l'architecture exprime un ordre, une harmonie, qui, en outre, aboutit en clairière, en une véritable ouverture sur les lumières du ciel :

« Soit une longue allée de forêt semblable à une nef de cathédrale, où les arbres sont des piliers, où leurs branches forment les arceaux de la voûte, au bout de laquelle une clairière lointaine au jour mélangé d'ombres ou nuancé par les teintes rouges du couchant point à travers les feuilles et montre comme les vitraux colorés d'un choeur plein d'oiseaux qui chantent. » (6)

D'Annunzio dessine en forêt de « vertes coupoles » (*Chant de Soleil*) (7) dont la rondeur est protection, accueillante à l'amour ; ces forêts humanisées par la présence des nymphes et des dryades se font ouvrages plus délicats et s'assimilent l'architecture des palais, toute une « cité de rêves » se prête à l'intrigue et au désir, les « rangées de coupoles », la « fuite de hauts portiques » épanouissent plus de féerie que d'angoisse, l'art a ciselé et sculpté cet « assemblage d'étranges palais », architecture raffinée où l'on s'égaré sans grand dommage, ouverture et épanouissement sans fin plutôt que prison ou muraille, et plaisir de se trouver transporté dans les architectures du désir. Chateaubriand dans *Atala* a lui aussi su faire des lianes et des dômes « les rideaux » et « le ciel » de la couche des amants, consentement délicat des forêts à l'alcôve.

Ailleurs pourtant, dans la poésie de D'Annunzio, la forêt reprend le ton grave des cathédrales, l'architecture religieuse s'élabore au printemps en « vaste nef » et « longue aile de cloître » (*Isotta dans le bois*) (8), mais ici aussi la forêt

s'amplifie, respire et s'élargit « en haute clairière », la lumière y est libre, les frondaisons ne s'unifient pas en une voûte pesante mais multiplient les arcades, évasent les lignes et courbes dans l'espace. La cathédrale enchante plus qu'elle n'ensorcelle, et le cloître semble une douce prison.

Une autre cathédrale recouvre le sens du sacré, mais un sacré semblable à celui qui chez D'Annunzio conduit au désir ; il s'agit de la forêt-cathédrale du grand jardin de l'abbé Mouret créé par Zola, où le jeune couple innocent vient chercher l'arbre de la félicité, celui qui finalement les initiera à l'amour. La forêt ne constitue qu'une des étapes dans le jardin-guide, mais Albine et Serge s'y effrayent déjà des appels mystérieux des grands arbres gonflés de sève, dont le vitalisme dès le seuil de la forêt se fait sacralité :

« Ils entrèrent enfin sous les futaies, religieusement, avec une pointe de terreur sacrée, comme on entre sous la voûte d'une église. Les troncs, droits, [...] montaient démesurément, alignaient à l'infini des enfoncements de colonnes. Au loin, des nefs se creusaient, avec leurs bas-côté plus étouffés ; des nefs étrangement hardies, portées par des piliers très minces, dentelées, ouvragées, si finement fouillées qu'elles laissaient passer de toute part le bleu du ciel. Un silence religieux tombait des ogives géantes. » (9)

L'architecture ici n'est pas tant celle du foisonnement qui remplit l'espace, s'empare de toutes ses dimensions, que celle d'une grandeur sans pesanteur, un baroque flamboyant qui s'élève et se creuse, crée un espace intérieur léger criblé de lumières impressionnistes, aux colonnes fines, fuselées, au rythme déployé. La courbe est harmonieuse, discontinue, et non pas créatrice de surfaces uniformes, même si le gigantisme et les effets d'un art particulièrement élaboré touchent les deux jeunes gens et confèrent au lieu une solennité certaine. Comme si la vie dans sa crainte du vide avait infiniment ciselé des arabesques de branches, cette cathédrale manifeste la diversité ouvree d'une création féconde, bien différente des grandes voûtes et des murailles où la forêt se faisait prison et se totalisait en une image unique.

Mais si ici le sacré n'a nul besoin de piliers épais pour s'imposer, avec Claudel c'est bien la colonne dans sa massivité qui construit le temple ; en effet, dans le poème *L'Arche d'or dans la forêt*, un temple prend forme moins de l'alliance des cimes formant dômes et courbes que de « l'inviolable rectitude » des troncs-piliers, car le sommet n'est que « voûte confuse », feuillage mêlé ; on distingue alors et insiste sur la majesté des colonnes-arbres individualisées et

multipliées, semblables aux « vivants piliers » de Baudelaire, et la verticalité assume toute la vocation du lieu, le rend à son caractère sacré.

Giono, dans un passage de *Que ma joie demeure* édifie quant à lui toute l'armature d'un temple inachevé - sous la charpente des branches nues, la forêt est temple hivernal que le printemps vient soudain animer, allumer de ses lampes-bourgeons où s'approfondit et vit toute l'ossature de la forêt-édifice :

« La forêt était tout en charpente, en piliers et en poutrelles. [...] dans tout ce qui n'était pas sous le nuage on pouvait voir l'échafaudage des arbres, la transparence des branches qui allaient, comme des poutres, de pilier en pilier sans porter de toiture. » (10)

Architecture ouverte sous le ciel, loin des voûtes, des dômes épais gardiens jaloux du ciel et de ses astres, le printemps avec sa pluie fine et son aube vient y insuffler la vie, et l'on va voir « s'ouvrir des couloirs », s'allonger des « avenues » tant dans les sous-bois que vers le ciel, se jetant par toutes les dimensions de l'espace. Marthe et Jourdan surprennent et s'étonnent de la rumeur enflée du printemps, s'exclament devant la multiplication de l'espace intérieur des forêts, de ses structures qui s'ébauchent toujours plus dans la couleur, la lumière et les odeurs de la vie neuve :

« Des érables s'allumaient dans toutes les salles de la forêt. A la lueur des bourgeons ouverts on distinguait de nouvelles salles, de nouveaux piliers, de nouveaux couloirs, de nouvelles charpentes de branches. »

La forêt se construit peu à peu dans la magie des lampions ; le vide se fait plein, l'armature désertée par la vie, simple assemblage de bois mort, finit habitée de part en part, transfigurée par la densité des lumières, odeurs et sons - l'enthousiasme des arbres éveillés en sursaut réussit à « faire sonner les poutres et les poutrelles de la forêt » -, et le printemps s'installe à demeure dans « les profondeurs magiques de la maison du monde », espace amplifié, épais sans ténèbres, et enchanteur.

L'hiver encore présent laisse la forêt sous l'autorité de la ligne, alors que les frondaisons fournies de l'été faisaient de la courbe la forme dominante - les charpentes et les poutres, les couloirs tracent de la forêt hivernale une architecture toute linéaire, quand l'été possédait ses cloîtres et ses nefs, ses dômes et ses voûtes. Ces déductions, qui pourraient sembler sommaires ou un peu faciles,

correspondent à tout dessin abstrait d'arbre hivernal ou fourni. En outre on trouve dans un passage des *Forestiers* de Thomas Hardy une vision identique ; l'écrivain décrit en effet, avec des termes picturaux, l'opposition entre une forêt chargée de feuilles et la forêt hivernale :

« C'était maintenant qu'on pouvait observer ce passage du beau au bizarre que subit l'aspect d'une forêt au début des mois d'hiver. Les angles remplaçaient les courbes, et les fins réseaux les surfaces. Retour soudain d'un style orné à des lignes primitives, comparables au pas en arrière que ferait l'art compliqué d'une école de peinture moderne vers la manière simpliste d'un insulaire du Pacifique. » (11)

Un peu différentes du vocabulaire de l'architecture, ces appréciations caractérisent la forêt comme une oeuvre d'art, aux formes plus brutes - lignes et angles - l'hiver, de veine plutôt baroque l'été ; l'épure de la saison froide se retrouve bien dans le tableau de Giono, avec ses armatures, ossatures et charpentes, quand la courbe rappelle la cathédrale gothique, les ogives et les voûtes, la surface pouvant elle aussi s'apparenter à la plénitude et à l'exubérance des frondaisons, ou à l'uniformité des murailles.

René Char dans le poème *Vers l'Arbre-Frère aux jours comptés* de *La Parole en Archipel* voit aussi dans les forêts une surface, plus précisément une « façade » contre laquelle « casse le nuage », un plein « contrepoint du vide » qu'aucun mouvement ne semble animer, excessivement hermétique, surface parfaitement plane, sans accident, comme en négation, ou occupation totale de l'espace.

L'on voit bien en vérité qu'avec ces forêts de Zola, D'Annunzio ou Giono, la figure a déjà évolué en espace plus inoffensif, moins foisonnant, ou moins uniformisé. Cependant la poétique architecturale nous conduit malgré tout à différencier ces forêts du bois, seconde figure de notre parcours. En effet, celui-ci se présente dès l'abord comme un espace plus ordonné, et aussi plus aéré, plus libre entre les troncs. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner les termes architecturaux utilisés dans le *Carnet du bois de pins* de Francis Ponge. Nous verrons avec les anthropomorphismes qu'il n'est qu'un pas à franchir pour assimiler le bois à une société organisée ; c'est qu'en effet celui-ci - en l'occurrence bois de pins ici puisque le conifère s'élague naturellement et paraît se discipliner à la vie sociale - est tout l'opposé d'un univers anarchique où la

prolifération se fait surface ou étouffement, puisque l'ordre et les lois qui régissent la vie de ce lieu ne laissent rien au hasard. Le bois est nommé chez Ponge « temple de la Caducité », puis « cathédrale de méditation », mais cathédrale « sans chair » et surtout « ouverte à tous les vents », un lieu où l'on circule librement car chaque arbre se concentre sur sa cime et libère sous lui l'espace par la mort de ses branches inférieures. Univers tempéré, jamais hostile, spacieux avec ce vide qui fait bien du bois une figure d'arbre multiple, loin du trop plein des forêts où les arbres fusionnent en végétalité, en inextricables surfaces, en courbes et rotondes, le bois de pins procède par simplification, et le linéaire se trouve à nouveau valorisé, par la concentration de l'arbre sur la colonne, par cette architecture qui fait du vide, produit du bois mort, architecture qui se fait finalement « sanatorium naturel », « salon de musique », « chambre », tous lieux plus intimes que les espaces du culte, univers plus « intérieur », de bien-être, sain, comme indépendant du reste du monde. En effet, lumière et vent se trouvent « tamisés », « filtrés », tempérés par les cimes, mais non point arrêtés ou exclus. Puis le bois se fait successivement « hangar », « préau », architecture des plus simplifiées, « halle » et « hall », « auditorium », « solarium », avec ses sons, ses parfums forts, et « fabrique de bois », de « poteaux », « perches » et « poutres » - toutes épurations, voire dévitalisations, matière première de l'arbre -, lieu de transformation et « labyrinthe aisé », forêt démythifiée. Le linéaire se poursuit dans les « épingles à cheveux végétales », vertes et « entrecroisées » vers les cimes, aiguilles et branchages de pins tombés à terre et formant tapis sur le sol, quand le dépouillement vertical des colonnes poursuit tout au long du poème l'idée d'une droite, une ligne, un trait qui nie toute horizontalité encombrante avant la cime. Mais, avec l'été, ce vide excessif permet une plus grande circulation des sensations, les parfums renforcent leur présence, et l'intimité du bois se resserre autour de l'image de la « broserie », avec tous ses arbres-brosses à long manche, le ciel par intermittence parmi les faîtes comme « des morceaux de miroir », par où le lieu s'intériorise encore, se regarde lui-même, se délie du monde extérieur sans pour autant se fermer par une coupole ou une barrière. A l'hiver du temple ou du préau, du vide ou de la ligne, succède une saison estivale qui règne sur ce dénuement par l'ivresse du parfum et de la « cosmétique », l'intimité de cette « broserie aux longs manches » portant des miroirs au sommet, avec ses rubans de lumière, épingles et peignoirs d'ombre. « Il y a du labyrinthe

dans tout bois » ajoute Ponge à la description estivale du lieu, compliqué par les reflets des miroirs, les jeux d'ombre et de lumière ; cependant ici l'on progresse, quand la forêt creusait des labyrinthes où se perdre. Finalement Ponge reprend l'image de la cathédrale, à partir d'une autre figure de l'arbre multiple, liée bien entendu de fort près à celle du bois, la lisière. Il perçoit les pins de l'orée comme doubles, une partie tournée vers l'intérieur du bois et qui participe de la caducité avec ses congénères, une partie tournée vers l'extérieur, cachant « le dénuement intérieur », les sacrifices et les manques, le vide. Les arbres en lisière se trouvent alors assimilés à « un vitrage d'étoffe, ou de pierre, ou de bois sculpté ». Leur rôle de seuil, de cadre, vitrine trompeuse pour l'extérieur - et jamais muraille infranchissable ou opaque -, se joue dans une cathédrale plus parfaite, plus achevée qu'en forêt justement par cette harmonie qui circonscrit l'espace, délimite extérieur et intérieur sans les couper par des façades cassantes, progresse des lisières aux préaux, aux colonnades, coeur du bois, presque clairière - autre figure de l'arbre multiple en quelque sorte - puis retourne aux orées, « cloisonnement » qui n'est pas « étanche » et qui rapproche du ciel et du « monde non boisé » :

« Voilà ce qui serait sublime réalisé dans une cathédrale : une forêt de colonnes telle que l'on arriverait progressivement à l'obscurité totale (crypte). Et, c'est pourtant bien à peu près cela qui est réalisé dans le bois, bien qu'il n'y ait à la limite aucun mur, que le monument par tous ses pores respire en pleine nature, mieux qu'un poumon, comme des branchies. » (12)

Le bois ne s'isole pas du reste de la création ; sans ornement excessif, sa perfection réside uniquement dans la disposition des colonnes, la distance qui les sépare les unes des autres et produit la lente progression de la lumière à l'ombre. On trouve de la même façon dans le roman de Steinbeck *Au Dieu inconnu* des sapins de plus en plus resserrés, jusqu'à former une « voûte d'aiguilles d'un seul tenant » (13) autour d'une clairière, un centre à encercler, désigner et protéger. Ce qui distingue le bois de la forêt c'est bien cet ordre, ce « dessein » à former un lieu, à conduire, ici à un centre, chez Ponge à la crypte parfaite.

Enfin Ponge oppose l'espace normalisé du bois, où chaque arbre se concentre sur la verticalité de son tronc-colonne, à la physionomie de l'arbre seul, dont la forme est due au hasard, à la confrontation avec les éléments, comme il l'oppose aussi à celle de la forêt, « terrain prohibé » pour l'homme quand le bois

permet toutes les promenades méditatives - du bois on sort tout naturellement et sans obstacle « dans la campagne ». Le bois la plupart du temps apparaît donc soit comme un lieu habitable, accueillant par comparaison à la forêt, soit comme un succédané, une figure dégénérée de cette dernière. Rappelons-nous le bois de Prévert, bois citadin où l'homme tentait vainement de faire revivre ses terreurs originelles, de se perdre, quand aucune lisière, aucun seuil, ne l'avaient véritablement séparé de la cité, où il échoue finalement. Jouve quant à lui oppose les « forêts de la gloire » avec leurs « hêtres royaux », aux bois, des bois aux tout petits arbres, « bois des Pauvres », figure de défrichement et de misère.

Pour Zanzotto les bois sont assimilés à de simples arborescences investies par la culture des panneaux indicateurs. Mais parfois le bois est un jardin, comme dans le cas du Bois de Boulogne de Proust ; on y délimite différentes parties, c'est un espace familial, investi par la présence humaine, c'est le bois antique, la « forêt humanisée des mythologies ». Le bois est espace facilement cernable, « petits bois nombreux » selon Rina Lasnier dans *Le petit Bois*, c'est-à-dire un et multiple tout à la fois, que les saisons habillent ou dénudent comme un seul être.

Quand la forêt s'uniformise, se fait totalité où chaque arbre s'efface, le bois normalise la forme de chacun de ses membres, régule la distance qui les sépare, se constitue plus parfait monument, intimité respirant sur l'extérieur et où circulent les éléments, où chaque végétal tient une place égale.

Mais poursuivons avec quelques autres figures d'arbres multiples ; l'histoire culturelle nous a menés dans les vergers, arbres à fleurs ou à fruits, domestiqués, sélectionnés pour l'abondance, dans les jardins également - desquels nous tirerons d'ailleurs, plutôt que des figures d'arbres multiples, des paysages particuliers, des lieux.

Un ordre régit les lignes d'arbres, les rangées et les haies ; groupes unis le plus souvent, le mouvement les caractérise. « Ruban » chez Francis Jammes, « Profils / Allègres / de lignes » (*Automne : Prouesse*)(14) chez J. Guillèn, files de peupliers se déroulant ou ondulant, leur souplesse feuillue contraste avec la rigidité sèche des arbres des bois. G.M. Hopkins regrette « les peupliers de Binsey »(15), tous abattus, leurs « rangs serrés » qui « balançaient le scandale d'une ombre » sur la plaine, arbres de l'ombrage bien entendu dont la présence et le mouvement accrochent le regard, attirent au milieu d'un espace plane noyé par le soleil.

Ferreira de Castro s'étonne en forêt d'arbres droits, redressés « au seuil de solitudes profondes »⁽¹⁶⁾, dont la ligne impeccable lui semble l'ouvrage de quelque jardinier. La rangée est donc bien figure d'ordre et de jardin, et, quand elle n'est pas de plaine, elle s'assimile aux arbres de clairière ou de lisière.

Chez Verhaeren on trouve dans des plaines désertes, au seuil des chaumes délaissés, de nombreux groupes unis, des files ou des rangées, mais ce motif prête chez lui à l'anthropomorphisme, et devient cortège, marche, fuite et pèlerinage, aussi l'approfondirons-nous en son temps.

Chez Giono, si la rangée se fait aussi bien vite défilé, elle est abord et abordage d'un pays, comme dans *Rondeur des Jours*, où l'on découvre un « alignement de cyprès » qui sortent soudain de la brume, des ormeaux qui « découvrent des chemins de maisons », des « allées de marronniers », « bouquets de tilleuls », « haies de sorbiers », ou « rondes d'érables »⁽¹⁷⁾, tous motifs d'arbres assemblés qui bordent et accompagnent des pâturages, des pays et des chemins, et dont on sent l'exubérance, avec toujours un identique mouvement qui emporte, dessine et profile un paysage. Plus loin ce sont encore de « longues files noires » de cyprès, et, au fond, des « fantômes d'arbres gris » ourlant les bornes du paysage.

On voit bien que, déjà, par ce motif, nous approchons des figures d'arbres à l'intérieur d'un paysage, avec leur environnement, différents éléments qui les accompagnent, un « lieu » au sens où nous le définit Harrison, logos parlant et signifiant.

L'histoire culturelle nous apprend à dégager, principalement dans les jardins et les descriptions des paysages picturaux, des constantes dans la conformation de certains lieux. Ainsi apparaissent par exemple la triade arbre/eau/pierre, l'association de l'arbre et de la montagne, de l'arbre et des grottes, ou encore l'arbre au carrefour de quatre fleuves, l'arbre s'unissant à la maison dans la clôture des jardins, l'arbre à l'intérieur des prisons citadines tel que le traite la peinture moderne. Les symboliques viendront en leur temps éclaircir le sens de

ces assemblages - ou plutôt alliances, voire alliages -, aussi n'irons-nous pas ici détailler les nombreux mythes et légendes où arbres et montagnes équilibrent leurs énergies, se plantent au coeur de centres créateurs, ni rappeler tous les textes médiévaux où fontaines et pierres organisent avec l'arbre l'espace des jardins ; simplement nous tenterons de cerner les principaux « lieux », et leur présence, leur forme, chez quelques écrivains et poètes.

Ainsi l'écriture romantique allie généreusement l'arbre à la montagne. Chez Blake l'arbre croît sur le roc ; chez Shelley « grey précipice » « solemn pine » et « torrent » (*Alastor*) s'associent pour figurer à eux trois - autre façon de lier pierre, eau et arbre - l'espace grandiose et effrayant du paysage romantique. Partout « knotty roots » (« racines noueuses ») et « fallen rocks » (18) du même poème *Alastor* paraissent inséparables ; dans *Mont Blanc* un ravin ne suffit pas à créer l'effroi, il paraîtrait incomplet au poète si ne l'accompagnaient pas les pins éternels des monts shelleyens. « Craggs » et « caverns » (19), rochers à pics et creux des grottes complètent l'aspect tourmenté du paysage ; des racines torsées aux éboulements et aux chutes d'eau, le mouvement et l'instabilité s'inscrivent dans la proximité immuable de ces éléments. Dans la pièce de théâtre *Les Cenci*, le décor est à son tour fait de ravins et rochers, et les troncs de pins, d'ifs et de cèdres s'entrecroisent de pierre en pierre, leurs feuillages mêlés, jusqu'à ne former plus qu'une seule ombre solide. Nous verrons que la vocation dramatique de l'arbre, qu'il exprime l'homme ou la nature, se trouve accrue de cet enracinement dans les montagnes, de cette fréquentation des précipices, et ce d'autant plus que l'altitude prête aux tempêtes - mais le rapport de l'arbre à l'air, aux éléments en général, fait l'objet d'un autre chapitre.

Avec Lamartine ce type de paysage réapparaît maintes fois. *Jocelyn* possède cinq chênes sur une montagne brisée, chênes « germant dans ses concavités », tenant à peine aux flancs des ravins, dont la vieillesse étreint le granit, dont les racines « retiennent les blocs » (20). Le corps tourmenté de l'arbre relie entre elles les parties cassantes de la montagne, et de là nous retrouvons la poésie architecturale, puisque le végétal lance un pont ou une arche, se fait bouclier et abri, protégeant selon le poète le socle montagnoux des intempéries. *Les Méditations poétiques* voient le poète assis, pour contempler et méditer sur la plaine, sous l'ombre d'un vieux chêne, dans la montagne (21) - de surcroît au

coucher du soleil, pour compléter le tableau parfait propice à tous les lyrismes du romantique.

On voit déjà combien la physionomie de l'arbre, sa forme, différeront selon le lieu où il se trouve ; les arbres des montagnes sont souvent vieux, tordus, mais le port fier et tenant fréquemment du gigantisme - en eux l'anthropomorphisme pourra voir les acteurs d'une épopée, héros ou demi-dieux dont la lutte a dicté la gestuelle. Les chênes de Hölderlin tiennent ainsi leur majesté d'être « fils des montagnes » (*Die Eichbäume*). Et dans *La Chute d'un Ange* de Lamartine, chênes et cèdres couvrent les monts, là où les torrents ont clairsemé leurs rangs et seulement laissé les plus forts ; appelés géants, avec sept fleuves qui ajoutent au paysage l'élément liquide, leur carrure est ici aussi, tout à la fois torsion et grandeur - le tronc se dresse en « vivante colonne » (22), massivité qui à nouveau a recours à l'architecture pour s'exprimer, et le feuillage des cèdres se dit « flèche » dans son avidité à rejoindre le ciel.

Ces arbres ne sont pas sans rappeler l'arbre sur la montagne que Nietzsche élève dans *Zarathoustra* jusqu'aux nuages, au bord des précipices ; c'est un arbre qu'on dit « dur », « élancé » et « solitaire » (23), la montagne rendant plus familier avec les hauteurs ; l'arbre des montagnes paraît donc particulièrement typé dans sa forme.

Cependant revenons encore un instant à Lamartine, dont le vocabulaire tente de faire sentir la dynamique de cette association de l'arbre et de la montagne. Car dans le poème *Le Chêne*, « le rocher s'est couronné » de la présence du végétal, comme dans le *Choeur des cèdres du Liban* les montagnes sont « couronnées » à leur tour de ces « hardis piliers » - même terminologie où l'architecture impose une verticalité triomphante ; mais, dans le même temps, le roc fournit des profondeurs les « sucs nourrissants » et se voit qualifié « de base et d'aliment ». Avec Michelet on entre plus encore dans le secret de ces échanges poétisés qui font du motif arbre-montagne un complexe où le végétal est ornement et beauté d'une montagne qui le nourrit. Dans son ouvrage *La Montagne* les arbres aspirent brumes et brouillards, boivent la nue, font respirer la montagne et arrêtent les « ravinages » ; ils « se soutiennent et soutiennent la montagne » (24), meurent parfois pour elle, qui, « sans eux [...] serait perdue ». Le châtaignier, présent au premier gradin de « l'amphithéâtre des montagnes », s'arrange un foyer dans la lave des cratères, « chérit le granit » ou le sable des grès et « ne craint pas

la lave » - ces affinités du végétal et de la pierre peuvent alors créer des lieux, l'arbre près des volcans, ou encore, motif que nous retrouverons, l'arbre près de ruines, largement répandu, lui aussi, dans l'imagerie romantique.

Puis Michelet note la répartition des espèces selon l'altitude, chacune à sa place selon son caractère ; la montagne tient sa vie de l'harmonie de ces répartitions, c'est pourquoi elle « réprime les audaces du hêtre » trop prolifique, favorise la croissance des résineux dans les hauteurs. Mais surtout elle « tient à l'amitié » de chacune des espèces, pour conserver cette variété qui lui est bénéfique. La poétisation des relations entre l'arbre et la montagne affleure à l'anthropomorphisme, de même que la physionomie de chaque espèce; aussi seront-elles approfondies en leur temps. Signalons simplement que l'arbre des hauteurs se resserre sur la pointe, la flèche, se défait du foisonnement rond des couronnes ; l'épicéa, arbre des sommets, des précipices, compense la rare nourriture de la terre par une étreinte amplifiée de l'air et de la lumière, se concentrant ainsi sur sa seule verticalité – « point de luxe », « nul ornement » précise Michelet -, un peu à la façon des pins de Ponge mais dans un dessein différent, se faisant à son tour « colonne » et « mât de navire ». Michelet note aussi la « singulière finesse » du mélèze, la petitesse des bouleaux des glaciers, compare l'arolle des « pentes abritées », épais sous une toison de lichen, et l'arolle des sommets venteux, « nu et puissant ».

Le lieu transforme notre motif, la géographie, du terrien à l'aérien, métamorphose la figure - ce sera l'objet approfondi de la troisième partie de notre étude poétique, quand l'air, la terre ou la lumière, sont agents de transfiguration.

L'idée romantique de la montagne, lieu de toutes les grandeurs, amène à différencier l'arbre des plaines, lourd ou maladif, surchargé de lierre ou de lichen, de l'arbre des montagnes, toute puissance et verticalité, ou torsion que l'anthropomorphisme rendra musculeuse. Par opposition aux montagnes, Brecht rendra hommage aux arbres des vallées dans *Ihr, grossen Bäume in den niederingen* (*Oh vous grands arbres au creux des vallons*), arbres où s'abattent les éléments, mais oubliés par la lumière.

La peinture chinoise - comme ses jardins d'ailleurs, puisqu'en Chine un jardin est une peinture - accorde elle aussi, nous l'avons vu, une importance primordiale à l'association des éléments montagne, arbre et eau, la première équilibrant par son repos le mouvement de l'eau ; rappelons simplement ici - pour

le reste il suffira de se reporter à notre histoire de la peinture - combien la peinture chinoise classique est riche en figures, arbres revêtant la montagne ou groupés au bord de l'eau, différents de formes selon le lieu où ils s'enracinent, arbres étranges à flanc de montagne, haut dressés sur les pics. La peinture de Wang Wei se plaît notamment à planter sur des monts célèbres, des cèdres aux formes étranges associés à des temples, des sanctuaires ou des pavillons élégants ; en outre apparaît une autre figure, celle d'arbres au bord d'un chemin - rangée ou arbres espacés. Arbres des chemins ou arbres au bord de l'eau, ces éléments s'associent de façon quasi systématique, dépendant l'un de l'autre, et indissociables dans le paysage qu'ils élaborent. Le propos de Wang Wei que nous rapportions dans son entier dans notre histoire de la peinture, montre bien que ces exigences du « lieu », composé comme un accord musical, ne visent pas tant à créer des « types » de paysages, qu'à explorer une harmonie et à la reproduire : « les montagnes utilisent les arbres comme vêtements ; les arbres se servent des montagnes comme support. » Nous ne rappelons ici ce propos que pour le rapprocher des conceptions romantiques que nous définissions plus haut.

Cependant la poésie chinoise est elle aussi particulièrement riche en lieux et paysages. Citons par exemple quelques pièces de Wang Wei, tirées du recueil *Paysages : Miroirs du Cœur ; Les flots aux saules* opposent la physionomie des saules « près des douves du palais », à celle des saules en rangées penchés sur l'onde. Partout arbre, montagne et eau se répondent ; *Le Cornouiller de la montagne* décrit un arbre qui embaume en toute saison, *La Rivière d'azur* fait entendre les ondes d'une rivière « dans le chaos des rochers » et entre les pins, dans *La Joie champêtre* (25), des montagnes, un village et « un arbre isolé sur le haut plateau » harmonisent leurs présences, occupent et créent toutes les dimensions de l'espace, le haut, le bas et la profondeur. D'autres figures, comme l'arbre près de ruines, ou l'arbre à l'abord d'une demeure, la maison parmi les arbres, sont assez fréquentes.

Les peintres romantiques représentèrent eux aussi fréquemment notre motif arbre-montagne ; l'exemple le plus significatif est sans doute Friedrich, dont les compositions lyriques unissent des éléments récurrents, montagnes, croix et sapins, conifères immenses, parfois mutilés, solitaires ou en groupes, au tronc et à la ramure bien visibles, les feuillages plutôt maigres.

Mais d'autres éléments peuvent aussi s'associer à l'arbre dans la peinture de Friedrich - constituant d'autres figures dont le romantisme est friand -, une église en ruine, aux ogives squelettiques, un cimetière pour un arbre des tombeaux où la végétation déjà absorbe la pierre. Ce sont le plus fréquemment des arbres dépouillés et tordus qui accompagnent ces symboles funèbres (cf. Annexe 56).

Chateaubriand affectionne tout particulièrement les arbres des tombeaux ou des ruines. Dans les *Mémoires d'outre-tombe* il aime à évoquer les arbres du tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène, et la source qui y coule, ou les deux orangiers de la tombe du Tasse, les « jardins pleins de ruines » de Rome, où s'allient arbres, vignes et cloîtres - selon lui « on n'a point vu Rome » si l'on n'a parcouru ces lieux - ; de sa fenêtre de la rue d'Enfer, un paysage en particulier attire son attention, un calvaire entre un noyer et un sureau. La rêverie se plaît à s'accrocher à l'ombre d'un pin poussé parmi les ruines - la lune, un tombeau, une fontaine et un rossignol y joignent leur présence, comme obligée pour ouvrir l'espace de la rêverie. Un chemin « bordé de peupliers » (26) éclaire dans la mémoire une autre avenue avec sa ligne de peupliers, du côté de Paris - pour un motif ici de la rangée d'arbres, qui associée au chemin se fait lieu à son tour.

Ugo Foscolo, dans l'Italie romantique, se plaît lui aussi, dans *Dei Sepolcri* (*Les Tombeaux*) à associer arbres et tombes ; les cyprès et les cèdres penchent - mouvements fréquents chez l'arbre des tombeaux - « leur feuillage éternel sur les urnes » (27) ; ailleurs c'est un arbre ombreux qui apaise la poussière du mort.

Yeats dans *The Tower* évoque quant à lui, de mémoire ou d'imagination, une figure d'arbre associé aux ruines antiques. Ce motif, plutôt figé, figure privilégiée de l'imaginaire romantique, trouve chez René Char une traduction étonnante, celle d'un « figuier allaitteur de ruines » (28). Le figuier, arbre stérile entre tous, paraît produire la destruction et la ruine, les nourrir - les deux éléments du lieu s'attachent l'un à l'autre de façon indissoluble.

D'autres poètes nous font sentir l'étroitesse des liens qui unissent les éléments d'un paysage et l'arbre qu'ils spécifient. Ainsi dans le poème *Ascension* du recueil *Gravitations* de Jules Supervielle, les arbres cherchent leur âme par la

quête du lieu qu'ils doivent habiter. Outre les « forêts mortes » envolées de par le monde pour retrouver leur origine, peupliers et arbustes ont besoin d'une rivière et d'un chemin :

*« Fantômes de peupliers
Alignés comme sur terre
Vous cherchez une rivière
Pour la longer dignement*

*A ces arbrisseaux, ces arbustes
Il fallait un chemin creux,
Le ciel simule sous eux
Une terrestre armature. »*

Ombre d'eux-mêmes, perdus en plein ciel, ces arbres hors paysage, hors lieu, n'existent plus ; son paysage est pour l'arbre un paradis à occuper. Dans *Géologies* l'arbre accompagne les errances de l'homme avec tout son lot de terre, le lieu entier accroché à ses racines :

*« Tamarins et peupliers autour de nous ont compris
Qu'il s'agissait d'une course
Plus profonde que la vie.
Ils se mettent à nous suivre, jeunes racines au vent,
Avec le lierre et la grille,
La façade du logis,
L'haleine de la rivière. »*

L'arbre *est* son environnement, il en tire non seulement ses formes, mais toute sa présence ; sans tous ces éléments, ici grilles, maisons et rivières, l'arbre est un déraciné. Le paysage se fixe autour de lui, et son intégrité dépend de l'eau, du chemin, de la maison près desquels il a crû, sans eux il se meurt, ombre, fantôme, absence.

Quant aux liens de l'arbre et de la pierre, Supervielle y voit des rapports de force ; l'un marque sa domination par la fixité d'un paysage que l'autre démantèle d'une brusque mise en mouvement :

*« Le granit et la verdure se disputent le paysage.
Deux pins au fond du ravin s'imaginent l'avoir fixé.
Mais la pierre s'arrache du sol dans un tonnerre géologique.
Joie rocheuse tu t'élances de toutes parts, [...] »*

L'arbre concède l'espace à la domination de la pierre dont le mouvement anime un instant et transforme le lieu.

Avec Bonnefoy, l'histoire des jardins cherchait un paradis ; le « vrai lieu » mêle intimement arbre et source, arbre et pierre, et les chemins glissent « parmi la matière même des arbres » (*Les Chemins*) - nous verrons dans nos transfigurations les éléments du paysage s'ancrer dans la chair même de l'arbre, y attiser le feu de toutes les alchimies.

Cependant la triade arbre/eau/pierre, si elle est de jardin, peut aussi habiter les forêts. Steinbeck dispose ainsi dans la clairière, centre vital de son roman *Au Dieu inconnu*, une source et un rocher, entourés d'arbres serrés les uns contre les autres, comme Leonov dans sa *Forêt russe* fait d'Ivan enfant un pèlerin lorsqu'il parvient à une maigre source, près d'un énorme rocher et de « tilleuls antiques »⁽²⁹⁾, comme, aussi, Mercier installe au coeur de sa forêt initiatique, des marronniers, « un autel naturel », avec une coupe de pierre pleine d'eau. Valéry dans *Amphion*, place pour une mise en scène à l'antique, des « arbres puissants », une « mare ou fontaine d'eau sombre », et, autour, des « blocs de granit ou de basalte ». Valéry devait d'ailleurs accorder une certaine importance au lieu, lui qui déclare dans ses *Cahiers* qu'un arbre, « dès qu'on l'arrache de son voisinage naturel » (II,p.294), se voit généralisé dans ses formes si l'on tente de le représenter.

Virgile, dans les *Bucoliques*, à travers les propos de Thyrsis, plaçait chaque espèce dans un lieu précis ; ainsi le frêne orne les bois, le sapin « des hauts monts est le couronnement »⁽³⁰⁾, le pin est l'arbre des parcs, le peuplier celui des rives.

Claudél dans le poème *Le Pin* du recueil *Connaissance de l'Est* s'attache également à montrer l'importance de l'arbre à l'intérieur d'un paysage, auquel il donne son caractère. Dressé devant l'uniformité d'un océan, d'un ciel ou d'un champ moissonné, il « rehausse » selon lui « l'éclat de la nature », interrompt face au ciel « le dessin des constellations » ; la « houppe obscure d'un pin » sur le mont Fuji, ou un arbre près des murailles de la cité impériale, au bord de lacs ou de canaux, tels sont les lieux que Claudél aime à évoquer, où la présence de l'arbre juxtapose une ligne et une couleur aux monts et aux eaux, dans une conception picturale - influencée par l'Extrême-Orient - des relations entre les différents éléments d'un paysage.

Bernard Clavel, dans son recueil de récits *Arbres*, oppose les arbres des cours d'eau aux arbres des bords de mer :

« Lorsque nous regardons aujourd'hui un cours d'eau avec ses reflets, tout son charroiment et son chatoiment, son mélange de branchages, de feuillages et de ciel, il semble que ce miroir émiette et multiplie la forêt. Avec la mer, l'alliance est d'une autre nature. C'est à travers les arbres que nous contemplons la lumière des eaux. J'ai toujours été frappé par la différence qu'il y a entre les arbres d'eau douce et ceux qui se nourrissent d'embruns et de rafales du large. On dirait que les premiers puisent au sol l'essentiel de leur pitance alors que les seconds s'évertuent pour arracher au vent ce qu'il leur faut de sève. » (p.27)

Dans le *Blason des arbres*, à côté des caractérisations des espèces - sur lesquelles nous reviendrons un peu plus loin - et comme des espèces à leur tour, Paul Eluard cite l'arbre « des sentiers communs » ou l'arbre « des maisons en ruine ». Pour lui l'arbre occupe l'espace, le comble, l'accapare et s'en habille ; ainsi l'aulne est celui qui « envoûte la rivière », et le cyprès bien entendu l'arbre des tombeaux.

Les chemins de Machado ne sont pas quant à eux des sentiers communs ; ils sont nombreux à jalonner sa poésie aux côtés d'arbres avec lesquels ils constituent une image en noir et blanc :

« En el blanco sendero,
los troncos de los árboles negrean

Sur le sentier blanc
les troncs des arbres sont tout noirs »
(poème XXXVI - poesias completas) (31)

Les peupliers sont de rivage autant que de chemin, « Chupos del camino blanco, àlamos de la ribera », mais ce chemin est toujours blanc, de façon obsessionnelle. Ailleurs des « peupliers de froid » sur « un chemin tout blanc » (32) se figent dans des paysages de guerre. Dans *Campo* (poème LIII) c'est un arbre brisé qui se tient tristement sur un autre chemin tout blanc : « Y ese árbol roto en el camino blanco. » Dans le poème *Las Encinas (Les Chênes)*, les peupliers sont de rivage, et les palmiers de désert - quand pour Le Clézio par exemple, le palmier

évoque de façon plus moderne et stéréotypée, le soleil, « le vent de la mer », « les nuits de velours ».

*« El pino es el mar y el cielo
y la montaña : el planeta.
La palmera es el desierto,
el sol y la lejaniá :
la sed ; una fuente fría
soñada en el campo yerto.
[...]
Los chopos son la ribera*

*Le pin c'est la mer et le ciel
et la montagne : la planète.
Le palmier c'est le désert,
le soleil et le lointain :
la soif ; une source froide
rêvée sur des champs désolés
[...]
Les peupliers c'est le rivage. » (33)*

Sur la terre d'Alvargonzales une pinède se dresse entre fleuve et rocher. Chaque espèce affirme et trouve son identité avec le lieu qu'elle habite (et qui l'habite). L'orme de *A un olmo seco* (*A un orme desséché*) s'oppose dans sa solitude, sa vieillesse perdue sur les collines, au peuplier à qui son lieu de croissance est assigné comme une tâche, une vocation, une raison de prospérer :

*« No serà, cual los àlamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruseñores*

*Il ne doit pas comme les peupliers chantants
qui gardent le chemin et le rivage
être habité de rossignols gris. »*

Dans le poème *Olivo del camino* (*Olivier du chemin*) le titre même porte trace de l'attachement de l'arbre au lieu. Comparé au « chêne castillan » des hautes steppes, arbre desséché loin de l'eau et des hommes, l'olivier porte haut une couronne touffue :

*« Lejos del olivar, junto a la fuente
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a un agua transparente
al borde del camino que blanquea*

*Loin de l'oliveraie proche de la fontaine
olivier hospitalier
qui donnes ton ombre à un homme pensif
et à une eau transparente
au bord du chemin qui blanchit »*

Arbres ombreux, source et chemin blanc, ainsi se compose ce paysage de campagne, accueillant pour l'homme, bien différent des hostilités montagnardes, tant par la forme de l'arbre que par la nature des éléments qui l'accompagnent. Nommé encore « arbre poudreux du chemin » (« Polvorientado del camino ») ou

« olivier de la source » (« Olivo de la fuente »), toute une culture grecque et latine sera évoquée à la splendeur de son ombre. Arbre humble, simple, sans gigantisme ni torsion tourmentée des branches, son environnement, chemin et source, le lie à l'homme et à ses repos. Il réapparaît, presque à l'identique, mais plus petit, plus discret encore, dans les vers de *Los complementarios* :

« Junto al agua fría
en la senda clara
sombre dará algùn día
ese arbolillo en que nadie repara

Près de l'eau froide
sur le chemin clair,
ce petit arbre que nul ne remarque
donnera un jour de l'ombre. »

Toujours on dispose du même lieu, la blancheur invariée du chemin, et l'arbre avec ou sans source fraîche ; pour le poète, cette figure, fixe jusque dans ses couleurs, parlera de tout un pays, une terre contenue dans la répétition d'un lieu unique.

Nous citons plus haut une autre figure, proche de celle-ci, de cet arbre de la campagne, des chemins par où l'homme passe et s'arrête : l'arbre près de la maison se rapproche encore des hommes. Le héros du roman de Steinbeck, avant de découvrir la clairière à la source et au rocher, décide, au début du roman, de construire sa maison sous un vieux chêne, dont l'importance ne cessera de croître tout au long du récit. Le roman de Juan José Saer, *Les Grands Paradis*, se concentre lui aussi sur une maison, une cour et des arbres, les « paradis » à partir desquels l'on voit se répartir ombre et lumière du matin au soir, circulant lentement sur la demeure et la vie des personnages. La composition du lieu y est particulièrement précise ; dans la cour, la table se trouve entre deux paradis alignés parallèlement à la maison, à cinq ou six mètres l'un de l'autre, arbres larges et hauts, imposants - telle est habituellement la stature des arbres près des maisons -, protégeant du soleil une grande partie du toit, de la façade et du chemin de sable. La quasi totalité du récit viendra tourner autour de ces lieux ; il est évident que l'insistance avec laquelle certains poètes et écrivains parcourent et décrivent ce type de lieu retiendra toute notre attention lors de l'examen des symboliques, puisque récurrence appelle sens.

Le recueil *L'Arbre et les Arbres* a retenu un poème de José Maria de Heredia, qui développe la même figure, arbre et maison. Un pin fournit aux sages

habitants de la maison quelques fagots de bois, de l'ombre et des chants d'oiseaux ; arbre et demeure humaine s'équilibrent pour former un lieu parfait, un habitat au sens où l'entendait Harrison, puisque l'arbre lie l'homme de la maison, à la nature. Pour Jimenez c'est bien aussi cet arbre-là qui est le plus proche de l'homme, l'arbre des maisons, ou l'arbre des villages :

« ¡ *Qué amigo un árbol, aquel pino verde, grande pino redondo, verde, junto à la casa de mi Fuentepiña !* *Quel ami, un arbre, ce pin vert, grand, pin parasol, vert, près de ma maison de Fuentepiña !* » (34)

Il y retrouve le murmure des larges frondaisons des grands arbres de village. Un peu plus haut, dans le même recueil *Espacio*, il évoquait déjà un paysage désert par ces jalons que sont les arbres aux côtés de quelques maisons :

« *!Un árbol paternal de vez en cuando ,junto a una casa, sola en un desierto !* *Un arbre paternel, de temps en temps, près d'une maison, seule en un lieu désert!* » (p.45)

Et de s'exclamer encore :

« *y un árbol sobre un río ! Que honda vida la de estos arboles ; que personalidad, que immanencia, que calma, que llenura de corazon total queriendo darse!* *Et un arbre sur un fleuve. Quelle profonde vie que celle de ces arbres, quelle personnalité, quelle immanence, quelle absolue plénitude du coeur dans ce don de soi !* » (id.)

Le lieu impressionne, et l'arbre tient alors sa toute présence du paysage qu'il habite ; ici c'est aussi de sa solitude, la mise en valeur de son unicité, qu'il fait croître sa grandeur, cette personnalité dont s'émerveille le poète. Les arbres de Jimenez sont hauts sans s'apparenter pourtant aux géants effrayants des montagnes, car ils sont aussi équilibrés, sans tourmente dans les ramures, toujours rassurants, comme achevés dans leur forme, sans contrainte des éléments ou du sol.

Nos paysages n'ont cessé de s'épurer, et nos investigations aboutissent ainsi à l'arbre des déserts, et à l'arbre des plaines, figures marquantes, souvent de plénitude, surtout pour la seconde - de la largesse dans la couronne, de la droiture dans le tronc. Les arbres des déserts peuvent être des arbres de don, accompagnés par un point d'eau, une oasis, une source. Lermontov rapporte ainsi une légende orientale dans *Les Trois Palmiers*, où l'ombre profonde et l'eau froide s'opposent aux chaleurs du désert. Arbres de l'accueil, « verte ramure » et « rameaux bienveillants » (35), leur solitude est complète mais le contraste entre leur vitalisme et la sécheresse alentour est créateur de paradis, avec ses ruisseaux, fruits et ombres perpétuelles, modèle de nombreux jardins sur lesquels nous ne reviendrons pas.

Mais le plus souvent l'arbre isolé en plein désert, hors des paysages des oasis, est une figure de dénuement, de sécheresse. Velter, dans son ouvrage au titre significatif, *L'Arbre seul*, mentionne un arbre du *Livre des Merveilles* de Marco Polo. En plein désert d'une province perse, arbre seul ou arbre sec, très grand, au bois dur et solide, ses feuilles sont vertes d'un côté et blanches de l'autre ; arbre de l'extrême et de la limite, il est censé marquer le « bord extrême de la terre reconnue ». Arbre des confins, de bout de monde, de seuil aussi, il peut s'apparenter aux arbres des carrefours, tels que par exemple les évoque Calame-Griaule dans son étude du thème de l'arbre dans les contes africains, arbres de croisées de chemins, marques de frontières, de bords à franchir, n'appartenant en vérité à d'autres lieux qu'à ces seuils infimes.

De plus en plus nos figures se concentrent sur l'individualité propre de l'arbre, sur sa présence solitaire, et le paysage se vide autour de lui, se décante. L'arbre des plaines tend lui aussi à s'épanouir dans l'oubli du paysage qu'il habite ; la poésie de Verhaeren livre à lui-même l'arbre des plaines, le met à l'épreuve des éléments, sans correspondance ou solidarité avec quelque montagne, eau ou chemin que ce soit. Dans *La Joie*, l'arbre, grandi par les tempêtes, le « sacre » de l'hiver, se dresse, « immense » et « nu », « dans quelque plaine », « au fond d'un pays inconnu », pareil à l'arbre seul, situé en limite et confins, c'est-à-dire insitué. Ce sont aussi les vieux chênes « des pays du Nord », ou ceux qu'on voit « se convulser » dans « l'étendue blafarde » (*Les saints, les morts, les arbres et le vent*), « de l'un à l'autre bout du monde », enracinés dans l'errance et

le non-lieu, qui se constituent en figures d'arbres de plaine. Dans *L'Arbre*, la solitude se fait gigantisme ; l'arbre en plaine se sacre roi, « impose sa vie énorme », arbre des champs qui voit toute la vie rurale se dérouler à ses pieds. Avec *Promenades* le poète n'aime à visiter que ces trois tilleuls « au bout du dernier champ », perdus dans un au-delà du paysage, et dans *Un Saule* il porte son affection sur un arbre isolé dominant « les champs qui l'environnent », encore arbre de confins si l'on en croit la fin du poème :

*« Si vous voulez savoir où son sort se décide,
C'est tout au loin, là-bas, entre Furne et Coxyde,
Dans un petit chemin de sable clair,
Près des dunes, d'où l'on peut voir dans l'air,
Les batailles perpétuées
Des vents et des nuées
Bondir de l'horizon et saccager la mer. »*

Entre mer, champs, horizon et chemin finissant, ces arbres ne sont plus du centre - contrairement, le plus souvent, aux arbres des montagnes, ou à ceux des triades arbre/source/pierre -, mais du bout, du lointain, de lieux indécis. Le poète norvégien Obstfelder dit de l'arbre des plaines, de « pays plat », qu'il « devient une aventure » (*La Plaine*) (36), mais sa solitude se hausse plus fière encore dans la nuit, quand le paysage s'éteint, quand le promeneur, forcé de pousser plus avant sa marche, vient de loin trouver la fraîcheur de ses feuillages.

Cependant, avant d'en venir aux figures de l'arbre proprement dit, à ses diverses physionomies en vérité, dont beaucoup se sont vues énumérées à travers les paysages puisque ceux-ci déterminent souvent leur aspect, signalons encore l'arbre des villes, pour lequel le lieu où il croît s'assimile le plus fréquemment à un exil. Bien loin de la cité promise de la Jérusalem future dont la conformation idyllique ramène à nouveau au jardin, l'arbre citadin se meurt dans l'univers de la modernité, ou, par contraste, arbre des avenues et des boulevards, offre comme au désert sa fraîcheur et son ombre. Souvenons-nous des peintres modernes qui plantèrent des arbres nus dans un espace urbain réduit et carcéral, Fernand Léger le cloîtrant entre fenêtres, murs et grilles, ou Folon l'emmurant entre des tours massives. Prévert évoque ces arbres avec humour dans son recueil *Grand Bal du printemps*, présageant notamment le destin des « grands arbres de Londres », pareils aux derniers bisons, relégués derrière des grilles, dans de « grands parcs réservés ». « Chefs-d'œuvre du vieux musée des eaux et forêts », les jardins où ils

survivent ne sont point des paradis, mais bien un exil. « J'ai des frères en exil à Paris », déclare dans *Arbres* un eucalyptus des campagnes ; mais ce même Paris en appelle à celui qui plantera un arbre dans la rue « Pillet-Wil » (p. 46), acte « salutaire » pour redonner vie à la rue « veuve de tout ». Chez Jouve, l'arbre au printemps fait « frais » et « triste » (37) avec ses feuilles nouvelles sur la ville. New-York offre à Lorca pour seul représentant de l'espèce végétale un « arbre à moignons qui ne chante pas », mutilé dans sa forme, ses extensions et ses langages.

Cette figure apparaît aussi à la fin du roman de Luneau, quand l'arbre, personnage principal, désespéré, appelle la mort au milieu d'un carrefour bruyant construit tout autour de lui ; motif récurrent des joutes inégales entre nature et culture, la mort menace aussi la clairière et Noïark, l'arbre-maître du récit de Mario Mercier. Ce type d'arbre est parfois déjà issu du déboisement ou du déracinement - un chanteur comme Maxime Le Forestier en a fait une chanson, *Comme un arbre dans la ville*, où le végétal se débat pour survivre, « sans abri sans domicile », figure inversée des ceintures forestières entourant la cité.

R. Giroux, dans *L'Arbre le temps*, extrait l'arbre du paysage, ou plutôt place le paysage dans l'arbre même, circonscrit le lieu dans l'écart de ses branches. « Je voulais alors décrire un paysage » déclare-t-il. Et la seule présence d'un arbre s'impose, sans autre élément pour l'accompagner, dans cette évocation : « L'arbre tendait aveuglément ses bras à posséder le paysage. » Mais rien ne s'actualise, le poète convoque un aigle, une lune, une mer et même un jardin – rien n'y fait car l'arbre préexiste à la formation du paysage, la création d'un lieu ne s'épelle qu'à son ombre nommée.

Dans *Le Pin* du même ouvrage, Giroux déclare clairement à propos d'un pin qu'il veut chanter : « s'il habite un paysage que tout incline à nonchaloir, c'est pour déguiser mieux sa démarche intérieure. Car il n'est d'aucun lieu. Il est un lieu à lui tout seul. Il est seul. » L'ordre intérieur qui préside à ses vie et forme, forme torturée, déchirée dans un paysage où les éléments resteront discrets, où le

vent n'aura pas même la force d'émouvoir son feuillage, l'absente du monde extérieur. L'arbre se suffit alors à lui-même, il n'habite aucun lieu : « où est le pin ? Et qu'aurait-il besoin de ma voix pour chanter ? N'est-ce pas assez que la nuit de son bois, la chimie de ses feuilles ? » La chimie sera l'objet de la dernière partie des poétiques ; en revanche, l'arbre indépendamment du paysage prend à son tour de multiples formes.

Le parcours des lieux a permis déjà d'énumérer quelques-unes des formes du végétal, que le paysage détermine, mais dont on peut les détacher ; ainsi avons-nous rencontré des arbres qui se caractérisaient par leur gigantisme, par leur sécheresse, par la rondeur de leur couronne, par la flèche pointue de leur cime, la droiture d'un tronc-colonne, par l'aspect tourmenté de leurs ramures, par le dénuement hivernal de leur frondaison, la maigreur de leur tronc, par l'habit de lierre ou de lichen qui les alourdit, ou encore par la mutilation qui leur est infligée. A ceci on peut ajouter les arbres creux, les arbres noueux, les arbres en fleur ou les arbres fruitiers que détermine la saison, tous les arbres que l'histoire de la peinture a pu étudier, arbres de la courbe, tordus, aux fortes racines et aux branchages compliqués et luxuriants à la façon de Rubens, ou arbres de la ligne, centrés sur un tronc droit, arbres de l'art abstrait variant dans leurs couleurs, arbres bleus, rouge ardent, dans leurs formes, croisées de lignes horizontales et verticales, triangles, ronds, pyramides ou flèches etc. En outre on peut considérer que chacune des parties de l'arbre, tronc, racines, feuilles, branches, souche et même ombre, se constitue en figure de l'ensemble.

Nous venons de citer parmi ces figures, les arbres en fleur ou les arbres fruitiers, ou bien encore ceux dont le dénuement n'est dû qu'à la saison. Les arbres des saisons et des jours constituent en effet toute une partie de nos figures, parfois presque paysages, arbres de nuit, arbres avec astres - à l'aube, au méridien ou au crépuscule - dont l'ombre décroît et croît, arbres dans la tempête, agiles, tordus ou tourmentés, arbres sous la neige, pour des paysages en noir et blanc, du dépouillement et de la pureté, arbres en été, avec oiseaux, lumière et ruissellement

des brises, abondantes frondaisons vibratiles, arbres de la fleur et du chatoiement printanier, arbres en hiver mutilés, élancés en colonnes dures, arbres en livrée d'automne ou s'affaissant sous le poids des fruits. Il paraît évident que la poétique de la plupart de ces motifs se concentrera dans leur lien avec les éléments, la lumière, l'air - le vent -, dans les transformations qu'ils semblent faire subir à la matière même de l'arbre. Aussi ne nous attarderons-nous ici que sur quelques-uns parmi eux, parce qu'ils doivent moins à la poétique des éléments et de leurs alchimies, ou parce qu'ils s'imposent comme figures prépondérantes dans l'imaginaire d'un poète, d'un peintre ou d'un écrivain.

Chez Proust, l'histoire culturelle a précisé l'importance des aubépines en fleur au mois de Marie ; toute floraison dans l'oeuvre proustienne confère en vérité aux arbres une douceur et une fragilité qu'ils possèdent rarement le reste de l'année, douceur qu'on verra ailleurs féminisée, et fragilité qui paraît celle d'une décoration, tant par la couleur que par la forme. Ainsi les marronniers dans le jardin du grand-père Santeuil portent leurs fleurs comme « des tours massives et délicates », « superposées, immobiles comme la tête royale d'un oiseau » (38). La fleur couronne l'arbre et lui donne un air de fête, même une certaine solennité, comme celle du camélia épanouissant une « énorme ombelle » de fleurs dans le même jardin. La fleur dévoile aussi toute une intimité de l'arbre, ou un certain luxe dont il s'habille, avec ses « timides bouquets » et ses « rougissants boutons », ses pétales de « satin blanc » (*Du côté de chez Swann*) (39) - même si nous approchons déjà ici les anthropomorphismes. Dans *Du Côté de Guermantes*, les arbres fruitiers en fleur reprennent un air de fête religieuse ; « immenses réservoirs blancs », les arbres sont habillés, costumés d'une enveloppe florale dont la blancheur saura transporter le narrateur en d'autres saisons pures :

« Les fleurs des cerisiers sont si étroitement collées aux branches, comme un blanc fourreau, que de loin, parmi les arbres qui n'étaient presque ni fleuris, ni feuillus, on aurait pu croire, par ce jour de soleil encore si froid, voir de la neige, fondue ailleurs, et qui était encore restée là, après les arbustes. Mais les grands poiriers enveloppaient chaque maison, chaque modeste cour d'une blancheur plus vaste, plus unie, plus éclatante, comme si tous les logis, tous les enclos du village fussent en train de faire, à la même date, leur première communion. » (40)

Puis les poiriers en quinconce forment des « chambres sans toit » et la lumière qui vient s'y blanchir rappelle alors le « palais du soleil, tel qu'on aurait

pu le trouver en Crête ». La fleur est avant tout un épanouissement, dans lequel on peut reconnaître la pureté et la froideur de l'hiver, ou les lumières crues de climats chauds, où une splendeur se construit en même temps qu'une intimité - palais et chambres - à habiter. Car la fleur chez Proust embellit, donne vie et mouvement à un jardin, le peuple soudain de présences que l'anthropomorphisme féminisera. Plus loin il nous dit des jardins qu'ils « éblouissaient par l'épanouissement de leurs cerisiers et de leurs poiriers en fleur » ; l'arbre en fleur saura attirer à lui les lumières et créer la sienne propre.

Les arbres en fleur font encore écho aux habillages blancs de l'hiver dans un passage du *Temps Retrouvé*, même si la volubilité des premiers diffère largement du profil fin et dénudé des arbres hivernaux :

« Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël ; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, [...]. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicate, la prairie sur laquelle se développaient ces ombres d'arbres, légères comme des âmes, était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poirier en fleur. » (p. 736)

L'arbre hivernal détache un profil éthéré, dont le dessin s'atténue, presque jusqu'à s'extraire du paysage, suggérant à peine son dépouillement ; cependant, bien que nous entrions ici déjà dans les transfigurations de la lumière, le poirier en fleur revient habiter ce dénuement, enrichir la blancheur frigide de la neige de sa chaleur intime et délicate.

Colette chérit elle aussi plus que tout autre l'arbre en fleur, et c'est chez elle un goût pour l'éphémère dans l'arbre, une préférence pour ce qui dévoile soudain les mystères de la vie des sèves, comme un aboutissement, et étonne par ses couleurs - bien entendu, c'est à nouveau des arbres fruitiers que l'on nous parle, les autres possédant des floraisons plus discrètes. La feuille ne lui paraît résulter que d'un simple principe de croissance, même si sa forme, et parfois ses teintes, émerveillent, quand la fleur s'épanouit comme le signe le plus flagrant, le plus imposant de l'existence de l'arbre, sa manifestation la plus poétique, son habit le plus pur et le plus admirable :

« La gloire d'un arbre à fruits, l'image la plus tenace qu'il dépose en nous, la plus passionnément contemplée, c'est le souvenir de sa floraison éphémère. Les manchons blancs passés aux bras des cerisiers, le blanc vert hâtif qui étoile les pruniers, le blanc crémeux hérissé d'étamines brunes des poiriers, enfin les pommiers blancs comme des roses, roses comme la neige à l'aurore - cette écume, ces signes, ces fantômes, ces anges, en huit jours naissent, déferlent et s'anéantissent, meurent épars. Mais cette semaine efface la solide splendeur, la durable et joyeuse saison des fruits. [...] Seule la fleur a son sexe, son secret, son apogée. » (*Flore et Pomone* p. 290)

On retrouve comme chez Proust cet habillage délicat et coquet des arbres par les fleurs, et l'écho d'un temps de neige intimisé par la lumière. La fleur est une variation de couleurs avec laquelle seul l'arbre d'automne peut rivaliser, et toutes les blancheurs de la terre, des écumes aux fantômes, s'assemblent pour dire la pureté des arbres printaniers. L'arbre en fleur c'est l'insouciance et la hâte de la nature à jeter des splendeurs à la mort, l'arbre fruitier c'est la patience d'une production longuement mûrie, épanouie dans la durée.

Dans un passage de *Rondeur des jours* de Giono, on voit défiler entre autres espèces, de « lourdes yeuses [...] sous le poids de miel de leurs fleurs », et des acacias qui « écrasent des grappes de parfum sous le poids des hommes » ; l'arbre en fleur possède ici, où nous n'avons plus affaire à des fruitiers, l'ampleur expansive et lourde - pareille un peu à une mise bas -, abondante, des pommiers ou des pruniers trop chargés de fruits.

Le fruit dans l'arbre apparaît comme un sommeil, une cécité, bien différente des sensibilités des feuilles que nous découvrirons un peu plus loin. Ainsi pour René Char: « Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit » (41). Et dans cet étonnant et surréaliste poème de Nietzsche l'arbre est forcé à l'éveil quand on lui enlève ses fruits, fruits du songe, du rêve, fruits de toutes les richesses comme dans les contes aux arbres à pommes d'or :

« Was habt ihr plumpen Tölpel mich gerüttelt,
Als ich in seliger blindheit stand :
Wie hat ein schreck grausamer mich geschüttelt,
-Mein Traum, mein goldner Traum entschwand
!
[...]
Vor Schrecken warf ich euch die Schüsseln
Goldreifer Früchte - an den Kopf.
(*Baum im Herbst*)

*Rustres maladroits, pourquoi m'avoir secoué
Quand je me trouvais dans une bienheureuse
cécité
Jamais frayeur ne m'a secoué plus cruellement
- Mon rêve, mon rêve doré a disparu !
[...]
De frayeur, je vous ai jeté les compotiers
De fruits mûrs dorés - à la tête.
(*Arbre à l'automne*) » (42)*

Maurice de Guérin dans son *Cahier Vert* avait avant l'heure de l'abstraction déduit de la plénitude des arbres en fleur, des formes géométriques. Ainsi les pommiers fleuris font au loin « comme des boules de neige » et les cerisiers paraissent édifiés « en pyramides » ou bien « s'étalent en éventails de fleurs » (43), la fleur paraissant faire de l'arbre un motif décoratif parfait dans sa silhouette.

Chez Guérin on trouve également le motif de l'arbre dans la neige, où s'accroît la simple ligne noire du tronc : « Les troncs noirs des arbres s'élèvent comme des colonnes d'ébène sur un parvis d'ivoire. » Le contraste pétrifie le paysage dans la dureté, épure l'arbre et le resserre sur le seul tronc. En revanche, plus loin, les sapins chargés de neige offrent une figure beaucoup moins affinée, les branches ployées, la stature lasse.

Avec *L'Arbre blanc* Rina Lasnier explore toutes les puretés de l'arbre dans la neige, double pureté qu'il tient tant de la neige que de son propre profil décanté, dépouillé de tout superflu, concentré sur sa seule verticalité, sur le trait pur de ses branches :

« *L'arbre incanté d'une neige sans cesse survenante,
et l'arbre est un souffle inspiré d'un masque de soie
et non plus l'oeuvre de l'ombre sous un fouillis de feuilles ;
par l'énergie du froid la neige a doublé sa pureté [...]
L'arbre a pris chair de spectre pour grandir
et joindre le lac vertical de l'horizon bleui
[...]
et l'arbre fraudé est une fuite de vipères blanches. »*

L'arbre des neiges se dégage de la pesanteur, se défait de sa stature pesante et enracinée, sa verticalité s'affranchit de la terre ; seul le sapin est pris à « l'épais filet des neiges suspendues » (*Le Sapin vêtu*) quand les feuillus ne paraissent que « légèrement langés de neige ». L'arbre d'été, avec ses feuillages et son ombre, alourdit, arrondit la forme, il s'impose et brouille la ligne, le tracé éthéré du tronc hivernal qui lui s'effacerait presque, s'absorbant dans la fourrure des neiges, dissimulé dans le corps sournois et insaisissable de « vipères blanches ».

Anna de Noailles dans *Le Coeur innombrable* voit avec l'hiver des « arbres silencieux / que toute cette neige isole » (44) ; l'arbre des neiges fait ici triste figure, car seul l'été savait le lier à tout un monde d'éléments et d'oiseaux,

de bruits, l'été en termes relationnels qui s'oppose à l'hiver des solitudes, où la neige réduit au silence en même temps qu'elle épure.

On voit bien à travers ces quelques exemples combien la physionomie de notre motif diffère selon les saisons. Verhaeren dans son poème *Un Saule* détaille pour un même arbre les changements infligés par les saisons ; ce vieux saule tordu est tour à tour « maigre », « nu », « poteau de froid » avec l'hiver, « clair », « vif » au printemps, mais « lourd » et « harassé » dans les jours de l'été. Ce type de différenciation nous rappelle l'histoire de notre motif en peinture, où l'impression visuelle devait souvent beaucoup aux saisons. Souvenons-nous notamment de l'importance des saisons et des jours dans la peinture chinoise classique, de ces traités qui accordaient une place égale au lieu et à la saison, au matin ou au soir. Lieu et temps s'associaient pour former des paysages complets ; on trouvait par exemple parmi les thèmes estivaux, « pins et rochers » ou « arbres et forêts de la montagne » ; « soir dans la montagne » ou « soir dans une forêt clairsemée » figuraient parmi les thèmes automnaux ; l'hiver possédait son « pin enneigé avec ruisseau », sa « chaumière parmi les pins ». Le peintre tente ainsi de composer à partir d'accords naturels, de reproduire des scènes typiques à chaque saison, des paysages dont la conformation la lui fera le mieux ressentir. Et, bien entendu, la physionomie même de l'arbre devra varier, dépouillée et sévère en hiver, pouvant cacher le ciel en été. Les arbres en fleur - fleurs de pêchers, fleurs de pruniers ou d'abricotiers, cœurs odorants des boutons à éclore - sont aussi particulièrement prisés, tant par les peintres que par les poètes. On citera ainsi ces quelques vers parmi d'autres, du poète Wang Wei, où les arbres en fleur s'associent aux pluies et brumes printanières, au chant d'un oiseau, pour évoquer la saison :

*« Fleurs rouges du pêcher encore humides des pluies de la veille
Saulé vert et aussi voilé de brume printanière
Fleurs tombées, le jeune serviteur ne les a pas encore balayées,
Le loriot chante, l'hôte de la montagne dort toujours » (45)*

Dans un autre de ses poèmes il peint ainsi la fin du jour :

*« Dans la montagne
Des rochers blancs émergent [...]
Quelques feuilles rouges s'attardent sous le ciel froid
Les sentiers de la montagne sont encore secs
Mais une brume verte imprègne les vêtements des passants. » (46)*

L'arbre ne se suffit jamais à lui-même pour dire la saison ou l'heure de la journée, les éléments atmosphériques s'accrochent à sa ramure. On trouve aussi assez fréquemment des figures d'arbres fleurissant hors saison, ou précocement, comme dans ces vers du poète des Qing, Chen K'in-K'i que rapporte notre *Anthologie de la poésie chinoise classique*, extraits du poème *Le Prunier* :

*« Après que la glace et le gel ont tout broyé,
soudain éclosent quelques branches nouvelles
solitaires, dans le paysage vespéral,
elles ouvrent le printemps de l'univers. »*

Ces floraisons extraordinaires, où pétales et neige se surimposent comme dans les métaphores proustiennes, apparaissent aussi sur les cerisiers d'un roman du Japonais Kawabata, *Le Grondement dans la montagne* :

« Il y avait un cerisier tout épanoui dans le jardin de cette auberge d'Atami. Cela se passait au mois de janvier. On appelle ces arbres les cerisiers du froid. Shingo s'était laissé dire qu'ils avaient commencé de fleurir dès avant la fin de l'année, mais il crut retrouver le printemps, dans un monde différent de son univers quotidien. » (47)

L'arbre qui fleurit hors saison est une intrusion, une apparition qui transforme l'appréhension habituelle du monde extérieur.

La peinture impressionniste observe elle aussi avec attention les variations des saisons, le moment du jour ; les vergers en fleur sont légion, et les peupliers de Monet font partie de cette entreprise, s'essayer à peindre plus la saison ou l'heure du jour que l'objet lui-même.

Les arbres du matin, ceux sans ombre des splendeurs méridiennes, comme les arbres du soir, doivent en vérité plus encore leur physionomie à la poésie des éléments et aux transfigurations des lumières que les arbres des saisons ; signalons simplement ici combien la figure de l'arbre de l'aube paraît fréquemment avec la vie qu'il accueille, épais et volubile comme un arbre d'été, quand le crépuscule apaise ses formes, noircit parfois le tronc, et l'apparente plus volontiers aux figures hivernales. Eluard différencie ainsi dans le poème *Vue donne Vie* un matin où « les branches attisent le bouillonnement des oiseaux » - toute mobilité, toute

expansivité dans les feuillages -, d'un soir où « les arbres sont tranquilles », imitant en cela le jour qui « se repose ».

Abordons à présent d'autres figures, dont certaines tiendront encore leur physionomie de la saison, à commencer par les arbres mutilés.

Des figures d'arbres mutilés, on retiendra, outre le motif citadin, les déforestations, les déboisements et les déracinements, les arbres morts sur pied, desséchés, les arbres abattus. Dans la poésie de Verhaeren, on rencontre le motif de l'arbre foudroyé, « par la foudre cassé » (*Les Plaines*), des arbres « écorchés vifs » (*La Plaine*), des arbres aux branches brisées dont seul reste le tronc massif (*L'Attente*), des arbres stériles dont les rameaux « tendus vers le printemps des rêves » (*A Ténèbres*) n'ont su recueillir la moindre fleur - nous verrons que la figure de l'arbre stérile est fréquente dans les contes, répandue aussi dans les *Évangiles* -, des arbres à « l'heure d'automne » dont la perte des feuilles est une amputation, des arbres nus ou tombés sous la tempête, les branches arrachées ou broyées, par la foudre, la bise, la hache ou le givre. L'arbre se voit saccagé par les éléments, les saisons ou les hommes, la vieillesse aussi - comme ces « pins que l'âge use et mutile » (48) dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo -, arbres de nudité, de sécheresse, de blessure ou de mort.

On retrouve chez Giono de ces figures d'arbres mutilés (49), écrasés par une pluie trop lourde et défeuillés dans *Regain* ou dans *Le Chant du monde*, abattus - « tous mes arbres par terre » - dans *Manosque-des-Plateaux*, ruinés dans *Les Grands Chemins*, réduits à l'état de « débris » par l'eau et le vent, déchirés par trois ruisseaux gonflés en automne dans une forêt de *Rondeur des jours*, « meurtris », « écorcés », s'écroulant ou se couchant sous les pentes, « saignés de sève », « ébranchés », absorbant dans le bois les pierres lancées par les rivières, cicatrisant dans un « bourrelet d'écorce ». *Le Pays des coupeurs d'arbres* regrette toutes les allées et les rangées décimées, des collines aux boulevards, en passant par les ruisseaux et les fontaines ; Janet déjà dans *Colline* savait parler de la terre et des arbres, soigner leurs blessures et regretter les premiers jours du monde, quand ne résonnait pas encore « le bruit de la hache », que les arbres ne se

méfiaient pas de l'homme - la mutilation est alors affaire de culture, extension des clairières. Enfin un récit d'orage dévastateur dans *Que ma joie demeure* enrichit la figure de l'arbre mutilé. C'est une forêt entière que la grêle orageuse se met à broyer ; quelque temps les arbres gardent les grêlons sur leur feuillage dur, mais à la nuit ceux-ci se sont agglomérés comme un seul bloc de glace « dans le croisillon des branches », et les arbres finissent par céder sous la charge :

« Les branches commencèrent à casser sous le poids. Elles se cassaient toutes lentement, en se déchirant du tronc et elles descendaient de longs lambeaux d'écorce avant de s'écraser sous leur poids de glace. » (50)

Le matin laisse les arbres « saignés à blanc ». Cependant - et on s'en rend déjà compte ici à travers le vocabulaire qui la décrit - précisons que la figure de l'arbre mutilé se verra approfondie plus loin, prolongée et enrichie, aussi bien par l'anthropomorphisme - des arbres saignés, meurtris, écorchés ou à moignons, il n'est qu'un pas à les humaniser, comme nous l'apprend d'ailleurs l'histoire culturelle et tous ses arbres en sang, ceux d'Ovide ou de la forêt de Gastine -, que par la poétique des éléments - eau, vent et feu ne se contenteront pas de défigurer l'arbre, de modifier et déterminer sa forme, ils viendront prendre part à sa substance, y formuler d'étonnantes alchimies.

Mais l'arbre mutilé c'est encore chaque membre du bois de pins de Francis Ponge qui sacrifie ses branches basses pour le seul maintien de la cime, ou l'arbre des forêts, « presque sans racine » selon Gallegos parce que la profusion souterraine l'empêche de prospérer, facilement abattu par les tempêtes, arbre sans plénitude.

Chez Saint-John Perse la foudre violente le végétal, « arbre fourchu du viol que remonte l'éclair ! » (*Etroits sont les vaisseaux ! Amers IX*), comme pénétré de part en part, foudroyé par l'intérieur. Jimenez, dans *Hierro (Fer)* décrit le chêne meurtri repoussant la blessure par un regain de vie :

*« De hierro era el retoñar pujante
entre la paz de la estacion primera ;
parecia que el árbol de volviera
al cielo el hacha en ramo fulgurante*

*De fer était sa repousse puissante
Parmi la paix de la saison première ;
On aurait dit que l'arbre renvoyait
Au ciel la hache en rameau fulgurant. »* (51)

La force et le vitalisme de l'arbre se trouvent décuplés ; du frêle au puissant, l'arbre mutilé voit varier sa silhouette.

Cependant l'arbre mutilé prolifère dans les peintures de l'art moderne, arbre mort ou équarri des dessins naïfs, arbre abattu des oeuvres de Kirchner, Munch ou Hodler, tels que nous les avons décrits avec Mertens Von Schaller dans notre histoire culturelle, arbre citadin, dénudé, ou réduit à hausser des tuyaux à la place des branches ; de simples souches, comme dans le tableau de Vogelgesang, dont on a arraché les troncs sans ménagement, suffisent parfois à dire un univers de débâcle, voire d'apocalypse, comme dans l'oeuvre de Max Ernst.

En vérité de ces arbres-ci la vie paraît s'être totalement absentée. Arbres de ce siècle, on les retrouve aussi en littérature. Jean Onimus, dans ses *Essais sur l'émerveillement* évoque ces dysharmonies de l'arbre moderne, motif sans feuilles ou calciné, où la vie s'atrophie, ne l'emporte jamais sur les blessures. L'arbre planté dans le décor gris d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett est un arbre sans saison ; un jour « noir » et « squelettique », il est couvert de feuilles le lendemain - « on doit être au printemps » présume alors Vladimir -, bien qu'on l'avait cru mort. Mais malgré ces quelques feuilles, personne ne sait en déterminer l'espèce, jugeant seulement qu'il doit s'agir d'un saule ; en outre un paysage – « route à la campagne, avec arbres » - paraissait désigné pour le lieu de l'attente, mais les éléments qui le composent perdent de leur utilité et de leur présence, le démystifient. Vladimir et Estragon ne parviennent même pas à se cacher derrière l'arbre trop grêle, arbre d'ailleurs qu'ils pensèrent au début n'être qu'un « arbrisseau ».

L'arbre réduit, mutilé dans ses formes et ses saisons, décline également le décor de Molloy, où l'on doute aussi de la saison - les feuilles « noires » et « spongieuses », sans mouvement, « raides »⁽⁵²⁾ n'en décident pas, feuilles d'hiver ou d'automne peut-être, dans tous les cas signe d'une dévitalisation identique de l'arbre.

Dans la poésie de Brecht on trouve aussi de ces arbres à la triste figure ; outre celui de *Der Brennende Baum (L'Arbre qui brûle)* ⁽⁵³⁾, aux branches « pétrifiées et noires » - et dont l'anthropomorphisme précisera la nature -, outre quelques arbres stériles à cause du poids de la neige ou de la pauvreté du sol, un « dialogue hyper naturaliste » (*Hypernaturalistisches Gespräch mit einem Baum in Winter*) démontre à l'arbre l'absurdité de sa mort annuelle, de ses dépouillements

perpétuels - tout arbre alors vit l'hiver comme une mutilation. *Das Lied vom Geierbaum* (*Le Chant de l'arbre aux vautours*) décrit quant à lui la présence assaillante des charognards qui « lacèrent », « crèvent l'écorce » et « effeuillent » la couronne, étreignent du végétal les jeunes pousses et les bourgeons, empêchent le printemps et ses vitalismes. Avec Brecht les arbres meurent mais restent droits, aux ressources insuffisantes pour la lutte ou la cicatrisation, mais jamais pliés, et s'ils s'abattent c'est dans la raideur intacte de leur tronc. De Zanzotto nous avons décrit les forêts en danger, les déracinements ; tous les tracés humains y fomentent des mutilations. *Le Galaté au bois* fragmente le langage poétique pour décrire les coupes nettes, un univers d'arbres délavés, réduit dans ses diversités, les limites, les bordures et les interdits ne laissant plus que « jeunes broussaillités », où la selve se fait serre.

La modernité, lorsqu'elle parle d'arbres, de l'arbre multiple à l'arbre seul, s'achève la plupart du temps, s'accomplit, dans une menace de mort ; ainsi le roman de Luneau dont l'arbre-personnage se trouve amputé de l'environnement où il vivait depuis plusieurs siècles, ou encore le récit de Mario Mercier, qui préservera avec peine l'îlot où vit le grand arbre-maître, à qui les arbres font appel pour raconter aux hommes « l'histoire d'un génocide », pour qui l'abattage d'un arbre s'apparente aux crimes et gestes sanguinaires des mythologies, où mouraient des divinités. Les rêves modernes d'harmonie avec la nature échouent dans des figures d'arbres mutilés, de déboisement, où l'on rejoint l'histoire culturelle.

Détaillons à présent d'autres figures où l'arbre se fragmente, non point en se mutilant, mais plutôt en se concentrant en quelque sorte en l'une ou l'autre de ses parties. Feuilles et racines sont le plus communément détachées de l'ensemble, le plus souvent pour préciser et amplifier une poétique ou une symbolique libérées des équilibres de l'arbre.

De *La Nausée* de Sartre, on connaît bien la racine - on ne connaît d'ailleurs qu'elle - à demi extraite de la terre, brutale, entre vie et matière, « masse noire », « noueuse ». La métaphore traditionnelle qui exprime la force aveugle et la vie

puissante des racines est celle du serpent, ou de la griffe, par une animalisation des poussées racinaires. Ainsi Roquentin voit dans la racine du marronnier « un long serpent mort », « serpent de bois », ou encore une « griffe », « une serre de vautour », donnant l'ampleur d'une agressivité très proche de celle de la racine hugolienne, « griffe » et « gueule » à son tour, « affreux serpent » qui s'étreint lui-même sous la terre.

Le Satyre de *La Légende des siècles* enrichit encore ce champ lexical ; la racine s'y fait « hydre », enfonce et étire son agilité serpentine de « longs cous repliés » et « mille becs béants ». Entre le serpent et le rapace, l'animalisation de la racine lui confère une voracité quasi monstrueuse, irréprensible.

Chez Giono un berger raconte, dans *Le Serpent d'étoiles*, comment une racine, « blanche » celle-ci et non point noire, « comme du lait qui coule », du glissement reptilien à la liquidité, est venue s'enrouler autour de son pied pour le « tirer au fond de la terre » (54). La racine, poussée et mouvement, conserve toujours une présence sournoise, même quand elle n'est pas figurée par quelque déroulement de serpent, agressivité de bec ou de griffes.

De façon moins frappante, Khlebnikov, dans *La Trompette du prêtre des fleurs* (55) dit des racines d'un figuier qu'elles « serpentent », en lutte pour leur chemin, cependant qu'une forme de volonté obscure, opiniâtre ici et non point sournoise, leur est prêtée. Chez D'Annunzio, les racines prolifiques d'un vieux saule déploient elles aussi un « enchevêtrement de couleuvres mortes » (*Vénus d'eau douce*), nid pétrifié, sans mouvement, des racines-serpents ; de la même façon, la torsion des racines de chêne dans *Villa Chigi* (56) les assimile à « un troupeau de serpents » se coulant avec soumission et obéissance sous les grands arbres.

Les racines, perpétuellement tordues, nouées, aux dessins sinueux, retrouvent chez De Castro une expression architecturale, décorative ; plus proches des baroquismes, des courbes infinies des forêts luxuriantes, que des ramures dénudées du linéaire hivernal, elles édifient dans *Forêt vierge* un temple démesuré, exempt de colonnades, fourmillant de mille courbes et entrelacs :

« Le sentier passait un peu plus loin devant une vaste grotte formée par les racines aériennes d'un arbre gigantesque. Cela avait l'aspect d'un temple hindou, avec des fenêtres multiples percées à différentes hauteurs et des portes innombrables, de dimensions et de lignes irrégulières. [...] Les racines de l'arbre filaient dans tous les sens, ici minces et affûtées comme des socs de charrue, épaisses là comme des pans de murs, ailleurs contorsionnées et serpentantes pour

s'achever plus loin et se nouer baroquement autour d'une embrasure comme un encadrement de style manuélin. » (57)

La racine, courbe et entortillement capricieux, ajoute de la préciosité, de la surcharge, au simple baroque de la courbe où, déjà pourtant, Thomas Hardy voyait du « bizarre » ; cependant le dessin de la racine varie ici entre une épaisseur qui crée à nouveau la surface, le mur, et la finesse d'une courbe taillée ou serpentante.

Avec Le Clézio on peut voir dans une autre figure de notre arbre « en parties », la branche, un modèle plus ouvré et moins anarchique de l'architecture décorative, bien que tenant toujours de la courbe, le modèle de l'arabesque. Si cette assimilation n'est pas faite réellement, le dessin des « branches noires » sur le ciel, comme luttant contre le vide et fragmentant l'espace, en rappelle tout à fait les géométries. Elles « s'éparpillent dans toutes les directions », « fragmentent le ciel en une multitude d'alvéoles » (58), le couvrent dans une étreinte, un geste investigateur. La branche, qui on le voit bien, se fait déjà geste qui s'étend et s'épanouit vers le ciel, s'accomplira pleinement dans la figure du bras ; branches dressées, cassées ou tordues, tourmentées dans leurs courbes, pendant le long du tronc, l'anthropomorphisme détaillera la diversité de leurs expressions.

Cependant Le Clézio s'est attaché aussi à décrire les feuilles, variant dans leurs formes et mouvements selon les espèces, « dentées » pour les chênes, « longues » pour les hêtres, les bouleaux et les tilleuls, « électriques » pour les trembles, comparées à de « grands parapluies » lorsqu'elles sont palmées. Mais c'est surtout leur mobilité qui les caractérise - elles sont alors appelées « ailes » ou « rémiges » - et leur lien étroit avec le vent. En vérité, la racine, terrienne, et la feuille, aérienne, dans leur réception et transmutation par la terre, l'air et la lumière - la feuille en particulier, organe de la respiration et donc de toutes les alchimies - trouveront leur place dans la poétique des éléments, où il conviendra en outre de différencier la feuille sur l'arbre de celle qui s'en est détachée, chacune entretenant avec le vent un rapport différent, et la seconde enrichissant ses symboliques de son errance. La feuille participe également aux métamorphoses des saisons et des jours, feuille de la chute ou du flétrissement, comme elle saura, aussi, s'imposer dans ses échanges avec le vent, bien accrochée à l'arbre cette fois-ci, offrant la principale prise de parole de notre motif.

La feuille parcourt toute l'oeuvre de Shelley, feuilles des cimes, les plus lumineuses, les plus proches du ciel, feuilles de l'automne, dont les riches couleurs de la mort rivalisent avec le vert estival :

« *The children of the autumnal whirlwind bore,
In wanton sport, those bright leaves, whose decay,
Red, yellow, or ethereally pale,
Rivals the pride of summer.* »
(*Alastor*, 583)

Feuilles emportées dans la tempête, multitudes ou myriades, feuilles de l'ombrage aussi - « *Dome of leaves* » - ou feuilles mortes amassées, présentes enfin dans l'absence, dans la figure d'un « *Leafless wood* » (*the Spectral Horseman*), elles conditionnent en vérité de nombreuses figures d'arbres, le feuillu, le touffu, le sec, le dénudé, l'arbre mort.

Dans *L'Endormie* Claudel compare, dans la mise en place d'un décor d'arbre, les feuilles immobiles à « des oiseaux engourdis » ; du vent la feuille retrouvera sa mobilité, qui lui permettra l'envol, emportant parfois l'arbre entier avec elle. Et chez Claudel la feuille jouera un rôle particulièrement actif dans la transformation de la matière en forme et en vie d'arbre.

Proust admire plutôt le côté esthétique des feuilles. Aux pommiers il reconnaît « l'inimitable ornementation de leurs feuilles » (*Du côté de chez Swann*) qui les différencie de tous les autres arbres. L'automne demeure pourtant pour lui la véritable saison des feuilles, qu'elles suffisent à évoquer. Mais celui qui apprécie surtout dans l'arbre ses floraisons voit dans la feuille la fleur de l'automne ; « mois de mai des feuilles », l'automne fait même fleurir un substitut des aubépines virginales en l'espèce d'un « ampélopsis, merveilleux et souriant comme une épine rose de l'hiver ». (59)

La feuille est donc le siège de toutes les impermanences, où la saison et le vent viennent imprimer leur marque, infiniment enrichie de toutes ces emprises de l'air ou de la lumière, inspiratrice des formes de l'arbre et de bon nombre de ses trans-figurations. Ponge y voit de l'instabilité, et l'arbre de son poème *Le Platane* ne s'émeut point de ses dépouillements, de la perte de ces parties de soi seulement créées « pour le rapt du vent », pour « la route poudreuse » ou « les tuiles d'une maison » - l'automne lui permet ainsi de recentrer ses énergies sur sa « simple

membrure ». Dans *Le Tronc d'arbre* le végétal accueille aussi l'hiver avec satisfaction, lassé et fatigué des agitations de son feuillage, « dont un change d'humeur nous couvre ou nous dépouille ».

Cependant ces membrures où l'arbre s'épure, débarrassé de ses feuilles, d'autres les ont trouvées dans la feuille même, dans le dessin de ses nervures. Nous pensons naturellement à Paul Klee, chez qui de l'analyse du tracé des nervures découle un certain nombre de règles pour la création de ses arbres, de leurs ramures, comme le limbe et ses contours - déterminés eux aussi par les lignes des nervures - peuvent dessiner le feuillage d'un arbre tout entier. Dans les *Cahiers* de Paul Valéry un identique désir de rationaliser la forme des arbres imagine la distribution des feuilles dans une sphère ou un cube. Matisse, avec son étonnant dessin *La Recherche de l'Absolu*, dresse une feuille parfaite dans ses géométries à la place d'un arbre (cf. Annexe 89).

En vérité la feuille fut l'élément primordial par lequel se définissait l'arbre comme motif pictural ; nous n'avons cessé dans notre étude de l'arbre en peinture, de décrire les feuilles, peintes une à une pour dire l'espèce, ou agglomérées - la frondaison constitue d'ailleurs elle aussi une figure, souvent inaccessible, un autre monde d'ombres et de refuges pour qui y est grimpé, perméable à la lumière puis compact, essayant des volumes d'ombres, aux variations et ressources infinies pour le peintre.

Dans l'oeuvre du Douanier Rousseau, la feuille prend son indépendance ; elle n'a nul besoin du tronc ou de la branche, elle s'épanouit dans la liberté et l'originalité de la forme, pointes agressives, limbes cubiques ou bombés, pareils à des fruits, disposés en plumeaux, géométriques ou quasi sexués, charnus et charnels.

J.P. Richard, dans son ouvrage *Proust et le monde sensible*, recense dans l'oeuvre proustienne la présence de plusieurs figures du monde végétal, dont ce qu'il nomme « le feuillu ». Il voit dans la feuille une autonomie engendrant une rêverie, un imaginaire de la mobilité, du vibratile et surtout de l'enveloppement - la femme issue du feuillage, comme les dryades antiques, fendait cette enveloppe et en dévoilait l'épaisseur mystérieuse. Dans un passage des *Jeunes Filles en Fleurs* c'est la végétalité même, l'enveloppe feuillue où Richard décèle une « ondulation maritime », qui se dit dans les termes de l'architecture, le végétal se mêlant à une église et la confondant dans ses formes et monumentalité :

« Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa il fallait pour reconnaître une église faire un effort [...], ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté ; les feuilles déferlaient les unes contre les autres ; et, frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants. » (60)

Quand la végétalité imprime son mouvement de feuillage, sa présence instable, remuante, à l'édifice, celui-ci se défait de ses solennités, de sa monumentalité, église fuyante jusque dans ses colonnes, bien loin de la cathédrale du *Génie du Christianisme* où les feuillaisons des forêts prises au sommet des chapiteaux se voyaient ciselées dans les voûtes gothiques, les troncs brisés aux arcades pour la raideur des colonnes, où le rappel des rumeurs forestières approfondissait le sens du sacré, appuyait ses pompes et sa sévérité. Ici l'église se végétalise, s'émancipe des raideurs de son architecture, se perd dans une illusion d'édifice que tout dédie à la seule nature, aux frémissements capricieux de ses feuillages. Chateaubriand avait usé du tronc, de l'arbre-colonne, plus dépouillé, géométrisé, pour exprimer l'élan des cathédrales vers les hauteurs, avec sa rigidité et sa dureté ; Proust camoufle et estompe l'architecture derrière les feuillages changeants, et l'édifice se défait de sa puissance, se plie à l'indécis tracé des feuilles.

Pour le tronc, l'art s'était aussi attardé à le faire colonne, ou à le tordre, voire le contorsionner, toujours entre ligne et courbe, classicisme et baroque ; cependant le tronc n'est pas une figure qu'on puisse réellement considérer seule, bien qu'il appartienne fréquemment aux images de l'arbre mutilé, tronc brisé, coupé au ras du sol, abattu ou équarri. La souche également participe surtout de ces figures. Mais du tronc on peut isoler l'écorce ; les métamorphoses nous ont habitué à y voir une sorte de carapace insensible qui couvre, enveloppe, entoure, rend rigide les corps de Daphné ou des Héliades, les voiles, les dérobe au regard. Lisses ou rugueuses, les écorces donnent sa couleur à l'arbre, sa blancheur au bouleau, le lustre noir des chênes sous la pluie ; sur l'arbre mutilé elle n'est plus que lambeau. Le platane, qu'on voit se défaire de son écorce, poursuit ainsi chez Ponge les dépouillements qui avaient débuté avec la chute des feuilles ; le tronc « se départit sèchement de la platitude des écorces » et se constitue comme la

forme et la figure minimale, de laquelle on ne peut plus rien retrancher - l'arbre conserve cependant ici sa ramure, quand les pins du *Carnet* se départissaient de leurs branches pour la cime. *Le Tronc d'arbre* montre lui aussi un tronc pressé de se débarrasser de son écorce ; « trop sincère écorce », elle ne cache plus mais décèle, marquée par toutes les épreuves du passé, « masques passés public », témoignage trop vivant. Mais le poème finit sur ces vers :

« Ainsi s'efforce un arbre encore sous l'écorce
à montrer vif ce tronc que parfera la mort. »

Les excès du dénuement - et de l'abstraction -, la seule formule linéaire, blanche et lisse d'un tronc pour dire l'arbre, aboutissent à une seule figure de mutilation, l'arbre à vif que l'écorce protégeait en même temps qu'elle l'exprimait, et dont l'absence totale, l'arbre achevant de se défaire de ses extériorités, est une mort.

Mentionnons aussi ici le fruit, mais sans nous y attarder, puisque nous l'avons déjà traité à travers la figure de l'arbre fruitier ; les mythes et religions sont nombreux à voir en l'arbre principalement un porteur de fruits, défendus ou envoûtants, fruits d'or, toujours objets de conquête, et bien souvent tout le merveilleux de l'arbre réside en ses seuls fruits. Le fruit paraît, plus encore que la feuille, à bout de branche, la plus extrême des créations de l'arbre ; René Char évoque comme un cheminement, « du cœur de l'arbre à l'extase du fruit » (61), qui irait d'une forme d'essence à la plus parfaite et la plus complète de ses réalisations. Et lorsque Char précise : « Le fruit est aveugle. C'est l'arbre qui voit », c'est comme si l'on allait d'une conscience à ses extrêmes périphéries ; cependant il imagine aussi un pays où les arbres auraient la liberté de n'avoir pas de fruits, mais beaucoup de feuilles.

Le fruit reste sans doute la plus détachable de toutes les figures de l'arbre « en parties », d'autant plus qu'il contient la graine, l'arbre futur. Prévert dans *Le Voyage des graines* voit la « genèse des arbres ». Lamartine avec *Le Chêne* imagine le voyage du gland tombé, enfance du géant végétal, le tout dans la partie ; Hugo s'exclame à son tour dans *Le Chêne des Etats-Unis d'Europe* : « Je convie les siècles à ton ombre, ô gland d'adversité ! », plaçant dans le seul fruit, par un raccourci saisissant, tout l'arbre futur. Le roman de science-fiction de

James Morrow, *L'Arbre à rêves*, a lui aussi exploité les infinies possibilités du fruit. Un savant machiavélique y invente et récolte des pommes qui lui permettent de contrôler les rêves des hommes à qui il les fait manger. L'arbre demeure simple producteur, et l'imaginaire lié au fruit n'entretient plus des rapports très étroits avec notre motif, même si son goût et ce qu'il provoquera trouvent bien souvent des échos dans la physiologie du végétal, accueillante ou repoussante. Peguy préfère dans *Le Mystère des Saints Innocents* le bourgeon au fruit ou à la graine, comme l'élément par lequel l'arbre vit et verdit ; le bourgeon tendre et fragile crée de la rudesse, des branches épaisses et la « cuirasse » des écorces.

Mais achevons cet examen des parties de l'arbre par une figure qui s'y attache comme un double - selon le mot d'Eluard, « les ombres des arbres continuent les arbres » (*A sa place*), - imite ses mouvements ou les déforme, l'ombre. Dans son voyage dans les Pyrénées c'est de l'ombre nocturne des ormes que Hugo crée des monstres, l'ombre propice à toutes les fantasmagories, à toutes les interprétations fantastiques - elles créeront de l'anthropomorphisme. Pourtant, de façon toute rationnelle, Pline, au chapitre XVIII du Livre XVII de son *Histoire naturelle*, caractérise chaque espèce par son ombre, comme il pourrait le faire par son fruit ou la forme de ses feuilles. Ainsi l'ombre du noyer est nuisible et pénible, elle donne mal à la tête, et, comme celle du pin, tue les végétaux alentour. L'ombre du figuier est légère, mais étalée, celle de l'orme évoque la douceur, elle nourrit ce qu'elle ombrage, celles du chêne ou de l'yeuse sont lourdes, différentes de celle du cyprès, petite bien entendu et ramassée sur elle-même ; le platane épanouit un ombrage agréable bien qu'épais, épaisseur qu'on retrouve chez l'aulne, qui nourrit pourtant les plantes alentour. Le peuplier, enfin, ne possède pas d'ombre, à cause de la mobilité de ses feuilles. Mêlées de croyances et de visions objectives, ces descriptions différencient avant tout ombre bénéfique et ombre maléfique, en même temps qu'elles tiennent compte des physiologies de chaque espèce.

Que le peuplier n'ait pas d'ombre, rien n'est moins sûr ; le roumain Ion Horea en fit tout un poème, *Umbra Plopilor (L'Ombre des peupliers)* (62). Effleurant à peine la terre, volatile, elle existe bien, qualifiée de « bleuâtre », « étrange », « légère », « sans trace », puis de « gisante », détachée de la réalité de l'arbre ; le mot qui termine chaque quatrain, « alunecînd » (« glissant ») modèle bien sa présence fuyante, son mouvement, sa liberté de traverser l'espace sans en

rien retenir, effaçant et dissipant toutes les matérialités, ne retenant que les « frissons » et les « bruissements » du monde. L'ombre ici n'impose pas à la terre le poids de l'arbre ; ombre de nuit et de lune, elle ne se fait pas grimaçante comme les ombres des ormes. Le poète grec Elytis décrit au contraire une ombre qui donne du poids à l'arbre, le densifie, quand, dans *Les Laudes*, l'ombre « incline le flanc des arbres vers le sol » (63), leur confère une attitude de recueillement ; dans le cinquième poème des *Clepsydras de l'inconnu*, on découvre de grands arbres « méditant comme des ombres », poursuivant dans l'ombre une forme de spiritualité. L'ombre d'un figuier dans un poème de Lorca du recueil *Canciones, Baco (Bacchus)*, ombre de plein jour pourtant, se fait quant à elle agressive :

« Como una pantera, su sombra
acecha miPéfrica sombra

Comme une panthère, son ombre
guette la lyre de mon ombre. » (64)

L'ombre étend et amplifie l'arbre - à la fin du poème « terrible y multiplicada », - animalisée pour l'expression d'une férocité comparable seulement aux poussées sournoises des racines.

Cependant le plus souvent l'arbre n'a nul besoin de son ombre pour enfler sa stature ; la figure la plus colossale de notre motif, l'arbre-géant, s'exprime par un vocabulaire récurrent. Les arbres géants sont légion notamment dans la poésie romantique, qui traduit cette hypertrophie à grand renfort d'adjectifs. J. Perrin, dans *Les Structures de l'imaginaire shelleyen* relève ainsi les adjectifs dont use le plus fréquemment le poète pour qualifier le chêne ou le pin. Pour le premier on trouve entre autres « giant », « great », « immense », « enormous », « solid », « knotty » (noueux) ou encore « dark » ; pour le second « giant », « old », « ancient », « great », « solemn », « majestic », « vast », « dark ». La vieillesse de l'arbre s'associe bien entendu à sa démesure, et sa masse imposante apparaît aussi sombre et noueuse, bien ancrée dans la terre et non pas fusant vers le ciel.

L'arbre géant s'accapare l'espace, mais son équilibre peut paraître fragilisé par sa taille et son poids ; Lamartine dans *Jocelyn* cramponne des « immenses châtaigniers » au flanc d'une montagne, « les branches étendues » (6ème époque)

comme à dessein, et les vers du poème *Le Chêne* décrivent eux aussi un « géant des collines », au « tronc séculaire », dont la comparaison à une tour est significative d'une massivité mieux assise encore que celle des troncs-colonnes. Avec *Die Eichbäume (Les Chênes)* Hölderlin admire des arbres à la stature identique. Leurs cimes sont d'une « ampleur sereine », leurs racines « fortes ».

On retrouve le même type de vocabulaire dans la poésie hugolienne ; « un sapin colossal » retient son attention dans son voyage dans les Alpes et les Pyrénées, le chêne de la République dont il rêve pour les « Etats-Unis d'Europe » s'avère « triomphal », « puissant », « énorme », identique en sa stature à celui des *Chansons des rues et des bois*, dans la *Célébration du 14 Juillet dans la forêt*, « chêne aux rameaux sans nombre », à la « grande ombre magnifique », plénitude du feuillage et multiplication des branches, « colosse » qui en impose tant au reste de la forêt – « point d'appui de toute la forêt » - qu'au genre humain. Cependant le gigantisme requiert parfois une trop grande vieillesse, et dans *La Statue*, les « marronniers géants » se trouvent sans feuilles et sans oiseaux ; ou bien il crée des « chênes monstrueux » dont la grandeur n'est plus admirable et sereine mais provoque l'effroi. Ailleurs ce sont encore arbres « prodigieux », « grands chênes » et « vieux cèdres », arbre « énorme » et « superbe », dans la variété d'un champ lexical qui à l'énormité mêle tour à tour la vieillesse ou la beauté.

Pour les romantiques le lieu des gigantismes est presque toujours la montagne, cependant que d'autres ont pu les placer en plaine, en jardin ou même en forêt. Ainsi dans *Die Schöne Buche (Le Beau Hêtre)* Mörike admire un arbre de clairière : l'arbre géant ne se distingue pas seulement par sa grandeur, son énormité, ni seulement par le lieu où il se dresse - de clairière ou de jardin, l'arbre occupe un centre, et quant à la montagne, c'est la rudesse de la pierre dont il a su vaincre les stérilités qui lui confère son statut - mais aussi par sa beauté, la perfection de sa stature ; en effet, « rein und glatt » (« net et lisse »), il s'élève ici sans torsion ni noeud - les chênes des montagnes en ont au contraire matérialisé leur grandeur - et tout autour de lui la clairière est un cercle, un « cerne » un « rond » une « ceinture », à rayons égaux de part et d'autre, pour l'établissement d'une royauté végétale juste et prospère.

Dans *Circé*, un article de Burgos, *L'Arbre ou les métaphores d'un refuge exemplaire*, note combien la gigantisation immobilise l'espace, fige aussi parfois le temps, supprime les distances ; en vérité l'arbre géant paraît créateur d'espace,

ordonnateur, comme on le voit dans le poème de Mörike tracer d'un centre parfait le diamètre d'un cercle achevé au-delà duquel se pressent les arbres plus petits, un monde extérieur à cette intimité assemblée et gérée de la clairière.

Cette capacité à déterminer l'espace et les distances se retrouvera dans bon nombre d'arbres mythiques, primordiaux ou cultuels ; il n'est que de se souvenir de l'immensité du jujubier extrême où aboutit Mahomet dans son voyage nocturne, dont chaque feuille était séparée de la suivante par quarante années de marche.

Dans le jardin de l'abbé Mouret, Zola place un arbre au « feuillage colossal », aboutissement des quêtes amoureuses de ses deux personnages, « taille géante », « bon », « robuste », « puissant » et « fécond ». "Virilité même de la terre » (65), il paraît rassurant en même temps qu'il inquiétera le couple par son abondante fertilité, pareille au « rut religieux du grand cèdre » exalté par Hugo dans *Le Satyre* ; central, il dispose à son tour l'ombre autour de lui, et pose les clôtures de l'intimité, isole pour les amants une « chambre » avec sa « langueur d'alcôve », une « solitude nuptiale » qui leur dictera les gestes de l'amour. L'arbre géant légifère donc ici aussi sur un espace, sépare intérieur et extérieur, calfeutre un sanctuaire pour les amants.

Gallegos plante dans une clairière de la forêt vierge de *Canaiïma*, la souveraineté d'un arbre solitaire sur lequel vont se concentrer les forces irritées de l'orage ; qualifié lui aussi de « superbe », « feuillu », « droit », il s'octroie, « né pour le plein soleil » (66), pour les solitudes des plaines ou des montagnes, un espace assez ample pour sa vie souterraine, à l'opposé de la masse des arbres en forêt, vus comme atrophiés dans leurs racines. Rien ne pourra l'abattre, lui dont la multitude des rameaux l'assimile à une forêt tout entière, « forêt de branches vigoureuses ». Dans *Le Partage des eaux* Alejo Carpentier voit dans les arbres géants des forêts ceux qui ont dépassé les luttes des sous-bois, se sont élevés démesurément au-dessus des autres pour atteindre la lumière ; certains, morts sur pied, font figure de géants mutilés. L'un de ces « colosses », ses « branches monumentales revêtues d'une silencieuse nudité », finit par s'écrouler ; la chute du géant entraîne dans la mort tout ce qu'il ombrageait – « cent arbres périssaient dans sa chute » -, ses racines émergent hors de terre et on le voit « jeter ses lambeaux dans toutes les directions » (67). L'arbre géant, habituellement décrit

dans la luxuriance, la fertilité hors norme de sa vie, imprime ici jusque dans la mort sa puissance amassée, lâchée sur la terre qu'elle vient briser et nourrir.

L'arbre géant croît en plaine chez Verhaeren : dans *La Joie* c'est l'hiver qui le grandit, sa nudité accentue sa stature ; dans *L'Arbre* il « impose sa vie énorme et souveraine » sur la plaine, comme avec *Un Saule* il « domine les champs qui l'environnent » ; la solitude aussi, bien entendu, contribue à sa stature, et celui qui se distingue dans *Le Premier Arbre de l'allée* possède une « force large », « mouvante » et « solide », tenant surtout sa grandeur de sa confrontation avec les éléments.

Le Banyan de Tagore peint lui aussi la présence d'un arbre géant, dont l'ombre « énorme » et « noire » paraît la plus impressionnante, tordue « à la surface de l'eau » (68). Edgar Poe dans *Le Scarabée d'or* décrit un « tulipier gigantesque », arbre d'exception ici aussi, tant « par la beauté de sa forme », de son feuillage, par « l'immense développement de son branchage », que par « la majesté générale de son aspect » (69) ; tout doit le distinguer pour qu'il attire l'attention et participe à la résolution de l'énigme du Scarabée d'or.

Toujours on met en avant l'exceptionnelle stature de l'arbre géant, ses développements excessifs ; Le Clézio, dans *L'Inconnu sur la terre* caractérise de la même façon l'arbre de la place de Tepoztlan (p. 105). Hors les mentions de sa beauté, de son énormité, de sa solidité, il est précisé qu'il se divise en « huit troncs principaux », puis « vingt-quatre branches maîtresses » et « des centaines de branches », des « milliers de ramures », « chacune tenant des dizaines de feuilles larges », pour une configuration de l'arbre parfait, toujours plus multiplié et ramifié à mesure qu'il monte vers le ciel. Son ombre attire elle aussi l'attention, « dense comme la nuit » et « froide comme l'eau » ; fermée totalement sur l'extérieur, l'ombre des grands arbres et de leur feuillage dru isole du reste du monde, crée un espace intérieur clos, qui ici ne s'identifie pas à l'intimité d'une alcôve, mais recourt à nouveau aux termes de l'architecture pour dire sa monumentalité. Structure hermétique que ni soleil, ni vent ni pluie, ni même froid ou nuit, ne sauraient pénétrer, comme dans la luxuriance des forêts le feuillage se fait « dôme apaisant », « toit vaste comme le ciel tout entier ». « Voûte de feuilles sombres » qui s'immobilise et s'équilibre « au sommet de la colonne multiple », le géant ne tient pas sa stature de ses luttes, ou d'une vieillesse marquée de blessures, des tourments d'un règne, il s'est simplement emparé dans un

développement libre et serein, du ciel et de la terre - sa racine s'étend sous terre aussi démesurément que sa couronne, racine « large comme le corps d'un boa », plus imposante que toutes les couleuvres, les serpents entrelacés. Dans une extension qui totalise toutes les dimensions de l'espace - du temps également mais ce sera l'objet d'une autre analyse, qui dépasse la simple poétique -, silence et paix accompagnent et rayonnent dans l'arbre de Tepoztlan, « force verticale » et tranquille beauté hors du commun, pour un règne que Le Clézio compare à celui d'un dieu.

L'arbre de Tétouan décrit par Ben Jelloun - lui aussi situé dans un lieu nommé, et au centre d'une place - est comparable à celui de Tepoztlan. Les racines en sont « énormes », le pied « solide » et « épais », le tronc partagé « pour soutenir tant de force déployée » et de « vigueur insolente » ; enraciné « dans les profondeurs » comme dans le « lointain », il s'empare lui aussi de l'espace, cependant que, malgré des branches fragiles et légères que le temps a courbées vers la terre, on peut « habiter son ombre », habitat sans monumentalité entre la terre et « le ciel proche » (70).

L'arbre géant est un arbre de l'éternelle ramification, de l'infinie extension et de l'accumulation, qui font son corps massif, sa couronne et son ombre souvent mentionnées de concert pour une densité qui circonscrit le lieu où elles croissent, le confinant autour du colosse.

L'arbre des ouvrages de Mario Mercier devait lui aussi sortir du rang, former clairière pour se voir attribuer le statut de maître ; dès le début, « d'une taille gigantesque », sa présence assimile la clairière à un « sanctuaire », un centre qu'encercle le reste de la forêt et qui devient « la salle royale d'un immense château », univers clos à l'intérieur d'un ensemble lui aussi fermé au reste du monde. Le château propice à toutes les monarchies et à toutes les scènes fabuleuses sera le lieu précisément de la rencontre du poète-chaman avec les énergies de la nature, par l'intermédiaire de ce grand « roi végétal », dont on ne cessera de rappeler les pouvoirs et l'investiture, « investiture du ciel » (71).

Le gigantisme a également inspiré la carrure des arbres des romans de science-fiction de M. Grimaud ou de J. Morrow. *L'Arbre d'or* du premier raconte l'histoire d'un peuple lancé à la quête d'un arbre d'or perçu en rêve. Enfin découvert, cet arbre « immense » et « resplendissant » dresse une « abondante ramure tout en or » cernée par « une gloire épaisse et palpable » (72). Il s'agit ici

encore de créer un arbre exceptionnel, d'or bien entendu - les matières de notre motif feront l'objet d'une étude particulière dans les alchimies et transfigurations - mais marquant aussi son unicité par le gigantisme. Dans *L'Arbre à rêves* de J. Morrow, Hamadryade - que les motifs mythologiques ont déjà évoquée - trouve l'expression de son gigantisme à travers toute une géographie, qui en fait un véritable continent - comme dans certains contes où le végétal conduit à tout un pays. « Jungle formée par un seul arbre », ses explorateurs y découvrent falaises, brouillards et rivières, y bivouaquent dans un « large delta d'écorce » (73), et rencontrent une tribu, cueilleuse des fruits d'Hamadryade et qui y a édifié un autel sacrificiel. Si l'arbre géant sait replier une intimité dans son ombre, monumentaliser la densité de son feuillage et la perfection des lignes de son tronc, il sait aussi porter des pays imaginaires.

Dans le roman *Mahogany* du Martiniquais Edouard Glissant, le paysage se concentre sur des arbres géants. Un fromager s'élève avec une « puissance en spirale », donne le vertige à ceux qui l'approchent. C'est son ancestralité qui lui confère cette royauté. Mais ce sera surtout le mahogany qui en imposera par sa grandeur, lui qui a « outré la dimension du ciel », qui forme ombrage plus noir que la noirceur de la nuit, et qu'on compare à une montagne. Sa présence, c'est aussi bien entendu cette capacité à s'inscrire dans le temps, à le défier ; lui qui représente tout un pays, un paysage, un lieu entier à lui seul, laisse ses abords « dégagés » (74). L'arbre géant porte tous les lieux en lui, les absorbe et y attire les hommes.

On trouve aussi fréquemment des arbres géants dans les contes africains, arbres de centre de village ou de savane, arbres à palabres d'où naît le conte, leur physionomie se devant d'être repérable par sa grandeur et son isolement, car même si un arbre comme le baobab s'avère déjà naturellement colossal, plus un arbre est grand plus il condensera de matière à légende. Jean Pliya, dans la nouvelle *L'Arbre fétiche*, décrit l'un d'eux, un iroko, que la modernité vient arracher à la terre :

« Le pied, invisible de loin, était entouré d'un fouillis d'arbrisseaux et de buissons d'où s'élançait un fût puissant et droit comme une colonne de cathédrale, couronné par un feuillage vert sombre. [...] D'énormes branches latérales disposées en arcade franchissaient en hauteur le sentier et y projetaient une ombre compacte. » (75)

Ici à nouveau la gigantisation est monumentalisation, colonne et arcade traduisent la perfection de la ligne et de la masse, la densité et l'abondance, une rigueur toute classique dans cette architecture végétale.

Cependant que dresser l'arbre géant en colonne, voûtes et arcades, le fige en quelque sorte dans sa majesté, Louis Guillaume choisit pour dire sa luxuriance une métaphore toute différente, celle d'un « fleuve d'écorce et de racines » (*Au plus grand arbre*) où la vie circule en trombe ; puis le même arbre se fait « astre ramifié », son ampleur est une emprise sur le monde, un rayonnement « qui aspire », comme le fleuve en vie débordante afflue de toutes les géographies de l'espace. Et de sa grandeur l'arbre inscrit sa supériorité sur tous les autres :

*« Les flammes du matin lécheront ta cime avant les autres
tes frères écouteront l'âme du paysage
mais tu respireras plus haut que leur visage »*

Valéry avec son *Dialogue de l'arbre* développe de Lucrèce à Tityre, les deux personnages du dialogue, deux idées de l'arbre, l'une qui se targue de scientisme, l'autre qui se plaît au lyrisme. Tityre conçoit tout arbre comme un géant, « arbre infini » dont la royauté réside dans le don prolifique de ses semences ; « foyer de la plus puissante poussée », sa force se mesure à ses conquêtes, « par bond de semences ailées ». Capable de faire « la nuit sous soi », de soumettre ou d'égarer les vents, les tempêtes qui s'abattent sous sa couronne sont comparées à des « moucheron » posés sur le dos d'un bœuf ; pour prospérer il se doit d'être insensible à toutes les brides que les éléments lancent sur lui pour contenir sa grandeur. Dans les *Cahiers* l'arbre est désigné comme un « végétal de haute espèce », « l'éléphant végétal », ou « arbre maxima », « poème de la croissance » ; l'arbre toujours roi l'est par ses extensions, ses ressources épuisées dans l'infinie ramification - en « crescendo » (XXV, p.118) - de sa croissance.

Rina Lasnier dans *L'Arbre bon* fonde le gigantisme sur la multiplication de chacune des parties du végétal ; ainsi « un troupeau de racines » et des « terrasses de feuilles » permettent une semblable extension, équilibrée, un élan amplifié vers le ciel comme dans la terre.

Chez Proust l'arbre géant pourvoit à tous les abris. Sous les marronniers Jean Santeuil se cache dans des « grottes mystérieuses » où l'ombre pleine sait imposer sa fraîcheur ; et dans les branches, oiseaux et écureuils trouvent de

« frêles et profonds pavillons de verdure », pour un « antique jardin suspendu », tout un univers protégé par la stature des arbres, « immenses » et dont les branches paraissent d'autres arbres, plantés la tête en bas. Avec leurs « immenses feuilles » et leurs « hautes fleurs » ils sont des « tours massives et délicates », la fleur atténuant leur gigantisme. Mais dans le jardin où se promène Jean Santeuil, le camélia règne sans partage :

« Il y avait dans le parc un arbre dont l'oncle de Jean était très fier : c'était un immense camélia, qui était deux fois comme un homme, mais surtout s'arrondissait presque dès le pied jusqu'au faite en une ombelle si large, composée de tant de milliers de larges feuilles vernies qu'on eût cru que c'était la contribution de beaucoup d'arbustes qui avaient réussi à la bomber ainsi plutôt qu'un seul. Et il était si élevé, en même temps qu'énorme, qu'il restait gracieux. Tout alentour s'étendait la pente d'un vaste terrain à vif, aux mottes retournées et absolument nues, où rien ne poussait, car on avait consacré à cet arbre, comme à un dieu, tout le terrain avoisinant. » (76)

Accaparant l'espace, c'est le multiple - feuilles par milliers, plusieurs arbres en un seul - s'unifiant dans la plénitude d'un unique végétal, qui élabore la physionomie de l'arbre géant régnant sur le parc. Pourtant ici tous les végétaux participent à une splendeur dont il n'est pas le seul dépositaire. Car le camélia se trouve entouré de toute une architecture et d'éléments du sacré, avec « le dôme des arbres », « le tabernacle des églantines » ou « les fines chapelles dentelées » que sont les haies au mois de Marie, saison des épines roses ou blanches propices à épanouir avec leurs fleurs le sentiment du sacré ; et dans les feuillages moins denses, plus immatériels que ceux des arbres géants, le soleil perce et entre, « comme dans une chapelle dont la fenêtre n'est pas vitraillée ».

Dans *Un Roi sans Divertissement* Giono distingue aussi un hêtre à sa grandeur – « une carrure et [une] étoffe qui le mettaient à cent coudées au-dessus de tous les autres arbres » -, mais c'est la formidable vie d'oiseaux et d'insectes qui l'habitent dont il tient son expression la plus spectaculaire :

« Il était surtout (à cette époque) pétri d'oiseaux et de mouches ; il contenait autant d'oiseaux et de mouches que de feuilles. Il était constamment charnué et bouleversé de corneilles, de corbeaux et d'essaims ; il éclaboussait à chaque instant des vols de rossignols et de mésanges ; il fumait de bergeronnettes et d'abeilles ; il soufflait des faucons et des taons ; il jonglait avec des balles multicolores de pinsons, de roitelets, de rouges-gorges, de pluviers et de guêpes. C'était autour de lui une ronde sans fin d'oiseaux, de papillons et de mouches dans lesquels le soleil avait l'air de se décomposer en arc-en-ciel comme à travers des jaillissements d'embruns. » (77)

Les oiseaux et insectes font plus que l'habiter, ils constituent son corps même, la matière de son feuillage. Ici on comprend bien comment la stature exceptionnelle des arbres géants trouvera son expression la plus complète dans l'anthropomorphisme ; déjà on voit jongler cet arbre, les mouvements qui l'animent lui donner une respiration qui le font échapper à sa seule nature végétale. Certains pensaient y sentir un dieu, beaucoup y verront un homme dont la personnalité intégrera tous les éléments du gigantisme, puissance, grandeur, beauté ou vieillesse. Ainsi un certain nombre des exemples cités ici verront leur physionomie précisée à travers la riche poésie des arbres anthropomorphes.

Cependant poursuivons avec la poésie architecturale de notre motif, poésie qui dépasse la description de l'arbre géant. Colette, dans une pièce de *Paysages et Portraits* voit dans le jet pur des cyprès de Provence, qu'ils soient géants ou non, des colonnes et obélisques :

« Dès l'Avignonnais, le cyprès apparaît en remparts et colonnades, qui protègent les cultures fragiles [...] plus bas la Provence se jalonne de cyprès par géants isolés, minarets des collines. »(78)

En groupes ils bordent, limitent et gardent, seuls ils sont signe, présence inflexible, intègre. Plus loin elle s'est installée dans un cyprès géant, dont l'architecture s'enrichit avec ses « architraves de racines à demi émergées » - elles rappellent celles des forêts de Castro qui à elles seules bâtissaient un temple -, avec « un fût à porter une église » ; mais c'est surtout son immobilité qui le monumentalise, comme la densité impénétrée des grands arbres amassait la matière de leurs voûtes et de leurs toits. « Il ne tressaille ni ne respire dans son repos d'obélisque » ; l'arbre interiorise et retient dans son « crin compact » le « bloc » resserré de ses ramures, d'où cette vocation à se concentrer dans la raideur verticale de toutes formes de colonnades, dans cette sévérité dressée, du minaret à l'obélisque.

Giono dans un passage du *Hussard sur le toit* dresse des arbres-colonnes et des voûtes - leur présence s'apparente déjà en vérité aux transfigurations de la matière et de la couleur - dont se crée un paysage enchanteur :

« Des branches de marbre soutenaient les retombements d'épaisses toisons d'or. Les feuillages d'un roux luisant semblaient faire leur propre soleil sous le ciel gris. Des avenues d'un sol moelleux s'en allaient paisiblement de tous les côtés, entre des colonnes, sous des arches blanches comme la neige. » (79)

Neruda, dans son *Ode à l'araucaria Araucan*, vante la croissance de cet arbre, « haut sur la terre », fierté d'un peuple résistant :

*« donjon du Chili, pointe
du territoire vert,
pavillon de l'hiver,
nef
de la senteur. » (80)*

Architecture imposante et fortifiée, imprenable, ancrée dans l'espace dont elle paraît signaler les confins, et dans les saisons, sanctuaire pour les sens, le « dur et bel araucaria » peut rallier les Indiens chiliens autour de sa stature de citadelle résistante, dont la physionomie extérieure impressionne avant d'être habitable.

Chateaubriand, lui qui nous conduisit aux forêts-cathédrales, aime par ailleurs évoquer à travers certains arbres les architectures du temple ou du refuge. Ainsi dans les *Mémoires d'outre-tombe*, des pins lui rappellent des images de voyage :

« De minces pins élagués me représentaient les colonnes de la mosquée du Caire, ou de la cathédrale de Cordoue, mais rapetissés et noircis, comme un paysage reproduit dans la chambre obscure. » (III page 517)

Bien que le tronc se trouve ici réduit à sa plus simple expression, dépouillé, l'arbre rencontré dans le paysage demeure en étroite correspondance avec la figure du sanctuaire, comme celui-ci savait transporter en forêt.

Avec Shelley la rondeur close des abris amoureux tient encore du temple ; ainsi dans *Queen Mab*, un chêne fournit sa frondaison (« leafy dome » VI, 209) pour temple de l'amour, et dans *Alastor* c'est un cèdre qui accueille les soupirs des amants :

« [...] *The pyramids*
of the tall cedar overarching, frame
Most solemn domes within. » (V. 433-435)

Toujours un espace intérieur se construit, pareil à celui des arbres géants, isole du reste du monde.

Avec *Atala* les arbres de la Floride offrent des architectures aériennes, « riantes hôtelleries préparées par le grand esprit » (p. 121), « château » berçant oiseaux et voyageurs dans leur sommeil, « mobile édifice » dont on sent l'étendue, avec « des corridors et des voûtes », tenant à la fois de la maison et du temple. Chateaubriand de conclure : « jamais les merveilles de l'ancien monde n'ont approché de ce monument du désert. »

L'arbre seul sait élaborer les mêmes architectures que la forêt ou le bois, surtout dans ses gigantismes bien entendu, mais on y conçoit cependant plus volontiers des architectures du refuge, de la clôture et de l'intime, ou des architectures aériennes ; ou bien ses temples président à un sacré sans solennité ni effroi. Dans le même récit Chateaubriand évoque la coutume de placer les enfants morts dans les branches d'un arbre, et on admire ainsi les « tombeaux aériens », les « mausolées de fleurs et de verdure » (p. 161), véritable habitat pour le mort, entre zéphyr, oiseaux et abeilles.

Dans le verger de l'abbé Mouret Zola plante une architecture d'arbres géants, laissés à l'abandon ⁽⁸¹⁾ ; on y trouve un « gigantesque poirier », des troncs aux « noeuds énormes », certains n'offrant plus que « les ruines géantes de leur écorce », pour une architecture déjà abattue, ou bien imparfaite, comme ces « piliers tordus soutenant une voûte de feuilles », paraissant dressés par quelque constructeur maladroit, ou peut-être déjà ployés par le temps, menaçant d'écroulement. Le verger à l'abandon et ses arbres centenaires ne proposent que les termes d'une architecture inachevée, comme cet « échafaudage de cathédrale » dont la monumentalité est absente, ou cet espace imparfaitement conçu et réalisé,

avec de « longues galeries », des « halles légères » et des « sous-pentes effondrées » ; seule l'anarchique prolifération des branches des cerisiers sait bâtir une architecture aérienne élaborée, « des villes entières », avec « maisons », « escaliers » et « planchers de branches », espace complètement recréé, aménagé même, comme pour les besoins et les commodités du visiteur, maison-paradis dans les branches.

Les architectures aériennes sont aussi particulièrement répandues pour l'habitat dans les arbres de Côme, le noble héros du roman d'Italo Calvino, *Le Baron perché*. On y approfondit les infinies possibilités des architectures aériennes de notre motif, architectures dont la forme dépendra de la structure et de la docilité de chaque espèce. Ainsi les oliviers n'offrent que des routes à défaut de grosses branches qui pourraient soutenir un véritable habitat ; le figuier offre un « pavillon de feuilles » mais les arbres où l'on vit le mieux d'après les appréciations de Côme, ce sont le dur sorbier, le mûrier et surtout le noyer, dans lequel on évolue « comme dans un palais aux nombreux étages et aux pièces multiples », le noyer, presque luxueux et très spacieux. L'adaptation et le souci de jouir d'un certain confort dans cette architecture naturelle, conduiront en des « salons arboréens », espaces plus confinés, intérieurs cossus, puis dans les ébats amoureux les arbres se feront « alcôve aérienne » et « pavillon suspendu », intimité redoublée quand elle niche dans la couronne. (82)

Celui qui grimpe dans l'arbre rencontre toute la complexion d'une architecture. Le Robinson de Tournier gravit ainsi un jour l'une des « silhouettes pyramidales » des araucarias, dont la forme en triangle, pareille à celle du cèdre d'*Alastor*, invite à l'exploration du sommet. Il progresse alors dans « la charpente » à « étages successifs » de l'arbre, qu'il ressent comme « une vaste structure, infiniment ramifiée », quasiment géométrisée avec sa répétition à l'infini des mêmes lignes, « branches, branchettes, tiges et tigelles, [...] nervures » ; l'entrée dans la ramure explore cette multiplicité du linéaire, qui surpasse toutes les créations abstraites. Mais plus Robinson s'élève, plus « l'architecturale membrure » se livre au souffle du vent ; le grimpeur y entend comme le ronflement d'un orgue, et se souvient du « clocher de la cathédrale d'York » (83) où enfant le vertige l'avait pétrifié. L'arbre ici est un monument de l'air, dont l'ascension jette dans le ciel, rapproche du vide.

Avec le roman de la Sud-Africaine Wilma Stockenström, *Le Baobab*, c'est un arbre creux, où est venue se réfugier une jeune esclave, qui s'impose comme une architecture solide et fortifiée. Donjon ou château, le gros arbre délimite un espace particulièrement protégé, ses forme et taille suffisant à instaurer cette clôture épaisse entre intérieur et extérieur, non pas par un feuillage dense et épanoui, mais par l'énormité d'un tronc creux.

Dans *Le Siècle des lumières* d'Alejo Carpentier, Esteban entreprend comme Robinson de grimper dans un arbre et explore ainsi une architecture de l'intérieur. L'infinie répétition de la ligne est remplacée ici par la spirale, « formée de bras de plus en plus serrés », structure principale enveloppée « d'un grand revêtement de feuillage », « auvents » et non pas dômes solides, que la brise peut assouplir. Ce « frémissant édifice », différent de ce qu'on perçoit du sol, ombre compacte et couronne solidifiée et dure, n'est plus un clocher mais un « observatoire », donc nommément ascensionnel et portant le regard vers les hauteurs ; il possède pourtant encore de « splendides ogives », signes d'une structure ordonnée obéissant à des lois strictes. (84)

Cependant qu'Esteban se laisse bercer dans les frondaisons, le crépuscule vient modifier la forme des arbres - ici nous touchons déjà aux transfigurations -, qui jouent des lumières vespérales pour s'animer ou au contraire s'immobiliser, comme le fromager qui se resserre sur la ligne épaisse de son tronc, fait soudain figure d'« obélisque », de « colonne rostrale », de « monument », grandit dans le soir qui affranchit des contraintes de la forme. Et dans l'averse, on voit l'eau rejetée des palmiers « comme par des gargouilles de cathédrale », chaque élément, chaque moment du jour ou de la saison créant une autre monumentalité. On rencontre également des arbres que la mort blanchit, auxquels elle donne l'aspect du marbre, et qui paraissent « les hauts obélisques d'une ville ensevelie » ; l'arbre parfait sa stature en statue, sa présence est un vestige, une mémoire longue à s'abattre.

Dans la poétique architecturale l'arbre paraît bien souvent simplifier son dessin, faire de son feuillage un plan, un dôme à la surface pleine et continue, de son ombre une matière compacte et précise dans ses limites, de son tronc une colonne, une ligne épaisse et haute, ébranchée, dépouillée. Plan, ligne, surface, la poétique architecturale semble résulter du même processus qui présida aux créations abstraites de Paul Klee. Pourtant, si parfois l'arbre extrait ses édifices du

paysage à la façon des arbres abstraits indépendants des lieux ou des éléments, parfaits dans leur géométrie, bien souvent c'est le lieu qu'il habite, la présence des éléments, qui contraignent à l'hypertrophie ou au contraire pétrifient en colonne de marbre ou de pierre. Ainsi la poétique architecturale nous mène au seuil des alchimies et transfigurations ; elle est aussi créatrice de paysages et elle sait délimiter à elle seule, grâce à ses lignes ou ses courbes, un espace précis et mesurable, à l'ombre de l'arbre, dans sa couronne, par l'assemblage de colonnes ou par le simple signe d'un obélisque dominant le paysage.

Nous avons vu que certaines espèces se prêtaient plus facilement à la ligne droite de la colonne, d'autres plus volontiers aux voûtes pleines et rondes des frondaisons - et Calvino différenciait les espèces selon qu'on pouvait ou non habiter leurs ramures. En vérité la poétique des espèces que nous abordons à présent s'est déjà vue évoquée dans le recensement des figures, puisque les arbres géants furent fréquemment des chênes, les arbres droits des pins, les arbres des rivières et des chemins, des saules ou des peupliers, les arbres des déserts, des palmiers ; en outre la poétique anthropomorphique complétera les caractérisations que nous entreprenons ici, en fera des personnalisations, comme, aussi, la poétique des éléments saura dire les espèces les plus promptes aux alchimies de l'air ou de la lumière, et celles qui au contraire se solidifieront dans le terrien ou la minéralité. Nous nous bornerons ici à signaler des constantes dans le vocabulaire qui décrit chaque espèce, lui confère sa forme et sa présence. Car chacun caractérisera les espèces selon la forme du feuillage, celle de l'ombre - nous l'avons vu avec les descriptions de Pline dans son *Histoire naturelle* -, le port du tronc et des ramures, avant de mentionner les allures et physionomies humaines de l'arbre en général, portraituré alors, voire caricaturé par des attitudes et des gestuelles, sans oublier ses affinités avec les éléments, sa préférence pour l'aérien ou pour le terrien. Ainsi la poétique des espèces se verra dispersée dans chacun des trois chapitres de cette partie.

Virgile dans *Les Géorgiques* cherche à différencier les espèces selon leur façon de naître et de croître ; on trouve ceux qui « poussent d'eux-mêmes

spontanément », comme l'osier, le peuplier ou le saule, ceux qui s'épanouissent à partir « d'une semence tombée à terre », le châtaignier, le chêne, « géant des futaies », ceux qui croissent d'un rejet tels le cerisier, l'orme et le laurier. En même temps chaque arbre tire sa spécificité du dieu ou de l'épisode mythologique auquel il reste attaché, ainsi :

« Les boutures donnent naissance au dur coudrier, au frêne géant, à l'arbre ombreux où Hercule cueillit sa couronne, et au chêne porte-glands du dieu Chaonien, ainsi qu'au palmier altier, et au sapin qui connaîtra les périls de la mer. » (85)

Chacun se détache par sa stature, par ses repères mythologiques, ou encore par ce à quoi il servira. Ces différenciations à la manière antique se poursuivront pendant des siècles, on peut s'en référer à notre Histoire Culturelle et notamment au texte des *Lusiades* de Camoes, où à chaque espèce il est convenu d'associer une nymphe ou une divinité, même si cela n'empêche pas de caractériser plus librement certains arbres, comme « le cyprès aigu, qui fuse vers le ciel » dont la forme est spécifique, ou encore l'image classique de l'ormeau, où « s'enlace la douce treille » (86).

Nous avons vu le chêne, le pin, le sapin parfois, se caractériser par leur gigantisme. L'espèce s'y révèle ; le chêne est par excellence l'arbre de toutes les grandeurs, l'arbre coutumier des paysages romantiques, conjuguant toutes les affinités avec ce qui est puissant et dur. Hugo, qui s'ennuie du peuplier comme des alexandrins, oppose dans son *Voyage aux Pyrénées* le chêne à l'orme, selon ce que chacun éveille par sa forme, brute et monolithique, ou contournée :

« Ainsi, pour moi, il y a une harmonie entre le chêne et le granit qui éveille, l'un dans l'ordre végétal, l'autre dans la région minérale, les mêmes idées que le lion et l'aigle entre les animaux, puissance, grandeur, force, excellence. Il y a une autre harmonie, plus cachée, mais pour moi aussi évidente, entre l'orme et le grès, le grès est la pierre la plus amusante et la plus étrangement pétrie qu'il y ait. Il est parmi les rochers ce que l'orme est parmi les arbres. Pas d'apparences qu'il ne prenne ; pas de caprice qu'il n'ait ; pas de rêve qu'il ne réalise ; il a toutes les figures, il fait toutes les grimaces. » (87)

C'est bien de l'orme qu'il s'effrayera de l'ombre la plus fantasque et la plus monstrueuse, quand le chêne surpasse toutes les autres espèces par sa royauté brute mais sans surprise. Dans tous les cas le poète ne s'ennuie pas dans une

plaine semée d'ormes comme il soupire face aux rangées de peupliers. L'orme est varié dans ses formes comme le chêne est fidèle dans sa puissance. Son voyage le fait aussi s'attarder à la description des oliviers, « tronc énorme », « branchage bizarre et irrité », « feuillage fin et soyeux qui, à distance, vu en touffe, ressemble à une fourrure de chinchilla ». L'olivier se caractérise par le lustre de son feuillage comme par la torsion de sa ramure irrégulière. Dans *Dieu* le cyprès, arbre sombre par excellence, l'arbre des cimetières, l'arbre tombal, possède des rameaux qui « sonnent lugubrement » et il n'est propre qu'à pendre des condamnés ; arbre de Satan, il diffère des arbres de Dieu, comme les chênes bien entendu, les baobabs ou le « palmier splendide » (88), arbre de beauté.

Michelet dans *La Montagne* fait croître chaque espèce selon l'altitude, le châtaignier fécond, étalant ses feuillages, se dressant au bas de la pente, puis le hêtre au « feuillage épais », aux « trop fortes ombres », multipliant feuilles et racines, un « océan de feuilles », « très prodigue » ; un peu plus haut ce sont le « beau tilleul » ou le tremble, « toujours en mouvement », au feuillage pâle mais infiniment vibratile. Si le hêtre est vert, le sapin est noir, « solennel » comme le sapin blanc mais noir en dehors, qui « semble un oiseau redoutable », « muet comme la tombe », « uniforme ». Pour le sommet le sapin possède de trop « grandes ailes » et cède la place à l'épicéa, dressé « en colonne », ou au mélèze à la « singulière finesse » (89).

En forêt Mörrike voit s'élever le hêtre « net » et « lisse » (*Die Schöne Buche*), d'une royauté plus parfaite que celle du chêne, « dense et sombre », quand le bouleau blanc sait sortir une « tête virginale » vers la lumière.

Pour dominer les forêts d'Amérique Chateaubriand dresse le « cône immobile » du magnolia ou le palmier avec « ses éventails de verdure » (90), l'un pour sa pointe et l'autre pour l'ouverture de ses feuillages. On avait aussi vu dans les vergers décrits par Maurice De Guérin le pommier dessiner dans l'espace le motif géométrique de la boule, et le cerisier celui de la pyramide.

Eluard dans son *Blason des arbres* ajuste en quelques mots la physionomie de chaque espèce, par des associations, des correspondances, des couleurs ou des échos, certains plus classiques, d'autres de pure veine surréaliste. On trouve entre autres - la poétique anthropomorphique poursuivra ces analyses - :

*« l'orme redoutable aux hommes
Le prisme du peuplier
Et le saule au bout d'un fil »,*

dans un mélange de croyances populaires, de regard plutôt cubiste sur les feuilles du peuplier, et une fragilité, peut-être, pour l'arbre des rivières. La feuille du bouleau est une « coquille », l'aulne « envoûte la rivière », jouant là encore d'une réputation qui n'est plus à faire depuis que Goethe dans son *Erlkönig (Roi des aulnes)* a livré un enfant à sa malédiction ; le charme quant à lui « adoucit le chêne » - sans doute ici par un simple jeu sur son nom - quand ce dernier conserve sa stature imposante et large, épaisseur de corps et de mousse :

*« le chêne adoucit l'amour
ses eaux orientent ses veines
le miel dort dans sa fourrure
et la houle de la mousse
recouvre ses vieilles graines ».*

Ours bourru mais rassurant, comme engoncé dans sa toison d'écorce et de mousse, il paraît hiberner et thésauriser sa fécondité.

*« Et mille plages c'est l'aulne
ou le tremble sans rupture
la caresse s'éternise
dans ce globe de verdure
piétiné par les oiseaux. »*

Certains feuillages s'enflent dans l'espace, de nichées d'ailes et de gestes aériens, ils y perfectionnent leur forme, se font habitables, sans la densité un peu lourde des chênes, ou bien celle, plus compacte encore, des cyprès - mais de l'air à la pierre nous entrons déjà en alchimie - :

*« c'est le cyprès sur les tombeaux
et pour tout dire il faut mentir
les mots les morts découronnés
plongent leur ombre dans son ombre
sans sortir d'un sommeil de pierre »*

Antonio Machado dans *Las Encinas* (*Les Chênes*) attachait chaque espèce à un lieu ; on y trouve aussi d'autres caractérisations. Le cyprès y reste « obscur » et « raide », « élégance du jardin » (91) pour sa forme élancée ; déjà dans *A un naranjo y un limonero* (*A un oranger et un citronnier*) il s'élevait « austère » et « noir » (92). En chaque espèce prédomine l'attrait d'une saison : le pommier s'impose par l'odeur de son fruit, l'eucalyptus par celle de ses feuilles, et l'oranger par l'arôme de sa fleur. Le rouvre s'inscrit dans la lignée des grands chênes, par sa robustesse, son aspect rude et nerveux, hautain ; mais différent de tous ces arbres-là, le chêne vert, que ni la taille, ni la fleur ni la feuille ne font admirer :

*« Qué tienes tû, negra encina
campesina,
con tus ramas sin color
en el campo sin verdor ;
con tu tronco ceniciento
sin esbeltez ni altireza,
con tu vigor sin tormento,
[...]
En tu copa ancha y rondonda
nada brilla,
ni tu verdiobscura fronda
ni tu flor verdiamarilla.
(Las Encinas)*

*Et toi, qu'as-tu, noir chêne vert
champêtre,
avec tes branches sans couleur
dans la campagne sans verdure ;
avec ce tronc couleur de cendre,
ni svelte ni hautain,
avec ta vigueur sans tourment.
[...]
Sur ta cime vaste et ronde
rien ne brille
ni ta frondaison vert sombre
ni ta fleur verte et jaune. »
(Les Chênes)*

L'olivier andalou de *Los Olivos* est vieux et poussiéreux, cependant que son feuillage sait refléter et luire de cette lumière du jour ou de la nuit. Et les pins d'Alvargonzalez possèdent la physionomie traditionnelle de leur espèce, robustes, « cimes gigantesques », racines à nu parmi la pierre ; les plus jeunes arborent un tronc argenté et des frondaisons qui « bleuissent », les anciens s'habillent de mousse et de lichen blanc.

Giono peint ainsi les oliviers dans *Rondeur des jours* :

« Les oliviers sont petits et comme tout usés de soleil avec très peu de feuilles et toute leur trame est apparente. Ils ne font pas d'ombre. Ils sont comme des sortes de bulles de salive divine. Ils sont soignés et propres. Ils ne font aucun bruit. » (93)

Presque translucide, l'olivier paraît sans matière, délié de l'ombre et du feuillage, tout investi, on le verra, par l'action des lumières.

Claudél veut reconnaître l'espèce justement à cette trame que signale Giono, trame géométrisée, en tous les cas pour le conifère, décrit comme une « articulation des branches sur une tige », laquelle « s'exténue en s'effilant » (*Le Pin*) ; le sapin en particulier se dresse comme « une droite coupée de perpendiculaires échelonnées ». Outre ces caractérisations sommaires, d'autres espèces sont remarquables dans la poésie de Claudél, comme le banian, « semblable à un temple qui s'engendre lui-même » (*Le Cocotier*) par le mouvement de ses branches qui se tournent vers la terre pour s'y enraciner, ou le cocotier dont la hampe est pareille à une herbe pour sa souplesse, longue, « amplification de la cime », portée vers le soleil ou inclinée vers la terre.

Le Clézio, dans *L'Inconnu sur la terre*, s'attarde sur une espèce proche, le palmier. Haut et mince, le balancement de ses feuilles au sommet est unique :

« Est-ce parce qu'il est si haut, qu'il a un tronc si droit, que ses feuilles larges s'épanouissent comme un bouquet dans la lumière, qu'il ressemble à la fois à un arbre, une feuille et un légume ? » (p. 151)

Le palmier s'impose surtout par sa finesse, la perfection et l'élégance de son allure, la danse de ses palmes - un « panache » - et aussi par sa vigueur, sa jeunesse, l'énergie de ce jet lancé au-delà des autres cimes :

« Il garde jusqu'au bout cette ligne élancée, cette souplesse, tout droit dans le ciel, ce bizarre parasol pas sérieux. » (p. 152)

Il sera l'arbre de toutes les fantaisies ; jamais blessé ni noueux, il saura faire et défaire des formes jamais fixées. Et dans un passage précédent, qui évoquait chaque espèce au dessin de sa feuille, les palmes ouvraient et fermaient « leur grand parapluie ».

Rina Lasnier s'est aussi intéressée à la ligne pure du palmier, qu'elle voit tour à tour comme une « mèche prise dans le silence », « l'éclatement vert d'une étoile », une « corbeille » ou bien encore une « fusée », une « mature nue de voile »⁽⁹⁴⁾ - mais on voit bien ce que ces deux dernières images doivent déjà à la poésie des éléments, à l'aérien. Cependant on retrouve dans ces métaphores le palmier et sa verticalité nette qui ne s'embarrasse pas de branches, pour tenir haut

cet éclatement, cette corbeille ou ce parapluie selon les mots de chacun, cet épanouissement quasi floral à sa cime.

Francis Jammes voit quant à lui le palmier comme une espèce rigide, tranchant comme « des bouquets de fer » sur l'horizon ; c'est le peuplier qui seul sait se mouvoir en arbre souple, quand l'aulne « amertumé » ne paraît produire qu'un « feuillage visqueux » (95). On voit combien chaque sens peut percevoir la différence d'une espèce, la vue bien sûr - l'arbre s'y manifeste par sa forme ou son mouvement - mais aussi ici le toucher, et ailleurs, l'ouïe - nous verrons comment chaque espèce chante d'une autre voix dans le vent.

Du *Baron perché* de Calvino nous avons déjà énuméré les espèces selon leurs possibilités architecturales, selon qu'elles étaient habitables ou non ; certaines peuvent encore se voir précisées dans leur forme, comme l'olivier dont la ramure décrit un « cheminement tortueux », le noyer exprimant « son obstination à se dresser », « lourd et dur », jusqu'au bout de ses feuilles, ou encore le chêne vert pour son « écorce crevassée » qu'on peut enlever par plaques comme celle, blanche, du platane, ou enfin le « tronc bossué » de l'orme (96).

Thoreau identifie et décrit quelques espèces dans les bois qu'il habite ; outre les cèdres, caractérisés par « leur flèche » portée haut vers le ciel, il évoque entre autres le hêtre,

« *Which has so neat a bole and beautifully lichen painted, perfect in all his details* » (« *au tronc si noble, si bien revêtu de lichens, si parfait dans tous ses détails* »),

ou un sapin du Canada

« *Standing like a pagoda in the midst of the woods* » (« *debout comme une pagode au milieu des bois* »),

dont la présence en impose et se monumentalise, bien différente de celle du bouleau jaune,

« *With its loose golden vest* » (« *avec son manteau doré flottant* »).(97)

Le bouleau est un arbre de légèreté, mais non pas à la façon d'un palmier dont le tronc reste puissant dans son mouvement vertical ; Senancour dans *Oberman* observe ainsi sa physionomie :

« C'est à cette époque que je remarquais le bouleau, arbre solitaire, qui m'attristait déjà et que depuis je ne rencontre jamais sans plaisir. J'aime le bouleau ; j'aime cette écorce blanche, lisse et crevassée ; cette tige agreste ; ces branches qui s'inclinent vers la terre ; la mobilité des feuilles ; et tout cet abandon, simplicité de la nature, attitude des déserts. » (98)

Ce sera bien évidemment l'écorce blanche, signe si distinctif du bouleau, qui attirera le plus fréquemment dans cette espèce. Verhaeren cependant s'attarde sur le « feuillage aminci » (*Rumeurs*) du bouleau, qu'il oppose à « l'ossature géante et compacte » du hêtre.

Mais Verhaeren chérit comme les romantiques la physionomie du chêne, sa lourdeur et sa vieillesse, ses torsions de branches - le chêne, sans doute le plus fréquemment nommé par les poètes, car l'on y saisit l'expressivité la plus riche, le chêne préféré pour ses luttes incessantes et mutilantes contre la tempête, sa croissance irrégulière, antagonique par exemple de celle du hêtre, parfait et sans heurt - ; la symbolique, bien entendu, analysera ces préférences. Un seul autre arbre se trouve chez Verhaeren tout aussi vieux, tordu et troué, c'est le saule, marqué par les mêmes stigmates. Du saule on rencontre en vérité surtout la figure étêtée, au tronc particulièrement large et sillonné de rides, ou bien le saule pleureur, dont le nom à lui seul dit un anthropomorphisme aisé.

Dans son poème *Fête des arbres et du chasseur* René Char nomme le « peuplier à taille d'ogive », arbre taillé sur le ciel et docile à l'air, l'églantier pour ses épines, « malin des carrières » qui déshabille les enfants, ou le cyprès si fin qu'un chasseur le blesse dans le soir.

Bourbon Busset dans son *Esprit de la forêt* oppose classiquement les chênes aux hêtres, les premiers « prêts de s'effondrer sur leur masse », toujours déjà vieux, et les seconds, « polis et luisants », paraissant s'élever dans une éternelle jeunesse ; le bouleau dans sa blancheur paraît recouvert « d'une peau d'animal sauvage », sa couleur est gaieté, elle « blasonne le paysage », lui confère ordre et éclat. Un peu plus loin un platane, arbre de l'ombre épaisse, du feuillage épanoui et régulier, énonce rapidement les défauts des autres espèces, le chêne

« trop massif », le noyer à l'ombre funeste, le frêne à « la délicatesse qui frise la fragilité », ou le bouleau dont l'écorce lui paraît « d'une minceur ridicule » (99).

Dans *L'Enseignement de l'Arbre-Maître* Mercier précise aussi quelques caractéristiques des espèces, principalement de leur feuillage plus ou moins sensible au vent, et de leur présence ; ainsi défilent le frêne, « au feuillage si sensible », l'érable « si dilaté » - expansif, épris d'espace -, les peupliers « tout frémissants de vent » - remarquons combien le peuplier se constitue souvent en figure plurielle -, l'aulne « si discret » ou le merisier « enseveli sous une vapeur de fleurs » (100), arbre à la floraison tout aussi éclatante que celle des fruitiers des vergers et des jardins.

Mais achevons à présent ce chapitre - juste avant d'aborder les arbres anthropomorphes, figures à visages ou gestuelles humaines - avec quelques arbres animalisés. Il semblerait que notre motif puisse porter tous les règnes en lui, humain, animal ou même minéral dans les métamorphoses de la matière ; parmi la ménagerie des arbres-animaux nous avons déjà évoqué le serpent et évasivement l'oiseau, tirant l'arbre l'un vers la terre, l'autre vers le ciel, l'un avidité sournoise des racines, l'autre sensibilité aérienne de la feuille. Ce sont ces deux-là qu'on recense le plus fréquemment dans les métaphores animales de notre motif ; cependant l'oiseau pour son aile ou pour sa légèreté, pour son envol - de même le serpent, bien souvent, participe exclusivement du terrien - appartient déjà aux métamorphoses infligées ou permises par les éléments. On note ici toute la différence entre un simple arbre-oiseau, métaphore qui figure notre motif dans son attitude, le décrit, comme le camélia de Proust, qui, trônant dans le jardin, « laisse traîner au soleil son vaste plumage lisse », oiseau seulement par l'expression lasse de ses branches, la lourdeur de sa floraison, et un arbre qui dans les alchimies de l'air fuse vers le ciel, s'aile dans l'étreinte du vent.

Pour les arbres-oiseaux, au côté du camélia de Proust, on recensera le grand sapin blanc de *La Montagne* de Michelet, qui « semble un oiseau redoutable », mais qui, s'il « ouvre de menaçantes ailes », ne prend pas son envol

car celles-ci sont avant tout abri, couvée d'ombre pour le fugitif, ainsi que de vieux pommiers en fleur épanouis dans *Liminaire* de Verhaeren comme « une troupe d'oiseaux blancs laissant traîner leurs ailes ». On voit que la figure de l'arbre-oiseau n'est pas prête pour l'envol, avec ses plumages alourdis par la poussée de tant de fleurs terriennes ; c'est la beauté des parures printanières et la lassitude de ces enfantements de la fleur qui seules prêtent à l'arbre les traits d'un oiseau, lequel ne saura battre des ailes ou fuser vers le ciel qu'avec les transfigurations de l'air.

Pour les arbres massifs et puissants, on choisira le taureau, le boeuf, ou encore l'éléphant. Le saule de Verhaeren du poème du même nom butte contre la tempête avec un « front velu » de taureau. Guillevic, dans un poème du recueil *Terraqué* voit en l'espèce d'un chêne creux « un gros boeuf » (101) dont on aurait ouvert la chair. Chez Khlebnikov c'est étrangement un peuplier qui prend allure de taureau ; il « frappera la prairie / d'un coup de sa corne » pour en attraper la lumière (« *Théologien joyeux ...* » - *Anthologie de la poésie russe*) (102). Dans le *Dialogue de l'arbre*, Paul Valéry par la bouche de Tityre comparait la tempête abattue sur un arbre géant à des moucheron sur des bœufs ; ces derniers n'expriment pas l'agressivité batailleuse du taureau, mais la force tranquille des arbres massifs. Plus paisible encore, et plus familière, une vache illustre le geste d'un cyprès dans le texte de Colette *Dans les cyprès*, arbre planté jeune près d'une maison, et qui en grandissant la dépasse en hauteur mais aussi s'impose par sa largeur, « offense du haut en bas la maison, la pousse et l'écorche, se frotte contre elle, comme une vache au long d'un tronc de pommier. » (103)

Dans *Débarcadères* Supervielle associe gigantisme et exotisme, en d'énormes bananiers brésiliens « mêlant leurs feuilles comme des éléphants leur mouvante trompe », où l'on retrouve aussi la fantaisie du mouvement des arbres à palmes. Vassilikos dans son roman *La Plante* compare deux fois la plante-arbre de Lazare à un éléphant. Dans ses efforts pour se porter vers la lumière on la voit se soulever « comme un éléphant », et son énormité sauvage prise entre les murs de la chambre la fait ressembler à « un éléphant dans sa cage ». En outre son avidité, hors qu'elle accroche des racines-serpents entre les lames du parquets, est celle de la pieuvre : « elle ressemblait à une pieuvre qui reste cachée dans son trou et qui allonge l'un après l'autre ses tentacules ondoyants, sous les rochers ». (104) La plante-arbre dans sa totalité est ainsi investie de cette sournoise avidité

habituellement confinée aux racines. Et cet hypertrophie végétale trouve dans l'univers aquatique son expression la plus impressionnante, car à côté de sa comparaison avec une pieuvre la plante voit sa nervure centrale assimilée à « la colonne vertébrale d'un énorme poisson ». Une dernière métaphore animale apparaît dans le récit de Vassilikos, pour dire cette fois-ci l'hésitation du feuillage à se développer dans tout l'espace de l'appartement, quand la plante s'épuise en efforts souterrains : « dans l'entrebâillement de sa porte, il aperçut la grande plante qui passait timidement une de ses têtes, comme une tortue hors de sa carapace. »

On retrouve des éléphants, cette fois-ci uniquement pour signifier l'inconnu, l'exotisme d'un univers encore inexploré, dans le jardin des voisins de Côme, notre baron perché. Ce dernier ne vit pas encore depuis longtemps sur les arbres, et de cette position le monde se redessine vierge sous ses yeux ; des branches se tendent « comme des trompes d'éléphants fabuleux », et les feuilles sur le sol paraissent découpées « dans une verte peau de reptile ». La nouveauté de cet univers zoologico-végétal attire particulièrement le jeune Côme. A propos d'exotisme, le platane du roman de Michel Luneau, *Paroles d'arbre*, s'entretient d'arbres d'espèces pour lui inconnues, comme s'il s'agissait de girafes ou de buffles.

Dans la forêt du *Partage des eaux* de Carpentier, forêt dont l'histoire culturelle nous apprend qu'elle était propice à l'interpénétration des règnes, aux confusions de la forme, des arbres se pressent sur les rives des cours d'eau, et leur inquisition sur l'espace de la forêt est celle d'animaux indigènes marquant leur territoire ; ainsi on les voit se dessiner avec « une rondeur de dos dans le feuillage » puis « un air de museau de chien sur les cimes », avant que leur masse ne les dresse « tels des troupes de gigantesques cinocéphales » (105), animaux semi-monstrueux, simiesques, protecteurs vindicatifs des forêts. Et dans *Le Siècle des lumières* Esteban perché sur son arbre contemplait un manguier que la mort transformait en « un faisceau de serpents immobilisés dans leur élan pour mordre » (106), une agressivité pétrifiée dans l'armature dépouillée de l'arbre.

Chez Hugo les apparitions de la bête dans l'arbre, en priorité sous la forme du serpent, de l'hydre, sont plutôt fréquentes. Dans ses voyages en France et en Belgique, les frontières entre règne animal et végétal sont allègrement franchies : « La branche brune et marbrée du lichen jaune se met à ramper dans les

broussailles et devient couleuvre ; les graines de toutes couleurs, mets-leur des ailes, ce sont des mouches. » Dans le baobab il voit des « pieds de mammouths » (*Dieu*), préhistoire du gigantisme de l'arbre. De la griffe, des serres et du serpent nous avons déjà parlé dans la description des racines ; parfois c'est l'arbre tout entier qui fait figure de reptile, comme dans *La Légende des siècles*, avec cette « hydre de troncs d'arbre » (*Masferrer*), animalité dont seule la mythologie possède une illustration, « espèce de bête immonde », « noeud de cous dressés et de gueules ouvertes » ; ce monstre hybride possède la même vie ténébreuse que les racines, et il ne lui manque que la voix, « pouvoir jeter au gouffre un aboiement », pour parfaire son animalité agressive, mélange du serpent et du chien. Dans *Le Satyre*, la vie reptilienne est aussi passée des racines aux branches, crachée, montée par les sèves ; les arbres sont « mâchoires » qui rongent les éléments, et « sur l'aurore » on voit se tordre les branches, serpents « horribles et rampants ». Dans *La Statue des Rayons et des ombres*, des arbres au loin, estompés dans les brumes, font dans le ciel gris, avec leurs « mille petits rameaux noirs, tordus et mêlés », « un grand troupeau roux de hérissons énormes », arbres effeuillés dont paraît le désordre des branches posées sur l'horizon.

Chez Shelley, dans le poème *The recollection*, des pins, « giants of the waste » (« géants de désert ») prennent à leur tour l'allure de serpents, « serpents interlaced » (« serpents entrelacés »), formes rudes et de la torsion, formes, aussi, propres aux arbres secs de terres incultes ou avarés.

D'Annunzio, chez qui les racines offrent fréquemment la vision de serpents, l'arbre dans son entier peut aussi se faire reptile, comme dans l'univers fabuleux de *Isotta dans le Bois*, où un arbre paraît « lancer un serpent aux anneaux mal enroulés », ses branches dans la lumière agitant ainsi un univers ensorceleur.

Dans le jardin foisonnant de l'Abbé Mouret, l'exubérance d'une végétation à l'abandon crée dans les fourrés des « reptiles assoupis », et un araucaria, immense mais régulier, se dresse telle « une architecture de reptiles » (107) ; ce ne sont plus uniquement les branches dans leur torsion qui s'animalisent, mais l'ensemble du végétal, avec ses feuilles pour « écailles », la peau du serpent - un peu comme dans le poème de D'Annunzio cité à l'instant - plus que son mouvement pour décrire notre motif.

Dans la forêt de l'arbre-maître, Mario Mercier rencontre un arbre mort, dont la physionomie paraît celle d'un caïman, « la gueule ouverte » et guettant une proie ; l'arbre comme prédateur ou annonçant un danger, c'est aussi dans *L'Arbre fétiche* de Jean Pliya le grand Iroko à la « peau de caïman » qui châtière le bûcheron assassin.

Dans la peinture ou la poésie chinoise, certains arbres font figure de dragon, ici à nouveau principalement par leur forme, non pour dire une animalité sournoise, mais le mouvement, la noblesse du port, ou une aspiration excessive du végétal vers le ciel. Dans un poème de notre anthologie, poème de T'ong Jouen, artiste sous les Ming, *Le Vieillard qui plante des pins*, l'âge et la grandeur déjà imposante des pins forcent l'admiration ; dressés sur les hauteurs, ils sont en effet « presque tous déjà devenus majestueux comme des dragons » (108). Echo par leur forme, par leur beauté, de l'animal mythique le plus noble de la pensée chinoise, les pins sont aussi l'image par cette comparaison, d'un vitalisme dompté en la croissance et la forme de l'arbre. Le *Pi-fa-ki* que nous citons dans notre Histoire culturelle, ces « notes sur l'art du pinceau », décrit lui aussi de vieux pins de la montagne, dont l'un présente l'aspect du dragon qui, « chevauchant le vide, cherche à atteindre la voix lactée dans un élan spiralé » ; plus loin le vieillard mystérieux qui enseigne au jeune peintre lui fait entendre que cet élan n'est pas dans le rythme propre du pin, qu'un dessin qui donne à l'arbre l'allure « d'un dragon qui vole en mouvements sinueux » viole en quelque sorte les lois naturelles.

C'est aussi un pin que Claudel assimile au dragon, dans le paysage extrême-oriental du poème *Jardins de Connaissance de l'Est*, pin noir dont la minceur du tronc, « la couleur de ses houppes hérissées », « la violente dislocation de ses axes » et sa disproportion avec le microcosme où il croît, lui confèrent la physionomie de l'animal légendaire, « fusant de la terre » et se battant contre vents et nuées ; chez Claudel le dragon raconte ainsi une lutte contre les éléments, en même temps qu'il donne au paysage un caractère fantastique particulièrement expressif. Les palmes du cocotier décrites dans l'examen des espèces, grimpent quant à elles, mortes et tombées sur la plage, ainsi que « d'énormes araignées », « contre le ciel crépusculaire ».

Un autre poète prête parfois, plutôt qu'une forme, une attitude animale à ses arbres ; il s'agit de Lorca, qui dans les feuillages si caractéristiques du palmier

découvre comme Claudel une allure d'araignée - cette fois-ci vivante, les pattes conçues dans le mouvement même des palmes :

« *Eres junto a las olas
una araña -cigüeña
qui teje sal y yodo
de los ritmos*

(Palmera)

*Tu es près des vagues
une araignée-cigogne
qui tisse le sel et l'iode
des rythmes »*

(Palmier) (109)

La cigogne embellit l'araignée, à l'habileté du tissage mêle la finesse et l'élégance ; l'animal qui donne des membres et des pattes à l'arbre le met en une relation plus étroite avec son milieu, relation que poursuivra le bras humain. Dans le poème *Baco* c'est l'ombre du figuier qui assume une certaine agressivité, comparée à une panthère. Cet arbre-félin rappelle le lynx en qui s'était changé l'arbre épineux du rêve raconté dans *Arcane 17* par André Breton. Fierté vindicative qui paraît préserver jusqu'au territoire de son ombre, le félin se retrouve encore dans le poème *Métempsychose* de Louis Guillaume, sous la forme d'un acacia « au profil de lion » ; ici sa toute puissance domine un paysage de l'enfance, elle est moins agressive que paternelle, rassurante dans sa force fière.

Tout aussi indomptable est l'arbre-cheval. Prévert dans l'un des poèmes du recueil *Arbres* assimile ainsi le feuillage à une crinière qui lance les arbres dans un « grand galop discret », devenus chevaux « sauvages » mais « sages » (p.7) qui dès que le vent les anime se mettent à piaffer, mais restent debout à dormir et rêver sous un soleil calme. Dans la longue vie d'Orlando, Virginia Woolf a planté un grand chêne où son personnage se retrouve aux grands instants de sa vie ; dans les débuts du roman, lorsqu'il se jette au pied de l'arbre, il sent la racine sous lui, « le dos d'un grand cheval qu'il montait » (110) ; étrangement la partie la plus inamovible de l'arbre se fait monture, non pas dans les libertés de l'air, mais dans l'ancrage de la terre, pour un cheval qui sait où il va.

Dans ce bestiaire de tout poil, on recense encore le renne et le cerf. Le premier porte « son sceptre de ramure comme un vieux renne de saga », c'est un arbre géant des premiers vers du recueil *Vents* de Saint-John Perse, « arbre vénéneux du ciel » (I-6) nous dit le poème, établissant son règne sur la ville. Chez Saint-John Perse on trouve aussi parmi les formes animales de notre motif, de grands arbres trop terriens, prisonniers de leurs racines, comparés à « des bêtes que l'on trait » (*Mer de Baal, Mer de Mammon*), et des arbres de cimetières qui

dans la onzième pièce d'*Eloges*, s'alignent comme des « dos de casoars », autre image d'oiseau ici, oiseau de la course au dos courbe, et non pas de l'envol.

Mais revenons au cerf. Il s'avance la nuit dans la forêt en attente du printemps du roman de Giono, *Que ma joie demeure* ; le cerf, c'est un arbre qui vient à eux, « moitié bête et moitié arbre ». En vérité c'est bien un animal qui dans l'étrangeté de cette nuit où s'allume d'une seule poussée le printemps, se confond avec un arbre. « Voyez qu'il a les yeux de la même couleur que les bourgeons » déclare Bobi qui l'a amené là ; et plus loin, sur sa tête immobile, l'animal dresse « de larges branches pleines de ciel noir et d'étoiles printanières ». Ce cerf-arbre donne au végétal une présence plus proche de l'homme, une respiration, une tête et des yeux, non pas une animalité effrayante, mais une vie pleine, profonde, tiède, la vie engendrée, donnée par cette « tête d'arbre aux yeux doux » (111). Ce mélange des règnes animal et végétal se retrouve ailleurs dans l'oeuvre de Giono ; ainsi dans *Colline*, un pin, au moment où l'incendie va s'emparer de lui, « ébouriffe son épais plumage vert et chante » (112), arbre-oiseau pour se parer avant la mort et savoir chanter. Les arbres mutilés de *Rondeur des jours* voient l'épaisseur des gonflements de leur chair absorbant les pierres, comparée à « des muscles de taureau ». Dans un passage de *Regain* quelques chênes, alors à la fin de l'hiver, « ont gardé le pelage de l'an passé » (113). Plumage ou pelage, l'arbre exhale la chaleur d'un corps animal ; le grand hêtre d'*Un Roi sans divertissement* possède quant à lui « un épais pelage de bourgeon » ; chaque saison est plus qu'une parure éphémère, car le pelage fait corps avec l'arbre-animal.

Mais notre bestiaire se clôt avec un animal bien plus léger, le papillon. Dans *Printemps* Verhaeren voit trembler les feuillages des bouleaux « comme un essaim de papillons blancs ». Ceux-ci disent toute la mobilité des feuillages du bouleau, leur agitation fébrile mais insouciant et la légèreté éphémère du printemps. Dans le poème de Mörike *Im Park*, l'aile du papillon rappelle celle des arbres-oiseaux de Proust ou de Verhaeren par sa lourdeur :

« Sieh, das Kastanie Kindliches Laub hängt noch wie der Feuchte Flügel des Papillons, wenn er die Hülle verliess.	<i>Vois, le feuillage puéril du marronnier pend comme l'aile Toute humide du papillon quand il a quitté sa chrysalide. »</i> (114)
--	--

La métaphore rapproche ici le végétal des mues animales, comme le pelage changeant des arbres de Giono.

Ce chapitre des figures et des formes aura pu sembler un peu hétéroclite, parce qu'il ne s'est pas contenté de recenser, d'énumérer les figures, du multiple à l'un, les formes que peut prendre notre motif ; il a tenté de s'attacher à la poésie propre à chacune de ces figures, au vocabulaire, aux images si variées qui disent l'arbre, mais en même temps cet approfondissement ne pouvait être qu'incomplet, et on a pu voir notre propos se déporter sans arrêt vers les deux poésies essentielles de l'arbre, l'anthropomorphisme et les alchimies des éléments, participant à des formes et figures secondes, s'y arrêtant, y trouvant sa limite. C'est qu'il faut considérer cette partie comme un prélude, la mise en lumière - qui ne prétend bien entendu pas à l'exhaustivité - d'une multiplicité, d'une variété où toute la suite de notre analyse, poétique et symbolique, viendra puiser. Car ne faut-il pas, avant de surprendre dans l'arbre, dans le chêne par exemple, des gestes d'hommes et de lutteurs musculeux, préciser sa gigantisation fréquente et les traits massifs qui dessinent le plus souvent l'espèce ? Avant de personnifier, d'humaniser ou d'abandonner aux alchimies de l'air et de la lumière, c'est-à-dire de décrire un au-delà du végétal dont la présence portera de plus en plus précisément et en se densifiant, aux démêlés des symboliques, il fallait distinguer, nommer toutes les formes premières du végétal, et avec elles les poésies les plus immédiates, qui détaillent, enrichissent la forme, comme l'architecture, les gigantisations ou les caractéristiques des espèces. Et, si nous n'avons que très progressivement extrait l'arbre de son environnement, et sans l'en arracher, comme de son histoire, de toutes ses formes façonnées entre nature et culture, c'est qu'il tire peut-être du paysage où il s'enracine, sa végétalité la plus puissante, et que ces lieux se constituent, dans tous les cas, comme des figures premières. Quant aux animalités, elles découlent souvent encore de la forme, mais parfois aussi, déjà, du geste, de la présence, comme en transition avec les anthropomorphismes, l'arbre à forme humaine.

CHAPITRE VII

ANTHROPOMORPHISMES

Une autre forme investit l'arbre, la forme humaine, multiple ; elle s'empare de sa physionomie, mais ses enjeux se situeront déjà au-delà de la poétique, car ils nous conduiront lentement vers les questionnements de la symbolique. Il nous faut ici détailler tous les visages que peut prendre l'arbre, parfois féminin, parfois guerrier viril, lutteur, danseur ou roi, jusqu'à la limite de l'humain en se faisant surhomme, monstre ou même dieu ; cependant il ne possède pas toujours une forme aussi élaborée, car ce ne sont souvent que quelques parties du corps de l'arbre qui rencontrent pour se dire le champ lexical de l'anatomie humaine.

Si l'on recourt aux métamorphoses d'Ovide, le poète par excellence des arbres anthropomorphisés, on discerne bien les parties de l'arbre qui sont le plus facilement dévolues à l'expression d'une nature humaine : les cheveux « qui s'allongent », « se changent en feuillage » (Daphné) - « des feuilles couvraient toute sa tête » (Dryope) -, cheveux-feuilles ou cheveux-cime, comme dans le cas de Cyparissus (« ses cheveux, qui tout à l'heure retombaient sur son front de neige, se dressent, se raidissent et forment une pointe grêle qui regarde le ciel étoilé ») (1), où la chevelure forme la cime resserrée du cyprès ; les pieds et la naissance des jambes, que tout vient assimiler à la racine, et qui à l'opposé des cheveux que feuillages et cimes élèvent vers le ciel et animent de formes mouvantes, disent une rigidité du geste, l'image pétrifiée d'un mouvement humain

adhérant à la terre, un effort figé et éternisé – « ses pieds, tout à l’heure si agiles, adhérent au sol par des racines incapables de se mouvoir » (Daphné), « ses ongles se fendent et il en sort, s’allongeant obliquement, des racines » (Myrrha), « il allonge les doigts de leurs pieds à la place où chacune a arrêté sa poursuite et il en fait pénétrer l’extrémité dans la terre compacte » (les Ménades) (2) ; enfin les bras, dont le rameau possède le geste agile et souple, tendu vers le ciel ou replié vers le sol ou contre soi, avec des mains de feuilles à la sensibilité frémissante – « sa main se remplit de feuilles » (Dryope), « ses bras forment de grosses branches, ses doigts de petites » (Myrrha).

Au-delà de ces trois parties du corps que nous retrouverons dans la plupart des anthropomorphismes de l’arbre, le tronc lui-même est peu exploité, lui qui pourtant appartient au vocabulaire tant de l’arbre que du corps humain. Parfois la sève se fait sang, l’écorce s’empare des formes du buste et emprisonne les jambes, ou remplace la peau, mais la figure humaine subsiste physiologiquement dans l’arbre principalement par sa chevelure - souvent féminine en vérité -, par ses bras - mains et doigts avec eux - et par le bas des jambes - les pieds seront eux-mêmes, nous le verrons, souvent assimilés à des mains et des doigts, alors que le pied de l’arbre n’aurait pas eu tant à faire lui non plus pour paraître d’homme.

On retrouve ainsi parmi les figures de l’arbre que nous citions précédemment, celles de l’arbre en partie, la feuille, la racine, ou le feuillage en général, la branche, toutes parties sur lesquelles se focalise l’anthropomorphisme de l’arbre.

La feuille s’arroge les attributs d’un organe sensitif, elle permet à l’arbre le toucher du monde extérieur. En cela elle peut se faire oreille comme dans *Les Vagues* de Virginia Woolf :

« à travers les fines ramilles du saule, où pointaient au printemps de petites oreilles vertes qui devenaient rousses en automne, je voyais des bateaux [...] » (3)

L’hiver deviendra alors la saison de toutes les insensibilités. Dans le même roman, Virginia Woolf fait dire à l’un de ses personnages, Louis, dont la réception des sensations venues du monde extérieur et la contemplation de fleurs le poussent à s’imaginer tel un végétal, que ses yeux sont pareils à « d’aveugles feuilles vertes ». La feuille, palpitante et vibratile, s’empare ainsi de toute zone sensitive - plus loin Jinny, un autre acteur de ce roman polyphonique, comparera

quant à elle les tressautements de son coeur à « ces feuilles qui bougent sans cesse » (4) - même si l'opacité de la feuille comme sa dépendance à l'égard de tous les frissons qui animent l'arbre, l'assimilent à un organe de sens trop fragile et parfois défaillant.

Mais elle se trouve encore le plus souvent associée au sens du toucher. Emile Verhaeren - dont nous citerons fréquemment le nom et les vers dans cette partie - chante avec l'automne ce refrain de mort et de mutilation :

*« Comme des mains
coupées,
les feuilles choient sur les chemins. » (5)*

L'arbre devient figure douloureuse quand il emprunte les traits humains ; en vérité l'automne, les feuilles qui tombent, portent à l'évocation de toutes les amputations, et cette image frappante du poète Verhaeren rappelle les termes exacts de *Rhénane d'automne* où Apollinaire associe la chute macabre des feuilles-mains à la perte d'êtres chers, ou aux amantes en allées :

*« L'automne est plein de mains coupées
non non ce sont des feuilles mortes
ce sont les mains des chères mortes
ce sont tes mains coupées. »*

L'arbre-corps est saisi comme une totalité, dont on ne peut se départir d'un fragment que par la violence d'un acte tranchant ; de la même façon, « les mains des amantes d'antan jonchent ton sol » dans *Signe* du même recueil *Alcools*, les feuilles détachées et déjà foulées restent membres amputés de la mémoire et de l'arbre. Puis, moins douloureusement, mais toujours dans le domaine de la sensibilité, la feuille se fait pleur, « larmes en automne feuille à feuille » dans *Automne malade*. Avec *Heure d'automne* Verhaeren enrichit et dramatise encore cette image des arbres en détresse qui tirent leur humanité de leur caducité :

« feuillaison d'or à terre et feuillaison de sang [...] Pleurs des arbres [...] »

Dans le passage de *L'Inconnu sur la terre* que Le Clézio consacre à l'arbre, la feuille demeure le lieu de toutes les sensibilités.⁽⁶⁾ Les feuilles sont à la fois toucher et regard, et leur rapport privilégié à la lumière et au monde extérieur leur confère en outre le statut d'organe respiratoire : « elles respirent, elles voient, elles sentent, elles aussi, quand je m'approche d'elles. Chacune de leurs cellules est comme un oeil ouvert qui regarde la lumière. »

La feuille se trouve inmanquablement formulée comme le siège de la réceptivité, une ouverture - oeil, oreille ou main - une extériorité tangible de l'arbre, souvent fragile, blessée, douloureuse parce que justement la feuille est celle qui participe à la fois de la plus profonde intimité des sèves et du jeu des éléments du monde environnant.

La plante-arbre du roman de Vassilikos dont nous contions l'intrigue dans notre Histoire des jardins, est décrite avec un vocabulaire de plus en plus « humain », à mesure qu'elle gagne en importance dans la vie du jeune Lazare. On l'y voit entre autres caractérisée par ses mains ; celles-ci amplifient en effet l'avidité de la plante-arbre, une soif excessive qui veut abattre les obstacles, agripper à toute force le monde extérieur pour y prendre appui :

« Sa chambre se remplissait de paumes, de paumes en bouquets, [...], de paumes convulsivement ouvertes, crevassées qui cherchaient à étreindre quelque chose pour ne pas s'effondrer, qui respiraient et se mouvaient avec difficulté, comme des mains de naufragés, des paumes, des doigts, des paumes... » (7)

L'étreinte et la respiration définissent ainsi les fonctions les plus puissantes de la feuille, et l'on voit combien l'anthropomorphisme confine ici au monstrueux, car l'arbre prend aussi visage humain pour se dire monstre - mais nous approfondirons cet aspect un peu plus loin. A la fin du roman, la plante-arbre se sentant menacée par une mort prochaine, la feuille reste la plus sensible : « sa feuille s'agitait avec inquiétude. »

Au siècle précédent, bien que par des images moins audacieuses, la feuille, illustrant le fonctionnement physiologique de l'arbre, joue un rôle similaire, facilement apparentée aux organes sensoriels humains. Dans *La Chute d'un ange* de Lamartine, par le *Choeur des cèdres du Liban* les arbres se vantent de posséder les organes des sens les plus puissants de toute la création :

« [...] O nuit dont nos feuilles avides
Pompent les frais baisers et les perles humides,
Dites si nous avons des sens !
Des sens ! dont n'est douée aucune créature :
Qui s'emparent d'ici de toute la nature,
Qui respirent sans lèvres et contemplent sans yeux,
Qui sentent les saisons avant qu'elles éclosent,
Des sens qui palpent l'air et qui le décomposent,
D'une immortelle vie agents mystérieux ! »

La feuille sensitive participe ici à la puissance des cèdres, elle assume les facultés de tous les sens réunis sans que pour autant elle soit elle-même nommée oeil, oreille ou lèvre - métaphores qu'oseront bien entendu des poètes plus modernes - ; elle ne possède ni la fragilité des mains coupées ni les aveuglements ou les tremblements des feuilles des romans de Virginia Woolf ou de Vassilikos, mais renforce l'emprise des arbres sur le monde extérieur et leur mystérieuse connivence avec les énergies vitales : c'est du feuillage, pressentant les saisons, respirant les apports du vent et des lumières, qu'on écouterait les oracles.

Anna de Noailles, dans un poème du *Coeur innombrable* décrit des arbres dont le feuillage d'été amplifie la sensibilité ; avec l'hiver la volupté laisse place aux frissons, à la nudité vulnérable, car les feuillus - le tremble en particulier, comme son nom le rappelle - sont très fréquemment les arbres du frisson et du frémissement :

« vous frissonnez à l'horizon
avec des gestes qu'ont les hommes
vous êtes las, vous êtes nus,
plus rien dans l'air ne vous protège,
et vos coeurs tendres ou chenus
se désespèrent sous la neige. » (8)

Face à eux, le « frère orgueilleux », le sapin au feuillage persistant où le soleil continue de jouer, semble narguer ces sensitifs diminués.

Michelet dans *La Montagne* apparentait quant à lui les feuilles - du châtaignier ici qui par ses limbes tient les paumes ouvertes - à des mains, et dans un même souci de préciser leur rôle, leur quête des lumières ; les lois biologiques s'énoncent par l'anthropomorphisme :

« Ses feuilles, si vertes de vie, étendues comme une main, sont de forme (ce semble) parlante. Ces belles mains, autant qu'elles peuvent, cherchent la lumière, s'y étalent, s'en imbibent avidement. Mais quoique superposées dans l'abondant feuillage, elles s'arrangent pour ne pas trop se nuire entre elles, ne pas se faire ombre, se voler le soleil. » (9)

La douceur et le respect mutuels que semble se manifester chacune des feuilles iront contraster avec la brutalité des enracinements ; la feuille touche déjà aux poétiques de l'air, et elle dit sa finesse par ce qui chez l'homme crée et cherche un au-delà de soi-même, l'univers des sensibilités aiguës et des démarches du toucher.

Le poète portugais Antonio Nobre s'adresse dans *Les Figes noires* à l'arbre de toutes les malédictions, le figuier qui depuis les Evangiles est impur et frappé de stérilité ; sa feuille se fait main tendue dans l'attitude de la supplique :

« les autres arbres ne sont pas vos amis [...] mains plates, étendues, suppliantes : avec vos feuilles, vous êtes de vieilles mendiants de la route, demandant l'aumône aux passants. [...] les riches passent et ne vous donnent rien ; tandis que vous, vous donnez aux mendiants. » (10)

La feuille-main ne s'inscrit pas ici dans la poétique des sensibilités de notre motif, elle n'est pas toucher, mais déjà gestuelle qui suffit à peindre toute une physionomie et une intériorité.

Chez les poètes du surréalisme on affectionne particulièrement la fraîcheur des images qui animent le feuillage d'yeux et d'oeillades, personnalisent l'arbre d'une nature attractive et magique. On trouve chez Eluard « un arbre qui cligne des feuilles » (11), et chez Prévert des arbres « clignant des feuilles » (12) avec malice. Dans un autre poème d'Eluard la feuille-oeil s'épanouit jusqu'à l'oubli de l'arbre, elle n'est plus l'organe sensitif d'un grand corps qu'elle conduit à l'appréhension du monde, elle porte à elle seule l'essence attentive d'un arbre qu'elle abolit par son ardeur à s'inscrire et s'amplifier comme instance regardante :

« trempée d'aube une feuille ourle le paysage naïve comme un oeil oublieux du visage. » (13)

Le regard de l'arbre-homme entend communier pleinement avec le monde, et, déjà, il est presque conscience ; dans *Paroles peintes* l'arbre étend un « regard de proue », qui le lie pleinement à l'extérieur ; avec *Le Soir recule* sa sensibilité affleure, les feuilles qui battent sont « un coeur qui se compose et se défait », à vif, l'arbre-homme portant son coeur à ses extrémités.

Octavio Paz, dans un poème du recueil *El Fuego de cada dia (Le Feu de chaque Jour)*, fait prévaloir l'apport sensitif des feuilles-mains sur un arbre très particulier :

<p>« <i>el arbol semántico</i> <i>planta pasional,</i> <i>mente sacudida,</i> <i>huele hojas digitales :</i> <i>rio de manos</i> <i>[...]</i></p>	<p><i>L'arbre sémantique</i> <i>plante passionnelle,</i> <i>mental secoué,</i> <i>pleut ses feuilles digitales :</i> <i>fleuve de mains</i> <i>[...] » (14)</i></p>
--	--

Cet arbre du sens, abstrait, paraît s'emparer du monde par cette profusion qui le déjette bien au-delà de sa physionomie habituelle.

Guillevic contrebalance la force massive de l'arbre aux « bras puissants », sa pesanteur grave, par la fantaisie et la sensibilité naïve de ses feuilles :

« *Les feuilles comme des mains d'enfant qui dort*
s'émeuvent et clignent » (15)

De la même façon, dans la longue marche offensive que Giono fait entreprendre aux forêts, les arbres emportés luttent avec l'implacable férocité d'une colère longuement mûrie, mais ils déferlent aussi avec « la douceur de [leurs] mains de feuilles » ; ce sont elles sans doute qui apaisent et métamorphosent les paysages de mort, les ruines des cités, elles le principe de tendresse, principe féminin et maternel en vérité quand la mâle puissance de l'arbre abat la ville et les hommes-bêtes, laissant après elle des champs de primevères et des yeux de cerf amoureux.

Minou Drouet, dont on fit publier enfant les vers dans le recueil *Arbre mon ami*, exprime elle aussi par les feuilles-mains la sensibilité affairée de l'arbre. Celui-ci reçoit vie et voix des éléments ; le poète s'adresse à lui en ces termes :

*« Arbre, mon ami
mon pareil à moi
[...]
qui balances
le profond de tes mèches vertes
le frisson de tes mains vivantes » (16)*

Toute réceptivité ici aussi, avec la chevelure pour ondoieusement et pour tête d'enfant, l'arbre accompagne chaque humeur du vent ou des oiseaux et s'en fait « écho ». Mais il ne se dévêt pas avec l'hiver de cette sensibilité, il l'accroît au contraire :

*« Arbre pareil à moi
lamentable comme moi
qui n'es plus comme moi
que des nerfs tendus
sur le gris du ciel
tu as cessé d'être une tête ronde
d'être une forme
pour n'être plus
que la caricature
d'une grande feuille
dévêtue de son limbe
par le froid »*

La feuille sensitive s'est emparée de la forme de l'arbre, et tout entier il ne se définit plus que par cette tension quasi malade - on passe de la main au nerf - qui le décharne pour ne lui laisser que ce corps-feuille à vif, « ébouriffé » en outre par le vent, comme si les limbes adoucissaient les affections des éléments. Ici la feuille élabore la sensibilité de l'arbre dans sa totalité, ne fixe pas seulement du bout des doigts des sens qui s'effeuillent avec l'automne. Et une branche nue, assimilée à « une joue tendue », renforce encore l'image de cet arbre sensible qui s'offre avec confiance au vent et aux oiseaux.

Une espèce porte dans son nom toute la poésie de ces feuilles qui concentrent les sens de l'arbre, le peuplier-tremble dont le feuillage ne cesse de s'agiter dans les caprices du vent. La poète canadienne Rina Lasnier le décrit dans toute cette émotivité qui le caractérise :

*« Peuple attentif entre ces mains troublées,
mains mêlées au sort douloureux du vent ;*

peuple venu au devant de sa peine » (Les peupliers-trembles)

Comme dévolu à l'expression des tourments du vent, le tremble les partage et les amplifie de sa propre rumeur ; on ne démêle plus dans ces sensibilités feuillues de l'arbre, les siennes propres de celles que lui dictent les éléments - mais là déjà nous entrons dans les alchimies qu'infligent les éléments.

Mario Mercier, pour prêter à l'arbre toute la subtilité d'un être aux aguets, donne quant à lui la faculté du regard aux fleurs et aux fruits, tous éléments par où le végétal entrouvre son corps de sève, s'expose à l'extérieur comme l'homme par les organes des sens. Michel Luneau, dont le livre *Paroles d'arbre* est tout entier construit sur cet anthropomorphisme d'un arbre abordant le monde moderne avec un regard d'homme, même si l'écrivain tente d'imaginer la vision de la société humaine à partir d'un arbre, reprend lui aussi l'assimilation de la feuille à la main. Dans l'un de ses souvenirs, le vieil arbre du parc en friches évoque en effet le geste d'une fillette lui prenant délicatement la main :

« Comme on glisse la main d'un ami dans les siennes, elle se saisit, délicate, d'une feuille et entreprend d'y lire mon destin. [...] Ligne de vie, ligne de chance, ligne de tête, ligne de coeur, sont-elles toutes bien nettes, ces lignes, bien dessinées ? Laquelle va le plus loin, laquelle est le plus ancrée ? Y en a-t-il une de brisée ? Qu'est donc en train de lire ma diseuse personnelle de bonne aventure ? » (17)

On voit ici - et par la suite cet aspect réapparaîtra - comment la conjugaison des règnes humain et végétal peut être l'occasion de toutes les fantaisies.

Avec Francis Ponge, chez qui l'arbre s'écrit comme une figure du dépouillement qui chercherait sans halte sa physionomie la plus essentielle, la feuille apparaît comme une dispersion vaine des énergies et des sens. Le poème *Le Tronc d'arbre* relate - nous l'avons mentionné parmi les figures de l'arbre en parties - comment cet expressionnisme douloureux et fragile de la feuille nuit à l'unité du tronc, le corps replié sur son intériorité - il en va de même pour l'écorce, « trop sincère », masque parjurant le tronc « vif » - si bien que l'arbre-homme voudra s'en défaire :

*« Grelot par moins que rien ému à la folie
effusion à nos dépens assez ô feuilles
dont un change d'humeur nous couvre ou nous dépouille. »*

Les feuilles, assumant la vie instable des sens, appartiennent ici à une individualité fragmentée, et par leur nature réceptive elles sont un au-delà de l'arbre - la feuille, nous l'avons esquissé, participera des alchimies aériennes de notre motif, elle qui s'oppose, essayant son émoi, à l'unité d'un végétal à qui seul l'hiver des feuilles mortes permet de se « mettre en valeur ». Et dans un autre poème, *Le Platane*, Ponge appuie sur la même physionomie « minimale » de l'arbre - d'autant plus que le platane n'a de cesse de se démettre de son écorce - à partir de laquelle les bourgeons et les feuilles apparaissent comme des éléments dont l'arbre, loin des mains coupées des poèmes d'Apollinaire ou de Verhaeren, ne s'émeut point de la perte. En vérité, les feuilles-mains du platane ne tiennent pas tant ici le rôle d'un toucher ou de la réception des affections, que celui d'un repoussoir, puisqu'elles permettent une ombre pleine, « feuilles en haute lutte à mains plates ». Leur caducité n'est pas tragique pour l'arbre, qui poursuit seul son éternité ; conçu comme la totalité d'un corps pensant, il ménage l'ouverture de ses paumes, dont l'ampleur décentre sa forme et son énergie.

Nous achevons ce bref parcours parmi les feuilles, dont les caractérisations humaines réitèrent les figures de la main ou de tout organe sensitif, et usent du vocabulaire de la sensibilité, par un court poème de Jouve, en forme d'hommage à la douceur des mains du feuillu :

*« O feuille ô verte feuille et belle et main religieuse
la palme de chlorophylle est balancée,
Les cris de becs d'oiseaux et le linge de corde
Les doigts pures intentions fixés au rosier
et les lèvres sans aucun sang qui se réchauffe » (18)*

L'humanité la plus chaleureuse du végétal se condense dans les feuilles, tant en pureté qu'en sensualité, proches de l'homme par un doigté sain et féminin, l'affleurement et la caresse, le baiser végétal que tout dispose au don. La main-feuille glisse vers les arbres-femmes dont nous verrons à préciser la poétique, car les féminités de l'arbre choisissent pour reposer plutôt les feuillages, mains ou

chevelure, et la souplesse des gestuelles. Mais avant d'y venir attardons-nous sur les autres parties du corps par lesquelles l'arbre se trouve décrit, et qui la plupart du temps constituent au contraire sa part « virile », sa force musculeuse, les bras et les jambes surtout, ainsi que parfois l'ossature, la stature sans feuille de l'arbre-homme.

La poésie romantique a muni ses arbres de membres et les a livrés à la gestuelle humaine. Hugo dans son voyage par les Alpes et les Pyrénées esquisse ainsi le tableau de l'olivier du Midi de la France : « Il se pose dramatiquement sur la hanche comme le châtaignier, porte ses rameaux et ses fruits à bras tendus. » (19) La hanche définit une posture et le bras une extension. Les racines quant à elles, par leur avidité, leur fouille méthodique et leur étreinte de la terre, s'apparentent à des « doigts crochus » quand elles ne s'insinuent pas dans les ténèbres avec l'agilité mauvaise d'un serpent ; les arbres possèdent aussi des « pieds noirs » (20), signe qu'ils s'enfoncent dans la nuit et pénètrent la densité des choses, ainsi que des bras qu'il tordent le plus souvent, les branches n'amplifiant plus la stature de l'arbre comme dans le cas de l'olivier, mais repliant au contraire des membres nus - parfois ce sont des « coudes noirs » pour accentuer la brutalité des torsions, le caractère osseux et sec des branches-bras -, dans la posture d'un « banni », ou, comme dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, où les arbres regardent le roi monter sur l'échafaud de la révolution, d'un grand corps douloureux (21) - non plus de ces douleurs de la sensibilité qui remuaient la paume souple des feuilles, mais de cette souffrance prostrée, dressée, comme incarnée dans la posture tourmentée des branchages :

*« Et les arbres, troublés d'un sépulcral frisson
tordaient leurs bras souffrant et leurs branches meurtries. »*

L'arbre dresse ses bras vers le ciel, poursuivant sa stature, ou les resserre vers son corps ; dans le second cas il est d'autant plus homme qu'il est plus expressif, l'anthropomorphisme des seules branches conférant à tout l'arbre une physionomie tragique, le chœur douloureux des ramures suffisant à dessiner le reste de son corps.

Parfois au chêne Hugo assigne un « vaste front », métaphore qui, là aussi, dresse l'ensemble de l'arbre, altier et puissant, sans pour autant que le front désigne une partie spécifique du chêne.

Lamartine emploie le même type de métaphore, les arbres solidement charpentés, bras ou pieds vigoureux ; les cinq vieux chênes du paysage de *Jocelyn* s'accrochent aux rochers d'une montagne brisée, le plus vieux « étend un vaste bras », et tous pour soutenir leurs « pieds chancelants » étendent leurs racines dans la pierre. Le bras retrouve ici son extension, comme maintenant l'équilibre au-dessus du ravin, ses « longs bras sur l'abîme penché » donnant à l'arbre une allure d'acrobate. La figure de l'arbre hivernal garde forme humaine, ou presque, puisqu'elle rend sa physionomie sinistre en l'assimilant à celle d'un squelette :

*« Des chênes dépouillés de leurs âmes touffues
Les squelettes dressaient leurs longues branches nues [...]]
Et les bois morts tombés bruissaient sur la terre
comme les ossements qu'un fossoyeur déterre. » (22)*

La feuille est âme ici, et son absence laisse l'arbre inanimé, simple ossature décharnée que tout déjà livre à la mort. Le « cèdre au front superbe » des *Méditations poétiques* dresse le même orgueil que les chênes de Hugo, même si, tombant « sous le poids de ses ans » (23), il apparaît dans la pure vanité de s'être cru immortel. Bras, front ou pieds, ce type de métaphore crée des arbres typés, puissants et douloureux, que le poète romantique réitère dans ses descriptions ; dans *La Chute d'un Ange* on retrouve ainsi les « chênes aux bras tors », devenus une des figures de l'anthropomorphisme du chêne en particulier, une des physionomies de l'arbre-homme en général, ou des cèdres « aux gigantesques bras » (24) - la branche-bras décrit le plus précisément la stature de l'arbre, et ceci en fonction également de l'espèce, puisque le chêne est bien celui dont la croissance des ramures est la plus capricieuse, la plus osseuse.

Les cèdres sont aussi dits « chevelus », la chevelure ne participant pas seulement de la poésie de la féminité, surtout lorsqu'elle désigne des arbres à feuilles persistantes ; en effet, Shelley reprend cette image dans son oeuvre théâtrale, *Les Cenci*, où les décors du troisième acte comportent, dans la tradition

du paysage romantique, un ravin en montagne, un rocher suspendu au-dessus de l'abîme, un torrent furieux, et, bien entendu, des arbres :

« [...] and high above there grow, With intersecting trunks, from crag to crag, Cedars, and yews, and pines ; whose tangled hair Is matted in one solid roof of shade By the dark ivy's twine.	[...] au-dessus, tout en haut, Leurs troncs s'entrecroisant de rocher en rocher, Poussent des pins, des ifs, des cèdres ; leurs cheveux Emmêlés et sertis d'un noir cordon de lierre Forment un toit d'ombre solide. » (25)
---	---

Ici la chevelure, comme d'ailleurs chez Lamartine, participe d'un univers sauvage, voire païen, et elle confère aux arbres l'aspect de combattants barbares, dont les cheveux en désordre à peine noués par un cordon noir signalent les traits bruts, en accord avec le paysage. Les arbres chevelus habitent les espaces rudes et sauvages comme un peuple indomptable. Mörike dans le poème *Apostrophe* adressé aux vieux chênes louait cette nature puissante et terrible des arbres « plus que dix fois centenaires », et la chevelure participait de ces figures de Samson, « chevelure hirsute de mousse » (26) qui habillait les chênes et comblait leur personnalité obscure et terrible, hautaine devant le déchaînement des éléments. La force de l'arbre trouve écho de la même façon, dans la poésie de Gongora, en de plantureuses chevelures ; c'est le cas de l'yeuse, « à qui le temps, siècle après siècle, / peigne la verte chevelure », signe d'ancestralité et d'une longue vie de résistance aux éléments, et des « arbres d'Alcide », Alcide le « fort », premier nom du grand Hercule, arbres qui « tressaient leur chevelure verte à tout / ce qu'a d'éclat le feu, le ruisseau de miroir » (*Les Solitudes*) (27), comme si la chevelure se saisissait des éléments, s'accaparait la lumière, la force de l'arbre se mesurant à l'ampleur de sa coiffure. Colette dans un passage de *Paysages et portraits* prête à un cyprès d'épais cheveux où il cache son cœur :

« [...] cyprès compact, pour peu que le mistral mène à fond son offensive, lui seul creuse le bloc de ta sombre crêpelure, la divise et révèle ton cœur sec. » (28)

Les cheveux appellent à une exploration, l'approfondissement d'une intériorité. La chevelure décrit la physionomie d'un arbre puissant imposant sa présence dans l'espace.

Michelet caractérise la physionomie des espèces selon des réactions et relations anthropomorphisées aux éléments, à la géographie d'un lieu, à son

climat. Ainsi « le grand sapin » ne se trouve plus dans les hautes altitudes, car sa forme et sa stature correspondent à des climats plus cléments ; « ses longs bras sont trop grands pour les agitations d'en haut », il faut à l'arbre montagnard les « bras courts » de l'épicéa plus concentré sur son fût. Et l'arolle, l'arbre qui seul peut croître au bord des glaciers, sait rejeter le poids des neiges « de ses bras vigoureux » (29). Les bras définissent bien encore une fois le caractère de l'arbre, bras ouverts, tournés vers l'extérieur dans une forme évasive qui cherche à saisir et sentir les éléments, ou bras repliés, protégeant le corps en prêtant le moins possible la membrure à l'attaque du vent et du froid. Comme lorsqu'il prêtait à la feuille le statut de paume, Michelet entend définir par le recours à l'anthropomorphisme l'organisation physiologique des arbres.

Maurice de Guérin, qui dans *Le Cahier vert* décrit aussi ses arbres avec le vocabulaire des portraits humains, considère que c'est avant tout la figure de l'arbre solitaire qui possède de la personnalité - et il est vrai qu'en général l'anonymat des arbres en forêt donne peu prise à l'anthropomorphisme, forêt dont Guérin parle du « large dos », dos tourné à l'uniformité sans visage.

« Les arbres qui s'isolent, soit par leur position, soit par la grandeur de leur taille, présentent des physionomies, des caractères, je dirais presque des visages qui semblent exprimer comme les passions muettes et les choses inconnues qui se passent peut-être sous l'écorce de ces êtres immobiles. » (30)

Le sentiment de la vie profonde des arbres anime chaque paysage du *Cahier vert*. Il reprend ainsi les « longs bras chargés de neige » des sapins, tels que les percevait Michelet. Mais les autres parties du corps dont il use pour parler des arbres rendent compte de végétaux plus féminins, moins virils en tous les cas, moins puissants d'ossature et de bras. Ainsi les bouleaux - arbres féminins par excellence, nous le préciserons plus loin - se débattent dans la tempête à l'aide de leurs « jambes blanches et lisses », et les peupliers « grêles » détachent sur la plaine leur « taille élancée » ; ceux-ci sont plus légers et moins imposants que les arbres du romantisme, jambe et taille disent la finesse et la souplesse d'un arbre, loin de la souffrance des bras tors, de la grandeur des bras tendus ou des fronts.

La poésie de Verhaeren est prolixe en arbres de chair, dont les bras soutiennent l'essentiel de l'humanité. Très souvent ceux-ci personnalisent des

figures d'arbres blessés, mutilés par la foudre ou le froid des hivers ou automnes dépouillants. Ainsi dans *La Plaine* :

*«Un supplice d'arbres écorchés vifs
Se tord, bras convulsifs,
En façade sur le bois proche. »*

Ces arbres-ci ne sont pas des fronts altiers que la foudre abat d'un seul bloc, mais des corps blessés dans leur chair, diminués dans leur grandeur, vulnérables - et la nouveauté est bien avec Verhaeren, le sentiment que l'arbre ne condense pas seulement son aspect humain dans l'évocation des branches-bras, d'un front, mais le modèle dans le corps de l'arbre en son entier :

*« L'arbre ne vit que dans sa rude écorce
Et vibre au vent, des pieds jusqu'à la tête. » (La Joie)*

Les parties du corps qui donnent à l'arbre une figure humaine sont moins expressives ou gestuelles qu'elles ne font prévaloir des sensations vécues de l'intérieur par l'arbre-homme. Les branchages brisés ne sont pas ici des ossements détachés d'un arbre-squelette que le poète de l'extérieur voyait semblable à un mort, mais, « pareils à des vertèbres », ils paraissent encore faire partie du corps blessé. De la même façon les hêtres nus dressent une « ossature géante et compacte » (*Rumeurs*) qui « se crispe » et « se raidit » ; l'hiver n'est pas la mort ni le dépouillement de toutes les sensibilités. Lorsque l'orage les tue, ils s'abattent « la mort au rein » (*L'Orage*), demeurant jusque dans la chute, une figure souffrante. Et ce sont bien encore des arbres de chair qui dans *Les Vieux Chênes*, malgré ce dépouillement de l'hiver et par lui en vérité, par la charge de douleur dont il abîme l'arbre nu, se débattent ranimés par le vent dans leurs gestes de détresse :

*« L'hiver, les chênes lourds et vieux, les chênes tors,
Geignant sous la tempête et projetant leurs branches
Comme de grands bras fous qui veulent fuir leur corps,
Mais que tragiquement la chair retient aux hanches,*

Semblent de maux obscurs les mornes receleurs »

Les bras s'opposent aux lourdeurs et torpeurs du corps, de la chair et des hanches, déployés dans les libertés de l'air ; l'arbre endosse ici une plus parfaite nature humaine, car l'âme est prise dans des branches-bras dont la tension ne condense plus l'expressivité d'une totalité corporelle, mais clame sa ferveur à échapper aux torpeurs de la chair carcérale. Et le grand corps animé de cette double nature que les bras vont déchirant vers les emportements du vent, s'apparente à nouveau aux figures des arbres mutilés, « mornes suppliciés », « vieux bras exfoliés » et « front durci », brisés en « lambeaux de colère ». Pourtant ces bras ont été résistance et fureur, expression d'un débat intérieur et extérieur, non plus simplement ces membres tordus qui esquisaient un arbre-homme replié sur soi et dont les douleurs le prostraient. Dans *L'Arbre*, le retour du printemps éveille la vieillesse racornie, chenue et osseuse du végétal, dont la sève peut s'épancher, à la fois par les bourgeons, « lèvres folles », exprimant la jeunesse d'un sens toujours neuf et avide - les lèvres assurent aux bourgeons une sensualité que les feuilles possédaient dans une moindre mesure - et par les branches, « bras tordus » dont les stigmates du grand âge et des souffrances répétées de longues saisons mortes, gardent comme pétrifié le geste souffrant de l'arbre nu. Celui-ci se redresse et porte « un front toujours plus haut », le front comme éternel garant des triomphes haussés contre le ciel et signe des fiertés d'une puissance qu'aucun élément n'a su abattre. De la même façon Verhaeren loue l'orgueil des arbres de *La Forêt*, par le terme « front » cinq fois répété - nous reviendrons un peu plus loin sur le côté strictement « combattant » des arbres, auquel participe le front comme le bras.

Mais l'un des plus humains parmi les arbres de Verhaeren reste le saule, celui dont il dit avec tout l'accent d'une affection brute et franche : « ce saule-là, je l'aime comme un homme. » (*Un Saule*). Avec « tous les couteaux du vent dans sa poitrine », c'est un arbre où tout déjà a ébauché la mort. Lui sont prêtés des yeux, les noeuds de son écorce, yeux formés par le temps et regardant le monde par ses blessures refermées. Puis dans les douleurs réitérées de l'automne - saison de fin de vie où tout doit s'opposer au sommeil de la mort - le poète lui prête ce même corps exposé aux épreuves des éléments, puisqu'on le voit « crispé ses pieds au sol et bander ses vertèbres », réveillant toute la dynamique des parties les plus pesantes de son corps, comme restées immobiles avec l'exubérance du

printemps qui « l'assiège » et le distrait de son vieux corps, et forcées à présent de se mettre en branle.

Avec Verhaeren le champ lexical du corps humain s'est élargi, des pieds, bras, front, vers les vertèbres, reins, poitrine et hanches. Cependant on voit combien les bras demeurent le plus fréquemment évoqués, tendus, lancés vers le ciel, participant presque toujours des postures de la douleur ou de la lutte. Seuls les mélèzes, dans l'attente fervente des lumières, « tendaient leurs bras ouverts » (*Un Matin*), des bras pour l'étreinte et pour la foi, quand les arbres les plus vieux dressent un « front ferme et haut » contre le tonnerre ; les relations des arbres aux éléments n'usent pas des mêmes images selon qu'il s'agit d'une attente - les feuilles, mains ou yeux, peuvent ainsi que les branches s'ouvrir comme les éléments réceptifs de l'arbre -, ou d'une résistance.

Le bras peut aussi être un bras qui saisit, étreint, ou encore un bras qui salue. Dans *Die Eichbäume*, l'hymne aux chênes que chante Hölderlin, le bras s'empare de l'espace et assure à l'arbre une puissance et une domination sur son environnement :

« [ihr] ergrift, wie der Adler die Beute, Comme l'aigle saisit sa proie,
Mit gewaltigen Arm den Ramen. D'un bras puissant vous étreignez l'espace. » (31)

Le bras illustre le rapport de force que l'arbre entretient avec le monde extérieur ; autant il peut se tendre dans l'attente humble des lumières, ou se tordre, se replier sur sa puissance meurtrie, ou encore s'agiter furieusement contre les tempêtes, autant ici son étreinte paraît un étranglement, un geste ample et sans réplique qui établit une suzeraineté que rien ne peut venir contraindre. Dans *Der Wanderer* les bras détiennent une fonction toute différente ; le poète, dans son retour vers sa patrie, dans les contrées rhénanes, évoque avec nostalgie les arbres de son enfance, dont le côté maternel s'inscrit dans la seule métaphore des bras :

« Und das strebende Herz besänftigen mir die Et mes doux arbres familiers apaisent mon
vertrauten coeur tourmenté,
Friedlichen Bäume, die einst mich in den eux qui jadis m'ont bercé dans leurs bras. »
Armen gewiegt

Les bras expriment force ou douceur, et leur étreinte peut aussi être celle de la tendresse, comme, également, dans *Das Ahnenbild* (*Portrait d'ancêtre*) :

« Die du liebenerzogst, siehe ! sie grüssen
dir,
Deine Bäume, wie sonst, breiten Haus den
Arm,
voll von dankenden Gaben ;

*Ces arbres que tu soignes avec amour te
dédient leur nature ;
comme jadis ils enlacent la demeure
de l'étreinte de leurs bras chargés de dons
reconnaisants. »*

Tous les gestes sont déclinés par le seul recours au bras ; il sait à lui seul varier l'expressivité et les qualités d'un arbre - concentrer aussi, bien entendu, son symbolisme. Dans un autre poème de Hölderlin, *Rousseau*, l'attitude de l'impuissance s'indique par des bras qui tombent, « jeunes bras pleins d'amour » qui « retombent » (« es sinken ihm / die liebenden, die jugendlichen Arme ») et qu'accompagne une tête qui « s'incline attristée » (« trauernd neigt er sein Haupt »).

Toute une gestuelle pourrait ainsi se dessiner autour des bras - chaque espèce se définissant, en outre, plutôt par un geste que par un autre, le chêne par la torsion ou l'étreinte par exemple, le saule par la lassitude de bras souples -, allant du geste le plus catégorique à l'infinie douceur des bras maternels.

Le Clézio, dans le même passage que nous citions précédemment, s'interroge sur le geste des branches :

*« Elles font un geste, peut-être, un geste arrêté comme pour saisir quelque chose, comme si elles
l'avaient saisi.
Le vent ne parvient pas à relâcher leur étreinte. Ni la pluie qui dégouline, ni le soleil qui brille, ni
le froid qui fait mourir les feuilles.
Quel est le geste des branches d'arbre ? Que saisissent t-elles ? Le temps, peut-être. »*

Cette étreinte du ciel ou du temps, d'une chose indéfinie et abstraite, pour l'homme insaisissable, se définit déjà comme un au-delà du geste, un mouvement immobilisé, peut-être parce qu'il a abouti, un entêtement comparable à celui des chênes de Hölderlin, une appropriation indépendante des éléments, qui marque un acte d'investigation, une aspiration - et rien n'a prise sur cette toute puissance d'un geste vindicatif et volontaire.

Un arbre comme le palmier est beaucoup plus mobile ; ses bras ne peuvent se dresser dans une semblable raideur. Nous avons vu combien le

palmier pouvait prêter à toutes les fantaisies ; chez Lorca on voit les palmiers du poème *Similes (Comparaisons)* qui « bougent en agitant leurs bras » (« se mueven quando agitan los brazos »). Au contraire, le figuier, plus agressif, « tend ses bras » (dans *Baco*), pour un geste qui n'est pas d'accueil mais d'appropriation, voire de combat, avant de s'avancer « terrible et multiplié », avec son ombre féline.

Dans les vers de Rina Lasnier, où l'arbre se constitue souvent comme motif central, la gestuelle des arbres à bras détermine de la même façon une attitude ou un caractère, particularise et personnalise chaque végétal. *Avant-Neige* tend même les bras de tout un bois qui comme un seul être, dit là son attente de la tombée des neiges :

*« Cette première neige qui ne descend pas,
et le petit bois a levé tous ses bras
Le petit bois n'a plus que ses bras
Il a effacé sa braise et ses fêtes
Pour accoler cette imminence grise .
Et la neige attardée aux étoiles
Avec son éclat désespère le petit bois »*

Le bois unanime dans les dénuements de l'hiver, prépare tous ses membres, levés dans une rigueur attentive et angoissée, défensive aussi, aux attaques de la saison froide. Le bras mime ici l'attente, la défense et la vigilance. Dans le *Pin solitaire*, on redéfinit le geste comme une emprise sur le monde extérieur ; au-delà de l'étreinte, les bras s'exaltent d'une violence, d'une véritable volonté de puissance, appelant les éléments les plus fougues pour s'y mesurer :

*« Je ne suis pas de cet horizon mêlé de terre
Ni de ce bleu offert comme un lambeau de fête
Mais de ce ciel déchiré et chu de part en part
Et que nous arrachons avec nos bras pillards. »*

La férocité et les défis de ce pin solitaire s'expriment ici aussi par ce seul geste des bras ; pourtant, *Mensonge* chante la nécessité des « branches à gestes tendres » qui permettent le printemps mais aussi l'entier cycle des saisons, car ces gestes ne lacèrent pas, n'accaparent pas pour leur éternité et leur orgueil les espaces les plus hauts, se contentent de recevoir avec modestie et amour la vie

des saisons naissantes et avec elle la mort enroulée dans les feuilles encore neuves. Le catalpa songeant à sa vieillese stérile, sans floraison et sans fruit, gardant ses seules épines pour accueillir les exubérances du printemps, se désole qu'il ne lui reste plus que des « bras chargés d'épées » (32), bras armés contre la vie, insensibles, dont les défenses se font pesantes, excroissances vaines pour un arbre d'amertume, dont les bras se dessinent sans gestuelle mais avec le poids de leurs stérilités, à l'opposé de toutes les réceptivités, tensions et étreintes, puisque ces bras hérissés d'épées semblent des pals dressés en refus de toute forme de vie. « L'orme vieux » dans le poème du même titre esquisse une vieillese plus épanouie, haussée vers le ciel, dont l'insensibilité face aux cycles des saisons, aux caprices des éléments, correspond au détachement d'un sage. L'orme se livre à « l'extase de ses bras accumulés », porté à la sérénité par l'extinction progressive de la vie du corps, tout au contraire du catalpa qui s'en désespérait, et le végétal semble ici élever grâce à ses bras multipliés, son âme désireuse d'échapper aux contraintes de la terre :

*« L'arbre s'enchape du sommeil énorme de son sang
Sa feuille ne sent plus la froissure du vent
Ni son flanc le brûlis de l'hiver
Les longs bras ont fixé très haut la paix des sèves. »*

Les bras tirent vers le ciel, leur croissance ne participe pas tant d'un corps qui grandit que des efforts pour s'en détacher ; le bras redevient ici un au-delà du corps, sa gestuelle est celle de l'âme, et des combats de l'âme contre la chair, loin des bras tors, tendus ou dont l'étreinte clamait, extériorisait les douleurs du grand corps enraciné. Mais le poème s'achève sur une incapacité à maintenir ce détachement brassant des puretés aériennes, car « l'arbre resuinte d'ombre, de suc et de plaies », et les bras qui se sont comme séparés du corps, désolidarisés de ses souffrances et de ses mutilations, seront brisés dans un autre poème, *Le Peuplier-liard*, où le mépris du corps est dénoncé comme un orgueil - il est clair ici que le langage, ce champ lexical trop humain que nous employons à la suite du poète, recouvre une symbolique importante, que nous ne faisons qu'esquisser

par la seule description de ces arbres-hommes, et que nous approfondirons en son temps. L'accusation est nette :

*« parce que tu as dégraissé la terre
pour une seule raison de lumière,
[...]
parce que tu as méprisé tes propres os
le bois cassé de tes bras désavoués,
[...]
Le nabot couchera ta tête exaltée »*

Le bras est ramené au corps, aux côtés des os, et la tête rappelle le front, mais non point dressé contre les tempêtes pour signifier la puissance hautaine de l'arbre en son entier. L'arbre-homme a ses dislocations ; on voit combien les caractères des arbres sont différents, malgré la permanence de ces bras dont nous relatons les gestes et les torsions depuis de longues pages, entre les personnalités monolithiques du romantisme, aussi tourmentées qu'elles pouvaient être, les souffrances rentrées des arbres de Verhaeren, et ces arbres individus dont l'intégrité se trouve compromise, les bras ou la tête convoitant le ciel au détriment et à la négation du reste du corps, même si tout ceci n'illustre que l'optique chrétienne classique qui dialectise les relations entre corps et esprit.

D'ailleurs le conflit se résout par d'autres bras, ceux de *L'Arbre bon*, dont les « bras funéraires » font le signe de croix, signe conciliateur dont le poète chante la sagesse, le lien au divin, mais aussi la vie pleine de « bois vert ». Claudel anthropomorphisait aussi ses arbres-croix, comme nous l'avons développé dans notre étude des motifs bibliques ; dans son poème *Le Cocotier* où il compare justement les gestes du banyan ou du cocotier à ceux de l'arbre de nos contrées, il dépeint ainsi la raideur des bras en croix de ce dernier :

« Debout comme un homme, mais immobile ; enfonçant ses racines dans la terre, il demeure les bras étendus. »

A l'opposé, le geste du cocotier est beaucoup plus souple, plus libre, et en fait un arbre moins austère :

« C'est ainsi que le cocotier fait le geste de montrer son coeur. Car les palmes inférieures, tandis qu'il s'ouvre jusqu'au fond, se tiennent affaissées et pendantes, et celles du milieu s'écartent de chaque côté tant qu'elles peuvent, et celles du haut, relevées, comme quelqu'un qui ne sait que faire de ses mains ou comme un homme qui montre qu'il s'est rendu, font lentement un signe. »

Plus humain avec ce « coeur » qui lui confère une douceur toute neuve, le cocotier atteint avec l'innocence et la légèreté d'une forme qui ne se prête pas aux gestes figés, tendus ou douloureux, ni aux postures édifiantes ou théâtrales, cette « extase heureuse » différente de celle de l'orme de Lasnier qui devait pour elle renier un corps pesant. Car il l'accompagne d'un don de soi, d'un effeuillement du geste qui ne peut que se dire dans le mouvement des palmes ; et sans branches véritables, rien dans sa gestuelle ne ressemble aux brassées folles des tempêtes, à la dure vie d'un membre de chêne. Le poète conçoit cette hampe pareille à une herbe et « docile aux rêves de la terre », loin des tourments, des résistances, des déchirements, car les bras du cocotier se penchent tant vers la terre qu'ils participent des songes de l'aérien, leur geste est double : « un cocotier, se penchant sur la mer et l'étoile, comme un être accablé d'amour, faisait le geste d'approcher son coeur du feu céleste. » Les rapports de force que les bras établissaient avec le monde extérieur sont ici abolis, pour cette offrande d'un geste qui se dépouille, se hausse et se prosterne tout à la fois, sans résistance ni orgueil.

Giono dans *Colline* dépeint « de grands arbres qui gesticulent », et un pin en feu dans le même roman « a dressé ses bras rouges » (33) dans une ultime résistance, une fierté qui nargue les flammes.

Mais d'autres gestes d'arbres se font salut ou signe en direction des hommes. Heine évoque des arbres dont les bras et les doigts établissent un contact avec les hommes, comme dans le poème *Die Heimkehr (Le Retour)* :

« Der Traumgott brachte, mich in eine
Landschaft,
Wo Trauerweiden mir willkommen winkten
Mit ihren langen, grünen Armen.

Le dieu des songes me transporta dans un pays
Où des saules pleureurs, avec leurs longs bras
verts,
Me faisaient des signes de bienvenue. » (34)

L'anthropomorphisme opère alors un rapprochement entre arbre et homme ; de la même façon dans *Harzreise (Voyage dans le Harz)* un geste amical vient éveiller l'homme à la magie d'une nuit de pleine lune :

« *Tannenbaum mit grünen Fingern
Pocht aus niedre Fensterlein,
Und der Mond, der stille Lauscher,
Winft sein goldnes Licht herein.*

*Le sapin aux longs doigts verts
Frappe à la petite fenêtre basse,
Et la lune, témoin silencieux,
Verse ses rayons d'or dans la chambrette. »*

Le bras ou les doigts permettent ainsi des gestes d'homme qui sont autant d'appels, de mises en valeur, ou de marques de sympathie.

Dans le passage où, dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Proust relate l'une des expériences de l'éveil de la mémoire, en voiture près des clochers de Martinville - il nous faudra analyser plus loin cet épisode dans ses détails -, trois arbres se dressent et font de grands signes du fond d'un paysage lointain, de rêve et de réminiscence, pendant que le jeune Marcel cherche désespérément la nature de ce lieu enfoui. Cette mise en branle du souvenir n'aboutit pas ici, contrairement à l'épisode de la madeleine, et le narrateur échoue à faire renaître un événement dont les arbres « dans leur gesticulation naïve et passionnée » sont les témoins et la substance : « Je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés, semblant me dire : "ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais". » (35)

Les arbres participent à la vie intérieure des hommes par les signaux de leurs bras et doigts ; ces appels et connivences du végétal vers l'homme, dans un paysage qui n'est plus dévolu aux grandiloquences douloureuses du romantisme, ne se trouvent permis que par cette poétique qui anime l'arbre de gestes humains. Une volonté mystérieuse dévoile ainsi sa présence dans le corps de l'arbre, extériorisant les expressions les plus profondes de l'intimité du narrateur ou du poète ; l'anthropomorphisme entend alors moins décrire l'arbre avec le vocabulaire du corps humain, que le porter par une gestuelle qui le dépasse vers les univers du songe ou de la mémoire.

En quelque sorte l'arbre montre du doigt ; c'est ainsi que le conçoit Yeats qui, dans deux poèmes différents, *The Tower* et *The Wanderings of Oisín*, use de cette image, réduisant l'arbre, ou le concentrant pour densifier son geste, en un

simple doigt, « doigt de suie » plus précisément. Dans *The Tower* ce doigt dressé emporte l'imagination :

« *I pace upon the battlements and stare
On the foundations of a house, or where
Tree, like a sooty finger, starts from the earth
;
And send imagination forth.
Under the day's declining beam, and call
Images and memories
From ruin or from ancient trees.*

*J'arpente les créneaux, le regard fixé
Sur les fondations de la maison ou sur l'arbre
Qui là-bas comme un doigt de suie, jaillit de
terre
Et je lance au vent l'imagination.
Sous le rayon mourant du jour et j'évoque
Images et souvenirs
De ruines et d'arbres antiques. » (36)*

Cet arbre rejoint les figures concentrées sur la verticalité, que tout ordonne autour du fût dressé ; mais cette verticalité se trouve accentuée et surtout guidée par le geste qui l'accompagne, l'anthropomorphisme ici sous-tend une volonté, un dessein. Dans *The Wanderings of Oisín*, qui relate un dialogue entre Saint Patrick, christianisant l'Irlande, et Ossian défendant la foi païenne ancrée dans les moeurs et les conceptions de la nature du peuple celtique, les arbres-doigts participent de cette présence du sacré et semblent rendre un hymne à la divinité :

« *Like sooty fingers many a tree
Rose ever out of the warm sea,
And they were trembling ceaselessly
As though they all were beating time,
Upon the centre of the sun,
To that low loughing woodland rhyme.*

*Comme des doigts de suie des arbres par
milliers
Se levaient un à un des eaux tièdes de la mer ;
Ils étaient agités d'un tremblement sans fin
Et semblaient rythmer sur le coeur du soleil
Cette chanson des bois et son rire profond. »*

L'arbre-doigt pointé vers le ciel devient signe et instrument de révélation - mais là encore nous affleurons en terre des symboliques.

Eluard, que nous évoquons dans l'examen des feuilles-mains, anthropomorphise ses arbres par le recours à diverses parties du corps humain. L'arbre de *L'Heure* prend « du soleil aux doigts » et oublie à midi qu'il tire forme de la terre ; ceux de *Crinière de fièvre* se tiennent « debout sur leurs talons », à peine posés sur la terre mais semblant dressés bien droit, revendiquant la plénitude de leur verticalité. Dans le *Blason des arbres* chaque espèce se trouve particularisée - nous avons déjà évoqué cette pièce dans la poésie des

espèces - et parfois anthropomorphisée par l'élément du corps humain qui s'associe à sa poésie pour la personnaliser. Ainsi des acacias :

*« Il a plu sur les acacias
Poitrines que la fraîcheur mêle
Seins libérés des jours des heures
Tempes marquant un pas fidèle »*

Ou du platane :

*« Entre les doigts entre les bras
entre les membres du platane »,*

ou encore du sapin « aux lèvres dures », du frêne « aux épaules calmes ». De ces seuls éléments on peint l'espèce, l'acacia féminin, arbre de chair, mais d'une chair blanche et florissante, pure et sensuelle dans l'accueil des pluies, sereine pourtant et sans fièvre, comme laissant affleurer un cœur tendu sous ces « tempes » un peu énigmatiques. Car ici rien ne précise qu'une poitrine désigne un tronc, qu'une lèvre ou qu'une épaule soient associées à telle ou telle partie de l'arbre ; brouillant ces sortes de « lois » de l'anthropomorphisme que nous esquissions d'après les métamorphoses d'Ovide, la forme humaine élargit ses apports, ne se réduit plus aux traditionnels bras, chevelure, tête, jambes ou pieds, mains et doigts - avec Verhaeren, ou même Hugo, l'arbre possédait déjà reins ou hanches conférant une stature particulière, mais la fantaisie du surréalisme formule une humanité bien plus diverse, plus frappante par le recours aux épaules, seins, poitrine, lèvres, talons ou tempes. Le platane, de façon plus classique, est particulièrement membru, sans que ses bras dessinent un geste ou une attitude ; la volonté de dire l'espèce par le recours à l'une ou l'autre partie du corps humain fait du *Blason des arbres* une véritable galerie de portraits.

D'autres ont de la même façon mis en relief les caractéristiques d'une espèce par le recours à une partie valorisée du corps humain. Nous avons eu l'occasion déjà, outre les arbres décrits par Eluard, d'en évoquer quelques-uns, comme les chênes aux bras puissants ou les peupliers à la taille élancée. *Cancion primaveral (Chanson de printemps)* de Lorca nous présente ainsi les traits du cyprès :

« *Y han florecido cipreses
como gigantes cabezas
que con órbitas vacéas
y verdosas cabelleras
pensativos y dolientes
el horizonte contemplan.*

*Les cyprès y ont fleuri
Comme des têtes géantes
Qui de leurs orbites vides
Sous leurs cheveux verdoyants
Méditatifs et dolents,
Contemplant l'horizon. » (37)*

Arbres des cimetières, ils portent le visage des morts et l'attitude méditative de qui côtoie la mort ; ils participent au lieu qu'ils habitent, et le paysage vit de leur seule présence, signe chevelu de la mort et des recueils des vivants. Les cyprès, veilleurs éternels au visage toujours vert, possèdent aussi dans *Noviembre* une âme « ridée par le vent » (« Arrugada por el viento »). Nous avons vu chez Colette combien le cyprès était aussi surtout une chevelure, « sombre crêpeline » qui cache son corps et son cœur.

Les sapins qui chez Eluard étaient les arbres aux « lèvres dures » possèdent avec Lorca « mille doigts » qui sont autant de chemins indiqués.

Les chênes de l'averse étendent dans le *Chant du monde* de Giono leurs « énormes mains noires crispées dans la pluie » (38) ; les chênes sont les seuls à se laisser surprendre dans cette attitude de tension – rappelons-nous ceux du romantisme ou de Verhaeren. Les arbres ombreux que sont les platanes déferlent quant à eux avec la forêt en marche des *Vraies richesses*, portant au-devant leur « large poitrine » et leurs « bras jamais taillés ». Chaque élément du corps humain peut permettre une mise en valeur des traits spécifiques à une espèce. Nous verrons un peu plus loin comment la caractérisation des espèces passe parfois par des portraits plus détaillés, voire plus fantaisistes, au-delà de notre examen de ce corps morcelé d'homme et d'arbre, dont une parcelle évoque l'ensemble, construit toute une attitude, un caractère déjà, et une façon bien à soi de se saisir des éléments ou de s'en défendre.

Le poète Louis Guillaume saisit à son tour la tension anthropomorphisée de l'arbre vers l'univers extérieur dont il tient la vie ; dans le poème *Au Plus Grand Arbre* où il s'adresse au végétal, il valorise cette amplification ramifiée qui accueille et s'allait des réveils du printemps :

« *Tends vers le soir tes doigts, tes veines, tes rides
Et, sur tes épaules fragiles,
Sens se fermer les bras bronzés du crépuscule. »*

Tous ces éléments traduisent des rapports, présents ou anciens et gravés dans l'âge même de l'arbre, avec les saisons et le temps ; tout est lignes, stries - doigts, veines ou rides -, marques aussi pour les dernières, car le monde extérieur n'est pas seulement saisi par les doigts, il s'incorpore dans un arbre-chair. On voit combien très souvent l'anthropomorphisme définit et délimite un univers relationnel, donne à l'arbre une intériorité que circonscrivent des rapports de force avec les éléments. Les parties du corps humain sont les termes mêmes de ces rapports, par quoi l'arbre inscrit sa domination ou sa souffrance, s'étend jusqu'à déchirer des lambeaux de ciel ou se replie sur une chair parfois mutilée. Ici ce sont surtout les rides qui *empreintent* l'arbre ; avec Verhaeren nous avons vu certains végétaux particulièrement marqués dans leur corps, corps qui se décrit alors comme une ossature facilement brisée ou une chair que tout vient meurtrir. Ceci nous ramène d'ailleurs à nouveau aux mythologies, aux métamorphoses aussi, mais surtout aux hamadryades que la hache vient blesser ou tuer, faisant résonner le cri de Ronsard face au bûcheron de Gastine.

Giono reprend dans un texte de *Rondeur des jours* ces meurtrissures des arbres-chair ; décrits à renfort de « plaies » et de « moignons » (p.97), d'os blancs couchés dans les ruisseaux, ceux-ci paraissent d'autant plus douloureusement blessés que leur chair semble humaine. Avec *Regain* ce sont des arbres dont « l'os des branches nues perce la peau des feuillages jaunis » (p.130) qui après une pluie lourde expriment toute la violence de l'attaque. Une blessure moins sanglante est découverte par Antonio dans *Le Chant du monde*, au tronc d'un fayard, dont la sève s'écoule par une fente. Antonio put sentir sous son doigt « la lèvre du bois vert qui s'élargissait ». (p.10) La blessure se fait saillie et s'y exprime une sensibilité « à fleur de peau », que la meurtrissure décèle.

Le poète syrien Adonis mêle justement arbre et homme dans une même réceptivité-expressivité de la blessure, où s'esquissent les rapports toujours douloureux de l'arbre au monde extérieur :

« Les feuilles qui dorment sous le vent
sont navire pour la blessure
[...]
Répands toi mais agite nous,
Nous, palmiers de la blessure
Et casse pour nous deux branches

[...]

D'arbre qui veille sur la blessure

Cils et mains recourbés. » (La Blessure - Mémoires du Vent) (39)

Comme si la blessure même était arbre, les termes se confondent tant pour dire l'arbre que l'homme, dans cette image énigmatique où l'on ne démêle plus l'un de l'autre ; mais dans tous les cas l'arbre exprime une présence relationnelle, par le recours aux cils et aux mains. Recourbés, ceux-ci atténuent et préservent une sensibilité qui ne passe plus seulement par les feuilles. La poésie d'Adonis peint en vérité ses arbres comme de purs êtres sensitifs ; dans le même recueil, ils se font tout ouïe, bras ou cou tendus extrêmement dans l'écoute ou le toucher du vent :

« Les arbres se plaisent à écouter l'espace

Ainsi l'arbre colle-t-il son oreille

A la poitrine du vent. »

L'arbre et le vent adoucissent ici leur traditionnel rapport de force, pour une harmonie qui paraît celle d'un couple où l'arbre, nommé ailleurs « féminité du vent », aime à s'abandonner, contre le torse masculin de ce dernier. De même, « quand l'air apparaît / les branches rivalisent / pour tendre le cou » ; tout en elles s'inquiète et s'épanouit dans une attitude de curiosité. Les échanges entre l'arbre et le vent, leur complicité, prennent visage humain ; c'est le vent qui ménage au végétal ses échappées vers les formes humaines des sensibilités les plus éblouies. Il nous faudra réexaminer les vers d'Adonis dans notre étude des transfigurations apportées par les éléments, et ce d'autant plus que l'arbre dans le vent tend déjà ici à une prise de parole, à un langage ; cependant signalons combien les rapports de l'arbre avec le vent font tressaillir, dans le furtif et l'éphémère de ces rencontres, une véritable étreinte amoureuse ; ici plus que jamais l'arbre s'anthropomorphise pour s'éprendre de quelque extériorité. Une interdépendance unit arbre et vent, le second à carrure plus masculine, où s'ébruitent les gestes et la sensibilité de l'arbre. Bras, lèvres ou oreilles de l'arbre sont roulés dans le grand corps du vent, comme si c'était ce dernier qui se trouvait le plus solide et le

plus immobile, quand le végétal s'ébat et se plaît aux métaphores les plus expansives.

Dans le poème *Perpetua Encarnada (Immortelle Incarnate)* d'Octavio Paz, le front - que nous avons évoqué comme un terme de l'orgueil, de la fierté hautaine ou combattante des arbres - accompagne lui aussi un accueil du monde extérieur, un geste de mise en rapport conciliant, quand des arbres « joignent leur front » (« Juntan los arboles las frentes ») (40) pour chuchoter ensemble.

El Arbol d'Aleixandre use quant à lui d'un anthropomorphisme particulièrement frappant parce qu'il ancre et enracine un puissant arbre terrien, face auquel le vent même se retire, abdiquant ces étreintes où le végétal définissait sa gestuelle :

« *El árbol jamás duerme.
Dura pierna de roble, a veces tan desnuda
quiere un sol
muy oscuro.
Es un muslo piafante que un momento se para.
mientras todo el horizonte se retira con miedo.

Un árbol es un muslo que en la tierra se
yergue como la
erecta vida.
No quiere ser ni blanco ni rosado.
y es verde, verde siempre como los duros ojos.

Rodilla inmensa [...]*

*L'arbre jamais ne dort.
Dure jambe de chêne, parfois si nue qu'elle
aspire
à un soleil noir.
C'est une cuisse piaffante qui s'arrête un
moment,
tandis que tout l'horizon se retire craintif.

Un arbre est une cuisse qui se dresse sur la
terre
comme la vie rigide.
Il ne veut être ni blanc ni rose
mais vert, vert toujours comme les yeux durs

Genou immense [...] » (41)*

Une vie rude, hors de la vie ordinaire, semble sculpter magistralement ces jambe, cuisse et genou, avec leurs « muscles savants », au milieu des éléments et des paysages prosternés. Tout y est chair, et l'arbre tout entier se concentre et densifie sa présence, se personnifie, dans cette seule partie du corps, comme il pouvait avec d'autres poètes n'être plus qu'oreille, bras ou regard. Cependant ici, cette perfection statuaire d'une cuisse qui s'impose, pleinement arbre - une vie charnue, violente et musculeuse définit le végétal bien accroché à la terre, et sans désir aérien, sans sensibilité fragile ni mutilation infligée - paraît déjà celle d'un dieu immuable, d'un géant roi dominateur et hautain.

Il nous faut dès à présent approfondir ce type d'arbre, dans lequel nous verrons à l'oeuvre certaines gestuelles que nous évoquions plus haut. Ce qui

retient ici notre attention, très proche des royautés et gigantismes, et qui s'y mêlera, c'est la combativité désarmante de cette « cuisse piaffante », sa force virile. Nous avons souvent glissé dans notre étude des bras et des gestuelles, des propos relatifs à la résistance de l'arbre, nous avons tenté de cerner les rapports de forces qui unissent cet arbre-corps aux éléments, qui développent particulièrement ses gestes et aussi ses postures les plus dramatiques. C'est qu'effectivement l'arbre fait figure de lutteur, de combattant, héroïque ou malheureux. Parfaitement homme par la mesure de ses bras, muscles, coudes ou poings, il sera pourtant très souvent nommé géant, et notre anthropomorphisme, bien que plus complet, crée alors un être mythique ; l'imaginaire épique qui s'attache à notre motif en fait un héros antique, un Hercule ou un Titan, son corps plus que jamais est celui d'un homme mais sa stature celle d'un géant. L'arbre exalté dans sa masculinité, sa force brutale, rude et barbare, belliqueuse, sanguinaire ou simplement résistante et souffrante, tire de sa physionomie la plus humaine son statut de surhomme.

Nous abordons là une figure majeure de l'anthropomorphisme de l'arbre, tragique ou conquérante. Si nous avons parcouru la diversité des corps d'arbres dont la présence entière se focalise dans un élément ou l'autre de la plastique humaine, il nous faut à présent relater la grande geste épique des arbres-guerriers, approfondir les traits et la physionomie de ce motif récurrent, qui épuise tout le champ lexical du combat et de la lutte.

Pline notait déjà, dans son *Histoire naturelle*, devant les formidables chênes de la forêt hercynienne, que leurs racines « s'arc-bout[aient] comme des lutteurs » (42), les animant d'une force mystérieuse et opiniâtre qui seyait à leur condition « presque immortelle ». Mais on retrouve bien entendu les arbres des romantiques dans cette poétique où s'expriment les rapports les plus conflictuels du végétal avec les éléments. *Le Chêne* de Lamartine prête à l'arbre l'attitude du lutteur éprouvant son corps contre la tempête :

« *Ses bras que le temps multiplie,
Comme un lutteur qui se replie
Pour mieux s'élaner en avant,
Jetant leurs coudes en arrière,
Se recourbent dans la carrière,
Pour mieux porter le poids du vent !* »

La force imposante s'arme de bras multiples, le corps s'arque et fait contrepoids à la charge du vent. Le poète détaille et précise la puissance musculaire du bras. L'arbre nommé aussi « géant des collines » et « colosse superbe », on voit combien ses glorieuses épopées s'expriment par un corps humain plutôt détaillé, bras, coudes et postures attaquant, inscrivant comme dans un marbre cette force incarnée et sa plastique idéale qu'on sent recourir aux canons antiques, à la fois geste et statue, répondant tout autant à la beauté parfaite qu'à la puissance sans réplique du héros. L'arbre est donc un homme plus accompli.

La métaphore triomphale de ce « chêne des Etats-Unis d'Europe » dont Hugo appelle la croissance dans l'Histoire, ébauche une physionomie semblable, résistante et rassembleuse :

*« Que, l'hiver, lutteur nu, tronc fier, vivant squelette,
Montrant ses poings de bronze au souffle furieux
Tordant ses coudes noirs, il soit le sombre athlète
D'un pugilat mystérieux. »*

Les vents furieux en font un héros ; le coude, comme délimitant l'ampleur du corps et inscrivant plus que le simple bras, les torsions et tensions de l'arbre-homme, s'accompagne ici des poings, toutes démonstrations de puissance pour un arbre toujours dépouillé, sans chair ni sensibilité.

L'arbre des épopées romantiques est un arbre nu, que rien n'encombre ni ne distrait, et sa solitude s'en accroît. Ce n'est qu'alors qu'il paraît digne des héros de la Grèce antique, pour lesquels on usait d'ailleurs, lorsqu'ils se trouvaient acculés à la défaite - signalons-le même si cela tient de la portée symbolique de l'arbre - des métaphores du chêne déraciné ou abattu. Le poète formule sa puissance de ses seules présence et musculature. Michelet traite quant à lui ses arbres montagnards comme de vaillants guerriers contribuant à la prospérité de l'entité où ils s'enracinent, la protégeant des agressions des éléments, de l'érosion. C'est l'épicéa, « ce dur lutteur des Alpes », qui détient la palme de l'héroïsme. Mais il ne joute pas en solitaire, car toute une armée s'ébranle sur le flanc des montagnes :

« Ces vaillants arbres ne font nul frais pour eux. Point de luxe. Nul ornement. Ils ont bien autre chose à faire aux pentes dangereuses où ils montent à l'assaut [...] C'est en se pressant, en serrant leurs rangs, leur légion, qu'ils se soutiennent entre eux et soutiennent aussi la montagne. »

Mais cet assaut n'est pas sans danger ; car Michelet ébauche alors l'état des troupes après une avalanche, le champ de bataille des épicéas « courageux » déracinés, préservant pourtant l'arrière-garde. La solidarité prévaut et la montagne « mère » toujours est épargnée. Selon Michelet cette lutte épique des conifères est une traversée des âges et des climats, de l'espace comme du temps, une lutte pour la vie où l'idéal de résistance n'est plus seulement dans la combativité, dans un déploiement de forces distribuées contre un monde extérieur assaillant, mais aussi dans un travail sur soi, une intériorité solide que Michelet assimile à l'idéal du stoïcisme :

« Nos résineux du Nord sont de vrais stoïciens. Ils traversent les plus dures épreuves par la concentration, la sobriété héroïque. »

Notre motif s'enrichit, au-delà de sa physionomie guerrière, d'une sagesse intérieure qui complète son portrait. Toute une intelligence prélude à l'expression de ses luttes, et Michelet d'ailleurs la conçoit comme telle. L'arolle, arbre des paysages les plus rudes, se trouve aussi déterminé comme « héroïque ». Il se présente comme le seul arbre à pouvoir approcher les glaciers :

« Nu comme un bon lutteur, empoignant le roc nu de ses fortes racines, il attend l'avalanche, indomptable et superbe, dressant ses bras vainqueurs [...] »

Se retrouve dans le corps de l'arbre-lutteur la nudité de celui qui ne tient sa force que de lui-même, des bras, du poing - racines ici qui s'accrochent à la terre. Michelet compare encore l'arolle à « un fort Atlas », seul soutien des pentes, et l'arbre debout sur la terre semble finalement la porter à bout de bras. Mais le héros possède un talon d'Achille. L'arolle est d'un bois tendre apprécié comme matériau :

« Si fort contre les coups du sort, traversant une vie si dure d'épreuves et combat, il garde le cœur tendre. »

Hölderlin fait aussi des chênes, dans son poème *Die Eichbäume* que nous signalions plus haut pour le geste puissant du bras de ses arbres, les « fils des montagnes » ; la figure de l'arbre en montagne est ainsi l'une des plus vaillantes, elle s'impose avec l'image de ce « peuple de Titans », enfants d'Ouranos - le « ciel qui vous a nourris et élevés » - et de Gaïa - « la terre qui vous enfanta ». Ces arbres paraissent anthropomorphisés pour mieux s'opposer à l'homme, eux que tout livre à la liberté, à la sérénité, véritables « dieux » dont la personnalité s'est épanouie sans contrainte. Le recueil *L'Arbre et les arbres* reprend un poème de Léon Dierx qui exalte plus précisément le faciès du guerrier dans l'arbre. Un bois tout entier se dresse contre l'hiver en rang serré :

*« durci aux noirs assauts des hivers meurtriers,
Inexpugnable bloc d'immobiles guerriers. »*

Bien qu'assimilés à d'« anciens peux », leur « âme rude » inquiète, muette et opiniâtre, leur corps est toute brutalité, pour une multitude barbare dont on ignore les desseins ; et l'effroi s'accroît quand ces légions d'un peuple étrange se voient qualifiées de « squelettes en armes », comme si venus d'un au-delà ils transportaient d'inviolables secrets. Une avidité à la guerre et une virilité qui s'y éprouve animent décidément ces arbres, de toutes espèces ici, tant chênes, sapins ou hêtres, que charmes, bouleaux ou même trembles :

*« Ils se dressent humant le parfum des batailles,
Tout cuirassés d'écorce ou pourfendus d'entailles. »*

Assumant la mutilation comme un trésor de guerre, on accentue moins ici le courage d'une résistance ou le stoïcisme d'un arbre réfléchi composant sa fortune à partir du climat et des agressions du monde extérieur, que le caractère belliqueux de ces « cœur[s] indomptable[s] ». Et si quelques-uns tombent au combat, beaucoup, même morts, restent debout, « captifs rigides », comme des prisonniers de guerre au châtement interminable, et chassent à la nuit l'homme et

la bête par leur seule présence. Une nature primitive et fruste se délie donc dans cette figure inquiétante des arbres guerriers.

Verhaeren, dont nous ne pouvions manquer de citer le nom une nouvelle fois, donne une présence comparable à ses « squelettes en armes », à ses arbres dans le vent, auxquels le vent même prête le mouvement d'un « cortège » :

« Arbres pareils au défilé de tous les saints,
Au défilé de tous les morts
[...]
Arbres qui combattaient au Nord. » (*Les Saints, les Morts, les Arbres et le Vent*)

Cette marche illusoire verse dans les paysages de Verhaeren l'ébauche incessante d'un drame présent ou éteint, dont on pressent les luttes jamais gagnées. C'est qu'il faut un meneur à cette armée toujours ébranlée ; dans *Le Premier Arbre de l'allée*, l'initiative d'un arbre-chef se trouve glorifiée : « le premier arbre est grand d'avoir souffert ». Entraînant les autres à sa suite, « guide » même le « front convulsé » ou quand son grand corps ployé se prosterne vers la terre, « son vouloir était dur, mais son geste était souple ». On le voit haranguer et exalter la troupe, mais toujours il demeure très humain, non point simple esprit belliqueux, car Verhaeren lui prête une intériorité, des doutes cachés à ses compagnons. « Gestes enragés » et « cris despotiques », fureur contre les éléments, ici l'arbre est forcé à ces manoeuvres guerrières, entraîné dans une lutte sans merci contre des vents assassins.

Et ce vieux saule, cette ruine que le poète aime « comme un homme », porte lui aussi à ses flancs les stigmates d'une existence guerrière, et résiste toujours dans « son vieux corps d'athlète », car la tempête n'est pas l'unique agression, le printemps lui aussi est une épreuve, quand « la jeunesse éternelle l'assaille ». Enfin dans *Promenades*, l'écorce, de façon plus classique, se dit « armure ».

Louis Guillaume développe à son tour la métaphore de l'arbre-guerrier ; cette fois-ci nous trouvons - toujours en l'espèce d'un chêne - Laocoon, héros troyen étouffé avec ses fils par deux serpents monstrueux, et non plus un Titan ou Hercule, armé de toute sa force vitale - contrairement au saule de Verhaeren, le printemps ne l'assaille pas mais le comble dans son humeur belliqueuse :

*« Et voici que se dresse Laocoon, tous muscles bandés autour desquels se nouent des anneaux de reptiles, Laocoon tordu et grimaçant...
Où fuirait-il ? Son torse est fiché dans la terre. Il est force captive et défaite immobile. Ah ! ce cri de rage muet, éternel à travers bois !*

Laocoon ! Laocoon !

Le coucou a chanté. Tu marches dans le chemin du Grand Chêne. Il est là, vénérable et fraternel, buisson géant, bûcher de sève, toutes veines printanières dehors. Vainqueur des serpents, il te regarde qui t'éloignes, et tu souris. » (Le Grand Chêne)

Le grand déploiement des forces du chêne n'illustre rien d'autre ici qu'un combat intérieur, livré contre les inerties de l'hiver dont les serpents déroulent la menace lénifiante, à la façon des héros grecs dont il soutient la carrure et les combats ; son destin est dans la démesure, et ce d'autant plus que son enracinement le livre à la terre, dont il doit vaincre les forces négatives, les serpents de l'obscur et de la mort. Le printemps s'illustre à travers ce guerrier dont on sent mieux l'ardeur, dont la victoire est celle de la vie ; le flot des sèves ne sera libéré que dans cet effort surhumain, dans ce gonflement des chairs végétales éclatant les écorces reptiliennes de l'hiver étriqué. Celui qui, dépouillé, combat les tempêtes, sort mutilé et dolent du rapport de force ; ici la lutte conquiert la chair même de l'arbre.

Le vieil homme dans *Le Grondement dans la montagne* du Japonais Kawabata, fasciné par les arbres, voit en de vieux camélias les ans déposés comme des sédiments dont la substance serait de chair et de muscle, créés par la vie même. « Quelle vieillesse ! » s'exclame-t-il, « combien d'années faut-il pour qu'un tronc prenne l'aspect d'un muscle gonflé par l'effort ? » (43)

Paul Valéry use lui aussi de la comparaison avec un athlète pour décrire la puissance de vie de l'arbre, cette poussée des sèves qui gonflent le corps du végétal :

« Comme un athlète aux jambes écartées fait effet contre les colonnes entre lesquelles il est placé et les pousse non moins énergiquement de ses bras gonflés de vouloir, cet arbre devint le foyer de la plus puissante poussée et la forme de la force la plus tendue que la vie eût jamais produite, force énorme, mais insensible à chaque instant, qui peut soulever peu à peu un rocher gros comme une colline ou renverser un mur de citadelle. » (Dialogue de l'Arbre)

C'est la tension, l'effort acharné vers la vie dont l'arbre tire sa forme même et sa stature, qui font de lui un athlète, et non les combats ou sa résistance contre les éléments extérieurs. Les ressources intérieures, bien que bues dans le ciel ou la terre, créent ce corps combatif dont la chair dit le vitalisme. Dans le poème *Au Platane*, le grand arbre « nu » fait aussi figure d'athlète, « blanc comme un jeune Scythe », par cette nudité puissante et souple, « candeur du corps aérien », quand le pied reste retenu dans les noirceurs de l'ombre.

En vérité nos arbres peuvent s'armer tant contre le ciel que contre les énergies terriennes. Ainsi D'Annunzio, qui anime ses arbres d'une sauvagerie souvent érotique, dresse les chênes de *Villa Chigi* dans un défi au ciel où l'anthropomorphisme même s'estompe, les élevant « comme des lances [...] rangées en bataille », les faisant surgir dans une verticalité agressive et despotique.

Avec Claudel l'arbre combat contre la terre et s'efforce de s'en arracher. *Le Banian* décrit une gestuelle très précise et détaillée d'un arbre, « géant » lui aussi, et « colosse », « hercule végétal » - toutes désignations dont nous surprenons la récurrence au-delà des siècles ou des courants - en lutte obstinée pour vaincre « l'avare résistance de la terre », en tirer la ressource et la substance. On connaît la physionomie particulière du figuier banian, dont de multiples racines aériennes croissent des branches pour se lier à la terre. Claudel l'interprète comme une prise d'appui, à partir de laquelle l'arbre tenterait de hisser ses racines hors des profondeurs de la terre :

« Ce géant ici, comme son frère de l'Inde, ne va pas ressaisir la terre avec ses mains, mais, se dressant d'un tour d'épaule, il emporte au ciel ses racines comme des paquets de chaînes. A peine le tronc s'est-il élevé de quelques pieds au dessus du sol qu'il écarte laborieusement ses membres, comme un bras qui tire avant le faisceau de cordes qu'il a empoigné. D'un long allongement le monstre qui hale se tend et travaille dans toutes les attitudes de l'effort, si dur que la rude écorce éclate et que les muscles lui sortent de la peau. Ce sont des poussées droites, des flexions et des arc-boutements, des torsions de reins et d'épaules, des détentes de jarret, des jeux de cric et de levier, des bras qui, en se dressant et en s'abaissant, semblent enlever le corps de ses jointures élastiques. »

Bien que le mot « monstre » soit employé - nous étudierons plus loin comment le plus monstrueux des arbres dérive de l'anthropomorphisme - ce qui nous importe ici est le détail de l'effort qui prête à l'arbre non seulement des bras, mais toutes ses « jointures » musculeuses par quoi s'enrichissent la stature autant que la lente gestuelle où s'articule le banian. Car dans ses épopées l'arbre

semble se munir de membres où se forme douloureusement la genèse même du geste, comme si ces parties du corps humain se trouvaient greffées sur un corps encore arbre, en mutation, quand les arbres anthropomorphisés que nous avons étudiés jusqu'à présent s'élançaient dans un élément unique, bras, oreilles ou mains, où la lourdeur de leur stature s'esquivaient, adhérant tout entière à l'expressivité de cette seule partie humaine. Ici l'arbre reste pesant dans son corps d'homme, homme en lutte contre l'arbre car s'armant contre les enchaînements de la terre.

Un autre arbre est l'objet chez Claudel d'une description identique, minutieuse, de combat contre les forces de l'air et de la terre, le pin, issu du même recueil, *Connaissance de l'Est*. Comparant plus précisément les bras de l'homme à ceux de l'arbre, il constate que le premier peut les laisser pendants le long de son corps puisqu'ils demeurent « extérieurs à son unité » quand pour le second ils « constituent non seulement son geste, mais son acte essentiel et la condition de sa stature ». Le bras porte les efforts permanents de l'arbre, tant vers la terre, où il s'attache et dont il extrait en même temps sa verticalité, que vers le ciel, où les membres articulent une quête vitale et incessante, où la lumière se fait elle aussi « point d'appui ». Le bras est agent d'équilibre dont l'effort ne peut se relâcher, c'est lui qui fait l'arbre arbre, qui assume sa verticalité, alors que pour l'homme il ne constitue qu'une sorte d'appendice dont les gestuelles contingentes s'annulent et s'éteignent aussitôt leur but accompli. La forme de l'arbre, celle que nous définissions, énumérions dans les débuts de notre poétique, est issue chez Claudel de ces gestuelles essentielles ; selon que l'arbre cède aux agressions extérieures ou qu'il les contrecarre, son effort se pétrifie dans la forme, et « le drame inscrit au dessin tourmenté de ses axes est celui du combat pathétique de l'Arbre ». Claudel examine particulièrement les pins du Japon, dont il évoque le corps peut-être plus méticuleusement encore que celui du banyan, corps que chaque tension de l'effort humanise un peu plus :

« Tels, le long de la vieille route tragique du Tokkaido, j'ai vu les pins soutenir leur lutte contre les Puissances de l'air. En vain le vent de l'océan les couche : agriffé de toutes ses racines au sol pierreux, l'arbre invincible se tord, se retourne sur lui-même, et comme un homme arc-bouté sur le système contrarié de sa quadruple articulation, il fait tête, et des membres que de tous côtés il allonge et replie, il semble s'accrocher à l'antagoniste, se rétablir, se redresser sous l'assaut polymorphe du monstre qui l'accable. Au long de cette plage solennelle, j'ai, ce sombre soir, passé en revue la rangée héroïque et inspecté toutes les péripéties de la bataille. L'un s'abat à la renverse et tend vers le ciel la panoplie monstrueuse de hallebardes et d'écus qu'il brandit à ses

poings d'hécatonchire ; un autre, plein de plaies, mutilé comme à coups de poutre, et qui hérissé de tous côtés des échardes et des moignons, lutte encore et agite quelques faibles rameaux ; un autre, qui semble du dos se maintenir contre la poussée, se rassoit sur le puissant contrefort de sa cuisse roidie ; et enfin j'ai vu les géants et les princes, qui, massifs, cambrés sur leurs reins musculeux, de l'effort géminé de leurs bras herculéens maintiennent d'un côté et de l'autre l'ennemi tumultueux qui les bat. » (Le Pin)

Notre champ lexical s'enrichit encore, bien qu'on y retrouve toujours les termes immuables de l'héroïsme, « les géants » et les « bras herculéens ». Mais les hécatonchires, ces trois géants monstrueux de la mythologie, excèdent de loin les seuls bras herculéens, avec chacun à leur actif cinquante têtes et pas moins de cent bras. Ici ce sont de véritables chevaliers armuriers, comme surgis des chansons de geste médiévales, qui combattent et le ciel et la terre, car l'enjeu est l'équilibre, le difficile maintien de la verticalité, de ce qui fait l'arbre en vérité. Arbre mutilé aussi, dont on meurtrit la chair autant que le bois - puisque toujours l'on voit l'arbre-homme des épopées conserver sa double nature - il s'épelle par toutes les parties du corps où l'effort se génère, s'exprime ou se replie, cuisses, bras, reins ou poings, en même temps que par ses fléchissements et cambrures particuliers à un homme condamné à la lutte, pris en terre comme dans le ciel, deux états dont il tient sa forme autant que sa substance. Les pins sont « princes » enfin, par cette stature où tout est muscle, bras et cuisses, pour une royauté qui en impose au monde extérieur - aux impalpables ennemis de la tempête, ennemis mobiles, aériens - justement par ce gigantisme, cette hypertrophie du corps charnu, épais et brutal. Les pins amplifient le rôle d'Atlas, puisque leur soutien est double, du ciel et de la terre ; et de cette poussée leur stature se crée, cette incessante dramaturgie du geste constitue plus qu'une simple expressivité théâtrale, elle participe de leur forme même, de leur organisme et surtout de leur équilibre vital.

La forêt est en général ennemie de ces gigantismes, de ces arbres-rois, dont elle étouffe les humeurs belliqueuses dans cette indifférenciation despotique dont nous avons déjà étudié les métaphores. Pourtant dans *Canaima* de Gallegos, les éléments les plus déchaînés ne parviennent à destituer un arbre de clairière, un souverain établi dans une plénitude que rien ne peut abattre. La lutte contre les éléments est nommée ici encore « combat de titans », mais les éléments arrogants sont les seuls à porter les armes ; l'arbre se défend par sa seule présence, allié de la terre qui le tient fermement :

« La griffe de la tempête serrait en vain la gorge de sa victime [...] Le géant échevelé se débattait, communiquant au sol ses tremblements de colère. La foudre s'approchait de lui par moments mais n'osait pas l'abattre. Cette créature préférée de la terre jaillissait magnifiquement et, devant sa souveraine beauté, l'épée flamboyante n'était plus que lumière lui abandonnant son éclat. » (44)

Point de torsion ici, ni de véritable souffrance ; la chevelure en désordre de ce géant opiniâtre semble l'unique marque du combat.

Notre anthropomorphisme continue à créer ses surhommes - la seule volonté de puissance promet à l'arbre une stature exceptionnelle, digne des plus grands héros des mythologies antiques.

Un poème de Victor Khlebnikov déploie un vieil arbre dans une bataille d'un autre genre ; alors que jusqu'à présent la geste des grands arbres s'associait le plus souvent à des figures dépouillées, où la membrure, la ramure prédominaient - et parfois même le guerrier était squelette - ici c'est du feuillage que s'affirme la volonté combattante de l'arbre. Car les feuilles assaillent l'astre et sa lumière, pour élaborer la respiration de l'arbre dans la captivité de leurs limbes. « Ton feuillage tend toujours en avant la bataille de ses poings », et la gestuelle glisse des branches au feuillage, le véritable acteur par où l'arbre s'empare de l'espace, des airs et des lumières :

*« L'infanterie des branches s'insinue
aujourd'hui, vertes et si claires.
Éclat du vent aussi cruel que l'éclat dans les yeux des sorciers,
Appelle les régiments du feuillage à la conquête de l'azur et de l'or !
[...]
On eut dit que des Yermoks menaient ici des bataillons verts
A la recherche des espaces Lobatchevskiens ;
A l'assaut des Sibéries bleues,
A la conquête du Volume,
Perçant la nuit avec une branche
Pour en faire à jamais une aveugle.
Le lambeau de verdure a tremblé
Comme au grand galop le chevalier » (L'Arbre) (45)*

L'arbre se fait grand conquérant d'espace, avide des géographies de l'air ; bien moins figé que les lutteurs musculeux, on le sent souple et agile dans le mouvement des feuillages, ses quêtes frauduleuses mutilent la nuit dont il s'empare, les espaces où il établit son domaine, sans que lui-même ait à subir le

pouvoir des éléments. De moeurs royales et conquérantes, il sait soumettre jusqu'à l'or des astres, dont son feuillage tire la substance et aussi la forme, le « Volume », la plénitude d'une couronne qui s'est nourrie d'espace, s'est amplifiée sur les positions des lumières et de l'air. Une armée entière à l'oeuvre dans un seul arbre s'est mise au service de son pouvoir absolu ; rien n'est pesant quand les feuillaisons s'enflent aux poitrines du ciel, et le corps sera peu nommé en ses parties, seule se transmet la pugnacité des frondaisons. Dans *La Trompette du prêtre des fleurs*, on retourne au combat terrien, et les racines « luttant pour leur chemin » s'acharnent « comme mille fronts légendaires ».

Le verger où Zola égare le couple de *La Faute de l'Abbé Mouret*, verger abandonné depuis un siècle, possède lui aussi ses lutteurs, mais leur physionomie, loin d'être agressive, connote avant tout la résistance, et leur héroïsme est pacifique, fait d'une « douceur fière ». Ce « peuple de colosses » est constitué d'« êtres de bonté », de « bonshommes héroïques qui vivaient de paix ». Chaque espèce pourtant arbore un extérieur plus ou moins guerrier ; ainsi les mélèzes constituent une « bande barbare », quand les platanes dressent « des torsos réguliers » à la peau « tatouée de rouge ». Bien entendu les chênes détiennent toujours la palme du conquérant le plus furieux, le mieux campé sur ses positions, avec son « ventre trapu », ses « bras dominateurs ». Les chênes, « titans » ici aussi, « dans des pauses de lutteurs invaincus » ajoutent au gigantisme une attitude d'après combat qui consacre non pas la victoire mais une résistance constante qu'aucune tempête n'a su abattre.

La figure de l'arbre multiple, en rangée, prête assez facilement aux images des guerriers en arme. Les forêts aux arbres trop serrés formaient ces palissades, murailles et remparts qui déjà connotaient la résistance ; la force coude à coude des arbres en lignes s'éloigne de cette uniforme indifférence par l'anthropomorphisme. Nous avons cité plusieurs de ces bataillons, dont le nombre produit la force intimidante, quand l'arbre seul paraît souvent plus vulnérable par un corps que l'effort tourmente à l'infini. Angelo dans *Le Hussard sur le toit* surprend l'ordre militaire et les plans de bataille d'un paysage de forêt :

« Angelo remarqua que toutes ces forêts avaient des formes géométriques et ressemblaient à des bataillons de ligne, l'arme au pied par rangs de quatre ou de seize, disposés en réserve sur un champ de bataille. Parfois, un sapin isolé, debout sur un tertre dans son lourd manteau de cavalerie, complétait l'illusion. » (46)

La verticalité attentive des troncs et la discipline de leurs rangs produisent ici la métaphore. Loin des lutteurs aux corps nus, nos arbres portent à présent l'uniforme ; la raideur stricte du conifère suffit à l'habiller. Déjà quelques chevaliers en armure, ou cavaliers portés dans la fougue du feuillage, s'étaient séparés de la stricte plastique antique ; le corps disparaît ici derrière un profil plus réservé, totalement homme.

Dans *Rondeur des jours*, parmi une immense étendue d'arbres de toutes espèces, Giono note « le compagnonnage deux à deux des chênes héroïques de la forêt ancestrale » ; l'héroïsme colle à l'écorce du chêne, sa stature y prête naturellement comme par référence aux épopées romantiques desquelles il semble conserver noblesse et grandeur.

Dans *Le Vent nocturne* Apollinaire anime le profil haut des pins de mouvements de troupes :

*« La forêt fuit au loin comme une armée antique
Dont les lances ô pins s'agitent en tournant »*

Battant en retraite face à la tempête, les pins plus encore que les chênes assument par leur verticalité robuste cette géométrie du groupe que vient tourmenter le vent. Ces forêts rappellent aussi celles dont nous avons relaté la marche ; Giono compare en effet ces dernières, les rangs serrés de toutes les espèces, aux « lanciers de Paolo Ucello à la bataille de San-Romano », tableau où de la foule des combattants à cheval saillent les lances haussées vers le ciel, puis à ceux de la bataille de Marignan. Il est évident que toutes les forêts en marche que nous recensons dans notre Histoire culturelle possèdent des velléités guerrières ; il est inutile des les rappeler ici, et ce d'autant plus que leurs membres ne font pas l'objet d'un anthropomorphisme suffisamment développé pour retenir notre attention.

Mais Giono a su aussi prêter l'âme combattante à d'autres arbres, hors des armées à la verticalité conquérante, arbres solitaires, comme ceux de *Rondeur des jours*, dont il interprète le débat au crépuscule avec le soleil couchant, comme un pugilat. Différents de l'arbre de Khlebnikov qui savait sans réplique s'accroître

de lumière, on les voit tenter vainement de contenir le soleil, de le camoufler dans leur feuillage, peut-être pour lutter contre sa splendeur :

« Tous les arbres de l'ouest sont en bataille contre le soleil et on les voit s'étirer, hausser leur feuillage comme un bouclier et cacher la lumière. Un peu de jour suinte entre les feuilles comme si le bouclier était fait de mille peaux de petites bêtes et que les coutures soient en train de craquer parce que l'arbre guerrier essayait d'étouffer les soubresauts de l'astre. Mais dans cette lutte les arbres de l'ouest ne gagnent jamais. » (p.11)

Le feuillage participe ici aussi des joutes livrées par l'arbre, mais il n'est pas désigné comme une partie du corps, employé comme bouclier, une véritable arme d'ailleurs, sous laquelle le guerrier entend mettre à mort l'astre dont il porte et circonscrit quelques instants le rayonnement. Le feuillage-bouclier n'est pas assez uniforme, le crépuscule s'épanouit dans ses craquèlements et déborde chaque soir la vigilance du combattant.

Octavio Paz, dans un poème du recueil *Arbol adentro (L'Arbre parle)* relate brièvement la résistance de l'ombre - la carrure d'un arbre dans la solide énergie de son feuillage - face à la lumière - le soleil plus belliqueux que le végétal :

*« A los pies de la palma,
alta como un salvaje
ondeando verdi contra el sol guerrero.*

*Au pied du palmier
campé comme un sauvage,
verdeur ondoyante contre le soleil guerrier » (47)*

La nudité du corps retrouve son importance, non plus celle du héros grec, mais du sauvage, à la stature fière et puissante mais pas conquérante.

Hélène Gouro, poète du futurisme russe, poursuit dans la physiologie élancée des pins - dont nous notions déjà la verticalité aguerrie avec Apollinaire - un héroïsme que, depuis quelques poètes déjà, nous sentons moins pesant, moins greffé dans le corps d'un arbre-titan. Dans *Bocage de jeunes pins au bord de la mer*, le végétal échappe totalement à la massivité des chairs musculeuses, pour jouir en plein ciel de ses gloires conquérantes. La jeunesse et l'ardeur à se faire ailé portent les pins à d'audacieuses avancées aériennes :

« Le duvet des jeunes héros ailés résonne, et leur sveltesse est parfois un peu courbée, inattendue comme une croissance prématurée.

*Les voilà accourus dans la gloire et la hauteur, dans leur patrie, où les nuées sont pensives...
Et je n'ai plus besoin de rien savoir de vous, je vous crois, les voix de votre courage m'appellent
et me brûlent comme le feu de la pureté [...] » (48)*

L'héroïsme est ici ascensionnel, un idéalisme de pensée pure, de forme pure, loin des mêlées terriennes - l'arbre n'est plus en lutte avec les éléments, ne tire plus gloire de son gigantisme, de sa royauté assise, de rapports de force dont il sort grandi, mais de la capacité à se fondre dans l'aérien, à y prendre appui comme chez Claudel - mais dans le poème de Gouro l'équilibre n'entend pas se souvenir de la terre et prétend se perdre dans la forme la plus frêle. On voit combien ici, déjà, les épopées de notre motif nous déjettent vers les alchimies des éléments.

Avec Rina Lasnier, ces verticalités trop affilées, trop affûtées, s'avèrent dangereuses, puisqu'elles s'érigent en épées et glaives stériles, dont le tranchant condamne la vie. Dans *Limbes* le ciel s'est mis en marche « sur les glaives des arbres » ; le pin solitaire, celui-là même qui déchirait le ciel de ses « bras pillards », jette son orgueil, les défis de sa cime, « au bout d'une épée de flamme », mais le geste conquérant est semblable à une mise à mort, le guerrier n'est plus héroïque mais pourfendeur, et ses armes signalent sa stérilité. On retrouve de semblables armes chez le catalpa, et « la désolation » des « bras chargés d'épées », « l'averse » des « glaives » accompagne les images du sang et de la blessure, la fin des floraisons, bien que la symbolique de cet arbre - nous nous y attarderons en son temps - s'avère plus complexe. En vérité elle paraît proche de celle d'une autre poème, *Les Mûriers en fleur*, car dans les deux cas l'arbre est armé contre lui-même ; c'est au moment où il produit ses fleurs puis son fruit qu'il se sacrifie pour finir en cendre, qu'il s'abîme en lui-même, brûlant ses ultimes énergies. « L'aiguillon au rein », « très pures ronces entre les épées » et « bras griffus » débutent le poème au milieu des fleurs intactes et l'achèvent dans l'amertume du fruit déjà âcre.

Saint-John Perse, dans les *Images à Crusoé*, interprète au contraire le don du fruit ou de la graine comme le geste ultime du conquérant dans la pleine possession de sa puissance altière et une parfaite maîtrise de ses armes. Un arc suspendu à son clou et dont le bois travaille puis éclate est comparé à l'arbre à fruits : « Et il s'ouvre tout au long de sa fibre secrète, comme la gousse morte aux

mains de l'arbre-guerrier. » La mort du fruit lâche la graine, et l'arbre-archer y clame sa grandeur redoutable.

Mais finissons ce récit des épopées de notre motif par un guerrier d'une autre stature, combattant malheureux, exténué par l'absurdité de ses luttes. Arbre-homme de ce siècle, puisqu'il faut bien situer cet antihéros, il reprend fidèlement à son compte tout ce champ lexical dont nous avons appuyé les récurrences, mais la mort qui l'étreint en vient à bout. Ce sont précisément de deux pièces de la poésie de Bertolt Brecht dont nous nous entretenons ici, *Der brennende Baum* (*l'Arbre qui brûle*) et *Das Lied vom Geierbaum* (*Chant de l'arbre aux vautours*). Dans la première un feu de joie s'empare de l'arbre, sinistre et moqueur :

*« Cependant, grand et calme, illuminant la nuit,
Vieux guerrier las, las à mourir,
Royal pourtant dans sa détresse,
Debout, l'arbre brûlait. »*

Son unique gloire reste de mourir fier ; l'impuissance du guerrier ne lui ôte ni révolte ni orgueil, et on le voit juste avant de s'abattre s'élever très haut en plein ciel. Le long poème de l'arbre aux vautours relate une plus longue agonie ; les oiseaux aux « ailes d'acier comme autant d'épées », « poignard brandi », le saignent et le hachent, « effeuillant sa couronne » et réduisant ses bourgeons alors qu'il s'efforce d'accomplir le printemps.

*« Mais il s'est arc-bouté, s'appuyant sur la terre, lui
qui ne sut se protéger du ciel.
Il s'arc-boute et reste droit. »*

Il cherche dans la terre un ultime recours, sans compromis ni échappées possibles vers le ciel pesant, « chape de plomb » ou encore « bouclier d'airain » habillant ce guerrier-ci d'une armure qui le nivelle, le replie dans la stérilité. Au matin l'arbre est mort, son échec est celui de la vie et de ses rêves d'éternité ; les armées du ciel plus aguerries, de bronze et métal, acier, airain et plomb - tels sont les mots qui accompagnent les charognards tout au long du poème -, dans la lourdeur et la lassitude des serres font avorter le combat printanier, la poussée de

sang et de sève. « L'arbre à vif », « muet », à son tour « en masse de métal », s'éteint sans corps, « fantôme » et « spectre » ; d'une certaine façon c'est l'anthropomorphisme qui échoue, dans un arbre livré à la mort en même temps qu'il se défait de sa physionomie humaine. Ce poème peut rappeler quelques peintures que nous évoquions à la fin de notre Histoire culturelle, arbres de Max Ernst ou de Graham Sutherland croissant dans la froideur métallique et minérale d'un univers combattant mais décharné.

Jusqu'ici les éléments, la tempête, le soleil ou la terre et ses poussées de sève, exaltaient en l'arbre son humanité, lui conféraient la stature d'un surhomme, héros troyen, Hercule ou Titan, gonflaient en lui toute puissance musculeuse, multipliaient ses gestes, ses postures de combattant, l'enrageaient et forçaient sa colère comme sa volonté ; ici le monde extérieur - feu ou vautour - livre un combat inégal et finit par déshumaniser notre arbre, sonder et dénoncer ses impuissances d'homme, son règne sans fondement - ni de terre ni de ciel - et l'épuiser dans la lassitude des combats. Seul le rêve intérieur détachera un instant l'arbre aux vautours de la fatalité de son destin, le fera rire la nuit et douter les charognards. Mais le songe disparaît avec le jour. Pourtant, si le corps perd sa stature, c'est justement par le rêve, et plus encore par leur détresse, que ces arbres s'emparent d'une forme d'humanité, peut-être plus frappante, parce que plus proche de l'homme que celle des héros et demi-dieux de l'antiquité auxquels ils se trouvent si souvent identifiés - car il est vrai qu'avec les épopées de notre motif nous sommes occupés d'un arbre fortement « typé », chêne ou pin le plus souvent, arbre de toutes les gigantisations dans notre chapitre des figures et des formes, comme pour montrer qu'il s'agit bien d'une personnalité précise, que toute espèce ne peut endosser, à la limite de l'humain, souvent géant voire monstre.

Mais avant de revenir à des formules plus « humaines » de l'anthropomorphisme de l'arbre, poursuivons avec quelques personnalités proches, celles de la royauté, dont bon nombre se sont trouvées assimilées aux guerriers par leur carrure et une majesté inspirant le respect, puis celles de l'arbre ancestral, avec les figures de vieillards vénérables, proches par leur noblesse appuyée.

Dans la poésie de Saint-John Perse on côtoie quelques arbres dont chaque cycle accompli des quatre saisons fait des vieillards léguant leur héritage de feuilles ou de graines. Ainsi dans *Vents* :

« Un très vieil arbre à sec de feuilles reprit le fil de ses maximes
[...]
Et un autre arbre de haut rang monté déjà des grandes Indes souterraines,
Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux. » (IV, 7)

L'arbre ne se départit pas de sa noblesse, mais il semblerait que plusieurs arbres se dressent tour à tour dans un seul individu, selon que les saisons sont celles de l'héritage, de la sagesse de l'arbre caduc, ou celles de l'anoblissement, de la première splendeur princière et des premiers sacres du printemps. Parfois le vent n'attend pas et l'arbre se trouve forcé à l'effeuillement testamentaire. On voit alors « les plus beaux arbres de la terre » qui sont « mis à nu hors de saison », « léguant leurs feuilles dans le vent. » (II.4), et la ville étouffée dans le même recueil sous la chape du ciel, y discerne un « grand arbre vénéneux », « portant son sceptre de ramures » (I.6) ; un arbre-ciel armé d'un des attributs de la royauté, assoit ainsi sa grandeur étouffante et tyrannique sur la cité.

Dans le long *Dialogue de l'arbre* de Paul Valéry dont nous citons déjà un passage plus haut et où Lucrèce et Tityre opposent deux conceptions de l'arbre, le premier y reconnaissant l'incarnation d'idées logiques et le second y découvrant tous les lyrismes en rappelant les légendes et les sympathies entre l'homme et l'arbre, le poète ne se contente pas de comparer l'arbre à un athlète dont la force chevelue paraît celle de Samson écartant les colonnes du temple ; il le conçoit aussi comme un roi et même un dieu :

« Oui, l'Arbre souverain faisait la nuit sous soi. [...] Dans l'azur sec dressant sa solitude intense, il était l'Arbre Dieu. »

Un pouvoir totalitaire s'instaure avec les arbres-rois, dont l'autorité et la puissance font ombre autant qu'elles puisent aux ressources accouplées du ciel et de la terre. Le Clézio réalise dans *l'Inconnu sur la terre*, la longue description anthropomorphisée d'un arbre-dieu : « Il n'y a pas d'autre image du Divin. Il n'y a pas d'autre héros pour les hommes. » Arbre de sagesse - mais des arbres

savants nous détaillerons un peu plus loin les anthropomorphismes - son corps géant et sa présence, sur la place de Tepoztlan, devant un monastère, poussent le poète à le louer comme il le ferait d'une personne - « mieux que d'une personne », précise-t-il - puis comme il parlerait d'un dieu, mais un dieu-homme, proche des hommes :

« Arbre de Tepoztlan, vieux dieu réel, le seul que je puisse rencontrer, sans doute. Celui qui ne fait pas de miracle, qui ne prêche pas de bonne aventure, et qui ne sait rien créer d'autre que lui-même. »

Sa royauté ne possède pas ici les caractéristiques d'une tyrannie, elle répand au contraire la paix autour d'elle et protège la terre. Avec Ben Jelloun, c'est l'arbre de Tétouan qui force le respect - on voit que sont approfondies ici les physionomies d'arbres déjà rencontrés pour leur stature de géant - ; à la fois « familier » et « hautain », « il y a chez lui de la noblesse, ou bien une sorte d'aristocratie faite d'humilité. » Sans que l'arbre soit directement, c'est-à-dire par son corps, par des attitudes, anthropomorphisé, c'est toute une personnalité qui se manifeste par sa présence et les sentiments qu'elle provoque. De même aux remarques sur sa lourdeur, cette pesanteur qui le fait s'enfoncer toujours plus dans la terre, l'écrivain juxtapose cette parenthèse : « (son manque d'humour !) », par laquelle s'exprime la carrure austère et droite du pied, la raideur et le poids de cet arbre qui tend à l'immortalité.

Mario Mercier prête fréquemment à son arbre-guide, Noiark, les traits d'un souverain régnant sur la clairière :

« La magnifique couronne de cet arbre me révèle le véritable aspect de la royauté [...] exercer la mission de souverain, c'est avoir reçu l'investiture du ciel » (49)

Une hiérarchie se construit en forêt, et le maître sera celui dont la vie intérieure, les rêves notamment, sont les plus riches. Sans totalitarisme, l'arbre régnant instruit par sa puissance : « Je suis attendu dans une clairière par un roi dont je m'honore d'être l'ami et le sujet. Ce roi-là est un hêtre [...] » Toute une cour d'arbres fête une royauté généreuse et toujours légitime, sans austérité puisque l'arbre rit et converse abondamment avec le poète-chaman qui reçoit son

enseignement. Noïark possède l'ampleur d'un arbre vénérable, même s'il n'en observe pas la gravité.

Giono dans *Un Roi sans divertissement* dépeint lui aussi une royauté sans orgueil, un arbre dieu de la beauté, sans velléité guerrière ni respectueuse vieillesse pour s'imposer :

« C'est juste au virage, dans l'épingle à cheveux au bord de la route. Il y a là un hêtre ; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau, c'est l'Apollon-Citharède des hêtres. Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, où qu'il soit, une peau plus lisse, de couleur plus belle, une carrure plus exacte, des proportions plus justes, plus de noblesse, de grâce et d'éternelle jeunesse : Apollon exactement sait ce qu'on se dit dès qu'on le voit et sait ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde. Le plus extraordinaire est qu'il puisse être si beau et rester si simple. Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge. » (50)

Homme complet, du corps à la conscience, cet arbre combine toutes les perfections, de la beauté à la sagesse, l'une à l'autre liées, le maintien de cette éternelle jeunesse du corps de l'éphèbe dépendant de la justesse des jugements de la conscience s'équilibrant entre air, lumière et terre, jugeant chaque contrainte des éléments. Rarement on a tant insisté sur le corps même de l'arbre, en même temps qu'une plénitude de pensée et de conscience vient compléter la personnalité, triomphante sans gestuelle.

Dans *Manosque-des-Plateaux* on regrette une allée d'ormes vénérables, « des troncs humains avec des cals et des blessures » - la mutilation est signe de vieillesse, des stigmates du temps -, avec une « chevelure de mousse au fond de l'eau », de longueur imposante et dans laquelle le vent se croit en haute mer.

Cependant d'autres arbres prennent plus précisément la physionomie du patriarche ; nous en avons cité un exemple avec les arbres de Saint-John Perse, rois vénérables égrenant leur sagesse ancestrale. Le roman du Martiniquais Edouard Glissant, *Mahogany*, s'ancre en partie autour de l'un de ces arbres, un mahogany, à la fois roi et ancêtre, arbre à palabres à la façon africaine et grand créateur de légendes, comme celle des marrons de Martinique, hommes révoltés fuyant l'oppression ou la justice et qui, d'un siècle à l'autre, retrouvent le chemin des arbres. Dans la toute fin du roman, la présence du mahogany s'anthropomorphise :

« Il a l'ample d'un vénérable, la bonté convenue d'un patriarche [...] il n'est pas du tout offusqué de l'agitation alentour [...] Mycéa dit qu'il attend. » (51)

Paisible, serein, cet arbre-ci se constitue aussi avant tout en présence, en personnalité sentie par l'homme et traduite en attitudes et caractères, et non pas en un corps dont on précise le geste qui le définit.

Michelet caractérise le châtaignier, lui qui marque le premier seuil des forêts montagnardes, par le nom de « patriarche » ; par opposition aux arbres plus concentrés sur leur verticalité, celui-ci se trouve être « moins ambitieux que fécond » et possédant un « grand esprit de famille » de par sa propension à rejeter abondamment et se soucier de sa postérité. Il sacrifie l'ambition - celle des héros épiques à l'assaut des montagnes - aux générations vivant sous son ombrage.

Lorsqu'on vient à portraiturer en vieillard le corps même de l'arbre, on le peint à renfort de barbes, rides ou aussi longues chevelures. Ainsi paraissent les chênes centenaires du poème de Mörike *Apostrophe*, que nous avons déjà cité, avec leur « chevelure hirsute de mousse », héros encore par leur caractère indomptable dans les tempêtes, car de la matière amassée pendant les siècles ils possèdent « une peau si épaisse » que plus rien ne peut les atteindre, et, à leurs « pieds vénérables » échouent les torrents des montagnes. Ainsi l'ancestralité s'allie-t-elle au terrible, à la force - dans ces arbres-ci saura mûrir le sentiment du sacré.

Barbus et ridés, les arbres-vieillards d'un poème des *Contemplations* de Victor Hugo voient dans la personne du poète un être à saluer avec déférence :

«Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables,
Les saules tout ridés, les chênes vénérables, [...]
Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre
Leur tête de feuillées et leur barbe de lierre. » (52)

Célébrant l'arbre civique un quatorze juillet, Hugo le nomme aussi dans *Sagesse*, « le vieillard des bois » dont la « richesse de l'âge » soutient toutes les générations de la forêt ; « Grand-Père [...] auguste et centenaire », il rappelle ici bien entendu les royautés puissantes des arbres mâles. Cependant les vieillards sont des pères avant que d'être des héros.

La personnalité d'un arbre semble parfois s'approfondir avec la vieillesse qui le creuse, comme, aussi, la mort l'habitant déjà, son anthropomorphisme se défigure. Jimenez aborde dans *Espacio* quelques-uns de ces arbres ancestraux :

« Entramos por los robles melenudos ;
rumoreaban su vejez cascada, oscuros,
rotos, huecos, monstruosos, con colgados
de telarañas fúnebres ; el viento les mecía
las melenas,

*Nous entrâmes au milieu des chênes chevelus ; ils
murmuraient qu'ils étaient vieux et usés, sombres,
cassés, creux, monstrueux, avec des toiles
d'araignées funèbres ; le vent caressait leurs
chevelures, » (53)*

La vieillesse confine parfois au monstrueux, par un corps dont le temps a forcé les traits. Dans le verger du roman de Zola, les arbres laissés depuis cent années à l'abandon offrent au regard leur grand corps diminué : « Il y avait des abricotiers patriarches, qui portaient gaillardement leur grand âge, paralysés déjà d'un côté ». Quelques-uns sont plus imposants et portent la carrure des colosses de l'épopée, comme ces « pruniers vénérables, tout chenues de mousse » - la mousse, le lierre ou le lichen, qu'on trouve notamment sur les « vieillards licheneux » du *Carnet du bois de pins* de Francis Ponge, sont signes de vieillesse. Les pommiers quant à eux font peine à voir, « les reins cassés, les membres contournés comme de grands infirmes, la peau râcheuse, maculés de rouille verte ». Les éléments du corps humain que nous détaillions au début se retrouvent ici épuisés par l'âge, déformés, sans cette dynamique, cette gestuelle par lesquelles l'arbre se faisait homme. Plus loin le grand arbre du centre qui conduit les deux amants à la faute diffère des vieillards cagneux par sa force colossale qui est celle d'un géniteur, pareille à la fécondité généreuse des châtaigniers de Michelet, ou à celle du bon grand-père de la forêt-peuple de Hugo. « Doyen du jardin », « Père de la forêt » lui aussi, avec son tronc « qui respirait comme une poitrine », il protège le couple et lui inspire les gestes de l'amour. Défini comme « la virilité même de la terre », il éveille fatalement au désir, et son rôle devient même maternel pour la jeune fille, car c'est lui « qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces. » (54)

Dans un poème du Portugais Miguel Torga, *A un Chêne*, l'arbre-patriarche confine aussi à cette royauté virile, son puissant vitalisme lui conférant le statut de père, d'ancêtre vénéré :

*« Père de la montagne, ô biblique Moïse
végétal ! » (55)*

Cet arbre-patriarche, tourné vers le divin - chêne ici encore - assume
gigantisme et majesté par les traits même de la vieillesse :

*« Barbe, rides et veines
de géant.
Mais, avant tout, tes bras !
Ces longs traits noirs, démesurés
Gestes majestueux d'une immuable foi.
[...]
Et dans tes yeux on lit
La prière de l'éternité. »*

La physionomie marquée par le temps, barbue, saillante, est pourtant
d'abord constituée d'une nouvelle gestuelle, celle qui tend vers le ciel le signe
d'une foi inébranlable. Nous verrons un peu plus loin que ce Moïse végétal n'est
pas le seul à tourner vers le ciel des bras et des prières. Ici c'est aussi un arbre-
visage qui porte l'expressivité du prophète en relation avec la divinité, et surtout
un regard qui, dans cette figure de vieillard vénérable, émanant de l'arbre tout
entier, lui donne une âme ardente. Pourtant la fin du poème assimile cette énergie
du patriarche à celle du mâle :

*« Salut, père de la montagne, O phallique païen
qui te couvres de neige et gardes la jeunesse
dans ton sein ! »*

Le lien au divin n'en fait pas un ascète, la nature génitrice s'exalte en lui
pour se confondre avec Yahvé.

Avec Lorca les vieux saules et vieux peupliers, plutôt fréquents dans sa
poésie, ont déjà les bras morts et la lassitude d'un corps déchu. Ainsi de ce
« chopo muerto » (« peuplier mort ») du *Libro de poemas* :

*« ¡Chopo viejo !
Has caído
en el espejo
del remanso dormido,*

*Vieux peuplier,
Tu es tombé
Dans le miroir
de l'eau dormante*

*abatiendo tu frente
ante el Poniente,
[...]*

*Fue tu espíritu fuerte
el que llamó a la muerte,
al hallarse sin nidos, olvidado
de los chopos infantiles del prado.
Fue que estabas sediento
de pensamiento,
y tu enorme cabeza centenaria,
solitaria,
escuchaba los lejanos
cantos de tus hermanos.*

[...]

*Tendràs por verdes canas
las ortigas.*

*Inclinant ton front
Devant le couchant.
[...]*

*C'est ton esprit puissant
Qui a réclamé la mort,
Lorsqu'il s'est vu sans nids, délaissé
Par les jeunes peupliers du pré.
C'est que tu étais assoiffé
De pensées
Et que ton énorme tête centenaire
Solitaire
Épiait les lointaines
Chansons de tes frères*

[...]

*Tu auras pour cheveux blancs
Les orties. » (56)*

L'arbre-vieillard se retourne ici vers la terre ; quand son esprit reste vif, sa gestuelle s'éteint, le front, la tête, la chevelure vont se confondre avec la terre. De même dans *El Diamante (Le Diamant)* du même recueil, un vieux peuplier laisse aller ses bras morts, même s'il garde autorité sur la génération de ses congénères plus jeunes que lui :

*« Los chopos niños reciten
su cartilla ; es el maestro
un chopo antiguo, que mueve
tranquillo sus brazos muertos.*

*Les jeunes saules récitent
l'a b c à leur mentor,
Un vieux saule qui remue
Paisiblement ses bras morts. »*

Dans un poème de Rafael Alberti, pour poursuivre en terre espagnole, un même arbre, l'olivier ici, si tordu, ridé, ramassé et sec, concilie les traits du vieil homme et de l'enfant :

*« Qué es un olivo ?
Un olivo
es un viejo, viejo, viejo
y es un niño
con una rama en la frente
y colgado en la cintura
un saquito todo lleno
de aceitunas.*

*Qu'est ce qu'un olivier ?
un olivier
est un vieillard, vieillard, vieillard
et c'est un enfant
avec sur le front une branche
et suspendu à la ceinture
un petit sac tout plein
d'olives. » (57)*

La jeunesse du fruit toujours neuf, la vie cyclique, lissent le visage d'un enfant, en contraste avec la figure du temps linéaire, dont chaque année ajoute des cernes et accable un peu plus la silhouette.

Le banian que Claudel décrivait comme un colosse, complète sa physionomie par les traits respectables du patriarche : « Honoré de l'humble tribu, il est, à la porte du village, le patriarche revêtu d'un feuillage ténébreux. » Consacré par des offrandes, le banian en majesté assume les missions du grand âge, « possesseur du sol » et aussi de mystères s'épaississant avec son corps éprouvé. Dans *Un Regard sur l'âme japonaise*, sorte d'essai paru dans *l'Oiseau noir dans le soleil levant*, le poète s'étonne et s'émerveille devant un grand pin des jardins de Kyôto, « soutenu par une espèce d'énorme béquille qu'on lui avait pieusement adaptée ». Le culte des arbres, la déférence pour le végétal, poussent Claudel à comparer ce grand pin à « une espèce de grand-père végétal à qui l'on prêtait une assistance filiale. » C'est un vieillard sans orgueil, mais au contraire semblable à l'homme dans ses déchéances, « tout tordu dans une supplication de paralytique ! » et pour cette raison respectable, digne des sympathies les plus ardentes.

Un poème d'Anatole France, le *Chêne abandonné*, mêle au vénérable un gigantisme qui rappelle les termes de l'épopée, mais c'est la fin d'un règne pour ce corps miné dans sa chair :

*« Le grand chêne noueux, le père de la race,
Penche sur le coteau sa rugueuse cuirasse,
Et, solitaire aïeul, se réchauffe au soleil
Du premier de ses fils étouffé sous son ombre,
Robuste, il a nourri ces siècles florissants »*

Avec Francis Ponge, nos arbres-vieillards - « vieillards lichéneux » comme nous l'avons évoqué - prennent des allures plus fantaisistes. *Le Carnet du bois de pins* multiplie de page en page les anthropomorphismes de ses arbres, les affine, métamorphose de plus en plus audacieusement ce bois en une société humaine, de plus en plus habillée et sophistiquée. Bien que peu à peu la figure féminine y prime, les débuts de la pièce imposent celle du vieillard, plus précisément d'un vieillard nègre. Les pins n'ont de cesse de se débarrasser de leurs branches basses. Toutes les branches mortes forment un tapis ; aucun

fouillis de branches ou de lianes n'entrave la marche du promeneur, mais l'épaisseur de toutes ces caducités, ces branches négligées pour le fût le plus droit, laissent les arbres « du pied à mi-hauteur frisés et lichéneux ». Le pin prend alors cet « aspect sénile, chenu comme la barbe des vieillards nègres ». La vieillesse est issue ici de la caducité, non d'une physionomie imposante semblable à celle des rois, des géants ou des athlètes. L'univers feutré, lentement accumulé de toutes ces ramures, l'aspect dépouillé, ascétique des troncs enveloppés par le bas des restes touffus lâchés en cours de croissance, forment ensemble ces profils de vieillards. Plus loin, le poète enrichit la métaphore ; l'hiver seul la maintient, quand l'été plein d'odeurs et de couleurs évoque l'univers intime d'une femme à sa toilette :

« L'hiver : temple de la caducité. Rongées de lichen les basses branches sont déchues. Et point d'encombre à mi hauteur. Point de serpentement de lianes ni de cordes. L'on évolue à l'aise entre ces mâts séniles (tout frisés, lichéneux tels des vieillards créoles) dont les tignasses sont emmêlées dans les hauteurs. »

On ajoute la chevelure à cette assemblée de vieillards, les cheveux à la cime, quand restent, à la fois corps et visages, les fûts et les lichens barbus.

En vérité *Le Carnet du bois de pins* nous livre aussi une autre sorte d'anthropomorphisme, celui qui à partir d'une figure multiple, la forêt, le bois, la rangée d'arbres, crée un peuple, une communauté ; avant d'en revenir à Ponge, dont le long développement du bois de pins constitue certainement la société d'arbres la plus marquante que nous ayons rencontrée, rappelons que nous avons déjà évoqué quelques-unes de ces figures, notamment les guerriers en armes, s'avancant en files ou en rangs serrés, les légions d'arbres montagnards de Michelet, peuple hiérarchisé selon les altitudes, ou encore les nombreux pèlerins unis par un même idéal, un même mouvement, de la poésie de Verhaeren. Pour ce dernier c'est en vérité cette mise en mouvement qui prend la valeur d'un anthropomorphisme. Nombreuses sont ces visions hallucinées du poète d'arbres qui s'en vont, en lignes, dans une fuite immobile ou une quête infinie essaimée sur l'horizon. Ainsi le poème *Le Meurtre* :

*« Tous les mêmes, luisant de lierre, et tous les mêmes
d'écorces et de rameaux, comme un effarement*

*Sur double rang, là bas, jusqu'aux horizons blêmes,
Muets et seuls, des arbres vont, infiniment. »*

Sans anthropomorphisme du corps ni du geste, ces arbres portent pourtant accrue, par cette seule marche, pesante et grave, la dramaturgie des destins humains. Dans la pièce que nous avons déjà citée, *Les Saints, les morts, les arbres et le vent*, une marche identique se voit nommée « cortège », « procession » ou « défilé », des arbres pris dans les interminables foulées du vent :

*« Arbres et vent pareils aux pèlerins,
[...]
Arbres pareils au défilé de tous les saints,
au défilé de tous les morts. »*

Tous de nature ou de figure à se tourner vers une divinité, un au-delà, leur quête paraît pourtant sans but, une errance où jamais la marche ne s'oublie ou ne disperse ses membres, avec ces arbres « qui voyagent de l'un à l'autre bout du monde », dans l'infatigable croisade d'une foi douloureuse, et jamais rassasiée. Dans *Soir religieux*, ce sont des « moines mortuaires » dont la marche égrène le même chapelet sinistre d'une foi fervente mais lasse de ses interminables processions, et ces « longs pénitents noirs » profilent aussi la silhouette des ères de chute et de purgatoire. Toujours accompagnés de nuit ou de lune, d'orage ou de tempête, les arbres « montent là-bas » dans *La Barque*, « vont en cortège » dans *Sais-je où ?*, suivent avec conviction le « premier arbre de l'allée », à l'infini - mais cette marche-ci est plus confiante, s'exalte loin des errances des pénitents.

Un anthropomorphisme très puissant prend forme dans ces seules silhouettes, cet ébranlement des corps en armes ou en capuchon. On retrouve ce même type d'images dans certains vers de Supervielle ; des arbres marchent sur deux rangs vers des villes, « pour reprendre ensuite leur marche jusqu'à la mer » (*Vers la Ville*), créant un paysage d'exode, bien que moins tragique que chez Verhaeren. Et lorsque « la Montagne prend la parole », elle voit « les sapins qui s'efforcent, en pèlerinage » à l'ascension de sa cime. Giono parle lui aussi de

procession dans un passage de *Rondeur des jours* ; les cyprès, aux « capuchons plus sombres que le ciel », ces « longues files noires » ou « fantômes d'arbres gris », poursuivent l'avancée des « chênes héroïques », leur présence marque une invasion, leur défilé se fait « débordement », pour une vie somptueuse et océane, car c'est le printemps qui s'empare du paysage dans ce passage, et qui impulse ce mouvement encore gris et noir de l'hiver. La multitude se fait peuple, comme lors de cette venue brusque et instantanée de l'automne, dans *Un Roi sans divertissement* - passage que nous détaillerons un peu plus loin pour la richesse des habits et des fonctions de ses arbres-hommes -, où les forêts, « assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes », assistent au grand sacrifice de la saison, aux danses de l'automne rouge et sang, aux processions des « érables ensanglantés comme des bouchers » (58), aux pas endiablés de tous les grands corps ivres des végétaux, au milieu de la pompe de tout un clergé assemblé.

Dans *Vent nocturne* de Boris Pasternak, un rassemblement, plus modeste, se produit à la faveur de la nuit :

« Pour démêler un peu leurs différends
les arbres se rassemblent sur la route. » (59)

Dans *La Nuit blanche*, l'anthropomorphisme est fantomal, les arbres, « fantômes blancs » « se déversant sur la route en cohue ». Le mouvement de la marche, qui manquait à l'arbre diurne, est permis par les nuits fantasques, par les tempêtes grises, aussi, où se dissolvent les figures. Chateaubriand décrit une semblable apparition dans *Atala*, où une yeuse couverte d'une mousse blanche paraît dans la nuit « un fantôme, traînant après lui ses longs voiles. »

Mais revenons à Ponge, et aux détails de cette formidable société que constitue le bois de pins. Ce qui distingue le bois de la forêt c'est justement cet ordre - dont nous avons déjà parlé - qui, loin des batailles pour la vie, des étouffements mutuels, confère au bois le caractère d'une société organisée. Mais c'est surtout à l'arbre solitaire que Ponge oppose la structure du bois de pins :

« Leur assemblée

{	<i>rectifia</i> <i>modifia ces êtres qui, seuls, se seraient bellement tordus de</i>
---	---

désespoir ou d'ennui (ou d'extase), qui auraient supporté tout le poids de leurs gestes, ce qui aurait finalement constitué de très belles statues de héros douloureux. Mais leur assemblée les a délivrés de la malédiction végétale. Ils ont faculté d'abolir leurs expressions premières, permission d'oublier.

[...]

En société le développement est normalisé, de plus cela crée quelque chose d'autre : le bois. »

Le pin ne cesse de se mutiler d'une partie de lui même pour la création d'une totalité sociale. Tout refuse ici la physionomie de l'arbre héros ou demi dieu, de l'arbre aux prises avec les éléments et inscrivant ses luttes dans ses gestuelles. Tout un foisonnement d'images s'associe à cette assemblée d'arbres policés, se répète et se cherche, joue de la même caducité. Dans les hauteurs chevelues tout reste entremêlé, quand l'intérieur se décharge, chacun se mutilant du « plus grand nombre de ses membres » dans le dessein de porter au ciel « coiffures » et « chapeaux coniques », poursuivant, aussi, celui de se concentrer sur la verticalité, dans une volonté opiniâtre et concertée qui tient lieu d'organisation sociale. Pour Ponge, le pin est particulièrement disposé à vivre en société ; il doit alors « restreindre sa liberté de développement à celle de ses voisins », oublier les gestes qu'il a produits depuis l'enfance. Cette vie en société le transforme donc, comme nous l'avons vu dans l'étude des figures - alors que dans la solitude, les pins, « statues de héros douloureux », seraient restés figés dans les gestes épiques, avec tous leurs mouvements passés, désespoir, ennui, extase aussi, gardés en mémoire dans les traits mêmes d'une physionomie jamais délivrée des expressions anciennes.

Nous avons évoqué pour ce bois la figure des vieillards lichéneux et chevelus ; mais la chevelure nous conduit à un anthropomorphisme spécifique de notre motif, la féminité. Les arbres héroïques et épiques, les rois et les géants, ont jusqu'à présent instruit d'une présence puissante et virile du végétal. L'arbre-femme tire quant à lui sa physionomie moins des bras musculeux, des torsions de reins ou des ports de tête, que de la chevelure, de la finesse des hanches et du maintien de la taille - de la sensibilité des feuilles aussi, nous l'avons esquissé plus haut.

Dans le *Carnet du bois de pins* tout un univers féminin nourrit l'intimité du lieu, l'amplifie par cette présence obscure et pesante des parfums et des

miroirs, des brosses et des épingles, qui font du bois le « salon de coiffure de Vénus » :

« Pénétré-je dans la broserie (brosses, peignes aux manches fins ciselés de lichen, épingles à cheveux) d'une gigantesque rousse, créole, parmi ses enchevêtrements, ses lourds parfums ? »

Le poème développe en variation cette sensualité de femme à la toilette :

« Halle aux épingles à cheveux odoriférantes, où parmi toute sa broserie à poils verts, à longs manches ciselés, sèche aussitôt la noble et sauvage rousse qui sort de la baignoire marine ou lacustre fumante aux bas côtés. »

D'autres ont plus précisément prêté à l'arbre les formes gracieuses de la féminité. Nous avons relaté les métamorphoses et confusions qui de l'arbre à la femme créaient chez Proust ou D'Annunzio les scènes du désir. Le second embellit les cimes de longues chevelures comme dans *Le Peigne*, avec cet arbre allié à la lumière et aux nuages :

« Les cimes des noirs cyprès mordent les nuages qui glissent comme dans un long peigne des chevelures d'or. » (60)

L'arbre-femme est avant tout chevelure - même si celle-ci vient s'y greffer de l'extérieur -, bonheur et liberté d'un ondolement virginal qui s'offre à l'amour du vent. *Athénais Médica* surprend la même sensualité d'arbres « qui déployaient au vent ami leur chevelure et qui croissaient pour les futurs printemps. »

Proust quant à lui ne pouvait manquer de peindre à côté de la femme-arbre, des arbres-fleurs à la féminité délicate. Dans les marronniers de *Jean Santeuil*, c'est encore la chevelure qui l'assume, tombée dorée avec l'automne :

« La pâleur des feuilles qui restaient faisait ressortir encore les branchages qui déjà paraissaient plus solides et plus noirs d'être dépouillés, et qui ainsi réunis au tronc semblaient réunir comme un peigne magnifique la douce chevelure répandue. »

Toujours l'arbre-femme se livre dans son intimité, dans un abandon et une toilette qui se défait. Parmi les fleurs du jardin Jean a des gestes amoureux avec le lilas, quand « passant le bras autour de l'arbuste [il] attire à lui sa tête embaumée [...], avec les feuilles au-dessus desquelles elle s'élève comme d'un vêtement silencieux souple et frais. »

L'arbre en fleur relate une féminité en habit, fraîche et propre, dans un luxe délicat, une coquetterie où se retrouvent la blancheur des fleurs épanouies et les chairs voilées de jeunes filles inconnues. N'épuisant pas le secret de ses parfums, il relâche « cette tête légère et adorée [...], ravissante et pure », dont il observe encore la tenue, « gracieusement inclinée au-dessus des feuilles qui l'entourent, comme d'un ornement répété à l'infini, comme des compagnes moins belles » (61).

Ce sont effectivement surtout les arbres ou arbustes en fleur qui se trouvent sexués par cet épanouissement de parfums et de couleurs, cette délicatesse d'arbres parés éveillant toutes les sensualités. Le camélia qui règne sur le parc de l'oncle de Jean montre bien cette métamorphose de l'arbre par la floraison, qui équivaut alors à une maternité plus qu'aux coquetteries blanches des jeunes vierges. S'il est d'abord décrit comme un dieu puissant et tranquille, le printemps le trouve « un peu changé de toutes ses admirables fleurs », « comme une accouchée », et Jean « restait là devant lui comme devant une dame étrangère, belle, merveilleusement vêtue à qui son oncle l'aurait présenté et qui lui sourirait ». D'une féminité rassurante, bienveillante par sa maternité, le camélia femme n'est pourtant pas que mère, il impose aussi au jeune homme un monde inquiétant et inexploré.

Dans *Le côté de Guermantes* le printemps pare soudain les arbres des vergers et des jardins des toilettes les plus virginales :

« Sans doute vides et inhabités hier encore comme une propriété qu'on n'a pas louée, ils étaient subitement peuplés et embellis par ces nouvelles venues arrivées de la veille et dont à travers les grillages on apercevait les belles robes blanches au coin des allées. » (62)

La fleur transfigure, répand dans les jardins ces créatures dont la blancheur rappelle toutes les puretés sacrées des fêtes religieuses où le désir s'innocentait, créatures idéales de beauté et de pureté à qui le narrateur s'attache

comme à un paradis perdu, et - « n'était-ce pas plutôt des anges ? » s'interroge-t-il, anges à « l'éblouissante protection » étendant des « ailes d'innocence » - dont il rappelle la bienveillante mais illusoire présence, rêve d'une féminité que la réalité dément.

Les jeunes filles en fleurs impriment aussi parfois dans le coeur des poètes la douleur des amours éphémères – souvenons-nous des mains coupées des amantes emportées par la mort et que regrettait Apollinaire. Dans la poésie de ce dernier, des arbres en fleur choient en pétales, paupières et ongles, féminité cruelle et tendre à la fois. Le printemps et ses pétales caducs portent des douleurs de feuilles d'automne. Ainsi dans les *Poèmes à Yvonne* :

*« Les pétales tombés des branches fruitières
sont vos ongles cruels couleur de fleurs de mai
Les pétales flétris sont comme vos paupières
Ô vous le printemps pur et l'automne pâmé. »*

Bien qu'ici les images introduisent plus une poétique de la femme qu'elles décrivent l'arbre, elles lient le végétal à des éléments du corps humain tout à fait originaux, l'ongle ou la paupière. *Le Printemps* reprend cette identique mélancolie d'une caducité où l'arbre se mutile doucement et étiole sa féminité avec les souvenirs douloureux du poète :

*« les pétales tombés des pêchers qui fleurissent
sont les ongles cruels des tendres bien aimées. »*

La Tour du Pin concentre comme d'autres toute la féminité de l'arbre dans la chevelure. L'arbre-chevelure se livre alors aux soins amoureux d'un poète naufragé désirant s'unir à l'arbre, à sa « voix cachée » :

*« Il peigne le vieil arbre aux ramures tombantes,
Ainsi qu'il le ferait d'une tête adorée,
Et s'arrête à mi boucle, inquiet de tels soins
[...]
Il hésite du coeur, mais son bras continue
A lisser les rameaux comme une chevelure. » (63)*

Allant se confondre avec l'arbre, la féminité est la plus accueillante au désir de connivence de l'homme avec la nature.

Avec Hubert Juin, dont nous avons déjà exploré l'ouvrage *L'Arbre au féminin*, l'arbre parfait sa silhouette chevelue dans les étreintes du vent, qui complètent le corps végétal par des mouvements et postures - le souffle des éléments agite et cambre l'arbre dans toutes les attitudes du désir inassouvi :

« Il faut aussi voir l'arbre lorsque le vent s'empare de lui et l'échevelle : il gire, il siffle, il agite les bras, tord ses cheveux [...] »

L'arbre femme livré violemment aux instincts de la nature, s'abandonne :

« vous verrez les éclairs se prendre dans l'agitation magique des feuilles, une façon d'ivresse obscure et ténébreuse, pure à n'y pas croire, mais, dans le même temps, impudique et brutale. »
(64)

Parèdre du vent, l'arbre jusqu'au matin se brise à force de désir.

Pour Tityre, dans *Le Dialogue de l'arbre* de Valéry, l'arbre, « être en plein désir », est « d'essence féminine », et lui-même amant de l'arbre n'a de cesse de chanter son nom. L'arbre, « féminité du vent » selon le poète Adonis, décline sa sensualité avec les éléments, s'y fond même, perd son individualité dans ce vent qui l'accomplit et dévoile sa nature.

Les arbres le plus volontiers masculinisés étaient surtout le chêne et le pin ; les plus féminins - nous poursuivons ici notre poétique des espèces - s'avèrent être le svelte bouleau et aussi le palmier. Ce dernier, arbre de toutes les fantaisies, de toutes les coquetteries aussi, prend un visage peu sérieux - « il n'est pas tout à fait sérieux » (p. 150) déclare Le Clézio, qui s'empresse d'ajouter : « je le trouve bien sympathique » - à côté des gravités et solennités des chênes. « Le tronc bien pris de taille » selon Supervielle dans *Naissance d'un palmier*, toute sa silhouette est mouvement, danse et joie de l'essor. Espèce du rythme et du balancement, sa sensualité paraît innocente, sans tourment ni cruauté. Dans *Le Matin du monde* le même Supervielle plante les palmiers dans cette liberté informelle du premier jour de la création :

*« Les palmiers trouvant une forme
où balancer leur plaisir pur*

*Appelaient de loin les oiseaux
Pour leur montrer des dentelures. »*

Insouciant et totalement femme, loin de la pesanteur des chênes guerriers enracinés dans une longue histoire mutilante, cet arbre suggère à Nietzsche l'image d'une danseuse qui à force d'exercice et d'équilibre sur une jambe en aurait oublié la deuxième :

*« Ich sehe der Palme zu,
Wie sie, eine tänzerin gleich,
sich biegt, und schmiegt und in der Hüfte wiegt
- man tut es mit, sieht man lange zu ...
eine Tänzerin gleich, die, wie mir scheinen will,
Zu lange schon, gefährlich lange,
immer, immer nur auf einem Bein stand ?
[...]
in der heiligen Nähe ihres allerliebsten,
allerzierlichsten
Fächer- und Flatter - und Flitter - Röckchens.*

*Je regarde le palmier,
tel une danseuse,
Se courber, s'incliner, se déhancher.
- on l'imite à la regarder longtemps...
Tel une danseuse qui me semble-t-il
Trop longtemps déjà, dangereusement
longtemps,
S'est toujours, toujours tenue sur une seule
jambe ?
[...]
Dans la proximité sacrée
De sa très adorable très gracieuse
petite robe d'éventails, de volants, de
paillettes. » (65)*

Les palmes habillent cet arbre de grâce - dans le poème *Métempsychose* de Louis Guillaume les palmiers ont aussi « des gestes de danseuses » - ; mais le palmier reste aussi l'arbre de l'exotisme, bien moins innocent avec *Palmera* de Lorca :

*« Te dan aire de negro
Tus adornas de dátilas
y evocas la Gorgona
pensativa.*

*Tu as l'air d'une Noire
avec tes atours de dattes
et fais penser à la Gorgone
pensive. »*

Ce palmier-ci paraît plutôt inquietant, malgré le doux galbe négroïde de sa silhouette - dans *La Palma*, Lorca concède au palmier la perfection de la courbe que même Eve ne parvient à égaler - ; l'arbre le plus gracieux promet un regard fatal.

Francis Jammes qui trouvait plus de grâce aux peupliers qu'aux rigides palmiers, décrit l'un d'eux comme « une grande jeune fille », en accord avec un ciel « pâle et bleu comme une tempe de vierge » (66) - Maurice de Guérin semble

du même avis, lui qui loue la « taille élancée » du peuplier. Puis c'est la fleur printanière qui comme chez Proust épanouit des arbres purs et virginaux, comme confus de l'éclosion de leur chair, chair seulement florale quand « la feuille y manque », empressée de se voir nue et qui rend les arbres semblables à ces « jeunes filles toutes nues dont le chignon n'est pas encore défait » (*Premières journées de printemps*). La floraison est un dévoilement, mais sans indécence, car la pudeur et l'innocence livrent au calice de la fleur des vénus nouvellement nées.

Cependant leur présence se fait toujours remarquer, comme celle de ces pêcheurs du jardin-paradis de *La Faute de l'Abbé Mouret* qui, au milieu de vieux arbres abîmés qui se soutiennent à peine, imposent leur jeunesse et leur fraîcheur « par un rire aimable et une poussée lente de belles filles égarées au milieu d'une foule ».

Miguel Torga préfère dans son poème *Fantaisie* le fruit mûr pour évoquer la féminité accomplie du végétal, un citronnier ici avec ses « tétons de demoiselles » offerts au regard comme au désir :

« il est si délicat !
il a une façon si pure
de s'appuyer au mur » (67)

Son attitude et sa posture complètent sa nudité, l'arbre à fruits paraît plus conscient de ses atouts que les jeunes filles en fleurs.

Le bouleau se trouve fréquemment décrit comme l'arbre féminin par excellence. Maurice de Guérin voit les « jambes blanches et lisses des bouleaux » se débattre contre les vents furieux, et Zola dans le jardin adamique où il a placé les deux amants, dépeint à côté de la foule des arbres énormes, les « blancheurs de filles » des bouleaux - à quoi il mêle les aulnes - qui « cambraient des tailles minces, abandonnaient au vent des chevelures de grandes déesses ». Les bouleaux se féminisent aisément par leur tronc élancé, svelte, et la blancheur de leur écorce, une pureté de peau qui présage de leur innocence. Rina Lasnier les sacre vierges, belles intouchables que toute la forêt, tous les éléments courtisent, en vain car leur féminité - hanches, robes et cheveux - accomplit aussi la froideur blanche et frigide du marbre et de la neige :

« Vierges des forêts, colloques de jeunes filles,
C'est pour vous que le lac se gonfle et rutile,
Vos cheveux en lui sont fuite de lumière,
Et vos refus en lui poids et peines de pierres.

Moniales blanches, robes de neige franche,
Vos gestes pointus, sans chaleur de mains ouvertes
Laisent siffler la mort à l'os de vos chapelets,
Belle la mort portée par vos bras d'innocence !

Vierges qui n'êtes pas descendues sous l'eau,
Qu'on n'a pas vu partir à la foulée des biches,
Vous opposez aux griffes des dieux satyriques
Maintes blancheurs de hanches, robes en lambeaux... » (Les Bouleaux)

Désirables mais intouchables, sans prise pour les passions, jeunes Ophélie jamais vraiment livrées aux amours des eaux, elles sont consacrées à leur propre blancheur, stériles et donneuses de mort ; en leur pureté se meurent toutes les chaleurs de la vie, le jeu de la blancheur est une dangereuse séduction.

La Tour du Pin décrit, dans *L'Apôtre des arbres*, les hêtres anthropomorphes par une sorte d'hermaphrodisme ; en effet, s'ils possèdent comme le hêtre-Apollon du roman de Giono une « admirable musculature lisse », cela ne les empêche pas de tressaillir « sous leur robe » à la première brise.

L'arbre-femme s'habille, se voile ou se dévoile ; dans *l'Automne d'or* de Pasternak c'est le tilleul qui assume avec le bouleau une identité féminine :

« Le tilleul sous son bandeau
d'or, pareil à l'épousée.
Et la face du bouleau
sous son voile d'hyménée. » (68)

L'automne en fête de couleurs, saison d'or, marie ses arbres les plus féminins, pudiques et sans visage sous leurs atours. Le saule apparaît lui aussi comme un arbre plutôt féminin, et dans tous les cas anthropomorphisé par le caractère de la tristesse qu'on lui prête presque toujours. Dans *La Débâcle du printemps*, comme en pendant des fêtes colorées de l'automne, c'est la mort qui habille l'arbre éploré :

« Le saule a laissé sa traîne
De veuve au versant du ravin. »

De mariage en veuvage, chaque espèce porte un habit de circonstance. De la même façon, au-delà des grands portraits, des arbres aux fortes personnalités - roi, héros masculins, femmes envoûtantes ou pures - certaines espèces se définissent par des caractères humains, moins marqués, des humeurs, des sensibilités, dont elles semblent reprendre les traits. Qu'un saule soit pleureur n'étonne personne, l'anthropomorphisme s'inscrit dans son nom même. Lamartine fait pleurer les saules sur les tombes ; ainsi celui de *L'Épître à Monsieur Victor Hugo*, qui « baigne ses tristes rameaux » dans une eau où se confondent ses larmes qui « tombent en pluie ». Revisitant un lieu de l'enfance il évoque d'identiques « rameaux éplorés » pour les saules pleurant fraternellement avec lui.

Pour Prévert, le saule, avec le crocodile, « rit aux larmes », avec des « larmes que leur prêtent les hommes » bien entendu. Les saules pleureurs ont dans un passage de *Impressions et paysages* de Lorca, « tari toutes leurs larmes » (69), quand les cyprès leur opposent leurs silhouettes « tragiques et mélodieuses » de « romantiques obstinés ». Les vieux oliviers sont eux « chargés de savoir » (« Cargados de ciencia ») pendant que les pins, moins philosophes, s'abandonnent « enivrés de sons et d'arômes » (« el pinar borracho de aroma y sonido ») ; les rouvres font preuve d'une « tristesse virile » (« la tristeza viril de los robles ») ; c'est ainsi que Lorca entend, dans son poème *Invocacion al Laurel*, chanter l'âme profonde de chaque espèce :

« En el bosque antiguo, lleno de negurra.
Todos me mostraban sus almas cual eran.

Dans le bois ancien, empli de ténèbres
Ils me montraient tous leur âme profonde. » (70)

Jean Onimus dans ses *Essais sur l'émerveillement*, décernant rapidement à chaque espèce un caractère, voyait les pins comme des arbres douloureux, les chênes comme des arbres virils, les bouleaux féminins, les palmiers glorieux, les cyprès, concentrés ; les saules quant à eux ne cessent de pleurer, comme les trembles de frémir, enfin l'araucaria se définit comme un arbre farouche. Mario Mercier brosse lui aussi à traits rapides le portrait de quelques espèces rencontrées dans la forêt de l'arbre-maître ; comme pour bon nombre de caractérisations des espèces, l'étude des figures et des formes en a épuisé toute

une partie, mais il nous reste ici à citer le chêne, « distant mais amical », la sensibilité notoire du frêne et du peuplier, la discrétion de l'aulne, et l'attitude des hêtres, « couplés dans leurs songes ».

Pour Michelet le hêtre est un arbre qui rit, à « l'uniforme gaieté », le mélèze, « souriant », « simule la jeunesse éternelle », et c'est le sapin qui pleure, tourné vers le nord sur des pentes sans soleil.

Nous avons vu combien le palmier était l'arbre du plaisir, comme fait pour le bonheur, la liberté ; avec Claudel, le cocotier - palmes et gestes identiques - s'abandonne à une « extase heureuse » dans la même générosité et le même don pour la jouissance. Le Clézio trouve aussi au palmier le caractère de « la jeunesse éternelle » ; il est pour lui « le seul arbre qui a toujours l'air adolescent », jamais marqué ni de « rides » ni de « blessures » ou de « noeuds », souple et changeant de coiffure avec le vent, ses feuilles se trouvant alors « rejetées toutes du même côté [...] comme des cheveux ».

Antonio Machado différencie pour sa part deux espèces de chênes, le rouvre et le chêne vert, le premier guerrier et le second humble, l'un noble, l'autre champêtre, rural. Le rouvre réitère le champ lexical de l'épopée :

*« El roble es la guerra, el roble
dice el valor y el coraje,
rabia inmoble
en su torcido ramaje ;
y es màs rudo
que la encina, màs nervudo,
màs altivo y màs señor.*

*Le rouvre c'est la guerre, le rouvre
dit la vaillance et le courage,
la rage inébranlable
de ses branches tordues ;
et il est plus rude
que le chêne vert, plus nerveux
plus hautain et plus seigneurial. » (71)*

Mais quand le poète s'adresse au chêne vert, le ton semble s'adoucir, cet arbre plus proche de la terre mérite plus d'admiration et d'amour que l'athlète lointain ; arbre simple, à la personnalité obscure, moins typée, moins imposante, jamais portraituré aux côtés des grands chênes arrogants ou héroïques parce qu'il n'est taillé ni pour l'élégance ni pour la gestuelle épique ou suppliante, le chêne vert est préféré à tous par le poète parce qu'il porte à ses yeux les traits de la terre castillane et de ses hommes :

*« Siempre firme, siempre igual,
impasible, casta y buena,
¡ oh tù, robusta y serena,
eterna encina rural*

*Toujours ferme, toujours égal,
impasible, chaste et serein,
éternel chêne rural »*

Le chêne vert est l'homme du commun, du peuple, dont les discrétions s'éloignent tant des grandiloquences royales. Quant aux oliviers, « assoiffés » sur les terres arides de l'Andalousie, ils « montrent le poing au destin » (« Muestran el puño al destino » - *los Olivos*), fiers, batailleurs, mais sans se prêter aux combats spectaculaires des grands chênes héroïques.

Mais abordons des physionomies peut-être encore plus frappantes ; il s'agit des arbres en habit ou endossant un rôle, une fonction particulière, parmi lesquels les arbres penseurs ou prêtres, tournés vers Dieu ou endossant toutes les attitudes du savant.

Les costumes des arbres du passage d'*Un Roi sans divertissement* où l'automne s'empare par brusques saignées rouges des feuillages de la forêt, méritent que l'on s'attarde. Le spectacle haut en couleur - du rouge principalement qui accoutre les arbres des attributs les plus divers - se joue comme une fête ancestrale qui tient à la fois du chamanisme, de grands rites sacrificiels où le sang automnal prend toujours plus d'ampleur sur le corps des végétaux, et d'une cérémonie catholique avec la présence des grandes pompes de l'Eglise.

« Ce matin, comme vous ouvrez l'oeil, vous voyez mon frêne qui s'est planté une aigrette de plume de perroquet jaune d'or sur le crâne. »

La première touche est modeste, mais presque aussitôt

« il ne s'agit déjà plus d'aigrette, mais de tout un casque fait des plumes les plus rares : des roses, des grises, des rouille. Puis, ce sont des buffleteries, des fourragères, des épaulettes, des devantiers, des cuirasses qu'il se pend et qu'il se plaque partout ; et tout ça est fait de ce que le monde a de plus rutilant et de plus vermeil. Enfin, le voilà dans ses armures et fanfreluches complètes de prêtre-guerrier, qui frotaille de petites crécelles de bois sec. » (72)

Cet étonnant tableau livre un arbre parfaitement homme, parce que l'anthropomorphisme ne se contente pas d'assimiler quelques parties de l'arbre à un élément du corps humain, ne se contente pas, non plus, d'une gestuelle évocatrice ; il habille ici notre motif, le déguise en homme, et la métamorphose paraît plus complète. On reconnaît à peine, derrière ce baroquisme du costume, les fastes de l'automne ; et tous se prêtent aux mêmes excès, se parent des vêtements et des décorations les plus diverses. Car ailleurs on trouve :

« des soutanes de miel, des jupons d'évêques, des étoles couvertes de blasons et de rois de cartes. Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peau de marmotte, les érables se guêtrent de housseaux rouges, enfilent des pantalons de zouave, s'enveloppent de capes de bourreaux, se coiffent du béret des Borgia. »

Tous ces préparatifs présagent d'un cérémonial sanglant, et ce peuple divers des arbres dans tous les atours de leurs fonctions, se rassemble et se presse, chaque jour plus nombreux, plus avide des mises à mort de l'automne :

« Les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs peintes, les pans brodés, les feuillages d'automne, des frênes, des hêtres, des érables [...] »

Cette assemblée hétéroclite, métisse avec ses grands pontifes de toutes les religions, livrée à son instinct, toute la création dans son dynamisme ancestral, badigeonne de rouge le ciel et les montagnes, tout l'horizon marqué des cruautés vermeilles de l'automne. Puis le hêtre, plus imposant que les autres, se met à danser ; la danse constitue ce qui assouplit le plus le corps de l'arbre et par là même l'anthropomorphise plus parfaitement, et au-delà même, puisque l'arbre atteint à la nature exceptionnelle d'un dieu à visage humain :

« 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 dans un entortillement d'écharpes, si frémissant, si mordoré, si inlassablement repétri 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. Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l'oeil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige. Et, tout le long des routes qui montaient ou descendaient vers elle, s'alignait la procession des érables ensanglantés comme des bouchers. »

L'arbre en mouvement, spirale et tournoiement, se fait homme par l'épanouissement d'un corps exubérant dont il transcende aussitôt la nature - d'ailleurs l'arbre-homme n'a-t-il pas été très souvent héros, demi-dieu, c'est-à-dire projeté par sa stature et son vitalisme dans l'extra humain, le mythique, comme si l'arbre recelait tous les traits d'un homme originel ou accompli, bien au-delà du commun. Les arbres de Giono, très anthropomorphisés, décrits de pied en cap avec des mots d'homme, habillés, costumés, en procession, en marche ou en assemblée, n'en sont jamais pour autant méconnaissables, car de leur nature d'homme ils ne se travestissent pas, et leur essence propre constitue peut-être justement celle qui dépasse l'humain, qui se pare des attributs d'un clergé tout puissant ou de ceux d'une divinité obscure, qui ritualise les saisons et se prête au fatal et inquiétant cérémonial de la vie cyclique.

Dans *Le Poids du ciel*, des arbres offrent eux aussi la face de guerriers mystérieux, comme les survivants d'une civilisation éteinte :

« les arbres empaquetés dans la momie de leurs feuilles montrent des visages peints, immobiles et indifférents. » (73)

Cependant notre motif endosse aussi la robe cléricale pour tourner vers la divinité les gestes de l'offrande ; moins sanglante que les grands rites automnaux, l'eucharistie de l'aube à laquelle se livre l'arbre de *L'Epinette bleue* de Rina Lasnier n'en perd pas pour autant son caractère païen, parce qu'elle consacre un pain astre de vie à la naissance du jour, à son or et à sa force vivifiante :

*« Tandis que l'aube s'incline
Je prépare l'offrande païenne.
Seule et moite encore du bleu de la nuit,
Les bras tendus vers les portes orientales
Dressée dans l'attente comme un prêtre en surplis
J'élèverai entre mes doigts jusques au soir
L'hostie énorme du soleil matutinal. »*

Ainsi l'arbre achève-t-il son récit, prêtre à la carrure d'un Atlas, tenant à bras-le-corps l'énorme hostie du jour. Dans *Le Sapin vêtu* c'est l'habit qui à

nouveau parfait l'anthropomorphisme de notre motif, lui assigne une fonction et aussi une stature :

*« Debout dans l'épais filet des neiges suspendues
Le sapin soutient à peine la chape et le cérémonial ;
Tandis que les feuillus légèrement langés de neige
Remuent quelques murmures de soie poudreuse,
Le sapin courbaturé glorifie les incarnations du froid,
Comme un mage devenu le menhir des cultes morts. »*

Comme figé dans son habit, l'arbre-homme semble le vestige de religions anciennes, être d'inspiration et de prophétisation, mais aussi déjà fossile et mémorial, dont la forme humaine s'éteint, loin des gestuelles du grand prêtre du soleil. Ce « mage » en habit évoque, plus que l'image d'un prêtre, celle d'un sage ; le sapin, avec ses bras le long du corps, possède une physionomie qui le distingue des feuillus. Il est l'arbre en robe par excellence, robe de toutes les distinctions, de toutes les solennités du savoir, et Apollinaire y retrouve toutes ces silhouettes qui portent robe :

*« Les sapins en bonnets pointus
De longues robes revêtus
Comme des astrologues
Saluent leurs frères abattus
Les bateaux qui sur le Rhin voguent*

*Dans les sept arts endoctrinés
Par les vieux sapins leurs aînés
Qui sont de grands poètes
[...]
Les sapins beaux musiciens
Chantent des Noël anciens
Au vent des soirs d'automne
Ou bien graves magiciens
Incantent le ciel quand il tonne*

*Des rangées de blancs chérubins
Remplacent l'hiver les sapins
Et balancent leurs ailes
L'été ce sont de grands Rabbins
Ou bien de vieilles demoiselles*

*Sapins médecins divaguant
Il vont offrant leurs bons onguents
Quand la montagne accouche
De temps en temps sous l'ouragan
Un vieux sapin geint et se couche » (Les Sapins)*

Les distinctions du savoir et de la création engendrent un peuple d'arbres-hommes mêlant foi et raison, dans la fantaisie des robes que chaque saison transforme, coud de fil blanc pour les anges froids de l'hiver, abandonne au vent de l'automne pour qu'il y enfle le chant des musiciens ; l'habit donne à l'arbre, en même temps qu'une fonction, un maintien, une stature et une gestuelle qui en sont la marque.

Les moines et saints en procession dans la poésie de Verhaeren ont déjà été plusieurs fois évoqués. Ces défilés, processions d'arbres en rang, se précisent parfois dans la silhouette de pèlerins en marche, tournant vers le ciel leur quête et leur douleur. Dans *Soir religieux*, les arbres-moines dans leur marche immuable tiennent dans leurs mains des cierges que sont les étoiles, rappelant le geste du prêtre à l'hostie de Rina Lasnier :

*« Les arbres vont - ainsi des moines mortuaires
Qui s'en iraient, le coeur assombri par les soirs
Comme jadis partaient les longs pénitents noirs
[...]
A voir ces arbres nus, à voir passer ces moines,
On dirait qu'ils s'en vont, ensemble, et tous en rang,

Vers leur dieu dont l'azur d'étoiles s'ensemence ;
Et les astres, brillant là haut sur leur chemin,
Semblent les feux de grands cierges tenus en main,
Dont on n'aperçoit pas monter la tige immense. »*

Le tableau incomplet - absence de la tige des cierges, mains esquissées qui les tiennent - laisse deviner la physionomie de ces moines - l'habit ici n'est pas mentionné qui vêtirait le corps de ces arbres nus -, ascètes dont on sent les longs jeûnes et la foi qui les ont meurtris ; dans le poème *Les Arbres* la robe des pèlerins se trouve plus précisément mentionnée, mais le corps des arbres en croisade ne glorifie pas la divinité avec des bras levés ou des eucharisties de soleil en gloire, car ces pèlerins-là ploient sous la douleur, le poids de leurs doutes et la vanité de leur quête :

*« Les pèlerins s'en vont, lourds de mélancolie,
Pensifs, pieux et lents, par les routes du soir,
Les pèlerins géants et forts, mais laissant choir,
Un feuillage de pleurs, de regrets et de lie ;

Les pèlerins marchant invariablement,*

*Toujours sur double rang, depuis combien d'années ?
Toujours, vers l'horizon et ses gloires fanées
Et son insurmontable et despotique aimant ;*

*Les pèlerins, dont les manteaux faits de lumière,
Et de rouge soleil qui les frôle ou les mord,
Apparaissent, ainsi que des vêtements d'or,
Traînés, dans un chemin d'encens et de poussière ; »*

C'est ici toute une vie intérieure qui crée le corps des arbres, abîmés dans une recherche infinie et illusoire, dans l'apprentissage des humilités, car si leur robe - manteau en vérité, non pas vêtement d'apparat ou de fonction, mais simple habit de l'errance - se teinte de l'or ardent des buissons bibliques, elle se ternit dans la poussière, dans la noirceur des encens longs à porter vers le ciel la ferveur des pèlerins.

Pour Hugo, les cèdres du Liban sont de « vieux prêtres » (74), eux qui parlent à Dieu et dont la foi comme la stature paraissent inébranlables, moins touchantes et moins humaines pourtant que celles des pèlerins douloureux de la poésie de Verhaeren. Quant à Michelet, il conjure les arbres des forêts, si puissants et dont la vie paraît immortelle, de lui souffler le secret d'une existence si parfaite :

« Vieux pontifes, puissants médecins, dites-moi, je vous prie, le mystère d'immortalité. Une initiation tout entière est en vous, dans les forêts de la montagne. »

A mesure que l'homme gravit la montagne, l'arbre lui apprend la vie ; guérisseuse et initiatrice, la lignée des arbres savants revêt toujours le même habit double, celui de la foi irrationnelle et inexplicquée, et celui de la science rigoureuse, l'arbre-homme semblant ainsi répondre tant aux questionnements de l'âme qu'à ceux du corps.

Mario Mercier, qui voit travailler les esprits lumineux des arbres, partout s'allumer et s'éteindre ce qu'il nomme leur conscience, assimile lui aussi à la fin du premier de ses ouvrages, un groupe de sapins à une « assemblée de prêtres » en route pour quelque « immobile pèlerinage » ; les accompagnent des hêtres en habit, « arborant de magnifiques costumes de mousse ».

Mais tous les arbres n'ont pas atteint à cette perfection dans le savoir, à cet accomplissement dans les fonctions ; ils se contentent parfois de l'attitude du penseur. Dans *Le Soir mystique* D'Annunzio évoque les esprits des chênes

immobiles qui « méditent sous la rude écorce », sereins, cherchant la sagesse de l'ombre, sans gestuelle mais avec cette parole : « il nous est cher, l'homme pensif." (75)

La princesse de *Tête d'Or* voudrait chez Claudel interroger ces arbres qui « argumentent sans fin, tels que des hommes attachés par la jambe » (76), comme si l'enracinement du végétal le concentrait sur la pensée. Ces « têtes pensives » (*Rythme d'automne*) selon Lorca sont hommes à ne jamais divulguer leur sagesse ; les peupliers penchés sur l'eau possèdent la même attitude, immuable, du recueillement, arbres « constamment en prière », qui « savent tout » mais « ne parleront jamais » (*Les Peupliers d'argent*). Mais ici nous nous éloignons déjà des poétiques pour appréhender la densité symbolique de notre motif.

A côté de ces arbres savants ou philosophes, certains affichent dans leur relation au monde et surtout au divin, non les attitudes du prêtre, du médecin ou même du moine, mais celle d'un homme démuni, frappé d'effroi, ou suppliant - souvenons-nous du poème de Nore où les feuilles-mains tendaient l'arbre tout entier dans l'attitude d'une supplique ardente. C'est le cas des arbres d'un poème de Pasternak, *La Semaine sainte* :

« Et la forêt est toute nue,
Et la semaine entière,
Ces sapins ont dressé leur fût
Comme un peuple en prière.

Et dans la ville où, rassemblés,
Ils tiennent leurs assises,
Les arbres nus se sont penchés,
Aux grilles des églises.

L'effroi se lit dans leur regard
Et leur angoisse est claire :
Les jardins sortent des clôtures,
La terre ébranle ses amarres,
Car c'est Dieu qu'on enterre.

[...]
Le chemin de Croix soudain
Sort avec le Saint Suaire,
Et deux bouleaux sur son chemin
Font un pas en arrière. » (77)

L'attitude des arbres relève ici de l'instinct, bien différente de celle d'un clergé averti ou de savants initiés aux mystères de la création ; sans habit ni véritable anthropomorphisme de leur corps, les arbres s'humanisent par leurs émotions, leurs réactions et mouvements, leurs regards et leur conscience.

Avec Victor Khlebnikov, l'image de l'arbre savant, théologien de la nature ici, se fond avec la physionomie d'un personnage à la gestuelle très particulière, un pêcheur tirant à lui ses filets :

*« Théologien joyeux
du Coran printanier,
Mon peuplier, dès l'aube,
Attendait les messagers du matin.
Comme un pêcheur de soleil
Qui jette ses rets
Dans la profondeur bleue, au dessus du monde,
Il pêche habilement le beuglement des taureaux,
Et le nuage qui dort,
Et la fraîche odeur des tempêtes d'été.*

*O peuplier pêcheur,
Verte est ta tendre taille,
Verts sont les rets que tu lances,
Tout autour de ton mât ! » (78)*

Bien moins solennel que tous nos prêtres en habit, par de souples mouvements l'arbre-pêcheur anime ce « piège à dieux » par lequel il prend possession du monde, son savoir est une gestuelle, une liberté d'homme en mer, et la divinité est révélée sans rigorisme, le Coran essaime ses calligraphies dans les réveils du printemps, toute la création s'y trouve assemblée ; ce théologien ne tient pas le rôle du vieillard respectable assumant une longue vie d'études, sa jeunesse et sa verdure, sa taille jamais embarrassée des lourdes robes de la fonction, dominant pourtant plus encore les éléments, sa vigueur tire à lui toutes sensations, sons, odeurs et lumières et ce grand maître de la nature tient son sacerdoce de son écoute, de son absorption de tous les poissons de l'aube.

Lorca dans le poème *Pescadores (Pêcheurs)* assimile lui aussi l'arbre à un pêcheur :

*« El arbol gigantesco
pesca con sus lianas
topos raros de la tierra.
El sauce sobre el runanso
se pesca suis ruisseños
pero en el anzuelo verde
del ciprés la blanca luna
no morderà.... ni
tu corazón al mío,
morenita de Granada.*

*L'arbre gigantesque
pêche avec ses lianes
les taupes bizarres
de la terre.
Le saule sur l'eau dormante
pêche ses rossignols
mais à l'hameçon vert
du cyprès la blanche lune
ne mordra pas..... ni
ton coeur au mien,
fille brune de Grenade. » (79)*

Les arbres-pêcheurs jettent leur filet ou leur ligne tant vers les profondeurs de la terre qu'à l'assaut du ciel ou des astres, dans un désir de s'unir, amoureuxment, avec le cosmos, avec ses autres créatures aussi, celles qui marchent ou qui volent. Le geste du pêcheur, immobile sur sa barque ou sur la berge, piégeant la vie alentour, possessif, convient à l'arbre enraciné avide de racines et de branches d'étendre son toucher sur le monde ; mais s'il peut s'emparer des taupes et des oiseaux, boire à même la vie de la terre et de l'air, son ambition de se saisir de la lune ne peut aboutir. L'arbre-homme démesure ses mouvements, pourtant ses aspirations ne s'expriment plus ici par le corps orgueilleux des héros, ses congénères engagés dans des luttes douloureuses, mais par la figure humble et patiente du pêcheur, même s'il lance toujours plus loin et plus haut ses filets, les lignes de ses branches, lianes et cimes. L'arbre-pêcheur déploie ainsi son énergie, développe ses ramures vers l'extérieur, circonscrivant l'espace autour de lui, l'accaparant, le ramenant à lui comme à un centre immuable et enraciné.

Saint-John Perse, dont nous signalions plus haut les arbres de noblesse ou de vieillesse léguant à tout vent sagesse et héritage, chante des arbres du dépouillement et non plus de la possession ; c'est ainsi que « un grand arbre sous ses hardes et ses haillons de l'autre hiver » ouvre le recueil *Vents*, « arbre mendiant » dont le symbolisme éclaircira en son temps le dénuement, un arbre-homme marqué par le temps et les saisons et dont les habits s'étiolent. Mais cette livrée de vent signe sa liberté, quand d'autres tentent d'échapper à la prison d'un corps compact, de se disperser avec le vent, comme cet arbre « annelé comme un esclave » (*Un soir promu de main divine...*) qui « ouvre sa fronde bruissante » pour se libérer de ses chaînes avec le souffle d'une brise marine. La vêtue se retrouve aussi avec cet « arbre sous bandelettes » mentionné déjà comme un reflet de celui qui se doit d'assumer les charges d'un prince.

Les arbres du verger de l'abbé Mouret s'étaient eux aussi dépouillés avec la liberté, quand les jardiniers avaient cessé de les tailler, de soigner leur parure, et on les surprend « traînant dans le vagabondage les loques de leurs habits de gala ».

A la faveur de la nuit, d'autres arborent avec fierté des habits de fête ;
Balul pomilor (Le Bal des arbres) (80) du Roumain Dimitrie Anghel se plaît aux
fantaisies d'un tel tableau, où la lune seule est témoin, participant de sa lumière à
cette soirée de masques blancs :

*« Avec des balancements sensibles à peine et rythmiques, tout doucement,
Sur le pré, devant la maison, abricotiers, pêcheurs et pruniers
Tout habillés de blanc ondoient devant la lune
Comme s'ils s'apprêtaient pour un pas léger de menuet.*

*Ils se cherchent branche à branche, s'inclinent et puis reprennent leur place,
Coquetteries et grâces blanches et gestes roses, doux arômes
Dispersent dans les airs cette danse rythmique de fantômes
Qui depuis un an attendent cette minute de chance.*

*Ce qui en haut sur les branches est d'écume, devient en bas de velours,
De sorte que les ombres qui tombent sur le pré semblent de lourds manteaux
Rejetés par les danseurs demeurés en dentelles
Dans le parc légendaire en quoi mon jardin s'est changé.*

*[...] le vent a éveillé une chanson
Et les doubles manches de dentelles se tendent légèrement pour saluer
Le prélude de ce doux orchestre invisible et qu'on entend à peine,
Puis, avec des révérences, les arbres jusqu'à terre se sont inclinés. »*

Cette féerie d'arbres nocturnes, en manteaux et dentelles, pleine de
coquetterie et de grâce, d'intrigues muettes, cessera avec le jour, car seule la lune
créé ces « blancs cavaliers », leur prête le mouvement et l'habit. La richesse
vestimentaire de ces arbres laisse peu d'éléments pour les rappeler à leur nature
végétale, métamorphosés qu'ils sont en une humanité frivole, légère et courtoise.
En revanche les arbres à allure de riches marchands de l'un des poèmes de la
Kantéléatar, recueil de vers populaires finnois, se contentent d'un détail pour se
vêtir et se différencier les uns des autres. En effet, la pièce *Fais de moi ton
homme, ô forêt...* (81) énumère les « sapins ceinturés d'or », les « pins aux branches
d'argent », les « bouleaux aux belles bagues », et les « trembles vêtus de draps »,
chaque physionomie construite par un unique élément de parure, la forêt évoquée
dans ses diversités et richesses par des attributs humains sans qu'aucun arbre se
fasse véritablement homme, s'arroge son corps ou sa gestuelle.

Il arrive aussi qu'un poète ou un écrivain donne longuement la parole à
l'arbre, développant ainsi un anthropomorphisme un peu fantaisiste et qui
n'entend plus tant s'inscrire dans une poétique de l'arbre, qu'instruire des
relations de l'homme avec la nature, par l'intermédiaire d'un regard pseudo-

végétal. Ainsi de Prévert, qui compare dans son recueil *Arbres* le savoir-vivre des hommes et celui des arbres, détaillant la culture ancienne des seconds :

« *Les hommes n'ont jamais su
Lire dans les fougères
Et ne connaissent pas
Le premier mot du grand traité
D'auto-arboriculture
Que les ptérodactylographes
Tapaient vert sur blanc
En pleine pierre
De très nombreux siècles
Avant Jésus-Christ
Sous la dictée des branches* » (p. 52)

Ailleurs, on voit les « enfants des arbres » (p. 24) trembler avant de s'endormir avec des histoires d'« ogresses végétariennes », de « bûcherons noirs et sanglants », ou de « charbonniers bons vivants » ; on leur raconte aussi « les malheurs du Borinage », on leur fredonne « des chansons d'échafaudage », toute une culture fantaisiste se dessinant, avec, bien entendu, la présence toujours néfaste des hommes. En vérité, presque partout ce sont deux peuples, deux civilisations, deux visions du monde qui s'affrontent - c'est-à-dire deux visions d'hommes, l'une mercantile et l'autre idéologique, voire écologique, dont l'arbre devient le porte-parole, puisqu'on prétend défendre là ses intérêts.

On sème aussi ces bonnes graines d'idéologue dans des ouvrages contemporains comme *L'Esprit de la forêt* de Bourbon-Busset ou *Paroles d'arbre* de Michel Luneau. L'enracinement y devient une « immobilité forcée » à partir de laquelle l'arbre développe conscience et rêve, et d'où il s'accapare jusqu'aux défauts et médiocrités des hommes, par un anthropomorphisme excessif. Le grand platane de *Paroles d'arbre* relate son existence dans le parc d'une propriété, ses craintes, ses joies, son expérience des saisons, ses manques, une mauvaise mémoire et une certaine insensibilité : « je suis de bois » prétend-il. Il peint ses fantasmes - être transplanté au bord de l'eau -, ses préjugés - « un arbre d'un certain rang ne fréquente pas les arbustes volubiles » -, son mépris du « sous prolétariat végétal » que sont les herbes folles, imaginant jusqu'à « une nouvelle guerre des gueux », la révolte des herbes contre les arbres. Un peu grand, il avoue avoir le vertige, s'émerveillant lui-même de sa capacité à rester debout, et maudit ses racines de le retenir ainsi en terre ; l'histoire de sa vie se constitue d'une

puberté, « le temps de toutes les ébauches », et d'un âge adulte où il décrit son organisme comme un exemple de démocratie, à l'opposé du corps humain dont le cerveau centralise toutes les données. Il admire ses « frères citadins » résistant à la pollution, et l'espace entretenu du Jardin des Plantes ; il reconnaît la prudence de la nature qui interdit aux arbres le « commerce des armes », n'autorise que le « port d'épines », car les inimitiés qui sont légion parmi les végétaux auraient sinon provoqué bien des désastres. Fonctionnant comme un complexe économique, « appauvrissement des stocks » et « pénurie de marchandises » font partie de son vocabulaire ; avec des défauts désespérément humains, sa vanité parfois et son petit caractère, son désir de briller au milieu de ses congénères, l'arbre se trouve de surcroît amputé de la plupart des sensations humaines - « nous ne ferons jamais l'amour » regrette-t-il, et « nous tenons à égale distance du plaisir et de la douleur » - et certains sens lui manquent, comme le goût, jamais exercé étant donné la monotonie du menu des arbres. La solitude et l'immobilité l'enferment dans une existence somme toute ennuyeuse et absurde. Sa vision des autres espèces livre une galerie de portraits, le peuplier atteint de la maladie de Parkinson, le saule « pessimiste », jamais gai selon sa réputation - « depuis que je le connais, il a la larme à l'oeil » assure-t-il -, le chêne fort et présomptueux, les ifs et les cyprès au « caractère introverti », « arbres de devoir qui mettent mal à l'aise des arbres bons vivants ». Exclu avec la fin du paganisme du domaine du sacré, sans espoir de salut dans un au-delà, amer et désabusé, cet arbre est héritier des penseurs de l'absurde, défiant le ciel avec ses cinq cents ans de vie. Ses rêves prennent forme avec les oiseaux, lui qui considère ses branches comme les barreaux de cette prison de l'immobilisme que constitue son corps, arbre de solitude en mal de confidents et d'amour. Déprimé avec la venue de l'automne, tantôt pathétique et tantôt plein d'humour, il voit les arbres en hiver comme des êtres « quasi obscènes » avec leurs « moignons dressés comme des sexes noirs, sales, repoussants, fantomatiques », pour une saison de calvaire, où l'arbre « porte sa croix ». Dans ce roman l'arbre se trouve incurablement humain, non point de cette surhumanité faite de héros, de demi-dieux, de grands combattants dont la nature et la gestuelle toujours excèdent celles du simple mortel ; il est un homme moyen, médiocre, aux préoccupations très prosaïques, qui ne renvoie qu'à lui-même, ne revendique qu'un statut d'homme à l'égal des autres, si typiquement humain, sans transcendance, sans croyance ni foi qu'une gestuelle exprimerait,

sans éternité ni espoir, sans ce rapport au monde original qui laissait toujours, au fond, mystérieusement arbre notre motif anthropomorphisé. L'arbre totalement investi par les traits de l'homme moderne, parfaitement « colonisé » par la moindre de ses faiblesses, creusé jusqu'à la moelle, en perd son « âme », se voit démystifié, même s'il s'agissait surtout ici de livrer une vision sur les hommes. L'ouvrage s'achève, fatalement, sur une mutilation, l'arbre-homme si lié à cette terre où il s'enracine, s'en trouve exilé par un carrefour et des villas qui s'emparent du lieu ; il en devient pathétique, tout l'homme se révolte en lui et appelle la mort : « Je maudirai mes racines si elles boivent [...] je jetterai l'anathème sur mes bourgeons s'ils doivent éclore. »

L'arbre-homme de la modernité est le signe désemparé d'une nature surinvestie par les traits humains, un miroir dé-naturé où l'homme ne discerne jamais que sa propre physionomie déguisée en arbre. Les récits de Bourbon-Busset sont de la même veine lorsqu'ils anthropomorphisent notre motif : des générations d'arbres s'inquiétant des projets d'urbanisme, un « esprit de la forêt » dont les plus anciens déplore la perte, le spectacle « d'arbres en promenade », une « foule du dimanche » qui s'adonne aux loisirs, un peu désœuvrée, un arbre qui s'étonne de son éternelle insatisfaction d'enraciné, y voit une parenté ancienne avec l'espèce humaine.

A ces arbres dont la nature disparaît derrière des traits trop humains, un caractère, une pensée qui les habite et les défigure, opposons pour achever la description des anthropomorphismes de notre motif, un arbre-homme qui lui n'utilise des physionomies humaines que pour les déformer, pour s'y inscrire autre et indicible, faire surgir un univers non humain, voire inhumain, celui du monstrueux, peut-être d'ailleurs encore humain en vérité, mais de cette humanité cachée, inconsciente, de l'instinct, celle que l'on craignait en forêt - nous affleurons ici à nouveau au seuil des symboliques, car cet ultime aspect de l'anthropomorphisme de l'arbre se réduit moins que les autres au domaine de la poétique.

L'arbre-monstre possède en effet avant tout la physionomie d'un homme, mais de façon caricaturale, souvent grimaçante, les traits appuyés, forcés, ou un seul élément du corps humain hypertrophié. C'est avec les arbres-monstres de Victor Hugo - dont l'histoire culturelle n'a su épuiser le sens - que l'on peut illustrer le plus clairement le terme de « caricature ». Il n'est que de citer le

fameux passage du *Voyage aux Pyrénées* où la nuit démesure l'expressionnisme des ormes, la captivante et effrayante fantasmagorie de leurs profils anthropomorphes, « profils monstrueux et surnaturels » :

« Les uns baillent, les autres se tordent vers le ciel et ouvrent une gueule qui hurle affreusement ; il y en a qui rient d'un rire farouche et hideux propre aux ténèbres. Le vent les agite ; ils se renversent en arrière avec des contorsions de damnés, ou se penchent les uns vers les autres et se disent tout bas dans leurs vastes oreilles de feuillages des paroles dont vous entendez en passant je ne sais quelles syllabes bizarres. Il y en a qui ont des sourcils démesurés, des nez ridicules, des coiffures ébouriffées, des perruques formidables ; cela n'ôte rien à ce qu'a de redoutable et de lugubre leur réalité fantastique ; ce sont des caricatures, mais ce sont des spectres ; quelques-uns sont grotesques, tous sont terribles. »

S'y retrouvent les détails d'un portrait d'homme, avec sourcils, nez, oreilles, coiffures et perruques, mais les adjectifs qui les accompagnent leur confèrent des dimensions nouvelles, le baroquisme de précieux ridicules pour les coiffures, le difforme pour les visages. La gestuelle est elle aussi exagérée, torsions et rires des arbres que le vent ne se contente pas d'animer des mouvements du combat ou de la détresse, mais ploie avec facilité, livre à la théâtralité des jeux scéniques du fantôme ou du démon, à la faveur de la nuit bien entendu, qui délivre des rigidités diurnes ; et le monstrueux se dit aussi par le terme de « gueule », où de l'animalité se mêle à l'humain.

Différents éléments du corps humain peuvent créer des monstres, en particulier les doigts, les bras, les mains, lorsque la gestuelle qui les accompagne les informe d'une avidité, d'une soif irrépressible dont l'homme s'effraye. Hugo prête en particulier cette avidité à la vie souterraine - nous l'avons évoqué dans notre chapitre *Figures et Formes* -, aux racines, décrites alors par ces « doigts crochus » qui « empoignent la terre », ou encore par cette « bouche horrible » buveuse de sang. Le monstrueux ne se concentre peut-être pas tant dans la forme de ces doigts de sorcière ou dans la bouche de cette racine-vampire que dans l'anthropomorphisation de ces uniques éléments, pour un végétal dont rien d'autre n'éclaire la nature. En effet, la poétique de l'arbre-monstre, au-delà des simples métaphores, ramène au creuset des formes créées, hybrides, où les règnes s'interpénètrent. Nous avons vu combien l'animal, le serpent en particulier, se prêtait lui aussi à l'expression des avidités souterraines ; végétal, animal et homme se mêlent en vérité pour la genèse des monstres. Il ne s'agit plus ici de

retrouver des parentés entre les formes et gestuelles de l'arbre et de l'homme, mais d'exprimer la perception d'une nature inhumaine et monstrueuse dans le végétal, par cette perversion des formes humaines. Ce propos s'éclaircira avec l'étude des symboliques, cependant il semble nécessaire de préciser la place à part que tient l'arbre-monstre dans les anthropomorphismes de notre motif.

L'une des figures anthropomorphes déjà étudiées rejoint parfois le monstre ; il s'agit des géants et des dieux bien entendu, qui pour confondre les éléments développent un vitalisme extrême, dont l'énormité, la massivité, la puissance musculeuse s'affirment dans une identique perversion de formes et de traits, une démesure glorifiante assumée alors par le corps tout entier. Nous n'en rappellerons que le banian de Claudel, « monstre enchaîné » à la terre, l'arbre-conquérant de Khlebnikov, dont la « mâchoire de brindilles » ou la « gueule » disent toute l'avidité des feuillages à dévorer la lumière, ce jusqu'au monstrueux - ces arbres-hommes, héros de batailles, paraissent alors portés par un instinct bestial où le végétal retrouve et s'abandonne aux instances aveugles de la vie.

Par ailleurs l'arbre-monstre porte divers visages. Ce hêtre qui danse dans les sacrifices de l'automne d'*Un Roi sans divertissement*, s'impose lui aussi par des traits hors normes, des membres amplifiés dans leur nombre et leur taille ; il possède en effet à lui seul « mille bras entrelacés de serpents verts » et « cent mille mains de feuillage d'or », dans une exubérance de vie qu'il fait brûler à chacun des mouvements fous de son corps. Dans *Le Chant du monde* on voit un sapin noir « hauss[er] sa gueule d'ombre », mi-homme mi- bête.

L'arbre de la Foi du *Mystère des Saints Innocents* de Péguy affirme sa grandeur par un « fouillis de bras énormes » (82) - les branches, dont il est précisé que le désordre apparent recèle un ordre secret - et un « fouillis de jambes énormes » - les racines qui « empoignent la terre », ordonnées elles aussi.

Avec Lorca, nous avons vu les cyprès des cimetières dans *Canción primaveral* arborer le visage émacié des morts, l'hypertrophie de leur tête élaborant alors le monstrueux.

J. Morrow dans *l'Arbre à rêves* crée une espèce malveillante, des arbres qui pour le narrateur qui s'y attaque, évoquent « de gigantesques têtes coupées » et plus précisément « les têtes des gorgones », desquelles s'agitent des branches « tentaculaires » avides de saisir pour détruire ; coupées, elle continuent de s'agiter comme des « moignons palpitants ». De la même espèce, la géante

Hamadryade se voit, entre homme et végétal, pourvue de centaines d'yeux et de bouches sur les racines, d'artères et de nerfs aux pulsations puissantes, et aussi d'un cerveau, formé nous dit-on d'un cinquième de « cortex linguistique » et grâce auquel l'arbre maudit sa condition de « paralytique », et rêve de voyage.

Souvenons-nous aussi de la plante monstrueuse du roman de Vassilikos ; le jeune Lazare s'effraye de sa vie trop exubérante, lorsqu'il découvre ses « paumes en bouquets », un seul bras avec une myriade de paumes « convulsivement ouvertes », pareil à « un membre de monstre ».

Toujours l'anthropomorphisme de l'arbre-monstre s'attache à démultiplier les membres, les têtes, les yeux, ou tout autre élément de la physionomie humaine, à les enlaidir dans la difformité ; notre motif alors excède l'humain, y échappe, non pas vers ces figures de héros, de dieux ou de géants où l'humanité s'anoblissait, se paraisait, se sur-humanisait, mais au contraire dans cette incomplétude, cette exubérance pré-formelle ou déchéance de la forme, où la conscience se trouve niée, comme expulsée, ou immergée - la racine de Roquentin pousse à l'extrême cette négation, lorsque la présence monstrueuse du végétal ne conserve apparemment plus rien d'humain.

Dans *Les Voix intérieures* Hugo s'attarde à la contemplation des forêts de Dürer, « monde hideux » où vie et mort cohabitent dans la figure de ces arbres aux « cent coudes difformes », qualifiés de « rêveurs » et qui « contractent lentement leurs pieds noueux et noirs » ; avec la multiplication des membres humains, c'est le lent travail de la matière animée qui crée la physionomie du monstre, dont le promeneur sent l'âme « palpiter et vivre », parler aussi, et rire, comme celle des ormes dans la nuit - mais le langage fera l'objet d'une analyse particulière. C'est le mystère d'une vie forçant les inerties de la matière qui confère à l'arbre ce statut de monstre semi-humain. C'est pourquoi on le retrouve fréquemment en forêt. Dans le poème *La Forêt* de Verhaeren, les chênes « à têtes de Gorgone », de même que dans le roman de science-fiction de Morrow, portent cette monstrueuse coiffe comme en signe et mémoire de vies passées qui auraient pétri leur matière, et le mythe habite à côté d'eux d'autres arbres, tremblant dans leur chair qui connut la forme de « satyres railleurs ». L'arbre-monstre par sa nature mêlée et irrésolue entre homme, animal et végétal, peut aussi rappeler les récits d'Ovide, et s'apparenter aux conceptions antiques d'une matière unique dont toute forme serait tirée. D'ailleurs le poème des *Voix intérieures* que nous

évoquions à l'instant est bien celui qui arrache à Hugo l'exclamation : « O végétation ! esprit ! matière ! force ! » que d'aucuns considèrent comme directement héritière de l'univers ovidien. Loin pourtant d'entrer à nouveau dans les problématiques de l'histoire culturelle, nous ne réaffirmons ici qu'une des caractéristiques de l'arbre-monstre, de nature toujours imprécise et dont l'anthropomorphisme ne constitue qu'un des aspects.

Dans la poésie de D'Annunzio, ce sont les bras qui sont dits « monstrueux » parce que s'élançant vers les nuées pour un « embrassement terrible » et sauvage (*Villa Chigi*) ; l'arbre est monstre par son expression du désir, « aux aguets » dans *Le Péché de mai*, et respirant, « râlant de jouissance », entre l'homme et la bête, brutalement et grossièrement érotique.

D'Annunzio, Hugo et Verhaeren nous ont ainsi menés en forêt, elle si propice aux monstres - notre histoire des forêts en a assez longuement précisé la raison. D.H. Lawrence avec *Fantaisie de l'inconscient* défigure complètement les arbres-hommes. Ces derniers se meuvent et manifestent une volonté implacable aux desseins mystérieux, mais la « cruauté magnifique », (83) la « barbarie » les qualifient, leur présence ne se peut regarder « en plein visage », car ces arbres n'ont « ni mains », « ni visage », « ni yeux », ils ne sont qu'un grand corps dont on sent battre puissamment le sang. L'arbre s'affirme comme non-homme, ou comme un homme sans conscience, homme irregardable, homme caché de l'inconscient, et l'auteur ne cesse de répéter cette absence-présence, « sans lèvres », « sans yeux ni coeur », « ni crâne ni cerveau », obsédante, massive, « une âme » mais « sans pensée », homme inconnu en soi et au-delà, si bien qu'aucun « humanisme » ne parvient à lui assigner sa forme ou le dévisager.

Avec cet anthropomorphisme qui se nie lui-même et se défigure, nous sommes parvenus aux confins de la poétique de l'arbre-homme, au carrefour aussi des symboliques comme de l'histoire culturelle, puisqu'à partir du non-visage de l'arbre, Lawrence comprend le sacré, l'adoration pour cet « individu merveilleusement vaste », puisque, aussi, nous retournons en forêt. En effet nous ne pouvions éviter de détailler la physionomie des arbres en forêt, comme ceux de *La Voragine* de Rivera, peints comme « des hommes accroupis » qui se redressent et élèvent leurs bras, arbres « moqueurs », « pervers », « agressifs » et « fascinateurs » (84), difformes également, et qui n'ont guère besoin de la nuit des ormes pour mériter tous ces qualificatifs. Le terme même de sadisme est utilisé

pour dépeindre leur présence obsédante, une nature fruste qui sacrifie la vie consciente pour ce que Lawrence nomme cette « individualité primitive » qui seule existe dans l'arbre. Rina Lasnier dans *Jungle de feuilles* décrit à son tour la forêt comme une négation de cet arbre-individu qui savait accueillir les traits humains, forêt apparaissant comme une « toison sans tête » et « sans ossature », où l'arbre-homme se démantèle.

A présent que nous sommes parvenus à cette dé-figuration par quoi nous achevons notre parcours à travers la multiplicité des formes où se décrit notre motif, nous nous acheminons tout naturellement vers une poétique de l'arbre particulièrement riche, celle qui le transfigure. Souvent déjà l'arbre-homme a dû se définir dans des rapports avec les éléments, le plus fréquemment des rapports de force dont il tenait sa gestuelle ; il y affirmait sa personnalité, son intégrité ou sa forme, du gigantisme à la mutilation. En entrant dans la poétique des éléments, un pas de plus est franchi - nous avons dit comment nous étions parvenus à considérer cette poétique comme seconde -, l'arbre est livré à toutes les métamorphoses, dans la flamme, la terre, l'eau, l'air - et par ce dernier il se créera arbre de langage.

CHAPITRE VIII

TRANS-FIGURATIONS ET ALCHEMIES

Nous voici, depuis que nous l'annonçons, à cette partie primordiale où l'arbre est exposé à toutes les transformations - trans-formations ou trans-figurations - ; l'élémentaire, feu, air, eau et même terre - la dureté et la densité du terrien -, vient dans l'arbre provoquer scissions, dilatations, pour toutes les alchimies de la matière, toutes les métamorphoses de la forme. Bachelard s'est longuement attardé à l'étude de ces poétiques, avec *L'Air et les songes* pour les évasions, les vertiges, les dynamismes de l'arbre aérien, les fumées où il s'abstrait, avec *La Flamme d'une chandelle*, qui se concentre sur les arbres-flammes, les brûlures des lumières, avec *La Terre et les rêveries de la volonté* pour les duretés de la matière, ces densités sans élan. Nous aurons parfois recours à ces trois ouvrages de Bachelard, bien qu'on y voie mêlées assez souvent poétiques et symboliques. Nous débuterons pour notre part avec tous les buissons ardents, les arbres-lumières, pour poursuivre avec l'examen des matières, de la plus brute à la plus fluide ; puis, des dynamismes de l'air, de ses immatérialités, de ces *désubstanciations* du vent, nous déduirons le langage, la prise de parole de l'arbre, et cette revendication d'un sens appellera naturellement, et à pleine voix, l'examen des symboliques.

Paul Valéry, que nous avons encore assez peu mentionné jusqu'ici justement parce que sa poétique de l'arbre est principalement alchimique, livre notre motif à toutes les transfigurations, surtout celles de l'air, mais aussi celles de

la lumière. Pierre Laurette, dans son ouvrage *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, consacre un chapitre à la lumière, après qu'il a constaté l'impuissance du poète à dire la forme de l'arbre ; le recours à la lumière tranche dans cette recherche sans fin de la forme indicible, parce qu'il se situe d'emblée hors de tout réalisme, prête au végétal ce « corps glorieux », une splendeur où toute forme se résout ou se consume. Laurette note ainsi la fréquence du champ lexical lumineux avec des mots comme « or », « flamme », « soleil », « feu », « étincellement », « lumière », « ardeur », « éclair », « illuminé », « clarté » ou « brûler » (1), y ajoutant, termes que nous étudierons plus loin, tout un vocabulaire de l'aérien, ainsi que de la matière brute et précieuse, et de l'ombre dense, proposant des termes tous *ligués* en vérité pour une esthétique de l'arbre toujours radieuse, jusque dans les duretés du terrien, les pierres et les gemmes dont la lumière participe encore des reflets et de la minéralité - nous les retrouverons de la même façon chez d'autres poètes, comme découlant en quelque sorte des lumières - et où Laurette voit une sublimation de l'organique.

Il est vrai que le buisson ardent désire par sa lumière s'absenter de la matière ; le platane rêve de la flamme, et, bien qu'il ne puisse jamais échapper à la terre, il se hausse vers les « degrés lumineux », plonge dans l'or ses bras « plus purs que les bras animaux » et se tord dans l'espoir de n'être plus que la montée d'un feu aux formes dissolues :

« Flagelle toi !... Parais l' impatient martyr
Qui soi-même s'écorche,
Et dispute à la flamme impuissante à partir
Ses retours vers la torche ! » (*Le Platane*)

L'anthropomorphisme allié ici à l'arbre qui s'efforce à être flamme, raconte une mutilation ; en effet, la plupart des alchimies - principalement celles du feu -, puisqu'elles contraignent la forme et la matière, sont des mutilations.

Dans *Pour votre Hêtre suprême*, l'arbre qui s'est attaché à retenir la splendeur de l'été voit, quand l'hiver l'écorche, des flammes qui « tombent de [sa] torche », comme la réduction d'un vitalisme rayonnant et triomphal. Dans *Le Dialogue de l'arbre*, où la croissance est définie comme l'unique loi qui préside à la vie du végétal, sa mort la plus noble est dans le feu, là où il « se fait lumière »,

« cendres pures », où la matière s'abolit dans une apothéose, presque une finalité pour l'arbre qui n'a cessé de se guider vers cet « or du jour » avec lequel il peut enfin fusionner, accédant par la transmutation, à la clarté, sans les divisions, les cassures de celui qui pourrit lentement.

Dans les *Cahiers*, un arbre de l'aube, un amandier en fleur, « s'illumine » soudain à la première apparition des lumières, et « s'enflamme » ; naît des éléments « sa masse lumineuse de verdure » (XXV, p. 32). Mais c'est aussi de la fleur, des calices épanouis, que l'arbre tient ici sa capacité à s'accroître comme une boule de lumière, si l'on en croit, en tout cas, le propos de Bachelard selon lequel « les fleurs, toutes les fleurs sont des flammes - des flammes qui veulent devenir de la lumière » (*La Flamme d'une chandelle* - Chapitre IV), même si tout feu n'est pas éclairant - il ne fait parfois que consumer, réduire en cendre.

Dans l'œuvre de Giono, si riche en arbres que nous ne cessons de la convoquer, on trouve de ces arbres éclairants, éclaireurs dans la nuit, des arbres qu'un printemps soudain vient allumer. Les arbres-lampes de la forêt dans *Que Ma Joie demeure* tiennent leur lumière de l'épanouissement brusque de leurs bourgeons, sous la poussée de tous les vitalismes printaniers :

« Un érable venait de fendre ses bourgeons à fleurs. Il était allumé d'une lumière mate comme un arbre de farine. Chaque fois qu'il ouvrait un bourgeon, un petit éclair sautait tout luisant et l'odeur de sucre coulait. » (2)

La lumière détient une odeur et un goût, et les candélabres des branches varient la couleur de leurs lampes selon l'espèce :

« Partout les bourgeons s'ouvraient ; tous les arbres allumaient peu à peu des feuilles neuves. C'était comme la lueur de plusieurs lunes. Une lueur blanche pour les feuilles d'aulnes, les pétales d'érables, les feuilles de fayards, la mousse des peupliers ; une lueur mordorée pour les bouleaux dont le petit feuillage reflétait les troncs et se reflétait dans l'écorce ; une lueur de cuivre pour les saules ; une lueur rose pour les alisiers et un immense éclairage vert qui dominait tout, la lueur des feuillages sombres, les pins, les sapins et les cèdres. »

Toute la forêt s'éclaire à ces lampions multicolores ; une force intérieure, la sève comme une huile à la mèche des bourgeons, crée des astres aux mains des arbres, sans brûlure, sans mutilation ni abnégation de la matière. Et la forêt s'unifie dans ces clartés de lunes, d'étoiles, s'y approfondit ; ces lumières saines paraissent exprimer l'essence intime de chaque arbre, de chaque espèce.

Dans *Le Chant du monde* c'est la pluie qui allume les arbres ; l'eau et le feu se conjuguent pour parfaire l'éclosion future du bourgeon, et on voit les branches encore dénudées étinceler de « mille petites flammes d'argent » (3), avec, sous chacune d'elles, une goutte d'eau où gonfle le bourgeon. La pluie est un crépitement plus ardent que les lueurs sereines des arbres-lampes, elle emprisonne la lumière pour mieux couvrir la vie. Dans le même roman, et dans la même averse, un arbre à feuilles mortes s'enflamme aussi sous la pluie, grésille, attisé, puis s'éteint « comme une braise mouillée ».

Dans le passage d'*Un Roi sans divertissement* qui relatait la venue de l'automne et l'assemblée des arbres anthropomorphisés autour d'un grand sacrificateur, ce dernier prend feu, crépitant « comme un brasier » dans les couleurs vives des feuillages de la saison, « si mordoré » et agité en même temps d'un mouvement si vif, d'un tournoiement de danseur, que cette double exubérance, et de la couleur et du geste, parfait l'image d'un buisson ardent qui brûle sans se consumer.

Cependant d'autres se consomment réellement, dans ces visions fascinées d'arbres en feu qui quelques instants se font arbres-lumières, arbres-lampes ; ainsi dans *Colline* dix genévriers dressent « dix candélabres d'or qui scintillent » (4), en plein incendie, dans les transmutations du feu, ne conservant plus rien du bois, seulement « des vers de feu qui ondulent et se tordent, se déroulent avec un craquement léger et net ». Le feu créateur d'or, alchimiste, immobilise dans l'illusion de la matière, et Gagou le simple franchit le seuil de ce monde merveilleux, « entre dans le pays des milles candélabres d'or ». La lumière des printemps et des automnes savait se faire flamme ; le feu lui-même sait s'inhiber dans l'éblouissement, le chatolement froid des ors précieux, dresser dans l'arbre un paradis lumineux.

Chez Giono tous les arbres de lumière ne sauraient être chaleureux ou éclairants ; si ceux des forêts de *Que Ma Joie demeure* brandissaient autant d'astres que de bourgeons et guidaient dans la nuit même, la perçaient de leurs variétés de couleurs, c'est qu'ils produisaient la lumière la plus douce, celle des sèves intérieures portées et épanouies au-delà des écorces. Plus loin dans le même roman un orage s'abat sur une forêt de chênes, les grêlons s'entassent sur les branches et s'y agglomèrent en lourds blocs de glace :

« C'était la nuit, avec des ténèbres impénétrables. Mais tous les blocs de glace étaient allumés comme des lampes. Les rais de l'orage de grêle luisaient aussi. Ses lueurs n'éclairaient ni les feuilles ni les arbres. Elles restaient là sur la glace comme de l'esprit de phosphore. »

Puis les arbres se déchirent sous le poids :

« La lueur de phosphore échelait le long des troncs en léchant la sève. Elle pétillait comme un diamant sur chaque goutte de sève, son fil tremblait le long des suintements et, quand elle arrivait sur la source de la blessure, le bouillonnement de la sève lui donnait une joie froide qui la faisait presque danser comme une flamme. Tous les arbres gémissaient dans du feu. Mais il n'y avait pas de clarté. Il y avait l'esprit luisant et la nuit. » (5)

Le feu infligé est une mutilation, un cisaillement, et ses lueurs sinistres participent du nocturne.

Dans *Le Hussard sur le toit* la lumière agit plus précisément sur la forme de l'arbre, la dissout à son gré, la brutalise :

« Les arbres énormes disparaissaient dans cet éblouissement ; deux grands quartiers de forêts engloutis dans la lumière n'apparaissaient plus que comme de vagues feuillages de cendres, sans contours, vagues formes presque transparentes et que la chaleur recouvrait brusquement d'un long remous de viscosité luisante. Puis la route tournait vers l'ouest et soudain rétrécie à la dimension du chemin muletier qu'elle était devenue, elle était pressée d'arbres violents et vifs aux troncs soutenus de piliers d'or, aux branches tordues par des tiges d'or crépitantes, aux feuilles immobiles toutes dorées comme de petits miroirs sertis de minces fils d'or qui en épousaient tous les contours. » (6)

Dans l'infini pouvoir des lumières, la forme se liquéfie, déteint ou s'amollit, puis se découpe avec violence, marque ses contours ; la matière de même passe par la liquidité, le visqueux puis l'or, dureté impeccable et inaltérable. Sur toutes ces alchimies nous nous étendrons un peu plus loin, sur ces effets de la lumière, pierre philosophale, sur la matière même de l'arbre.

Selon Bachelard la fusion des objets arbre et flamme ne peut s'exprimer qu'en poésie ; Octavio Paz fait partie de ceux qui réalisent pleinement cette fusion :

« Entro en un patio abandonado :
aparicion de un fresno.
[...]
El fresno, sinuosa llama liquida
(Pasado en claro 2)

J'entre dans un patio abandonné :
Apparition d'un frêne.
[...]
Le frêne, sinueuse flamme liquide. »
(Mise au net. 2)

Dans cette seule expression l'arbre s'unit à la flamme et à l'eau, toutes deux exprimant une même idée de jaillissement, de source vivante portée vers le ciel. L'arbre de midi réduit encore, concentre l'expression poétique en ces deux seuls mots : « llamas verdes » (« flammes vertes ») (*Mediodia-Pasado en claro*).

Dans un poème du recueil *Versant Est, Sunyata*, chaque mot vient rappeler cette fusion, et l'on ne distingue plus l'arbre du jour :

« <i>Al confín</i>	<i>Aux confins</i>
<i>Yesca</i>	<i>Amadou</i>
<i>Del espacio calcinado</i>	<i>De l'espace calciné</i>
<i>La ascensión amarilla</i>	<i>L'ascension jaune</i>
<i>Del árbol</i>	<i>De l'arbre</i>
<i>Torbellino àgata</i>	<i>Tourbillon agate</i>
<i>Presencia que se consume</i>	<i>Présence qui se consume</i>
<i>En una gloria sin sustancia</i>	<i>En une gloire sans substance</i>
<i>Hora a hora se deshoja</i>	<i>D'heure en heure s'effeuille</i>
<i>El día</i>	<i>Le jour</i>
<i>Ya no es</i>	<i>Déjà il n'est plus</i>
<i>Sino un tallo de vibraciones</i>	<i>Qu'une tige de vibrations</i>
<i>Que se disipan</i>	<i>Qui se dissipent</i>
<i>Y entre tantas</i>	<i>Et parmi tant</i>
<i>Beatitudes indiferentos</i>	<i>De béatitudes indifférentes</i>
<i>Brota</i>	<i>Apparaît</i>
<i>Intacto idéntico</i>	<i>Intact égal</i>
<i>El día</i>	<i>Le jour</i>
<i>El mismo que fluye</i>	<i>Le même qui s'écoule</i>
<i>Entre mis manos</i>	<i>Entre mes mains</i>
<i>El mismo</i>	<i>Le même</i>
<i>Brasa sobre mis párpados</i>	<i>Braise sur mes paupières</i>
<i>El día</i>	<i>Le jour</i>
<i>El árbol.</i>	<i>L'arbre »</i>

La flamme appuie la verticalité du végétal, lui donne une dimension ascensionnelle en même temps qu'elle finit par l'abstraire, le dématérialiser, sans pour autant annihiler sa présence, aussi vaste que le jour. La lumière raconte un dépouillement, non pas celui de l'hiver froid au tronc irréductible - ici une tige s'éclipse en dernier terme, souplesse sans gravité - mais une douce consommation-abolition de la forme, où l'arbre conserve sa plénitude, la réaffirme au dernier mot du poème, dans son identification avec le jour.

C'est ici qu'on voit se détailler la poétique des saisons et des jours ; dans le poème *Cuatro chopos (Quatre peupliers)* du recueil *Arbol adentro (L'Arbre parle)*, le soir aborde les arbres, ne laissant que « frondas en llamas » (« frondaisons en flammes ») quand ces quatre-là résistent, et, dans les dernières

lueurs du soir, soutiennent le monde qui s'éteint et perd sa réalité, puis viennent s'abstraire eux-mêmes dans un univers de lumières impressionnistes - les peintres de la lumière ont eux aussi dissipé la forme des arbres, ont effacé les contours - : « El chopo es un disparo càrdeno » (« le peuplier est un coup de feu bleu »). Et Octavio Paz a lui-même nommé Monet dans ces éblouissements brefs du jour où les quatre arbres ne font plus qu'un, où s'éclipsent et le nombre et la forme.

Le septième poème de *Pasado en claro* (*Mise au net*) détaille les métamorphoses des jours et des heures. Chaque instant de la journée, chaque saison y possèdent leurs flammes, leurs brûlures propres. L'aube et sa clarté sont jetées comme des gouttes sur les feuilles et (« el mundo se atenúa ») tout n'est plus que reflet, ténuité de la forme. Puis le jour « fuse entre les feuilles » (« prorrumpe entre las hojas »), occupe ce vide, et le soir, c'est des cimes que la lumière se précipite. L'hiver rougit dans les brûlures du gel, en témoigne un petit arbre du poème *Trowbridge Street*, et l'automne possède lui aussi ses fruits et ses silhouettes noires de cendres :

Metamorfosis de la higuera :
si el otoño la quema, su luz la transfigura
Por los espacios diáfanos
se eleva descarnada virgen negra.
(Pasado en claro 7)

Métamorphoses du figuier :
si l'automne le brûle, sa lumière le transfigure.
Dans les espaces limpides
il s'élève vierge noire décharnée.
(Mise au net7)

Le même figuier se voit « carbonisé par le soleil d'été » dans le poème *La Higuera* du recueil *Liberté sur parole*. Quand l'arbre ne se dissout pas, ne fusionne pas avec la flamme, ne participe pas des quintessences du jour et de la saison, le feu le dévore, le réduit au veuvage, au port stérile de sa forme. Pour Bachelard c'est justement à cause de sa forme, sa verticalité, le travail en lui de forces ascensionnelles, que l'arbre est habité par ce « feu caché », que la saison, le fruit ou la fleur font paraître et flamber au grand jour.

Chez Proust, les arbres du Bois de Boulogne qui cachaient les nymphes s'embrasent au crépuscule et dans les couleurs de l'automne - « ils semblaient subir une altération de leur matière » ; en vérité c'est un même feu qui, par les rayons horizontaux du soleil, prend dans les cimes le matin et le soir, « fait flamber les suprêmes feuilles d'un arbre qui reste le candélabre incombustible et terne de son faîte incendié ». Arbre et flamme ne fusionnent pas ici, le candélabre

n'est pas d'or pur, il ne fait que porter le contraste de ses teintes flamboyantes. Puis, comme chez Paz, la lumière impressionniste engendre et façonne l'espace, la matière, l'épaisseur, elle lie l'arbre au ciel à gros traits ou à fines touches :

« Ici, elles [les lumières] épaississaient, comme des briques, et, comme une jaune maçonnerie persane à dessins bleus, cimentaient grossièrement contre le ciel les feuilles des marronniers, là au contraire les détachaient de lui, vers qui elles crispaient leurs doigts d'or. A mi hauteur d'un arbre habillé de vigne vierge, elles greffaient et faisaient épanouir, impossible à discerner nettement dans l'éblouissement, un immense bouquet comme de fleurs rouges, peut-être une variété d'oeillets. » (7)

La lumière parfait l'arbre, confère à son feuillage une finalité ornementale, et le fleurit ; elle joue le rôle d'un décorateur et d'un jardinier, assemblant les couleurs, les matériaux, composant des bouquets avec les arbres du bois. Plus loin, elle endosse encore plus résolument la fonction de jardinier ; les termes sont clairs et complètent le verbe « greffer » rencontré à l'instant :

« Je traversais des futaies où la lumière du matin, qui leur imposait des divisions nouvelles, émondait les arbres, mariait ensemble les tiges diverses et composait des bouquets. Elle attirait adroitement à elle deux arbres ; s'aidant du ciseau puissant du rayon et de l'ombre, elle retranchait à chacun une moitié de son tronc et de ses branches et, tressant ensemble les deux moitiés qui restaient, en faisait soit un seul pilier d'ombre que délimitait l'ensoleillement d'alentour, soit un seul fantôme de clarté dont un réseau d'ombre noire cernait le factice et tremblant contour. »

On retrouve, dans les travaux de cet habile jardinier-peintre mariant et le clair et l'obscur, les altérations de la forme, de la dilatation des troncs évanouis, fondus dans la lumière, au tracé net et tranchant de la colonne, borne et limite dans la dureté de sa pierre. Les arbres ne sont plus que les jouets des caprices lumineux, bien que seulement en apparence, car ils continuent « à vivre de leur vie propre » ; la lumière métamorphose, transmute, enflamme mais ne consume que la vie des formes. On ne sent pas ici comme dans la poésie d'Octavio Paz une essence ignée de l'arbre, ou comme chez Giono la capacité à être un porte-lampes éclairant dans la nuit, comme de soi-même, par la seule force des sèves ; les bouquets du grand jardinier lumière, sa création entre plein et vide, clair et obscur, ne dessinent qu'un instant du jour et de la saison, les *éphémérités* de ce tableau impressionniste se heurtent à la vie obscure des arbres et se transforment à leur tour lorsque le végétal se dépouille. On voit alors la lumière briller « sur le

fourreau de velours vert » des troncs ou « dans l'émail blanc des sphères de gui [...] rondes comme le soleil et la lune dans *La Création* de Michel Ange ». La lumière alors déserte le chatoiement dense et libre de contours de l'impressionnisme, pour une Renaissance éprise de formes et de géométrie.

On conçoit ainsi comment les termes relationnels entre l'arbre et la lumière varient d'un auteur à l'autre. Cependant pour beaucoup d'écrivains ou de poètes le feu participe de l'intimité même de l'arbre, ce principalement chez les auteurs modernes. Ainsi dans *L'Inconnu sur la terre*, Le Clézio dit sentir l'intérieur des arbres, des « flammes dures, brillantes » ; partout « sur la terre sèche » se consomment les arbres, « flammes solitaires, dressées, debout, pareilles à des âmes ou à des statues ». Ici la flamme n'est pas simplement lumière, et, au lieu de livrer notre motif à toutes les alchimies, à toutes les altérations de la forme ou de la matière, elle paraît combiner en elle dureté, froideur de la pierre ou de la statue, brutalité sans aspirations verticales, et en même temps s'assimiler le plus impalpable, l'âme. Et Le Clézio de poursuivre dans la description de ces arbres-flammes, accumulant, juxtaposant les termes antinomiques, chaud et froid, densité et rayonnement. L'arbre est de la matière ignée cachée par les voiles de la terre, des écorces, du feuillage. Ici, tout à l'extrême des tableaux proustiens, le feu dans l'arbre ne doit rien aux lumières extérieures ; le végétal est flamme par essence, ses feuilles « jettent des étincelles », son feuillage vert c'est « une large flamme gazeuse », son ombre « une tache calcinée ». Et c'est pour cela que l'arbre s'allume si vite, dans la foudre ou l'incendie ; clos sur ses « flammes dures », il porte les feux de la terre, quand la plupart des arbres ignés rencontrés jusqu'à présent s'épuraient dans l'aérien, jusqu'à s'absenter - on les sentait fuser vers le ciel, se plaire à des physionomies éthérées. Et l'arbre de Tepoztlan est assimilé lui aussi à « une grande flamme sombre qui jaillit continuellement de la terre » ; ces flammes sont donc bien terriennes, gisement intarissable, respiration de l'arbre.

On voit combien avec ce type de poétique on touche déjà de très près à une symbolique de vie. Mario Mercier, dans ses trois récits qui content son enseignement auprès de l'arbre-maître, ne cesse de décrire l'essence lumineuse - de lumière et non plus réellement ignée - du végétal. Les feuilles ouvrent des « flammes toutes vertes », une lumière moins terrienne, « subtile », « irradiation » de l'essence de l'arbre, rayonnement qui équivaut pour l'auteur à celui d'un esprit, d'une conscience. Un bouquet de marronniers devient par exemple « un

chandelier allumé », de jeunes feuilles « un hérissément de flammes vertes et douces ». Tout expressionnisme, tout mouvement, toute éclosion, sont des poussées de lumière, des dessins de flamme.

Cette expansion des lumières relate aussi une générosité de la terre. On trouve ainsi chez Eluard des « arbres au cœur d'or » (*Chant de saison*). Dans la poésie de Rina Lasnier, lumière et feu appartiennent aussi à l'énergie intime de l'arbre, à sa nature végétale. Et l'arbre répond et se tend vers le feu des astres, avec « cette flamme verte d'un jeune arbre qui rend l'astre accessible à sa cime » (*Voix de Jacob*), car le feu appelle le feu.

Dans le *Blason des arbres* d'Eluard on trouve un « if en flammes » qui « n'allume rien », l'espèce apparentée à la flamme seulement par sa forme ; dans *Désolation de Psyché* Rina Lasnier prête au cyprès un désir de brûler, désir de vie quand il doit assumer le deuil des cimetières. Il se confine alors dans la « flamme froide et désolée » de son feuillage, la forme de la flamme, en même temps qu'il reste « épine incorruptible » et « fuseau » dont le frissonnement trahit la sensibilité. L'arbre hivernal se consume lui aussi, « brûle sans feu tout l'hiver » (*Qu'importe*), feu intérieur dont la lumière elle-même « s'épouvante ». Ailleurs ce sont un « arbre né du feu » (*L'Arbre en feu*), ou un pin dont les défis trouvent leur force et leur dureté dans « une épée de flamme » (*Le Pin solitaire*), la foudre à la cime, loin « du faux feu des automnes ornementaux ». La flamme chez Lasnier est bien inhérente à l'arbre, et, comme chez Le Clézio, elle est inflexible, jamais vacillante, forte et dense, non pas dispersion de la matière ; les « automnes ornementaux » rappellent quant à eux le jardinier-lumière du Bois de Boulogne proustien, feu des saisons où la forme s'altère mais où l'essence n'a aucune part. Et du pin abattu, de son absence, reste « un pétrin d'or », « une lumière neuve », une sorte de don de lumière accumulée.

Chez Claudel l'arbre ne peut d'abord se vouer entièrement à la flamme, qui reste une consommation, une étreinte avide du soleil ; « feu qui a sa racine », sa croissance ne sera parfaite que « entre le bois et le feu », le vent n'emportera « ses flammes comme des feuilles » (8) que s'il a su ne pas oublier la terre, la solidité et la densité du bois. Dans *Art poétique*, de façon plus théorique, Claudel montre comment toute plante doit s'attacher et s'efforcer à la forme, à la substance ; cependant elle ne fait que préparer sa mort, son apothéose dans le feu, et tout ce qu'elle acquiert de la terre n'est que « de quoi brûler et se dissoudre en cette

flamme dont elle est l'image poussante ». Il rejoint ici les propos de Bachelard, ce « feu caché des belles formes », en assimilant le végétal à de la matière combustible. Après le passage par la forme, l'arbre prend feu (ce sont aussi, bien entendu, l'Arbre de Vie et le Buisson Ardent de la Bible, tels que nous les avons décrits dans notre Histoire culturelle) et il n'est plus alors qu'expansion « de chaleur et de lumière » (*Paul Claudel interroge l'Apocalypse*) (9), un « gisement », une délivrance, « explosion de lui-même », finalité, en vérité, de la forme, où la symbolique trouvera l'image d'une spiritualité humaine. La feuille est selon Claudel la partie de l'arbre qui a appelé à cette création de la forme et du bois, le Prométhée qui a conduit au bûcher de toutes les délivrances.

Dans la poésie de Bonnefoy, la lumière, le feu, sont fréquemment associés à l'arbre, et paraissent aussi s'attacher à dévoiler un monde d'essences - bien qu'ils semblent toujours n'accompagner l'arbre que comme un élément extérieur, ils demeurent liés étroitement à lui, un peu comme son ombre. Cette lumière métaphysique, surnaturelle, entoure l'arbre en même temps qu'elle se consume en lui :

« Toute une nuit je t'ai rêvée ligneuse, Douve, pour mieux t'offrir à la flamme. Et statue verte épousée par l'écorce, pour mieux jouir de ta tête éclairante. » (*La Salamandre, II*).

L'arbre matérialise le nom de Douve, être ou pays, mais le feu ne consume pas, il paraît l'agent d'un dévoilement, de la quête de « l'Un » si cher au poète, et pouvoir donner plus précisément ce lieu ou cet être, favoriser la communion, même si elle reste brûlure. Le fruit, qui mûrit de l'essence de l'arbre, est lui aussi de feu ; avec *Le Feuillage éclairé*, « la flamme des fruits à peine aperçue » fait du jardin où ils s'épanouissent un paradis dangereux, inquiétant, blessant. Mais le feu est « le destin des branches », parce qu'il « va toucher leur cœur de pierraille et de froid » ; l'arbre entre pierre et feu, densité et dispersion, ne dévoile pourtant pas son cœur, c'est « en pure perte » que le feu s'y épuise. De la même façon dans le poème *La Branche*, une branche provoque l'avidité du feu, qui « cherche dans le miroir des braises le rameau de la lumière » ; il est comparé à quelque dieu qui croirait insuffler la vie dans une nuit « dont les noeuds sont serrés ». L'arbre dit une matière dense, non pas inerte, une unité mystérieuse que le feu cherche à démêler en vain. Le poète livre pourtant la branche, dont il tourmentait de la main la mémoire, celle de son enfance, au feu, la pose « sur le lit des flammes », et la

regarde qui « [s']embrase dans [son] sommeil ». Le sommeil, la froideur, la pierre sont dans l'arbre, en même temps que le feu, la lumière, cherchent toujours à l'éveiller, le trouer, le consumer. La lumière - des lampes aussi souvent - reste attachée à l'arbre comme pour équilibrer toujours sa densité de pierre, la pénétrer, et parfois y parvient, car ce sont, ici, un arbre qui « se délie de soi-même » (*Le Dialogue d'angoisse et de désir*), là, une branche « brûlée d'absence » (*Deux barques*). Cependant le feu dans l'arbre active la dialectique entre dispersion, éparpillement, et unité ; car dans les vers du *Dialogue d'angoisse et de désir*, c'est bien « l'Un » qui fait brûler « tout ce haut pays » pendant que l'arbre épelle « le nom presque dit d'un dieu presque incarné » : dévoilement, mise à jour, prise de parole par le feu, ou éclatement, perte de son essence ?...

Le roman de Juan Jose Saer, *Les Grands Paradis* (10), se déroule en une unique journée, où l'écoulement du temps se mesure principalement aux rapports infiniment variés entre arbres et lumière. Au début du roman, le paradis, grand arbre dans la cour de la maison de Wenceslao, dresse à sa cime « quelques feuilles nimbées d'un éclat doré » - cependant la lumière qu'on voit au centre de son feuillage a « jailli de l'arbre non du soleil ». Puis la lumière varie ses attitudes face à l'arbre, ses façons de l'aborder, selon l'heure du jour ; si à midi elle « coule sur la cime », « fait briller les feuilles », « glisse le long des branches » en tombant « verticalement sur la terre », jetant sur la cour « une pluie de feu » dont la sphère d'ombre de l'arbre protège, plus tard elle « ne fait que traverser les frondaisons » et crée ainsi « une clarté verte et translucide » où on peut démêler de l'ombre, car à tout jeu de lumière l'arbre ajoute sa part d'ombre. Et ce sont les arbres qui créent la lumière, non plus eux qui subissent ses alchimies ; on voit le soleil « se disséminant dans les interstices des feuilles », éclatant dans la rencontre des arbres, et y teintant aussi ses rayons, devenus « clarté verdâtre, lumière solaire par eux transformée et qui tombe par degrés des cimes, se fractionnant et se dispersant dans toutes les directions de par sa réflexion sur les feuilles ». C'est bien ici la description d'un processus alchimique, avec cette fois-ci l'arbre pour agent, la lumière perdant sa puissance ignée, essayant ses molécules. Un petit bois oppose lui aussi à la lumière une sorte de filtre, un écran qui la dilate, la rend inoffensive, l'empêche de se faire feu, flamme, étincelle :

« La lumière solaire est interceptée par les branches et, à l'intérieur du petit bois, ne pénètre que la clarté diffuse et sans brillance qui se glisse entre les feuilles et se disperse parmi les arbres. »

On retrouve les mêmes termes du glissement et de la dispersion, rien ne vient pénétrer la matière de l'arbre ni altérer sa forme. En avançant encore dans le jour, elle reprend pourtant de sa densité, et les feuilles sont « comme effacées par de grands bloc horizontaux de lumière rougeâtre ». Les rapports de force entre arbre et lumière trouvent avec ce roman mille et une façons de s'exprimer, mais c'est plus ici la lumière qui vient se dire dans et par l'arbre que ce dernier dont on décrit les métamorphoses dans la lumière. Cependant on distingue toujours, semble-t-il depuis le début de notre chapitre, les lumières venues de l'extérieur, du soleil, de la foudre, le feu des incendies, ou même la clarté lunaire, des lumières intérieures, presque spirituelles, *essentiels* en tous les cas. Le grand paradis de l'aube possédait sa lumière propre ; une autre figure l'imité, celle de l'arbre en fleur, un citronnier avec une multitude de fleurs blanches : « même de nuit il dégageait comme une lumière. » L'arbre crée, de nuit, sa lumière mais aussi son ombre, « plus sombre encore que l'obscurité même » ; c'est de nuit aussi qu'on recense la mention d'une lumière lunaire qui elle ne glisse ni ne se disperse mais « perfor[e] de façon constante et arbitraire » les feuillages épais.

Ainsi tout au long du roman, chaque instant du jour ou de la nuit est venu s'inscrire dans la silhouette de l'arbre, y marquer l'heure, plus ou moins dense, plus ou moins éparse ; cependant les échanges entre arbre et lumière n'expriment pas exclusivement des rapports de force, car leurs liens les rendent indissociables. Ainsi à la première lueur du jour, la clarté rouge de l'aube se voit « intimement mêlée à la cime ronde du paradis ». C'est un corps à corps et une étreinte, où l'arbre parfait les gloires de sa cime, où la lumière se matérialise, à la limite de la flamme lorsqu'elle semble « crépiter sur les feuilles » dans les souvenirs du vieux Wenceslao se remémorant sa journée.

Dans la poésie de Juan Ramon Jimenez, l'arbre trouve dans l'or des lumières sa principale mise en valeur. Le poème *Rama de oro* (*Branche d'or*) des *Sonetos espirituales* l'illustre clairement :

*« Doliente rama de hojas otoñales
que el sol divino enjoya y transparente
cuando hurta el sol la nube, palvorienta
rama es, de miserias materiales.*

*Todas las maravillas inmortales
que la hoja de oro exalta y representa,
se las lleva la hora turbulenta
al centro de los senos celestiales.*

*Dolente branche avec feuilles automnales
Que le soleil divin sertit et transfigure,
Quand la nuée dérobe le soleil, n'est plus,
Misérable matière, que branche poussiéreuse.*

*Toutes les gloires immortelles
Que la feuille dorée exalte et représente,
Sont emportées par l'heure turbulente
Au fond des abîmes célestes. » (11)*

L'arbre ne possède pas ce feu intérieur où d'autres poètes ont déjeté sa forme et sa substance ; tout lui vient du soleil qui seul sait le transfigurer, transcender la brutalité de sa matière. La lumière d'or le hausse vers le ciel, l'anoblit, et il dresse, relève sa forme comme pour adorer un dieu ; dans le poème *Elegia* du même recueil, des « peupliers d'or [...] élèvent leur chant / vers le ciel libre et transparent » (« [...] Cantando - / le estàn al cielo libre y trasparente »). L'arbre s'épanouit, grandit dans la gloire des ors, y trouve son ressort ascensionnel. Il se livre alors à l'aérien, dans l'extase de la matière abolie, « arbre incendié des airs / fruit total du ciel bleu ! » (« el arbol incendiado de los aires / fruto total del cielo azul ! » - *Actualidad, Piedra y cielo*) (12). Il ne semble rien rester à l'arbre de sa nature végétale, produit pur de la lumière et du ciel, affranchi des contraintes de la terre, dans l'amnésie de ses racines. Pourtant seule la cime se consume, fuse et éclate dans la plénitude des lumières :

*« ¡Abiertas copas de oro deslumbrado,
sobre la redondez de los verdoros
bajos, que os arrobaia en los colores
màgicos del poniente enarbolado,*

*en vuestro agudo éxtasis dorado
derramàis vuestra alma en claras flores,
y desaparecéis en resplandores,
ensueños del jardin abandonado !
(Arboles Altos)*

*Cimes épanouies d'or ébloui,
Sur la rondeur basse de la verdure,
Qui vous pâmez dans les couleurs magiques
Du crépuscule hissant son grand pavois ;*

*En votre extase vive et dorée
Vous épandez votre âme en claires fleurs,
Et en splendeurs vous vous évanouissez,
Songes légers du jardin délaissé !
(Arbres élancés)*

La même vision se dessine ici, d'un arbre si dilaté dans son être, désolidarisé de la rondeur close du feuillage bas, qu'il est assimilé à une fleur - il en possède aussi le caractère éphémère -, emporté dans l'ivresse éthérée des lumières qui le spiritualisent, immatériel, offert, déplié dans un au-delà de lui-

même, recréé dans les genèses de l'aérien et du lumineux, absenté de sa forme et de sa nature initiale, rayonnant et perdu, trop léger, trop clair, sans trace. L'arbre tire de l'or des lumières sa vie la plus légère, la plus emportée et la plus subtile. Les feuillages dans leur passage de l'ombre à la lumière tour à tour « endeuillent » et « éblouissent » (*Platero et moi*, LX), signifiant bien cette métamorphose radicale qui les affecte quand l'or des lumières s'empare d'eux ; l'ombre est un sommeil de l'arbre, quand la lumière réveille tous ses vitalismes. Pourtant la lumière c'est aussi l'inessentiel, « une vie de changements et de gloire » (« vivre de cambio y gloria » - *Espacio*) et l'arbre trouve son équilibre et sa véritable beauté entre vert et or, comme pour ce « peuplier de lumière » (« chopo de luz ») du récit poétique *Espacio* :

« *Qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde.* *Quelle distinction, tel quel, avec son vert et or, sans que l'or le rende plus beau que le vert.* »
(13)

Ici le poète insiste sur une lumière intériorisée, lumière du dedans, « rumeur de printemps intérieur », qui ne nécessite plus les ors glorieux pour affirmer le végétal, car le vert détrône l'or ou plutôt génère le sien propre, moins volatile, qui n'oublie pas les densités plus terriennes de l'arbre, vrai or fondu dans l'âme même du végétal.

Louis Guillaume, dans son poème *L'Arbre des morts*, rêve une sorte d'arbre du monde, arbre de mer, arbre-navire parti en mer, arbre funèbre dont le corps et la matière portent en eux des figures lumineuses. Ainsi « les étoiles filantes dérivent dans sa sève », et l'arbre comme travaillé par la lumière se fait aussi « serpent d'or » puis « éclair uni aux flots » ; dans ce voyage nocturne la lumière n'est plus abstraite, mais figurée par des étoiles, un serpent, un éclair, toutes choses conférant à l'arbre un mouvement, une dynamique par lesquels il s'affranchit des statismes de sa physionomie diurne, sans pour autant se consumer ou se disperser dans une lumière qui serait flamme et feu. Echappant au pesant, dans la nuit propice à toutes les métamorphoses, l'arbre laisse aussi « le trident de l'orage » creusé dans son aubier, lui insuffler le mouvement et les rythmes de l'empire de Poséidon.

La lumière demeure une liberté - ici l'arbre se livre à toutes les fantaisies de la forme - et le végétal parvenu en haute mer voit autour de lui mille de ses congénères « offrant leurs flambées obscures à la lune » ; le bûcher des arbres en mer leur est une plénitude, à quoi ils aspiraient de la solidité de leur forme diurne. Et au matin tout se rallie à la pesanteur, « de glace et de plomb », les arbres rentrent au port.

Avec *L'Arbre des morts* l'eau s'est accouplée au feu pour permettre ses transhumances, ses évasions hors de la rigidité, de la lourdeur des formes végétales. Le poème *Spectacle* décrit quant à lui ces arbres porte-lampes qui nous rappellent le printemps soudain décrit par Giono dans *Que Ma Joie demeure*. C'est bien aussi du printemps qu'il s'agit alors ; la nuit est encore prise dans les branches, mais déjà « mille étoiles piquées comme des cris d'oiseaux » brillent pour la naissance des bourgeons. La feuille est un éblouissement, les renaissances printanières font émerger des paysages stellaires, avec les étoiles des limbes encore pliées, et les « nébuleuses des sèves » perçant l'écorce dure.

Bachelard a relevé aussi l'expression de Louis Guillaume qui dans son poème *Le Grand Chêne*, où il décrit la force titanesque de l'arbre - nous avons cité ce « Laocoon » dans notre étude des arbres anthropomorphes -, parle de « bûcher de sève » au moment où le géant, ayant vaincu les forces maléfiques de l'hiver, s'abandonne au chaleureux printemps. C'est que Bachelard voit dans cette métaphore l'aboutissement, le terme conquis de toutes les épopées que nous relations de ces grands arbres héroïsés :

« Un grand destin est prédit au chêne par le poète. Le chêne est l'hercule végétal qui, en toutes les fibres de son être, prépare son apothéose dans la flamme d'un bûcher. » (14)

Après les luttes souvent mutilantes contre les tempêtes et les agressions hivernales, le printemps consacre le triomphe de nos guerriers musculeux.

Nous avons étudié jusqu'ici des poètes et écrivains chez lesquels le couple arbre-lumière tenait une place importante, récurrente. A présent nous mentionnerons encore un certain nombre d'auteurs, chez lesquels l'alliance de l'arbre et de la lumière ne se retrouve que de façon ponctuelle.

Un passage assez important de *L'Homme dont je mourrai* de Joe Bousquet approfondit cependant les rapports ambigus qui unissent l'arbre à la lumière :

« Un saule vivait à ma vue. On ne sait pas, me dis-je, si l'arbre s'est revêtu de lumière ou si la lumière, au contraire, s'est dévêtue de son feuillage frissonnant.

Les deux opinions, pensais-je bientôt, ne font qu'une [...]

A travers l'éclatante flambée verte du saule ensoleillé des espaces vibraient, s'échevelaient : quelque chose y montait de la profondeur minérale afin de s'y répandre : je croyais, sous l'écorce de l'arbre entendre bruire un jet d'eau. Visiblement, l'arbre et le rayon venaient d'abîmes également éloignés, pour se découvrir mutuellement un coin fleuri de la clairière [...].

A quelle profondeur, ainsi revêtu de toute la nuit minérale, ce saule demeurerait-il un saule ? Y a-t-il un seul point de l'océan terrestre, pour rejeter ou dissoudre une apparence que la lumière aura désertée ? [...]

Un arbre a de singulières façons de fouiller l'étendue et de retourner l'horizon entre ses feuilles. Si ses racines pénétraient plus profondément les couches rocheuses, le saule deviendrait tout noir de vie, si noir qu'il répandrait du jour et miroiterait comme une torche d'argent » (15)

L'arbre se fait véritable chair de lumière, l'un et l'autre paraissent produits dans une même matière, matière où tout se mêle, minéralité des profondeurs, liquidité, et l'arbre n'est plus que le lieu de rencontre et d'alchimie de mondes élémentaires ; son apparence délivre les essences, tout son miroitement immatériel, sa forme éphémère, restituent l'univers essentiel où il se dresse, se ploie et s'enracine. L'arbre n'est plus attaché à une forme, même s'il demeure parfaitement arbre, sans mutilation, et « flambée verte » - partage égal entre feu et végétalité -, mais il extériorise, dévoile l'élémentaire. Et Bousquet de jouer de toutes les dialectiques, ombre et lumière, ténèbre d'autant plus lumineuse qu'elle a gîté plus en profondeur ; l'arbre, équilibre même des termes de toute dialectique, chambre noire où s'inversent l'ombre et la lumière, ne tient pas ici sa flamme des astres, du jour et de l'air, mais d'une profondeur terrienne où, plus il s'enracine, plus il prend feu. C'est la minéralité qui est feu, la dureté, la matière la plus dense et la plus brute, qui jaillissent au jour dans la forme de l'arbre - inaltérée ici et épanouissant la plénitude de sa végétalité. De son extension souterraine, l'arbre brûle tout autant que de ses rencontres avec le soleil qui entre en lui. Entre apparence et essence, l'une et l'autre mêlées ou inversées, l'arbre reste évasif, modelé seulement à l'élémentaire, dans l'étreinte peut-être éphémère des lumières de la terre et de l'astre qui se font substance en lui.

Marguerite Yourcenar considère elle aussi l'arbre comme le lieu de toutes les alchimies. Dans *Écrit dans un jardin*, elle décrit notre motif avec tout le vocabulaire des alchimistes ; l'arbre inclut, s'abreuve à trois éléments, terre, air et

eau, et s'accomplit dans le quatrième, « monte au ciel comme une flamme », « flamme verte » par sa forme et sa tension, puis « flamme rouge »⁽¹⁶⁾ dans son destin, se consumant dans les foyers. Le héros de *L'Oeuvre au noir*, Zénon, reprend cette idée ; cependant le feu demeure mutilation, car l'arbre livré par l'homme à « son affinité avec l'élément igné »⁽¹⁷⁾ met fin à l'équilibre que décrit si bien Joe Bousquet, entre les différents éléments qui l'habitent et circulent en lui, la flamme naissant et se souvenant toujours de son ascendance noire, celle de la matière, de la terre et de ses densités. Noir et rouge, tel est pourtant bien l'arbre alchimique selon *L'Oeuvre au noir*, autant feu que bois dans cette forêt où pénètre Zénon au crépuscule, rencontrant les charbonniers dont le travail réalise littéralement « l'oeuvre au noir » lorsqu'ils livrent le bois au feu, « changeant l'humide bois qui siffle et tressaille en charbon qui garde à jamais son affinité avec l'élément igné » (p. 51).

Nous avons vu le bois, dans un passage du roman de Saer, filtrer, atténuer la lumière ; dans la forêt du *Partage des eaux* de Carpentier, le vert et l'or du soleil créent un alliage où l'on ne sait plus différencier l'un de l'autre. Car la clarté descendant des feuilles prend « un teint de mousse », puis une « couleur de fond de marécage » ; l'arbre et ses reflets combinent ainsi le monde du labyrinthe, du mirage, brouillé par le mimétisme des lumières, les reflets qui ouvrent ou ferment des angles illusoire. Dans *La Danse sacrée* Henrique contemple un fromager où « le crépuscule s'attarde en ors » ; le soir passe « de l'alchimie flamboyante à celle de la magie noire »⁽¹⁸⁾ ; l'arbre détient les secrets de l'ombre et de la lumière, le passage, la transmutation de l'une à l'autre, forge, chaudron de toutes les alchimies.

Dans *Le Siècle des lumières* c'est une forêt sous-marine, forêt de corail, qui livre l'infini reflet de ses buissons ardents, avec ses « arbres flamboyants », « transmués », « arbres d'alchimie » où le changement des saisons n'apporte que de légères variations ; Carpentier y voit l'expression des « premiers baroques de la création », avec cette minéralité en dentelle, ces ors et « trésors cachés », ces flammes infiniment découpées des « hauts candélabres »⁽¹⁹⁾. Se dessine ainsi un univers brut, où le feu, le minéral et l'eau bien entendu, s'allient pour suggérer cette image du baroque, le flamboyant et le doré, dont nous avons l'équivalent dans la forme, en la figure foisonnante des forêts avec ses courbes et ses voûtes infinies.

On retrouve l'image du candélabre dans un poème de D'Annunzio, où les grenadiers sont comparés à « des candélabres illuminés de petites flammes » (*Envoi à la France*) (20) ; la flamme c'est à nouveau ici l'éclosion, car elle tient « de la fleur et du fruit, de la lampe et de la cire ». La fleur n'est plus la seule à désirer devenir flamme, les arbres porte-fruits, comme le dit d'ailleurs Bachelard, sont aussi des arbres porte-lampes, surtout les arbres des jardins, des vergers. Expressionnisme du vitalisme du végétal, dans *Villa Chigi* des arbres nus et gris paraissent dans « la solennité d'une rangée de cierges éteints » dont la cire ne peut s'amollir que dans le feu des fleurs ou des fruits.

Novalis dans *Les Disciples à Saïs* voit aussi la lumière dans ces poussées de sèves :

« *Quelle est, partout surgissant, cette flamme ? Un intime embrassement dont le fruit suave est la rosée voluptueuse qui tombe.* » (21)

C'est la même flamme, selon lui, qui se métamorphose en feuille, en fleur ou en fruit ; de cette conception découleront les vergers aux fruits minéraux et de pierres précieuses dont nous parlerons un peu plus loin, comme si la flamme des sèves se durcissait avec le fruit dans les gemmes les plus éblouissants, « étincellements des fleurs et des fruits » (*Henri Ofterdingen*) où l'arbre fait jaillir une vie prodigieuse.

Francis Jammes place aussi dans un verger des « arbres de lumière » dont « la pulpe des fruits lourds pleure ses larmes d'or » (*Dans Le Verger*), en une même fusion de l'arbre fruitier avec la lumière de l'éclosion et de la maturation ; et ici une certaine tristesse automnale accompagne cette lumière égouttée des arbres, ce don des fruits qui ressemble à l'effeuillement rouge et or de la saison. C'est aussi l'automne finissant qui, dans la huitième Cantate du recueil *Le Miel* (22) de Tonino Guerra, crée ses buissons ardents, tant avec leurs feuilles sèches les arbres « ressemblent à des fagots en flammes ».

Pourtant il est plus fréquent de rencontrer des buissons ardents au printemps. Ainsi la ferveur printanière enflamme les arbres de la poésie de Vicente Aleixandre, comme avec *Primavera en la tierra* (*Printemps sur la terre*), où la saison pèse comme le poids d'un fruit, fait fléchir les arbres « chargés d'une sève enflammée » ; le feu déclaré dans le corps de l'arbre extériorise la poussée

pressante des sèves. Dans le poème *El sexo* le fruit résulte des alchimies du soleil frappant au coeur de l'ombre. Quintessence et presque cendre, le fruit sème finalement en éclatant ; la brûlure, le feu sont créateurs de vie, de matières brutes aux nouvelles virtualités cachées dans l'ombre de la graine. (23)

La poète grecque Jeanne Tsatsos allume quant à elle une figure d'arbre située tout à l'opposé des ardeurs de la sève ou du fruit, un arbre décharné ; c'est le crépuscule qui se charge ici de cette transfiguration, de cette éclosion hors saison, sur un arbre qui « fleurit de lumière ». Cependant cet apport des lumières paraît chez Tsatsos un masque qui voile la véritable personnalité de l'arbre : dans *Avec La Flamme* (24) un cyprès dresse pleinement l'obscurité naturelle de ses branches, y enseigne « l'ataraxie » et le silence ; en cela il est « seul en sa loi, / libéré du printemps, libéré du soleil », recueilli sur sa vérité, cependant que le poète lui prédit un destin de feu - « Il sera calciné, lui aussi, / par quelques accros du temps » - comme si toute mort était encore un faux-semblant de lumière et de cendre. Et dans les vers de *Incendiaire* (25) un pin tente vainement d'échapper aux effusions de midi des lumières les plus drues :

« Pin qui avives les sèves
A l'heure où le corps jaillit
Sous l'oppression de midi
 Consolation
Halte pour le repos des voyageurs ailés
[...]
Les flammes lèchent ton corps géant
 Qui craque
Appelle à l'aide. »

Ici le pin se consume au dedans comme au dehors, cependant que les feux extérieurs demeurent agression. On retrouve cette opposition entre les feux imposés de l'extérieur par le soleil ou par le déchaînement d'un incendie destructeur, et ceux qui s'allument de l'intérieur même de l'arbre.

La lumière s'associe aussi fréquemment à la poétique de l'arbre dans l'oeuvre d'un autre poète grec, Odysseus Elytis. Et chez celui-ci le feu dans l'arbre paraît toute intériorité. Dans *Les Laudes* (26) des arbres « étoilés par la grâce de Dieu », avec « un je ne sais quoi de jaune dans leur mémoire », paraissent les êtres lucides et éclairants, loin des aveuglements ou des oppressions des feux extérieurs, d'un univers inconnu et étrange, serein et méditatif. Dans un passage

du recueil *Axion Esti* le poète promet des oliviers « qui tamiseront de leurs bras la lumière / pour qu'impalpable elle neige sur ton sommeil » (27). Le végétal redevient ici acteur ; comme il sut tisser la lumière, il ne s'y laisse pas consumer et l'alchimise lui-même pour la restituer avec douceur et comme un don de lumière réinterprétée, affinée. Cependant c'est dans le poème *L'Arbre de lumière* (28) que, bien qu'il soit déjà particulièrement symbolique, l'on trouve la fusion la plus parfaite entre les termes arbre et lumière, tous deux plus ou moins abstraits de leur nature originelle, pour former au devant du poète une apparition, une entrevision poussée dans la cour de son enfance, en l'espèce d'un arbre dont la nature de révélateur de vérité et de lucidité s'inscrit dans le lumineux :

« *Quelle sorte de chose est la vérité
toute en feuilles rondes
et rouges étamées du côté du soleil
cinq dix des centaines empoignées à perpétuité par l'inconnu.* »

Mais de cet arbre-ci le feu est conducteur vers le sens, car il est coeur révélateur ; le poète toujours regretta cet arbre perdu dans l'âge adulte. Quant au soleil, lumière venue de l'extérieur, il ne paraît pas pénétrer le végétal, car il « goutte des grands arbres » qui conservent leur ombre méditative, dans le cinquième poème du recueil *Les Clepsydres de l'inconnu*.

Mais revenons à présent un instant en forêt ; la lumière des forêts est habile illusionniste chez Carpentier, ou flamboiement baroque. Dans *Forêt vierge* de Ferreira de Castro une lumière « incomparable » baigne les dômes, « magnifiés », mis en relief ; en revanche, lorsqu'elle tente de pénétrer plus bas dans la selve, elle est, plus que filtrée, « lacérée » par les feuilles et les branches, et vient « expirer au-dessus des arbustes » (29). Le totalitarisme des forêts ne conçoit la lumière que comme la mise en valeur, la gloire de ses membres les plus imposants ; hors cela, elles la mutilent, la mettent à mort dans la densité étouffante de leur ombre. Mais, comme chez Carpentier, elle participe, dans les frondaisons élevées, à l'élaboration d'architectures fantastiques, elle approfondit, creuse, habite ces espaces intérieurs que nous décrivions dans les figures et les formes. Ainsi au crépuscule, les derniers rayons « dessinaient les nervures d'une fantastique verrière », et à l'aube une lumière douce « illuminait des salles aériennes cachées dans le fouillis des frondaisons », sondant, descellant, mais

toujours glissant sur les branches et la voûte des cimes, comme sans prise sur les arbres des forêts, fuyante, ne modifiant pas la forme mais accompagnant, appuyant les dessins, les contours baroques des architectures forestières, amplifiant l'impression de clôture, de profondeur d'un intérieur sans seuil.

Jouve, dans des forêts moins épaisses, dans les feuillages « toujours émus » des chênes, contemple « les yeux pensifs de la lumière pleine » (30), présence personnalisée, vivante, posée comme un oiseau et foisonnante comme la couronne. Et c'est dans une forêt rendue féerique par la lumière que la toute jeune poète Minou Drouet s'attarde, avec *Forêt d'Arrèse* ; la joie tendue vers les arbres s'y fait arbre à son tour, et la flamme est ce lieu de la fusion de l'enfant avec la forêt défaite un instant de son côté effrayant, avec ses hêtres qui se font « chaleureux / jaillis / comme des cris », lançant vers le ciel leurs frondaisons, « immenses bulles vertes ». Dans « un ballet dont le soleil est maître », la lumière produit le mouvement, le chatolement rapide, l'incendie qui se mêle à la joie totale où l'enfant s'abandonne - elle fait des arbres des êtres de fuite, ici aussi quelque peu illusionnistes.

De Michel Grimaud nous avons déjà relaté le roman de science-fiction, *l'Arbre d'or* ; on y voit comment la lumière alliée à l'arbre nourrit un rêve merveilleux, rassurant parce que chaque feuille est une lampe qui éclaire la solitude du rêveur, mais inquiétant par le feu qui prend aux branches quand on veut trop approcher. C'est ici aussi un de ces arbres que nous retiendrons plus loin pour sa matière ; cependant il reste lumière et feu, la première, celle de l'arbre porte-lampe, douce bien qu'éclatante dans la feuille ou dans les fruits pareils à « de minuscules soleils », le second menaçant. Quand le véritable arbre d'or est découvert, il s'avère pourtant inoffensif, son seul feu est pour l'auréoler d'une « gloire épaisse » qui « estomp[e] ses contours ». En vérité ne reste à l'arbre réel que la matière or, et une lumière toute extérieure bien différente de celle dont rêvent encore les habitants, « racines dorées » (31) répandant en eux une sève d'or.

Le grand arbre du roman *Mahagony* d'Edouard Glissant est feu par sa puissance, parce qu'il est centre attirant pour celui qui marronne. L'arbre mahogany se livre dans la nuit à tous les sabbats du feu, figurant « un volcan bouillant dans la nuit », sa base « envahie de bêtes à feu », la lumière de la lune « comme une poussée de lave » sur son corps, aimantant le fugitif révolté. Son feu établit son règne, et le défi de sa toute-puissance ; en plein après-midi il flamboie

plus encore, d'un feu intérieur plus ardent que le soleil, son feuillage « comme une torche » ou « la flamme d'une bougie géante »⁽³²⁾ entraînant des tournoiements d'air et de feu, un élan contre le ciel. La royauté du grand mahogany ne s'impose pas seulement par sa taille, sa stature, mais le secret détenu par l'arbre prométhéen l'habite tout entier, et dans son ardeur et dans son mouvement.

Chez Saint-John Perse c'est la lumière même qui paraît se faire arbre, pour mieux s'épanouir, se ramifier, signifier son extension ; ainsi « un grand arbre de lumière » (*Amers* 6) se pâme en haute mer, enracinement et arborescence de la lumière sur la mer, et « le grand arbre de phosphore » (*Exil* VII) marque la nuit de sa luminescence, arbre-phare, lumière branchue.

Chez Supervielle l'ombre tient l'arbre tout autant que la lumière, arbre dont l'être est infiniment malléable, entre « l'ombre et le soleil » qui « dans un instant qui sommeille, / font et défont un bouleau » (*Oloron Sainte Marie - Le Forçat innocent*).

Le bouleau livré aux fantaisies et caprices des antagonistes ombre et lumière, correspond bien à sa caractérisation d'espèce sensible, féminine, émotive. Le chêne était quant à lui, avec sa force raide, livré au bûcher du printemps bouillonnant dans ses sèves viriles ; on voit qu'on peut ici aussi poursuivre une poétique des espèces. L'if ou le cyprès s'enflammaient dans leur forme même. C'est aussi dans la forme que Van Gogh embrase ses cyprès, arbres-flammes aux volutes infinies, agités de remous, buissons ardents emportant dans leur énergie et leurs mouvements, tout le paysage et jusqu'aux astres dont ils éclipsent presque la lumière. Le pin, résineux, est poussé à la flamme dans les chaleurs méridiennes, dans ces vers du poète grec Séféris :

« *Le pin à midi*
Dominé par la résine
Se presse à enfanter la flamme
Et ne supporte plus la douleur. » (*I.D. Été, trois poèmes secrets*).

La lumière la plus arrogante vient éveiller sous la forme et l'écorce, le feu assoupi dans les sèves ; l'arbre est décrit ici comme la véritable matrice du feu, l'arbre prométhéen, créateur et père - ou plutôt mère - du feu sous l'impulsion, l'insémination des lumières astrales.

Mais le feu reste consommation et douleur, même si parfois on trouve quelque gloire à l'arbre mourant par le feu, comme dans le poème *L'Arbre frappé* de René Char :

*« La foudre spacieuse et le feu du baiser
Charmeront mon tombeau par l'orage dressé. »*

Avec *L'Arbre qui brûle* de Bertolt Brecht, le buisson ardent prend un air sinistre ; les feuilles « hurlant de joie » de s'affranchir des liens de la branche, l'arbre dressant un instant plus haut que jamais sa ramure, semblent dérisoire quand l'arbre s'écroule.

Dans bon nombre de nos exemples des arbres de lumière, des buissons ardents et des arbres-flammes, les transfigurations de la lumière tendent soit vers l'aérien, une transcendance où la forme peut aller jusqu'à s'abolir, s'abstraire, soit vers le minéral, dans une dureté plus ou moins précieuse, sorte de pétrification, de géologie du lumineux ou de l'igné. C'est ainsi par la dureté, la densité de la pierre ou du minéral, que nous débutons notre analyse des matières changeantes et métamorphosables de l'arbre ; de cette dureté noire ou or, faite d'ombre ou de lumière, on viendra naturellement au terrien duquel elle participe. Et de la terre on puisera au troisième élément, l'eau, aux métaphores de la liquidité.

Bachelard oppose à l'aérien un « végétalisme terrestre »⁽³³⁾ qui rompt l'élan vertical, le « brime » ; c'est pour lui une image matérielle première qui « peut recevoir les formes les plus diverses ». Il cite par exemple la figure des arbres tordus chez Verhaeren, qui vaut non pas réellement par sa forme, mais par la force mise en oeuvre pour la torsion, impliquant une « matière qui s'endurcit ». Selon lui cette dureté « arrête le rêve, qui ne vit bien que de fluidité », mais en même temps elle prépare le rêve des hauteurs et de l'aérien, car « l'arbre est dur pour porter haut sa couronne aérienne, son feuillage ailé ». Notre analyse excédera ici cette simple dureté terrienne, par l'examen de toutes les matières de l'arbre, en

commençant par celles qui ne frustreront aucun rêve, au contraire, issues de l'or des lumières ou des gemmes souterraines, la matière précieuse.

En poursuivant avec Pierre Laurette la « métaphysique des corps glorieux » de la poésie de Valéry, on voit l'arbre cristalliser les lumières avec les termes de « trésor », « marbre », « saphir », « pierreries » ou « gemmes ». Dans le poème *Les Grenades*, « l'or sec de l'écorce » ne perce plus en floraison de lampes-fleurs ou lampes-fruits, mais « en gemmes rouges de jus », « rubis » que sont les grenades où le soleil a pris part. Mais dans *Ebauche d'un serpent* le grand arbre où Eve est conviée se minéralise tant de ses plongeurs souterrains que de ses quêtes célestes. Sous terre c'est « dans les faiblesses des marbres » qu'il puise la noblesse de sa dureté. Mais cette densité s'éparpille dans les éclats aériens :

« [...] *Les ténèbres étreintes*
S'iront perdre dans le saphir
De l'éternelle matinée. »

Dans son travail d'alchimiste, l'arbre façonne sa matière tant des ténèbres que de la lumière :

« *O chanteur, O secret buveur*
Des plus profondes pierreries »

Et l'arbre amasse son « trésor », ses bras « dans l'or très pur » aussi avides que sa racine. Dans la matière précieuse l'arbre creuse l'amplitude de son être spacieux, la lumière s'y sublime, qui est savoir, et sa possession n'en est que plus aisée ; les profondeurs, tant terriennes qu'aériennes, fructifient leur minéralité dans l'arbre qui les captive et c'est sur elles que le serpent spéculé.

Joyaux et minéraux se constituent plus précisément comme la matière même de l'arbre, sans que celui-ci alchimise les apports du ciel ou de la terre, dans des jardins et vergers merveilleux. C'est le cas du verger que nous évoquons plus haut, décrit dans *Henri D'Ofterdingen* par Novalis :

« *Dans les ondulations jolies et les flexibles ramifications de l'argent se suspendaient des fruits étincelants et transparents d'un rouge de rubis, et les arbres de ce verger avaient poussé sur un sol de cristal absolument inimitable quant au travail.* »

Cristal, argent et rubis, tels sont les ingrédients pour un jardin hors du commun, épanouissement d'une végétalité particulièrement fertile et à laquelle s'allie l'agrément visuel ; plus loin un autre jardin exhibe « ses arbres de métal et ses plantes de cristal, qui regorgeaient de fleurs et de fruits où s'épanouissait la palette éblouissante des gemmes les plus diverses ».

Le sommeil du cristal et la froideur du métal paraissent tout à l'opposé d'un vitalisme végétal - nous verrons un peu plus loin combien le métal dans les arbres modernes dévitalise -, cependant une profusion de la fleur et du fruit accompagne ici des matières signes d'exception et de richesse ; l'éclat, l'étincellement ne suffisent pas, bien entendu, à ces arbres de jardin, la fécondité doit elle aussi émerveiller. On se souvient alors des arbres recensés dans notre histoire des jardins, dont les productions abondantes, comme la beauté attrayante, s'expriment notamment par la matière la plus précieuse ; les arbres en paradis taoïstes portaient perles et jades, le jujubier de l'extrême où s'arrête Mahomet avant son entrevue avec la divinité, allie or, perles, corail, argent et émeraudes.

Rappelons aussi D'Annunzio qui dans les jeux de lumières voit les arbres « engendrer des émeraudes » (*Isaotta dans le bois*), un monde fabuleux surgir des seuls artifices de la lumière ; de la même façon dans *Villa Médicis* les troncs offrent un « lustre de pur jaspé », les feuilles ont « les feux du diamant », les branches luisent comme des « cristaux ». Les arbres-joyaux restent signes d'un univers magique, transfiguré, d'un enchantement, ici ils participent à l'entrée dans un monde susceptible de voir apparaître des déesses et des nymphes. Cependant la fertilité n'accompagne pas dans les poèmes de D'Annunzio les éclats du joyau ; au contraire, les troncs, simples « tiges de gemme », paraissent figés car ils s'éternisent « dans une rigidité de pierre ». Le joyau peut être feu, lumière solidifiée et vivace, condensant toutes les fertilités, toutes les créativité, mais il peut aussi retourner à la densité sombre de la pierre, à son immobilisme, sa stérilité.

De l'arbre d'or du roman de Michel Grimaud nous avons déjà parlé pour sa lumière ; son tronc, sa ramure et ses frondaisons sont tout en or, « depuis les infimes brindilles jusqu'aux vieilles ramifications », des pépites s'entrechoquent, sèchent puis tombent à terre où elles s'entassent. Totalement or, l'arbre échouera

dans les rêves les plus mercantiles, seulement matériau, abattu et découpé ; il ouvrirait pourtant à l'origine l'espace d'un songe fabuleux digne des jardins légendaires.

Dans les romans de science-fiction les arbres-joyaux font décidément figure de piège. Car dans *La Forêt de cristal* de J. G. Ballard, une cristallisation envahit progressivement la forêt, « transfiguration de toutes formes vivantes et inanimées » ; une lumière éternelle est emprisonnée dans le cristal, « crocodiles gemmés » et « oiseaux fantastiques »⁽³⁴⁾ habitent ce royaume forestier. Cependant le cristal apporte finalement la mort, les hommes fascinés se cristallisent eux aussi, « scellés au tronc », pétrifiés dans l'émerveillement de cette lumière brute, de ces pierres de lumière ; les arbres-joyaux ou cristaux ne possèdent plus ici la respiration ni le feu de la lumière, ils n'en ont plus que l'éclat - comme l'arbre d'or s'éteint dans la simple matière -, trompeurs pour ceux qui courent y cristalliser leur âme, car l'essentiel se trouve dans la dureté, la minéralité inanimée.

Dans un poème de Verhaeren, *Celle des voyages*, l'arbre à joyaux reste élément du fabuleux ; ce ne sont que dans des « Indes de songes » que chaque arbre, ainsi qu'« un merveilleux mensonge », se pâme « émeraude de fleurs et filigrané d'or », hors des jardins d'ailleurs, en forêt ou sur les monts.

Chez Lorca c'est la palme qui est de l'or, or par sa couleur, or pour sa beauté, que ni le citron ni le blé ne savent égaler. Giono explore aussi la minéralité, comme dans ce passage du *Hussard sur le toit* que nous avons cité pour le rôle des lumières ; rappelons les « piliers d'or » des troncs, les « tiges d'or » des branches, et les « petits miroirs » dorés des feuilles. Finalement les arbres tout entiers sont minéralisés, « pleins de prismes comme du cristal de roche », arbres « à facettes », taillés, érodés par les lumières. Et dans la venue instantanée du printemps décrit dans *Que Ma Joie demeure*, avant même l'allumage des arbres-lampes, la forêt dans son ombre paraît « un bloc de pierres noires avec des paillettes de quartz », pierres denses et ténébreuses des sommeils hivernaux où s'éveillent quelques grains de clarté, le printemps poussant les sèves.

Mais le printemps c'est aussi chez Giono le pâteux, le gluant, une viscosité d'odeurs qui sont des goûts, sucre, sirop, confiture ou poix, coulant sur les feuilles nouvelles, sur les bourgeons. Dans *Le Chant du monde*, le printemps qui

s'accomplit dans un verger de châtaigniers éclot aussi les calices de fleurs-étoiles et avec elles une « odeur de pâte en train de lever », « de farine pétrie, l'odeur salée des hommes et des femmes qui font l'amour! » (35). C'est bien d'une sexualité, d'une procréation qu'il s'agit, où la matière de l'arbre paraît s'amollir, même si seule l'odeur est mentionnée. La même métaphore, et pour la même espèce, le châtaignier, apparaît dans *Les Grands Chemins* ; plus précisément c'est de la sève, qu'on voit suinter par les fentes de l'écorce, qu'une odeur de « pâte à pain » ou de « farine délayée dans de l'eau » (36) se répand. Dans le printemps on sent la chair de l'arbre s'enivrer, se laisser pétrir dans les levains de sa sève.

Mais revenons à la dureté, non plus minérale, dureté criblée de la magie et du rêve des lumières, mais la dureté lourde et qui tire l'arbre vers la terre. Le grand hêtre d'*Un Roi sans divertissement* porte par exemple un feuillage si dru qu'il possède « une épaisseur et une densité de pierre ». La pierre impose une vie terrienne, souvent propre au géant végétal.

Ludwig Tieck, dans *Der Runenberg* décrit des rapports étroits entre le végétal et la pierre, la montagne ; en effet, l'arbre y apparaît comme une minéralité déchue, toute plante d'ailleurs n'est que « le cadavre de mondes de pierre qui ont vécu autrefois » (37). Le végétal est un déchet de pierres, une dureté qui se décompose.

On se souvient que Victor Hugo assimilait le chêne au granit, tant pour sa force que pour sa grandeur ; l'orme se voyait associer le grès, pour la relative malléabilité de sa forme. Dans *La Légende des siècles* les arbres si antiques, si durs et noueux du jardin de Babylone, opposent au vent un « vaste branchage fait d'un tel granit » (38) qu'il ne peut être tourmenté. Les arbres les plus vieux, les plus amples de feuillage, paraissent invulnérables par les éléments aériens, impénétrables dans leur pesanteur de pierre, monolithiques, parfaitement ancrés à la terre. C'est d'une racine profonde, aussi, que ce type d'arbre tient sa solidité de pierre ; on sait combien chez Hugo le terrien envahit la figure du végétal. La racine dans *Le Satyre* s'est emparée du tronc, l'a bestialisé ; les arbres y « gardent la figure antique de la terre », austérité, profondeur dense et inexplorable. L'arbre terrien tient aussi son être de l'ombre ; la racine plonge et la boit, puis « l'offre au ciel » en « encens », les branches se sont faites elles-mêmes serpents et « funestes rameaux » dans l'invasion du ténébreux terrien, « rameaux de l'ombre » (*Le Vautour-Dieu*) portant de « fatales pommes ». C'est du « bois noir », de la

branche « rude », de « noeuds si durs » (*Les Feuilles d'automne* - XXVI) que la feuille nouvelle doit jaillir ; et même si le végétal se dresse jusqu'aux cieux, il porte toujours de « ténébreux rameaux » (IX *Les contemplations*).

Dans le *Prometheus unbound* (*Prométhée délivré*) de Shelley, c'est bien aussi la terre qui se revendique comme l'unique matrice de l'arbre :

« *I am the Earth,
Thy mother : she within whose stony veins,
To the last fibre of the loftiest tree
Whose thin leaves trembled in the frozen air,
Joy ran, as blood within a living frame.*

*Je suis la Terre,
Ta mère ; elle dont les veines de roche,
Jusqu'à la dernière fibre de l'arbre le plus altier
Dont les feuilles minces tremblaient dans l'air glacé
S'emplirent de joie comme le sang court en un corps
vivant. » (39)*

L'arbre, jusqu'à sa sensibilité feuillue, appartient à la terre-mère, qui garde malgré l'infime et la ramification, son caractère de pierre, sa dureté.

Nous avons signalé que l'arbre pouvait s'allier à la pierre dans la poésie de Bonnefoy ; en effet, l'arbre s'impose parfois dans la brutalité de la matière, quand dans « l'infirmité du feu » on avait vu les flammes s'arrêter au « coeur de pierraille et de froid » de l'arbre. La pierre, unité impénétrable, repos du feu et fin de l'alchimie, étoile refermée sur son secret, se retrouve dans *Delphes du second jour*, en l'espèce de l'olivier « dont la force a goût de sèche pierre ». Comme le noyau dur de la vie dans l'arbre, la pierre dit le brut, la force, l'unité, et l'infranchissable, quand « la voix de ce qui détruit » n'émeut pas la matière indifférente du coeur végétal, « sonne encor dans l'arbre de pierre » sans savoir le faire éclater, disperser ses atomes. Dans le poème *Aux Arbres*, les arbres maîtres des chemins sont aussi « fibreuse matière », « densité » et « austérité » ; celui qui circule et pénètre sur ces routes, entre « parmi la matière des arbres » (*Les Chemins*), et l'on voit que cette densité de pierre n'est pas un repli de l'arbre sur lui-même, mais une présence qui s'empare plus efficacement de l'espace, s'impose dans sa solidité terrienne.

Chez Le Clézio, aux images de la flamme, du feu, se mêlaient des figures de la dureté, de la froideur ; déjà les flammes elles-mêmes étaient « dures », debout sous l'écorce, et elles possédaient l'opiniâtreté irréductible de la pierre. Semblables à des âmes, mais aussi à des « statues », elles combinent feu et pierre, immatérialité qui ne s'essaime pas dans l'aérien mais conserve le statisme terrien

de l'arbre enraciné, sa raideur et sa solidité. Plus loin, dans la description de l'arbre de Tepoztlan, la force amassée de l'arbre, tirée tant de la lumière que de la terre, le crée monolithique, « tout d'un bloc », comme « une montagne » ou « un glacier », et la flamme « sombre » et jaillie « continuellement de la terre » qui le compose, n'est pas consommation ni éparpillement vers l'aérien, gaspillage des énergies souterraines ; « tombe du corps durci », y convergent la souplesse, le mouvement des sèves, leur circulation, et la densité du végétal concentré sur sa force, le trésor de sa massivité. L'arbre a tout conservé des saisons et des jours, n'a rien brûlé, rien dédié au vent ; fossiles, force concrète et pleine, « noeuds », « plis » et « torsades » constituent le corps d'un tel arbre.

Dans *Le Partage des eaux* de Carpentier, la vieillesse des arbres « de très anciennes forêts mortes » (40) prend l'aspect du marbre, « une consistance de granit rose », se minéralise, révèle ces « cristallisations » qui racontent une histoire séculaire, les géologies de la croissance. Mais ce peut être dans la forme même, le dessin des branches, que se retrouve le terrien. Ainsi dans *La Danse sacrée* Henrique face au même fromager qui passait de l'or aux ténèbres dans le crépuscule, voit dans « l'architecture de ses branches » les « rythmes », « volitions venues des racines » ; du terrien s'épanouit la ramure, accomplissant « des desseins telluriques », non pas réellement ici par la densité, la matière, la dureté, mais par la forme, la torsion, l'articulation des branches.

La dureté peut s'étendre, s'emparer des branches, ou désolidariser le tronc de la couronne. Ben Jelloun oppose ainsi dans *L'Arbre de Tétouan*, le pied, « sérieux », « solide », « épais », à la légèreté laissée aux branches ; la matière dense « supporte une matière éparpillée », de la terre au faite on passe des densités lourdes, constituées ici aussi de « strates », de « ceintures » où s'amarrent et se tassent toutes les saisons passées, aux gestes généreux des branches où l'énergie accumulée se disperse, se dilapide en caducité.

Dans un poème du norvégien Obstfelder, *L'Arbre* (41), la dureté n'est pas qu'une force conservatrice qui tire vers le bas ; car dans les ensommeillements de la fin de l'hiver, un vieil arbre mutilé par les tempêtes sent pointer, percer hors de son tronc, la naissance d'un rameau neuf, « fort comme la pierre ». C'est que, pour trouer la dureté de l'écorce, il faut, non cette fragilité qu'on prête toujours aux jeunes pousses, mais une opiniâtreté beaucoup plus dure ; et l'arbre à l'écoute

de ce rameau « dur comme pierre » y entend « cliqueter [...] du métal ». Pierre et métal s'allient ici, l'arbre-vieillard y condense, y concentre toutes ses ressources.

Dans *Les Vagues* Virginia Woolf par la voix de Bernard, décrit un saule entre liquidité et dureté (42). Mais le mouvant et le stable ne trahissent pas ici une opposition entre tronc et cime feuillue, plutôt une dialectique entre l'apparence et l'existence intérieure de l'arbre ; car si la retombée des branches du saule évoque l'image d'une « chute d'eau », ce mouvement n'est qu'illusion face au « calme », à la « stabilité » immuable du végétal, la rugosité de son écorce où la vie s'est amassée.

Saint-John Perse tient à voir quant à lui les arbres libérés de « l'entrave » de la terre, eux qu'on immobilise « comme des bêtes que l'on trait » (*Mer de Baal, Mer de Mammon - Amers*). La terre est esclavage et mutilation, comme dans ces vers de *Pluies* où l'on rencontre « un vieil arbre chargé des chaînes de la terre ». Ce sont cet enchaînement, ces paralysies qui marquèrent l'imaginaire antique, où les métamorphoses puisèrent leur pathétique, tant par l'emprisonnement des racines que par l'étouffement des écorces rudes.

Rilke, dans le quatrième poème des *Sonnets à Orphée* associe les arbres adultes, plantés dans l'enfance, aux pesanteurs des mers et des montagnes, arbres « devenus trop lourds pour que vous les portiez » (43). Claudel dans le poème *Le Banian* compare les racines de l'arbre à « des paquets de chaînes », un « faisceau de cordes » ; le végétal tente tout pour les emporter vers le ciel, « lève un poids de la profondeur ». Le même emprisonnement apparaît dans *Tête d'Or*, où les arbres sont comparés à « des hommes attachés par la jambe », reprenant la dramatique posture des métamorphosés.

Jeanne Tsatsos dans *Nostalgies hivernales* (44) voit au contraire l'arbre tirer de la terre sa densité et son unité ; un grenadier « amassant le suc de la terre » comme on thésaurise, y puise aussi la lumière pour ses fleurs et l'accomplissement du « tout en l'un ». Zanzotto avec *Le Galaté au bois* fait aussi naître l'arborescent de l'ombre, de l'obscur de la terre. C'est dans le poème (*Perche*) (*Cresca*), que nous avons cité dans notre histoire culturelle pour sa quête des essences dans l'univers forestier, qu'il revendique le nocturne, le néant des racines comme source unique de la croissance, « des feuillaisons d'obscur », pour « l'arbre le plus sombre », le plus proche de la source, le plus essentiel. Cependant parmi les « modalités de l'obscur », on trouve aussi le levain, la pâte sexuelle

décrite par Giono, ici « intolérable levure ». Le travail souterrain reste celui de « plombéennes racines », mais aussi à tâche de mener à l'éclosion : la racine « dans le plomb de mille iris épie le jaillissement ».

La racine du marronnier sartrien s'impose à Roquentin avec toute la brutalité d'une matière où la vie ne paraît pas prendre part. Ici aussi le mot « pâte » apparaît pour dire l'informe et la massivité inerte de l'arbre-racine. « Masse noire, noueuse, brute », telle est la présence de l'arbre dans son expression la plus terrienne ; mais ce n'est pas dans la densité rigide, immobile, sans faille de la pierre, car une mollesse s'associe à cette exhibition de l'impénétrable matière végétale, « abondance pâmée », « présence amorphe et veule » qui tient de l'obscénité. La racine, le bois, se camouflent derrière une « peau dure et compacte » pareille à celle d'un « phoque », en même temps qu'un « aspect huileux » excède cette peau, délie sa dureté. L'arbre semble croître alors entre la matière brute et le vivant ; mais la dureté nette et tranchée s'amollit en pâte, en viscosité, encore plus insaisissable, une sécrétion d'ombre et de terre, inquiétante, nauséuse parce qu'animée, comme mise en mouvement, sans rien perdre de sa densité.

Louis Guillaume fait croître ses arbres « de l'ombre souterraine » (*Règne*), cependant que cette obscurité terrienne ne s'assimile pas exactement à la dureté, la densité d'une matière lourde. C'est « une obscure coulée » (*Le Creux des nuits*), liquidité épaisse et sans fluidité, qui monte des racines à la cime, voilée par « le masque d'une écorce imperméable et dure », ou plonge au contraire vers les « ténèbres de l'argile ». Dans *Règne* c'est l'arbre printanier, alourdi par les exigences du renouveau, qui dépend le plus des pesanteurs et de l'ombre terriennes, quand l'arbre noir des hivers et des pluies ne craint point de s'ébattre dans l'aérien, délivré des injonctions de croissance de la terre. Pourtant rappelons que dans *Le Grand Chêne* c'était le bûcher des sèves qui libérait l'arbre des entraves de la terre, le géant impuissant « fiché dans la terre », captif et immobile, soudé, sans évasion hors de sa massivité, hors de ses torsions impuissantes. Supervielle, dans les vers des *Premiers Jours du monde* décrit un arbre se lamentant autour de son immobilisme, enviant le cheval ou le taureau aux « racines volantes » ; la terre n'est que « silence », « ombre » et « immobile pied ».

En vérité, on conçoit comment on peut facilement du terrien et de l'aérien faire les deux termes d'une dialectique où l'arbre quèterait son équilibre ; cependant c'est principalement dans une identification à l'homme que cette dialectique se dynamise, aussi ne l'examinerons-nous que dans les symboliques. Chez Valéry on voit pourtant assez clairement cette dialectique se jouer dans la forme et la matière de l'arbre, principalement dans ses *Cahiers*, où il s'est fréquemment attardé - tout au moins dans les premiers - à traiter l'arbre dans des géométries et des alchimies qui contentaient son penchant pour les sciences rationnelles. Ainsi de la terre au ciel, l'arbre affine sa forme, de la solidité à l'évasion dans le subtil, « à demi bloc et à demi fumée » (II, page 910). Mais l'arbre est lui-même l'alchimiste des éléments bruts qu'il reçoit et dont il crée sa forme, de plus en plus subtile vers les hauteurs ; il « traduit les masses informes ou profondes ou supérieures en élégantes rames, taches, langues, attitudes, tintements, statures » (II, page 894). L'arbre sait métamorphoser les données puisées dans les espaces les plus lointains ; de la massivité - de toutes les gravitations aussi - il taille de la finesse. Pourtant la massivité de l'arbre lui-même, son « corps énorme », ne s'imposent pas comme issus exclusivement du terrien, mais entre deux finesses, l'une aérienne et l'autre terrienne. Dans l'agitation du vent, feuilles, rameaux et branches sont emportés dans la tourmente, seul le tronc est indemne de cette agitation, « couleur de pierre, et presque pierre » (XX, page 627). Tout le travail de l'arbre consiste à puiser « de quoi vaincre [la] gravitation et toutes les forces d'ordre terrestre » (XXVIII, page 260), cependant qu'il boit, comme l'arbre d'*Ebauche d'un serpent*, à toutes les minéralités, à la « roche gazeuse » de l'air, à celle, « liquide », de l'eau, toutes deux agents par lesquels la gravitation justement peut être vaincue, « roches fluides » qui cherchent à se perdre dans le fond de la terre quand l'arbre s'interpose, « ouvre un temps propre », se crée massif en même temps qu'aérien d'avoir intercepté et de s'être nourri des éléments air et eau, infiniment durs dans leur minéralité, mais aussi infiniment fluides.

Alexandre associe la dureté de l'arbre, dans son poème *El Arbol*, à l'anthropomorphisme, puisqu'il décrit un chêne comme une cuisse, une jambe musculeuse - nous avons déjà cité ce poème dans l'analyse des arbres anthropomorphes. Le muscle exprime la vie rigide du végétal ; mais la roche et l'acier sont également mentionnés :

« Porque la espuma que una noche osara hasta rozarlo a la mañana es roca, dura roca sin musgo. Car l'écume qui une nuit oserait même la frôler serait roche le lendemain, roche dure et sans mousse.

Venas donde a veces los labios que las besan sienten el brio del acero que cumple, Veines où parfois les lèvres qui la baisent connaissent la virtuosité de l'acier docile. »

L'arbre pétrifie les éléments qui l'effleurent et le flattent, il convertit à sa dureté.

Jouve paraît concevoir l'arbre sans aérien, uniquement ployé vers les lourdeurs et les ombres d'un univers terrien. « L'ombre vient des feuilles » (*Saison*) ; toute branche se ploie, s'incline, dans une atmosphère « sans air et surtout sans ciel » (*Arbre du soir*), les termes qui accompagnent l'arbre, « arbre nu dévorant », ne relatent qu'ombre et mort, ou désir, ou désir de mort, dedans la « main gluante » de l'ombre ou de l'arbre. Ce dernier est accablé de la couleur noire, noir sur le noir des soirs, arbre lourd et nu enfanté par ce siècle, comme d'autres créèrent arbres de fer et arbres de métal.

Souvenons-nous de ces arbres de la peinture moderne, signes d'un univers désabusé, stérile, comme celui de Fernand Léger, transformé en tuyaux, ceux de Graham Sutherland, en fer, agressifs avec tous ces instruments de torture et de combats médiévaux qu'ils brandissent en guise de ramure, ou encore les forêts d'apocalypse de Max Ernst, qui se font roche ou métal, colonnes dures, arbres que les catastrophes cosmiques ont dépossédés de leur végétalité.

Le *Chant de l'arbre aux vautours* de Brecht greffe à l'arbre le fer sinistre de sa mort annoncée ; résistant tout le jour aux « ailes d'acier » des charognards, il s'est, à vif, « mué en masse de métal » pour opposer à toutes les cruautés des volatiles, « airain », « plomb » et « bronze » dans leur vol, dans leurs cris et leurs ailes, les ressources les plus profondément saisies par les racines, pour fleurir malgré tout au matin printanier. Mais il mourra à l'aube, lacéré, mutilé dans ses pousses les plus neuves ; le métal est résistance, mais déjà dévitalisation, sinistre dureté qui ne prélude qu'à la mort. Parfois pourtant le matériau le plus froid reste signe de durée ; dans *Sapins* ⁽⁴⁵⁾ du même auteur, le matin voit les conifères « de cuivre » de façon immuable, et on n'y discerne qu'une couleur, un teint, la beauté d'un lustre. Le métal est propice aux reflets, à l'accueil des lumières - souvenons-nous ici des « larges plaques de métal » où les feuilles des arbres du roman de

Saer reflétaient la clarté du soir -, et on peut aussi y dire le bruit ou la force ; ainsi chez Saint-John Perse « un frémissement du large dans un arbre de fer » (*Anabase*) verse dans le végétal la force opiniâtre, la ténacité rude de l'arbre terrien, que seul un désir de liberté ou de force plus grande encore, force de mer, peut faire tressaillir : « et voici d'un grand bruit dans un arbre de bronze » - le bronze est matière plus noble, et le bruit qu'il confère au feuillage paraît parole d'oracle.

Sinon le métal dénature ; Colette évoque dans *Belles Saisons* (46) la « ramure de métal », les « fruits froids », « fruits de marbre » d'un arbre de Noël, travesti, auquel la matière a ôté la vie, et Supervielle des palmiers de Djibouti, « palmiers de zinc » (*Sous les Palmiers*) plantés sous ce climat « métallique » lui aussi et qui ne permet à aucun arbre de survivre, palmiers du désert, « ferraille » et « limaille », « au fracas de train », arbres de la stérilité qui portent à rêver à d'autres voyages.

Dans un poème de Verhaeren, *En Décembre*, c'est l'excessif dépouillement du végétal, meurtri aussi de l'intérieur, ses rameaux fins et pourris qui assimilent son bois à du fer : « on s'imagine entendre au loin casser du fer. » Enfin signalons pour les matières de l'arbre les pins du Carnet de Ponge ; dans l'espace du bois, de plus en plus feutré, « tapis » épais, « de jade » pour le sol, les arbres jouant de leur caducité se défont également de leur apparence végétale, « graves comme le bronze », mais « souples comme le caoutchouc », concentrés sur leur solidité, la noblesse de leur port, mais sans raideur et préluant à l'aspect de plus en plus artificiel du bois de pins, qui se fera salon de coiffure, temple de la cosmétique.

Mais abordons à présent, avant d'abandonner l'arbre au rêve de l'aérien, les métaphores, moins nombreuses, de la liquidité, les arbres-mer. C'est, d'abord, le monde indifférencié de la forêt qui trouve son pendant dans l'image maritime. Dans tous nos romans de la forêt vierge on découvre cet amalgame entre forêt et mer. Dans *Canaima* Gallegos retrouve dans la monotonie et l'accablante

uniformité des forêts un « monde abyssal », « un torrent de sève coulant secrètement », « un océan de centaines de lianes » (47) ; c'est la multiplicité, la surabondance des éléments forestiers, et l'apparent immobilisme cachant une implacable coulée de vie, qui attachent aux forêts l'image d'une liquidité pesante au rythme immuable. Et la profondeur jamais explorée des sous-bois creuse abîmes et abysses, aussi sombres que dans les ténèbres sous-marines. Dans la tempête, quand ses ténèbres « se creus[ent] en remous », la forêt se fait mer parce que malléable par les éléments, ramenée en un univers originel, chaotique, façonnée dans un mouvement de vague. De Castro dans *Forêt vierge* apparente la végétation drue, « une orgie végétale », à un « océan de verdure » (48), un emportement de feuillages et de lianes dans l'indifférenciation de cette masse arborescente. La liquidité maritime n'est pas fluidité, mais pesanteur sans dureté, autre métaphore de la densité végétale. Avec *La Voragine* de Rivera, le mal des forêts est un mal de mer ; « le mal de mer des forêts vierges » (49) se manifeste par un affolement, la sensation d'une agressivité de la part des arbres, et « une fureur de naufragé », car la forêt-mer désoriente, emporte dans son temps propre, cyclique et sans repère, finalement « désert » dans sa plénitude. De Carpentier, rappelons la véritable forêt maritime, minérale, du *Siècle des lumières*, où la matrice de l'eau se double de la présence originelle de la forêt pour créer l'image d'un « paradis perdu ».

Pour Michelet, la forêt, qu'il aborde en historien, est une « mer de feuilles et de songes ». D. H. Lawrence dans son ouvrage *Fantaisie de l'inconscient* ne pouvait pas ne pas évoquer cette image d'une liquidité forestière ; cependant s'il voit effectivement dans la « mer d'arbres » l'expression d'une « puissante intensité de vie végétale », il considère la « houle » de la Forêt Noire qui impressionna tant les Romains comme étant « aussi douce que celle d'une mer huileuse ». Dans tous les cas la forêt garde son visage de mer par l'impénétrabilité de son espace, son visage « trop cru et massif », son silence insondé (50).

Julien Gracq exploite plus encore et développe les affinités entre forêt et mer ; *Au Château d'Argol* (51) accentue le caractère mystérieux et insondé de la forêt, « une mer verte », par le recours aux abîmes sous-marins. La forêt-mer emporte hors des repères habituels, Albert attiré par « le gouffre des arbres » se croit « balancé dans un vaisseau magique au-dessus des vagues profondes de la forêt ». La mer dit l'impénétrable, mais aussi paraît délier chaque arbre de son

enracinement pour le confondre dans une totalité, une entité d'autant plus puissante et inquiétante, une houle jamais assouvie de sa rythmique et toujours jalouse de ses plus imprenables profondeurs. Le vent éveille toutes impressions maritimes ; des géants sont engloutis, la verdure moutonne et quelques arbres paraissent imiter un navire à l'écueil, tirant « des lacis de cordage ». La mer c'est aussi un gigantisme et une puissance seuls comparables à l'univers des forêts et à ses pertes. Car c'est bien d'un autre ordre qu'il s'agit, où l'homme perd pied, une descente vers les profondeurs ; le dessin même des feuillages se brouille, comme de cette chapelle où s'est réfugié Albert, et d'où il aperçoit, par les vitraux, les « silhouettes rendues indistinctes » des feuilles, dont le mouvement se liquéfie, « plus doux et plus nonchalant que celui des vagues ». Cette ondulation maritime n'est pas sans rappeler celle qui parcourt le feuillage puis les piliers d'un autre édifice, l'église où Proust, dans *Les Jeunes Filles en fleurs*, s'efforce de rappeler à son esprit l'idée même d'église pour ne pas la perdre dans le remous végétal qui l'enveloppe et la déstabilise. Dans le roman de Gracq on se trouve à l'intérieur même de la chapelle, qui paraît alors, tel un sous-marin au hublot vitraillé, « descendre dans les gouffres de la forêt » comme dans un « abîme sous-marin ». Mais la mer reste aussi l'expression d'une clôture, et d'une invasion ; car plus loin la « mer d'arbres », peut-être plus fermée encore sur elle-même que la simple forêt parce que sans lisière et sans rivage ici, paraît s'être « détachée » du reste du monde et s'être « mise à tourner autour du château comme une roue dont rien ne put arrêter le mouvement ». La forêt conserve alors une certaine fluidité, prise à l'élément liquide qui lui est associé, bien que ne perdant rien de sa pesanteur ; cependant on y sent une invasion plus pressante, un piège d'eau à l'image d'une roue de fortune, un mouvement amplifié dans son rythme, étranglé, resserré, isolant totalement d'un quelconque monde extérieur. Et la présence des forêts se fait effectivement de plus en plus oppressante ; le château est emporté, « comme un navire en détresse ». Le maritime défait tant l'arbre de sa sûreté terrienne, de son ancrage par la racine, que des évasions dans l'aérien, puisqu'il opprime par sa pesanteur et annihile toute individualité du végétal. Peu à peu les ombres de la forêt pénètrent dans les salles du château, se posent et foisonnent au plafond et sur les meubles, et « au travers des houles puissantes de la forêt » on sent des « oscillations » dans l'asile peu sûr du bastion de légende. Dans *Un Balcon en forêt*, bien que la présence forestière y soit moins inquiétante,

une clairière représente la sécurité d'une île « au milieu de la menace vague » (52) qui paraît monter des « bois noirs ». Puis la métaphore maritime se poursuit en l'espèce de poiriers, dont la présence raide sur une allée au clair de lune, s'apparente à celle de « coraux » en mer. L'univers marin n'est plus alors menace, mais transfiguration, comme si la lumière lunaire passait par un filtre liquide avant d'offrir à l'arbre sa magie colorée.

Prévert, dans un des poèmes du recueil *Arbres* que nous avons déjà cité, perd un homme dans un bois ridiculement petit ; l'homme est comparé à un naufragé, il oublie la taille du bois et la toute proximité de la ville, et s'abandonne à un « roulis d'angoisse » (p.33), un « désarroi de navire », perdu dans ce bois « comme un navire sur la mer ». Bien que présente dans un poème plein d'humour, la métaphore lie ici de la même façon les univers forestier et maritime pour exprimer une perte, un *déboussolement* qu'on ne trouve qu'en mer ou en forêt. Mario Mercier qui trouve la paix et la connaissance en forêt, y pénétrant la nuit semble y progresser « comme un nageur sur les vagues d'une mer irréelle » (53) ; la forêt-mer emporte ici sans hostilité, elle se dévoile bien comme une entité, mais l'impression maritime traduit d'abord une liberté de mouvement, un monde sans contrainte pour celui qui y pénètre, et une féerie malléable, accueillante, voire maternelle pour le visiteur.

Ce sont le vent et la nuit qui paraissent les plus propices à la transformation de la forêt en mer. Le premier agite un paysage du *Cahier vert* de Maurice de Guérin, impétueux, bouleversant « comme une mer » les arbres de la forêt, les changeant en « tourbillons » (54). La seconde vient confondre forêt et mer dans un passage du *Jardinier d'amour* de Rabindranath Tagore : « L'obscurité qui t'environne n'est pas celle des feuilles de la forêt ; c'est la mer qui se gonfle comme un immense serpent noir. » (55) Des sensations identiques proviennent de la forêt et de la mer, une même immensité est divulguée à la faveur de la nuit, un même mouvement dans les tempêtes. Dans son poème *Destino tràgico (Destin tragique)* Vicente Aleixandre mêle forêt et mer comme deux espaces identiques, interchangeables, comme si l'univers forestier semblait plus parfait avec ses arbres-mâts, ses oiseaux s'évanouissant en écumes blanches, ses branches de corail :

« CONFUNDES ese mar silencioso que adoro
 con la espuma instantánea del viento entre los árboles.
 [...] Muchas veces pensasteis en el bosque.
 Duros mástiles altos.
 árboles infinitos
 bajo las ondas adivinasteis poblados de unos pájaros de
 espumosa blancura.
 Visteis los vientos verdes
 inspirados moverlos,
 y escuchasteis los trinos de unas gargantas dulces :
 ruiseñor de los mares, noche tenue sin luna,
 fulgor bajo las ondas donde pechos heridos cantan tibios en ramos de coral con perfume.

Tu confonds cette mer silencieuse que j'adore,
 avec l'écume instantanée du vent au coeur des arbres.
 [...] Bien des fois vous avez pensé à la forêt.
 Hauts mâts durs,
 arbres infinis
 que sous les ondes vous devinez peuplés
 d'oiseaux
 d'une blancheur d'écume
 Vous avez vu les vents verts
 les mouvoir inspirés,
 écouté les trilles de quelques douces gorges ;
 rossignol des mers, faible nuit sans lune,
 reflets de feu sous les ondes où des poitrines
 blessées,
 tièdes chantent en rameaux de corail
 parfumé. » (56)

Et l'arbre printanier de *Plenitud del amor* s'exalte dans le renouveau avec « une joyeuse écume qui moutonne à sa cime » - l'invasion de la saison porte aux extrémités de l'arbre une effusion de mer.

Tourguéniev, dans la nouvelle *Excursion dans les grands bois* (57) évoque lui aussi la forêt comme un monde marin, mais non pas pour ses beautés et ses rameaux de corail ; il décèle dans la monotonie et la tristesse de la forêt la même « force primitive et intacte » qu'on trouve en mer, et même amplifiée, qui « s'étale largement et majestueusement devant le spectateur ». Le mutisme des immenses forêts de pins qui s'étendent dans les provinces de Kalouga, Toula, et jusqu'à Moscou, éveille chez l'écrivain la même impression d'hostilité qui émane « du fond immortel des eaux », la même revendication d'un règne sans partage, « immuable et sombre », une indifférence froide et lugubre, funèbre même, sans refuge.

Philippe Barrier dans *Forêt légendaire* signalait combien forêt et mer étaient deux éléments réversibles, la forêt par son caractère abyssal et insondable ne trouvant pour élément comparable à sa puissance que la mer, laquelle d'ailleurs peut aussi s'opposer à elle, car la forêt-océan envahissant les cités pécheresses pourra à son tour être envahie par la mer.

De Giono nous connaissons déjà le déferlement de la forêt en marche qui se rue vers les cités dans le roman *Les Vraies Richesses* ; c'est une forêt océanique, qui emporte tout sur son passage, une marée de forêt, massive, qui

recouvre et déborde les collines, emporte « des villages dorés comme des navires de rois ». Mais son invasion est douce pour la campagne, et « des milliards de colombes couvrent notre feuillage comme l'écume couvre la mer ». Ainsi la marche des forêts en révolte est aussi une houle, une irrésistible poussée, un déluge.

Mais Giono associe également hors des forêts la végétalité à l'eau ; ainsi dans *Manosque-Des-Plateaux* il se souvient d'une allée d'ormes abattus, où une « vague de feuilles », l'arbre soumis au mouvement du vent, « coulait d'arbre en arbre, soulevant une écume d'oiseau » (58). Ici la liquidité diffère des pesanteurs maritimes, elle exprime plutôt une légèreté déjà aérienne, un insaisissable mouvement du vent ; seul le côté irrésistible de la coulée subsiste. L'écume, c'est l'émoi d'une liquidité qui s'efforce à l'aérien ; dans *Regain* on voit un énorme bouleau qui « devient comme de l'écume dès que le vent le touche » (59). Au seul doigté du vent la pesanteur s'efface, se dissipe, et l'arbre se concentre tout entier dans la figure la plus infime, la plus superficielle de la mer, la plus insignifiante, celle qui se livre à l'aérien et s'y éteint. Mais le couple arbre-eau présente aussi chez Giono le visage de la Durance ; « souple », « en bois gris » (*Manosque-Des-Plateaux*), la rivière s'est faite arbre, « couchée sur la plaine comme un arbre », tellement elle a emporté et mangé de troncs, de feuillages et de graines, arbre couché et charriant dans sa sève de rivière tant de végétaux dont elle a, à force, adopté le dessin et l'odeur - « cette odeur du figuier ». Dans *Rondeur des jours* c'est un « océan illimité de pâturages » qui emporte avec lui les rangées d'arbres et les bosquets ; la liquidité comme image d'une abondance, d'une fertilité emportée, pleine, redevient océanique et lourde des mises bas de la terre, et « les débordements de cette royauté végétale » (60) paraissent mettre en marche des processions de cyprès et d'arbres gris, de moins en moins différenciant l'espèce, tous mêlés dans un même élan, un même épanchement liquide.

C'est bien l'impression de mouvement que provoque l'image liquide, comme dans les vers de *Cima gravedad* (61) d'Octavio Paz, où « un fleuve d'arbres » frappe la poitrine du poète, en une « houle verte » qui impulse la joie, par l'affluence séminale de la vie végétale. C'est aussi l'abondance du feuillage que Lamartine, dans un passage de *La Chute d'un ange*, exprime par « un grand flot ondoyant » de chênes et de cèdres sur les monts, dont l'ampleur drue est

comparable à une surface maritime pour sa régularité sans faille, sa générosité où les cimes s'unifient.

« *El mar es una palmera
que vemos a vista
de Pájaro*

*La mer est un palmier
que nous voyons à vol d'oiseau »*

Ainsi Lorca dans *Similes (Palmiers)* associe-t-il arbre et mer, la palme pour ses mouvements de vague, sa docilité à la rythmique du vent, s'alliant au pays de mer qu'elle habite. La chevelure se prête aussi à la métaphore liquide, comme dans *Vitrail d'avril* de Rina Lasnier, où l'arbre possède « cette chevelure d'eau » de l'ondoiement et de la beauté, estivale, entre fleurs et fruits.

De Louis Guillaume nous avons déjà mentionné le « fleuve d'écorce et de racines » (*Au Plus Grand Arbre*) qui affirme le vitalisme puissant du végétal, à travers ses parties les plus rudes en apparence. Nous avons vu aussi dans le poème *L'Arbre des morts* l'arbre s'abandonner docilement et dans l'extase à l'élément liquide ; ses feuilles s'évadent en « poissons de métal souple » - ici animalité fuyante et matière luisante s'allient dans le mouvement libre des feuilles -, ses fruits disparaissent comme des bateaux sur l'horizon, et l'arbre lui-même s'épanouit plus précisément dans la liquidité, en un « grand fleuve de lave », rêve fluvial circonscrit sur la mer comme un navire. L'association arbre-eau fait de la seconde un élément matriciel susceptible de toutes les mises au monde, de toutes les transfigurations de notre motif, qui se libère de la matière autant que dans le feu ou dans l'aérien. Mais ici justement le feu s'en mêle - comme nous l'avons déjà vu - et la foudre vient creuser l'aubier, remuer ses noeuds qui sont « des remous profonds » ; la liquidité s'est inscrite, grâce à la puissance de l'orage, dans la chair même de l'arbre, elle n'est plus seulement une impression née des feuillages tourmentés par le vent, un mal de mer en forêt. Puis d'autres arbres rejoignent le premier, et c'est une « immense forêt » qui « déferle » dans le mimétisme des mouvements de mer ; « sevrés d'air et de rêve », les rameaux se sont « gonflés d'encre ainsi que des poulpes », parfaitement assimilés à l'élément marin, et à d'autres avec lui, pour une mêlée de feu, d'air et d'eau, et de figures

marines secondes, poissons, poulpes, navire - sur celui-ci nous aurons l'occasion de revenir.

Supervielle imagine la fantaisie d'un arbre des profondeurs sous-marines, un eucalyptus « des abîmes » ; sans extension possible vers l'aérien, il « médite un parfum sans espoir » (*Le Large*). La plante-arbre du roman de Vassilikos instaure un univers paradisiaque qui possède lui aussi quelque parenté avec le monde marin. La nuit, lorsque Lazare se réveille, sa plante paraît croître « au fond de la mer » (62) ; en outre elle absorbe tous les bruits et étend dans la chambre un silence abyssal. Le jeune garçon déclare ailleurs qu'il se réfugie loin du bouleversement du monde extérieur, dans sa chambre comme enfant il se précipitait dans la mer, « son sein liquide » l'abreuvant de tranquillité et de sécurité maternelle. Eluard dans son *Blason des arbres* voit croître sur le chêne dur « la houle de la mousse » qui « recouvre ses vieilles graines » ; la liquidité est ici douceur, où s'atténuent les rugosités de l'écorce, se protège et se calfeutre le géant végétal, loin des figures traditionnelles du chêne, s'accaparant les ampleurs marines :

*« L'océan tout est préservé
C'est la cloche le chêne sonne*

*Le vent fait battre son coeur
Chaque vague chaque feuille
Change voit clair et rayonne. »*

La métaphore exprime alors à nouveau une sensibilité à l'air ; plus précisément chaque feuille s'accapare la réverbération de la mer, qui est aussi celle de l'oeil, pour porter le monde entier à ses rivages. La mer est extension sensible de l'arbre dans les souffles de l'air. Elle exalte aussi le mouvement des arbres ; dans un poème de Jouve, *Espagne*, « les arbres du plateau de craie houlent » vers une jeune fille prise dans les magies lunaires. La liquidité met en marche, assume sa capacité à envahir l'espace. C'est aussi, dans *La Fileuse* de Valéry, l'air qui dans l'arbuste crée « une source vive », un déploiement de fontaine de fraîcheur qui « arrose de ses pertes de fleurs le jardin de l'oisive » ; l'arbre en fleur trouve dans la liquidité l'expression d'une abondance puérile et fraîche, sans lourdeur, une extension libre de ses rameaux. Dans *Aurore* l'image de la source offre à l'arbre une boisson d'aube, « une source complaisante » à

chaque feuille, fruit aussi et « pulpe » ; la source est réception et don du jour, pureté du goût, boisson immaculée, la source loin des mers profondes et obscures, mémorielles. Et avec *La Jeune Parque* la métaphore liquide relate le mouvement des arbres dans l'aérien, où ils sont à la fois navire et eau ; car si l'on y voit « ramer l'arbre unanime » c'est à côté d'une « flottante forêt » portant à son front uni « un fleuve tendre » prêt à tous les épanchements dans l'espace.

Chez Saint-John Perse l'arbre appartient au paysage maritime. Dans *Vents* de « hauts récifs de chênes et d'érables » s'étendent comme pour contrer le rythme de mer ou tenter de s'y jeter ; ailleurs les arbres « se tournent en grâce vers la mer » (*Amers IX*) parce que c'est elle qui charrie les graines et permet la naissance du végétal. Et ce « frémissement du large » que nous évoquions à propos des arbres de fer dit toute l'intimité entre arbre et mer, sans pour autant voir participer le végétal à la pesanteur liquide des océans.

Dans la poésie de Bonnefoy, la lumière puis la pierre s'associaient étroitement à l'arbre ; dans *Le Jardin*, « les pierres du lieu mortel » viennent éveiller « dans l'écume de l'arbre » « une ombre d'étrave, un souvenir », comme si l'arbre clos, concentré sur lui-même et ses secrets, laissait échapper une réminiscence de mer qu'il avait portée en lui, une mémoire d'instant plus dispersés, plus évasifs peut-être que sa nature impénétrée de végétal.

Achevons par Shelley, qui nous conduira directement aux métaphores aériennes. Dans un passage de *The Recollection*, le poète erre dans une forêt de pins dont il observe la variation de formes dans le vent. C'est dans l'apaisement qu'elle paraît océane :

« Now all the tree tops lay asleep
Like green waves on the sea,
As still as in the silent deep
The ocean woods may be.

Maintenant toutes cimes d'arbres étaient endormies.
Comme ondes vertes sur la mer
Aussi tranquilles qu'en l'abîme silencieux
Les bois de l'Océan peuvent être » (63)

La surface à peine agitée de l'eau, mais jamais parfaitement plane, s'attarde ici à nouveau dans l'expression d'une sensibilité aérienne. On voit que, de la forêt océane perçue avec toute sa pesanteur - l'ampleur terrienne des fertilités végétales - à l'égaiement d'écume ou de vague des arbres dans le vent,

nous avons transité des arbres les plus lourds, les plus massifs, des arbres terriens, à un végétalisme aérien, le plus propice aux rêves selon Bachelard.

Les arbres shelleyens ne s'attachent pas tant aux duretés patientes de la terre, qu'au dynamisme des hauteurs. H. Lemaître, dans *Shelley poète des éléments*, signale la fréquence des tempêtes à animer les arbres et surtout transporter les feuilles. Le vent dans l'arbre donne aussi naissance, et particulièrement pour ce qui concerne la poésie du jeune romantique, à tous les chants et sonorités de l'arbre ; aussi ne nous attarderons-nous pas ici sur le couple arbre-vent chez Shelley, car il prendra place dans le recensement et l'analyse de toutes les prises de paroles de notre motif - qui découlent effectivement très souvent de l'aérien. Signalons simplement, aux côtés de Lemaître, combien la cime de l'arbre et le vent demeurent inséparables, la première répondant au souffle du second par son balancement. Le vent est agent de trouble, « présence invisible » (*Ode to the west wind*) associée à la chute des feuilles et à leur dispersion, agent de mort avec l'automne, de dépouillement et d'instabilité. C'est aussi lui, rappelons le, qui se trouve le plus fréquemment à l'origine des gestuelles des géants des épopées, et, en vérité, de presque toutes les mises en mouvement. Des verbes comme « to rapt », « to scatter » pour les feuilles, « to shake », « to tremble » pour les arbres, se retrouvent ici ou là ; J. Perrin dans *Les Structures de l'imaginaire shelleyen* montre combien le vent assume la vocation dramatique de l'arbre, en s'en prenant aux espèces non les plus vulnérables ou les plus malléables, mais à celles qui furent le plus fréquemment gigantisées, « pine » et « oak ». Il note ainsi le vocabulaire qui vient de façon répétitive s'attacher au feuillage de ces deux royautes végétales, parmi lequel on recense « blast », « winds », « storm » « tempest », « conflicts » (pour ceux qui découlent de la charge du vent), « weather - beaten », « to brave » et « to shake », « to scatter » que nous citons plus haut.

L'acharnement du vent n'est en vérité pas seulement un élément transfigurateur, car de son action on voit aussi se poser des figures premières,

d'arbres tourmentés, mutilés, voire abattus. Mais au-delà, et comme le signale Bachelard, il affine dans l'arbre un dynamisme vertical et ascensionnel, comme dans un passage d'*Orpheus* où un groupe de cyprès se creuse comme une seule flèche sous les coups de burin du vent, « pierce the pure Heaven » dans la forme la plus gracile (« graceful spire ») (64). L'arbre-flèche est issu des métamorphoses de l'air. Dans un passage de *Rosalina and Helen* ce sont également des cyprès, cônes cette fois-ci et non plus flèches, mais toujours aussi formés au dynamisme aérien, qui fendent le ciel, « cleave with their dark and green cones / the silent skies » (65). J. Perrin y décèle l'union, dans un même élan, du sol et de la plus haute feuille, laquelle, lorsqu'elle est emportée hors de « l'innombrable troupeau » ou de la « foule spectrale » des automnes mélancoliques, se détache, se fait aile, et par elle c'est tout l'arbre qui devient « un être de vol ». Enfin signalons un passage de *The world's wanderers* où le poète s'interroge pour savoir si le vent ne posséderait pas pour refuge un nid dans l'arbre même :

« *Hast thou still some secret nest
On the tree or billow ?* » (66)

Dans ces vers s'exprime toute l'intimité des rapports entre arbre et vent.

Mais avec l'air on poursuit l'analyse d'une autre oeuvre poétique, celle de Valéry. Dans bon nombre de ses poèmes l'air épanouit le végétal dans « une vie dynamique merveilleuse » (67), comme la nomme Bachelard. L'arbre paraît ailé dans *Été*, lorsqu'il « fume et perd quelques oiseaux » comme il perdrait des feuilles, véritable « être de vol » ici aussi ; la fumée quant à elle paraît la fin d'un feu libre - feu qui dans *Au Platane* se confondait avec le désir de l'arbre de s'évader dans l'aérien -, affranchi des formes de la flamme comme de ses brûlures, par l'expansion aérienne la plus immatérielle - Bachelard situe l'arbre de la fumée « à la limite du mouvement immatériel et du mouvement vivant ». On trouve aussi dans *Ebauche d'un serpent* des « rameaux fumeux », entre feu et air, s'efforçant vers les hauteurs, « creusant vers l'abîme » - ici la même capacité à fendre, percer en flèche la voûte céleste, que nous avons signalée chez Shelley, effile la forme des arbres. Et le palmier ne pouvait manquer de s'imposer parmi les espèces les plus aériennes ; il « se plie » et « vibre » (*Palme*), réagissant « au

simple doigt de l'air » cependant qu'il ne s'abreuve pas que d'une légèreté, mais d'une seconde pesanteur, « le poids du firmament ».

Mais le printemps est le plus riche en ailes, ses feuilles nouvelles dans *La Jeune Parque* instruisent le végétal des mouvements de l'oiseau :

« Les arbres [...] Montent dans l'air amer avec toutes leurs ailes De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles [...] »

Puis suivent les vers que nous avons cités dans les métaphores de la liquidité.

L'arbre débordant les simples contours et sèves de son corps, s'abandonne aux voyages ailés. Dans l'aérien la forme expire, ou fusionne avec le monde, l'espace ; l'arbre s'absente, comme ce cyprès de la suite de *La Jeune Parque*, encens évanoui ou greffé dans les hauteurs, dans « une forme sans fin », conduit « vers un aromatique avenir de fumée », parfum sans corolle qui prend le végétal tout entier :

« [...] arbre vaporeux, De qui la majesté légèrement perdue S'abandonne à l'amour de toute l'étendue. »

Mais dans cette étreinte l'arbre ne s'annihile pas, il paraît réaliser son essence, et celle, en lui, de « tous les corps radieux » ; l'air est le lieu de ses épanchements les plus amples, les plus évasifs. Pierre Laurette cite parmi les termes récurrents qui accompagnent l'arbre, un champ lexical de l'aérien, avec « pur », « azur », « âme », « vapeur » ou « fumée », décrivant un arbre de la transparence, de teintes souvent translucides qui rejoignent parfois la pureté des minéraux.

Dans ses *Cahiers* Valéry veut explorer de façon plus rigoureuse les phénomènes issus des rapports entre arbre et air, arbre et vent. Il examine ainsi le rapprochement des images « arbre » et « fumée » (I, page 66), y lit un dynamisme, déduit de « l'oscillation » (I, page 135) des arbres une « agitation purement superficielle des feuilles », désolidarisant le sommet de la base, et voit de l'arbre au ciel un « domaine continu » (II, page 106). Et la forme se disperse, « bouffée

d'un arbre qui éclate » (I, page 722) dans les mouvances de l'air ; le poète insiste sur la mise en mouvement de l'arbre, qui « file » de la terre au ciel, jusqu'à la fumée, et sur la capacité du vent à « mouvoir » tout de l'arbre, « l'ombre et les feuilles noires » (II, page 915), sans oublier l'avidité, l'aspiration du végétal porté vers les hauteurs : « Le noir feuillage mange étrangement l'azur » (III, page 853). L'arbre cherche dans l'aérien l'affinement de sa forme et de sa matière, la dispersion des densités de son ombre, l'éclaircie. Dans un petit poème, *Vent*, le poète montre combien les feuilles se prêtent aux bousculades du vent, y trouvent leur mode d'expression, « révoltées, rebroussées » (IV, page 830), tantôt massives et tantôt légères :

*« Le bruit d'un sablier, d'un passage d'encre et la peur de partir.
Mille petits mouchoirs verts agités.
Mais dès qu'elles quittent l'arbre, emportées, elles ne trouvent plus le vent. »*

Seule l'étreinte de l'arbre et du vent est créatrice, imaginative, engendrant bruit et sensation ; de la seule résistance de l'arbre naît le dialogue de la feuille et du vent. Et les mouvements de l'arbre dans l'aérien sont multiples :

*« Qu'a donc cet arbre, dans la vitre, qui s'agite, se hérisse, veut s'envoler ?
Et cette foule d'arbustes dont les hochements se contredisent. Toutes ces têtes et sommités à ressorts. » (XVII, page 382).*

Ici nous rejoignons un peu les formes humaines de l'arbre, ses gestuelles ; Bachelard insiste sur « la qualité expressive » de l'arbre dans le vent, arbre agité, battu par les vents. C'est parce qu'il n'est justement pas entièrement livré aux envolées de l'aérien que ses mouvements paraissent si désordonnés et facilement voués à l'expression d'une dramaturgie où l'homme se reconnaît. Le vent confère à l'arbre toute une vie passionnelle, théâtrale, « agitation », « emportement enchaîné », « torsions » (XX, page 127), ou bien « oscillation », « mouvements pendulaires » (XXI, page 344) pour le cyprès, balancements et rythmes qui paraissent alors répondre à un ordre méthodique bien qu'irrégulier, « lente confusion de roulis et de retards ». Ailleurs ce sont encore, dans le mistral, « oscillations élastiques » des pins et acacias, et « désordre rattrapé » (XXI, page 363). On voit combien le vocabulaire des mouvements de l'arbre dans le vent est particulièrement riche, précis, et combien, aussi, il suffit souvent à décrire

la vie de l'arbre ; c'est ainsi que le poète finit par dénier à l'arbre l'autonomie du mouvement et du geste :

*« Fable : Etonné d'être, un Arbre s'agitait...
Mais non. C'était le vent qui lui passait dedans.
Mais lui se croyait vivre, et se fuir.
Il vivait un beau tourment. Autant de feuilles palpitant, autant d'idées.
Et il y avait des passages de passion et de fureur. Mais non.
C'était le vent d'ouragan qui lui passait au travers...
Quand le calme revient, l'arbre n'existe plus. » (XXVI, page 870).*

Le vent est souffle, dynamique essentielle, circulation des sèves végétales, mise au monde par le mouvement, il ne se contente donc pas d'affirmer une personnalité dans le mouvement des ramures, il insuffle la vie dans le corps du végétal, démiurge insaisissable et matrice impalpable, et sans lui l'arbre s'éteint dans l'immobilisme, dans le sommeil des formes, meurt hors du cœur battant et de la respiration de l'air.

Eluard est aussi le poète par excellence des arbres du ciel : « Arbre, ton ombre montre sa chair nue : le ciel » (*Capitale de la douleur*). Il a aussi « les gestes du vent », mais c'est son être tout entier, au plus profond de sa dureté et de sa matière d'arbre, qui fusionne avec l'aérien, en un arbre-ciel épuré, libre et amplifié ; chez Valéry les velléités aériennes du végétal restaient toujours quelque peu contraintes par des résistances de la terre, avec Eluard elles se réalisent pleinement et sans mutilation. Mais, ici non plus, l'aérien ne dissipe pas, il affûte au contraire, et permet aux arbres des percées spectaculaires, une fougue ascensionnelle :

*« Les arbres ont brisé le ciel
Un beau chêne gâché de brume
La vie des oiseaux ou la vie des plumes. » (A Toute Epreuve)*

Bachelard signale de même la force ascensionnelle de l'arbre qui adhère à l'aérien, force fusante qui atteint le ciel, le perce ou le brise, ou bien envol léger, épanoui dans l'espace, ressource ailée des cimes ; car selon l'expression peut être la plus marquante de *L'Air et les songes*, « l'arbre est une réserve d'envolée », expression comparable à celle de Victor Hugo qui faisait de l'arbre une « libre volière » (68). Chez Eluard le végétal s'obstine à la légèreté, à l'extension aérienne, comme en témoignent ces « arbres soupis de la terre » (*L'Etoile double*) ou bien

« l'élan de l'arbre muet qui tient tête à la terre » (*Plante-aux-Oiseaux*), dont toute l'énergie et tout le vitalisme sont concentrés dans cette tension vers l'étendue, le cosmos. Mais l'arbre d'Eluard n'est pas tributaire du vent pour vivre, bien au contraire, puisque, loin de tenir ses mouvements des impulsions de l'air, c'est lui qui de son dynamisme propre fournit à l'oiseau comme au vent l'énergie de l'envol, lorsque « les branches attisent le bouillonnement des oiseaux » dans *Vue donne vie*, ou, plus encore, et non loin de la « réserve d'envolée » de Bachelard qui déjà affirmait la faculté de l'envol comme inhérente au végétal, lorsqu'elles apparaissent comme « ressorts d'oiseaux de vent de nuit » - le mot « ressort » est particulièrement significatif, puisque c'est alors l'arbre qui permet le mouvement, l'envol et le souffle, initiateur des respirations de l'air et de la nuit, comme *impulseur* du vol. Puis, dans le *Blason des arbres*, après la caractérisation de chaque espèce, l'arbre unifié « s'envole » :

*« Les ailes ont quitté le corps
De la forêt l'arbre s'envole*

*Il règne de la terre au ciel
Il s'éclaircit il prend des forces
Il chante et peuple le désert. »*

L'arbre voyageur, arbre-ange avec sous ses ailes l'espace entier, arbre-oiseau conquérant du cosmos, s'amplifie dans le vol, s'affranchit de la forme, se démesure aux dimensions d'un arbre du monde ; colombe sur les déserts, sa végétalité y triomphe, image grandie plus encore que dans les gigantisations des plus imposants héros de la terre, car on passe avec cet arbre au niveau cosmique.

Dans la poésie d'Octavio Paz, feu et air se mêlent en l'arbre. Dans *Sunyata* que nous avons déjà cité, la lumière permet une « ascension jaune » de l'arbre, jusqu'à l'a-substanciation, et dans *Cuatro Chopos*, le soir dissout la matière comme la forme, et les silhouettes des arbres perdent pied, se réduisent à une infime présence élémentaire :

*« Frágiles ramas trepan por los troncos.
Son un poco de luz y otro poco de viento.
Vaivén inmovil. Con los ojos
las oigo murmurar palabras de aire.*

[...]

Es real lo que veo :

*De fragiles branches grimpent par les troncs.
Elles sont un peu de lumière avec un peu de
vent.*

*Va-et-vient immobile. Avec les yeux
je les entends murmurer des paroles d'air.*

[...]

Réel est ce que je vois :

*cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba,
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace
mientras el mundo zarpa hacia lo obscuro.*

*quatre peupliers sans poids
plantés sur un vertige.
Une fixité qui se précipite
vers le bas, vers le haut,
vers l'eau du ciel dormante
en un svelte effort sans dénouement
pendant que le monde lève l'ancre vers
l'obscur. » (69)*

L'envol s'esquisse ici mais ne se réalise pas complètement, c'est l'espace s'éteignant qui déstabilise le végétal, lui ôte sa capacité à situer autour de son tronc haut et bas, plans du ciel et de la terre, ou de l'eau. Tendue et portée vers un au-delà du monde, l'arbre, au point d'équilibre du crépuscule, s'élance vers le large, en même temps qu'il conserve la droiture de sa ligne, n'est plus que la quintessence de lui-même, effort et fixité, épuré, quand la nuit vient l'affranchir de ses devoirs et formes terriens.

L'arbre aérien c'est aussi l'appel des hauteurs pour le rêveur des cimes ; dans *La Higuera* (70), les « vertes voiles gonflées » de l'arbre « caravelle » détiennent du vent le balancement et l'évasion, « à travers la lumière et les nuages ». Le grimpeur s'exile dans les voyages des hauteurs, où l'arbre n'est plus qu'habitant de l'air, dans le « silence des racines » (*Perpetua Incarnada*) et « la conversation aérienne des feuilles ». C'est en se tenant au terrain de l'air que l'arbre du grimpeur des cimes jouit de son équilibre, car les feuillages y sont drus, les voiles à gonfler larges et propices à s'éprendre du vent tout en conservant le refuge et la nichée de leur ombre. Et dans le cinquième poème du recueil *Pasado en claro* l'homme et l'arbre sont deux abstractions qui s'enlacent, seulement efforts ascensionnels, « plantes grimpantes de l'air / Sur des arbres de vent ». La matière même de l'arbre est dans le vent, comme sa forme, transfigurées par son élan vertical. Mais ici comme dans le septième poème du même recueil, air et feu restent indissociables ; c'est le second qui permet l'oubli de la terre et de la forme, l'expansion libre, la montée dans « les espaces limpides », limpidité de l'air comme du feu épurateur. Chez Octavio Paz l'arbre migrant tout entier dans l'espace aérien finit parfois dans l'abstrait, énigme ascensionnelle, chair du vent, direction, élan, mouvement ou tension.

Un peu moins insaisissables les arbres de Le Clézio tiennent leur gestuelle aérienne des limbes ailées des feuilles. « Ailes » et « rémiges », les feuilles concentrent tout le désir d'envol de l'arbre, et toute la richesse de ses

mouvements ; elles « virent à demi », « reviennent », « volent », « brassent l'air comme les oiseaux qu'elles aiment ». Elles se distinguent ainsi du reste de l'arbre par ce goût particulier pour l'aérien, mais c'est la palme qu'on retrouve pour l'ébauche des plus beaux envols ; outre son balancement si caractéristique, elle emporte tout l'arbre dans un jaillissement qui nous rappelle les images volontaristes des flèches et des percées, « vecteur cosmique de l'imagination aérienne » (71) selon l'expression de Bachelard, qui, bien que par le mot « vecteur » il entre déjà en symbolique - il emploie cette phrase à propos des arbres du *Zarathoustra* de Nietzsche -, montre bien comment cette fusée des arbres portés vers les hauteurs s'inscrit dans une dynamique plus que dans une matérialité, et « prend appui sur sa propre vitesse ». Un arbre aérien comme le palmier est un arbre-mouvement, toujours dressé et vigoureux, « ligne élancée ».

« ¡ Arboles !
 ¿ Habéis sido flechas
 Caídas del azul ?

Arbres,
Etes-vous des flèches
Tombées de l'azur ? »

Ainsi s'interroge Lorca dans le Poème *Arboles* ; l'arbre paraît né de l'aérien, du céleste, des étoiles peut-être. Et dans *Chopo muerto* un vieux peuplier réclame la mort parce qu'il n'a plus droit aux honneurs de l'aérien, n'est plus « berceau de la lune », ni « rire magique de la brise », porte-voix et asile des astres et du souffle. Chez Lorca le mouvement n'est pas provoqué par les contraintes de l'air, car, un peu comme dans la poésie d'Eluard où l'arbre s'affirmait comme l'initiateur des dynamiques de l'air, le végétal s'impose comme acteur, le plus souvent anthropomorphisé. Ainsi les arbres « tissent le vent » (*Portico-Poemas Seltas*), quand un autre « dénouait la brise de la rosée » (*Cancion con reflejo*) ou un autre encore, un figuier agressif, « griffe le vent », ou plutôt le « frotte » (« La higuera frota su viento / con la lija de sus ramas » - *Romance sonambulo, Romancero gitan*), moins féroce selon l'expression espagnole. Et souvenons-nous des arbres-pêcheurs, du cyprès, « hameçon vert » (*Pescadores*) cherchant à faire mordre la lune. L'arbre ne s'épanche pas ici dans l'aérien, il y assoit une physionomie active. Lui et le ciel, ce sont aussi « un feuillage d'étoiles », métissage du céleste, de la lumière et de l'arbre, ou bien encore la palme portée si haut qu'elle se fait elle aussi étoile qui « flotte dans l'espace » (*Similes*), car le

palmier c'est tout à la fois l'air et l'or. Mais l'arbre du vol n'est pas étranger non plus à la poésie de Lorca :

« *La tarde equivocada*
Se vistió de frío.

Detrás de los cristales.
turbios, todos los niños,
ven convertirse en pájaros
un árbol amarillo.
(*Paisaje - Canciones*)

Par mégarde le soir
s'est habillé de froid.

Derrière les carreaux
brouillés, tous les enfants
voient un bel arbre jaune
se changer en oiseaux. »
(*Paysage - Chansons*)

Ici encore l'or et l'air s'accouplent, pour un arbre-serin que l'imaginaire et le regard des enfants livrent aux métamorphoses de l'aérien. On voit comment chez Lorca l'arbre dans l'espace aérien continue le plus souvent à s'affirmer indemne ; être du vol, il ne l'est que dans des regards d'enfants derrière une vitre brouillée. Soit il s'empare des éléments du céleste les plus immuables, lune ou étoiles, soit il domine la force du vent, se pose face à lui comme un acteur parfois jaloux de son intégrité.

L'arbre dans la poésie de Rina Lasnier possède une âme-oiseau ; avec *Prière* une colombe « palpite » dans l'arbre, « âme captive » qui tend vers la délivrance, emportant le végétal dans un « essor infini », migrant du poids de sa forme terrienne vers une ampleur immatérielle. L'oiseau est prolongement de l'arbre, extension, quand « pour détendre leurs membres horizontaux / les arbres ont des jaillissements d'oiseau » (*Le Pluvier*) ; l'arbre porte en lui une nature d'oiseau, un mouvement de vol, qu'il étire vers les hauteurs. L'oiseau en l'arbre est donc âme et dynamisme du mouvement vertical. Quant à la « flamme verte » que nous avons déjà évoquée, flamme du poème *Voix de Jacob*, elle s'élève aussi dans l'aérien en « frêles colonnes d'encens », légèreté portée vers le ciel. Dans les vers de *Intérieur* la force du vent laisse « l'arbre trompé », vent dénoueur des massivités du terrien, déliant la force concentrée de l'arbre « en chevelure ». Tantôt liquide (dans *Vitrail d'avril*) tantôt aérienne, la chevelure est l'expression du dénouement des densités enracinées, formes évasives et malléables. Puis c'est à nouveau le palmier qu'on voit s'élaner dans une verticalité triomphante, « élan sans tendresse de branches » (*Le Palmier*), « mâtue nue de voile », « fusée », qui

pour s'épancher dans le ciel, tenir haut l'extase de sa palme, ne doit se laisser ni délier ni emporter dans les voyages incertains du vent - toujours, et ce depuis le début de notre analyse, l'aérien produit deux types de figures, l'une de l'immatérialité et du vol, du mouvement, de l'emportement dans les expansions de l'air, l'autre de la droiture, d'une verticalité raide et fusante, flèche perçante pour atteindre le ciel sans encombre ni distraction de feuille, et non pour s'amplifier dans l'étendue. Avec *Le Vent*, ces deux aspects paraissent se mêler, car le vent « n'est pas venu pour ce qui est ailé », mais, « disperseur », pour délivrer le végétal de ses feuilles, pour « le scandale nécessaire de la dénudation », pour parfaire les intentions de la cime, absenter de la forme, abstraire dans une pure aspiration vers le céleste ; le vent participe à la diffusion - « seul le vent sera le Remplisseur » - de l'essence verticale de l'arbre, unique présence qui demeure après que l'arbre s'est éteint dans une pure fusion avec l'aérien. Le don de son corps d'arbre à l'étendue céleste équivaut à une perte ; l'orme du poème *Les Oiseaux Le Soir* « voulait donner son âme », il s'est offert dans un geste de fleur, puis les oiseaux dans le soir « ont prêté des ailes » aux feuilles, et l'arbre-oiseau a vu son âme lui échapper dans cette fuite d'ailes. Les mêmes dangers de l'aérien apparaissent dans *L'Oiseau mort*, où l'arbre, « brisé d'ailes » pour s'être trop tendu vers le ciel, est assimilé à un « oiseau mort » pour ne s'être pas défié de cet excessif abandon. Le rappel des exigences du terrien met à mort l'oiseau dans l'arbre, et, bien entendu, de ces dangers naîtra la nécessité de l'équilibre, où la symbolique - comme nous le signalions déjà à propos de Louis Guillaume - trouvera l'image d'un homme.

Les épurations de l'aérien ne sont donc pas vivables chez Rina Lasnier, et « l'arbre lié de ciel » (*L'Arbre de Vie*) n'est pas un être de vol mais un être de fuite. L'arbre sous la neige dans *L'Arbre blanc*, avait quant à lui profité de la vêtue de la saison pour accéder à l'invisible, avait pris « chair de spectre pour grandir ». Avec *L'Arbre bon*, est loué, à l'opposé, le plus bel exemple d'équilibre, né non d'une excessive dureté, ni d'une massivité qui tiendrait à s'ancrer exclusivement dans le terrien, mais d'un rapport sain au vent, dans lequel l'arbre s'affirme, sans se distraire ou se défaire de sa forme. Les expressions « île verticale pour concilier les vents » ou « élan stable de ta haute requête » énoncent bien une solidité ancrée dans l'aérien, un espace propre à l'arbre sans qu'il y perde de son dynamisme ascensionnel, bien au contraire, puisque le végétal, avec

cet « élan stable » peut mener plus haut encore sa stature et son règne, sans se démanteler ni s'éteindre, rien sacrifier de sa végétalité.

« ¡Libertad de lo bien arraigado !
¡ Seguridad del infinito vuelo !

Liberté de l'enraciné !
Sûreté du vol infini ! »

Dans ce fragment du poème *Cuesta Arriba (Plus Haute Cime)* (72) de Jimenez on retrouve le même souci d'équilibre, où les arbres terriens et aériens échangent leurs traditionnelles qualités. Le végétal demeure ici un être du vol, mais sa solidité végétale s'intègre dans cette expansion sans entrave vers le ciel, en même temps qu'elle a aussi sa part des libertés de la hauteur. Le terrien ne joue pas le rôle d'un contrepoids, car la plénitude des épanouissements aériens demeure ; simplement, celle-ci ne renie rien des efforts souterrains, l'arbre reste une totalité indivisible. Dans le poème *Actualidad* que nous avons déjà cité pour son « arbre incendié », un vers étonnant offre cette intégrité à l'aérien : « Fruto total del cielo azul ! » (« Fruit total du ciel bleu ! »). On sent combien l'arbre tout entier retrouve son unité dans l'aérien, en même temps qu'il paraît en naître, par cette rondeur close du fruit, bien différente des dispersions de la matière et de la forme où d'autres se perdaient. Et, bien entendu, la végétalité y reste puissante, pulpe et en son cœur graines avides d'humus, en même temps que le ciel paraît arbre lui-même, porteur des fécondités de la terre. Le vent quant à lui ouvre l'arbre à un espace plus vaste ; le dépouillant de ses feuilles dans la neuvième pièce de *Rios que se van*, il installe dans la couronne des plages de « bleus célestes », pour une « mêlée d'immensités nouvelles », un accroissement de ciel pris en mosaïque entre les branchages.

Le vent dépouilleur et délieur engendre chez Saint-John Perse le geste généreux des arbres se défaisant de l'héritage de la saison morte, « léguant, liant au vent du ciel filiales d'ailes et d'essaims », ou « léguant leurs feuilles dans le vent » (*Vents*, 1). Et l'arbre est si bien attaché à la figure du ciel, qu'il se fait arbre-ciel, non pas dans une verticalité fulgurante, mais en un « arbre vénéneux du ciel » dont on imagine l'ampleur ramifiée et pesante, la coupole d'ombrage. L'arbre, indéliable de l'étendue, s'attache aussi au jour, quand celui-ci « prend forme d'un bel arbre ». Le végétal associé à l'espace lumineux peut oublier les chaînes du terrien :

« Et l'arbre balance
Qui perd une pincée d'oiseaux
Aux lagunes du ciel écaille un vert si beau
Qu'il n'y a de plus vert que la punaise d'eau. » (Eloges, XVII)

C'est peut-être là l'arbre le plus parfait, totalité équilibrée, harmonieuse et ample jusqu'au ciel, sans jamais rien perdre de sa végétalité, accompli dans sa feuillée la plus pure, la plus tendre. L'arbre du jour ou l'arbre du ciel sont autant arbre que ciel, arbre que jour, arbre comme métaphore d'une extension parfaite du céleste et de sa voûte, et permission pour le végétal de libérer un peu de sa « réserve d'envolée ».

L'arbre dans les libertés de l'aérien devient évasif dans sa forme ; dans un poème d'Antonio Machado, à l'association traditionnelle du chemin blanc et des troncs noirs se rajoute la présence haute et imprécise - catégorique dans ses couleurs - des feuilles, « une fumée verte qui dans le lointain rêve » (73) (*Poésias* XXXVI). L'indécision de forme des feuillages, immatérialisés dans cette présence de la fumée que nous avons déjà abordée, évapore le végétal, le fait échapper à la temporalité, l'extrait du vivant noir et blanc ; mais la fumée s'élève aussi dans l'expansive jeunesse de l'arbre printanier, « vert nouveau [...] comme une verte fumée » (74) (*Poésias* LXXXV), le renouveau prolonge le végétal dans les terres expansives de l'aérien. Plus l'arbre est jeune, plus sa matière peut encore se livrer aux légèretés de l'air, comme dans la pièce CLXXII de *Los Complementarios* de l'oeuvre complète du poète, où oiseau et arbrisseau s'associent dans la même insouciance.

La quête du ciel s'effectue ainsi le plus souvent par le toucher d'un feuillage sensitif ; « dans son feuillage l'arbre cherche quelque dieu » déclare Jorge Guillèn dans *Arbre de l'automne* (75), et ce non seulement par sa tension des cimes, mais aussi dans la chute, quand la feuille cédant « à la pureté du froid » tombe « dans le ciel, verdure vive, de l'étang ». Le feuillage estival se livre lui aussi aux extases de l'air, « voix dans les feuilles, forme ailée, murmure de rivière » (*Délice en forme d'oiseau*), le végétal s'ébauchant oiseau toujours dans la forme et le mouvement de ses feuilles.

Avec *Effacement du peuplier* René Char vient amenuiser la forme de l'arbre. Le peuplier en appelle au vent : « son souffle affine ma vigie » ; du vent

sculpteur ou dissipeur naît l'ascétisme de la forme, lequel d'ailleurs peut aussi, comme dans *Crayon du prisonnier*, naître du gel, quand « la feuille passe à travers l'arbre ». Dans le poème *Venatio* le chêne vert face aux ailes de la grive, refuse l'aérien, se replie sur sa dureté et son ombre :

« *L'arbre noir qui ne se dévide
Est lourd de verte obscurité.* »

René Char associe fréquemment arbre et oiseau ; le second invite le premier à s'épurer dans le cyclique et le saisonnier, se dévider des cocons de sa torpeur enracinée, et, si « l'arbre le plus exposé à l'oeil du fusil n'est pas un arbre pour son aile » (*La Fauvette des roseaux*) c'est que son repli massif sera plus volontiers abattu par la mort que le déliement de l'envol auquel il fut invité - mais l'on voit bien ici comme nous touchons de près aux symboliques, dès qu'il s'agit d'une dialectisation des termes aériens et terriens.

Le cyprès de la pièce *Dans Les Cyprès* de Colette s'expose lui aussi au rôle délieur et dénoueur du vent ; « brosse rude » alors qu'il imposait la massivité de l'obélisque, « un fût à porter une église », le mistral « creuse », « divise » et « révèle », décèle des vides et des failles, crée du vide par le souffle dans la densité de pierre du cyprès replié jalousement sur son coeur, sur le « crin compact », la « sombre crêpelure ». Le vent démantèle, pénètre et met à jour le « coeur sec » de l'arbre, vient caresser ses « failles profondes ».

Dans le passage du roman de Giono *Un Roi sans divertissement* que nous avons déjà cité plusieurs fois, le hêtre qui fait figure de grand sacrificateur est emporté dans les mouvements fantastiques de la spirale et du tournoiement ; les lumières ardentes de l'automne mais aussi la fougue du vent créent ce dynamisme monstrueux du danseur. Celui-ci, « multipliant son corps autour de son immobilité », s'abandonne à des ondulations frénétiques, à « la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie », ivre de son mouvement, « entortillement » d'où il tire la force hypnotique de sa danse.

Dans la poésie d'Adonis arbre et vent se complètent, paraissent même parfois constituer une seule entité. L'arbre « féminité du vent » vient s'abreuver à sa virilité et à son Verbe quand il « colle [...] son oreille / à la poitrine du vent »⁽⁷⁶⁾. Le végétal dans ses rapports au vent retrouve toute sa sensibilité, anthropomorphisé comme nous l'avons déjà vu ; « lèvres feuilletées par le vent »

les arbres épellent une sensualité en même temps que - nous le verrons un peu plus loin - un langage. Le vent défait l'arbre de toutes ses torpeurs, le pousse au mouvement et à l'ascension, à l'expansion et à l'expression de soi, et « les branches rivalisent pour tendre le cou » quand le vent se lève, haussées vers ce qui les accomplit et les transcende. C'est aussi la branche qui, alors qu'elle « accueille un oiseau », « oublie l'arbre », se livrant au rêve de l'aérien.

Les pins du poème *Bocage de jeunes pins au bord de la mer* de la futuriste russe Hélène Gouro ont fait du ciel leur patrie : « Je vous aime parce que vous êtes ailés. » Svelte, jeunesse éternelle accompagnent ces arbres-oiseaux envolés sur la mer ; le courage de l'arbre aérien est de se livrer pleinement à la dynamique ascensionnelle, il en appelle à toutes les transcendances, à toutes les puretés.

On connaît déjà l'importance du vent dans la poésie de Verhaeren pour la dramatisation des gestuelles le plus souvent anthropomorphisées de notre motif ; le vent représente aussi une force déliante, comme dans *L'Autre Plaine* où les feuillages « dénouent [...] de longs rubans de vols ». L'aile, la chevelure, le ruban ici, relatent autant de mouvements assouplis de l'arbre. Avec le poème *Les Espaliers* ce sont les reflets des feuillages qu'on voit luire de loin dans la couronne d'arbres-géants qui paraissent « des vols d'oiseaux » ; la feuille-oiseau s'ébat alors dans un vol perpétuel. Et la forme du dépouillement qui décrit la tension du végétal vers le ciel n'est pas absente non plus de la poésie de Verhaeren, quand hêtres et pins « s'érigent d'un jet » vers la voûte or du ciel (*La Nuit*) ou quand les fûts des forêts se dressent, raides, « comme un faisceau de lances » (*Les Nombres*), leur ramure « en sillages d'éclair ». Dans ces visions de la verticalité triomphante, les corps fulgurants des arbres ne sont plus qu'élan vertigineux, ligne pure où la vie paraît le plus souvent s'être éteinte. Dans le *Carnet du bois de pins* de Ponge l'arbre se dépouillait aussi dans l'unique dessein de porter sa cime dans les hauteurs. « Tout évolue vers une parfaite sécheresse », un arbre comme « un I », « élan naïf » de la tige, pour créer des figures secondes telles que mât, poteau, ou hampes. Chez Yourcenar ce sont le triangle ou la pyramide, figures qu'on retrouve dans l'arbre des alchimistes, qui expriment le signe de l'air, mais sans déséquilibre. Pointée vers le haut, la « pyramide verte » permet que ses branches « esquissent le commencement d'un vol » (*Écrit dans un*

jardin) ; en revanche le signe de la terre, triangle pointé vers le bas, promet tous les déséquilibres.

Le poète romantique polonais Adam Mickiewicz dans le poème *Arbre* décrit lui aussi des cimes qui « piquent le ciel », mais c'est là où la feuille peut élire « cheminement de chenille » ; le vent qui vient l'animer est genèse de toutes les métamorphoses fantaisistes de la feuille :

« [...] *Est-ce un enfant
Au berceau, une chenille prestement patte à patte s'agitant
Ou un serpent ? [...] »* (77)

Le vent délie la matière et la forme, il ouvre aussi la porte à toutes les extravagances, mêlant les règnes dans le mouvement qu'il provoque, le merveilleux par le fluide échange des formes ; loin des contraintes de la dureté et du contour, l'imaginaire pluralise l'expressionnisme d'un même mouvement.

L'aérien peut ainsi épurer la forme, magnifier la poussée verticale par une ligne fusante, ou au contraire la modeler en des formes secondes, chevelure, oiseau, ruban, ici serpent ou chenille, dans la liberté absolue d'un mouvement sans raideur, d'une forme jamais mutilante. Nous achèverons d'ailleurs avec l'une d'entre elle, l'arbre-poumon.

« *Mais le poumon de l'arbre
Est plein d'indifférence
Et nul ne sait l'importance du vent. »* (78)

Ainsi Jouve juge-t-il les échanges entre arbre et vent, l'un le souffle, l'autre l'appareil respiratoire. Mais le plus bel exemple d'arbre-poumon est sans doute celui où grimpe Robinson dans le roman de Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. La respiration de l'arbre se décrit comme un effort de captation ; « embrasser l'air de ses milliers de bras »⁽⁷⁹⁾, « l'étreindre de ses millions de doigts », telles sont les fonctions de l'arbre, « cardant le vent » comme chez Lorca il le tissait ou le dénouait, proliférant dans l'air comme un « buisson de chair purpurine », « bouquet de fleurs charnelles », nudité nue de l'organe respiratoire. Est aussi évoquée l'image d'un navire, « vivante mâtüre », s'enflant pour « prendre enfin son essor » ; arbre et vent y sont pourtant moins unis, et c'est bien sur l'alliage unique réalisé par le poumon que s'achève le passage : « la

feuille poumon de l'arbre, l'arbre poumon lui-même, et donc le vent sa respiration, pensa Robinson. »

Ici l'expansion de l'aérien n'abstrait pas, n'immatérialise pas, bien au contraire, elle entraîne une « exubérance délicate » de la végétalité, exubérance vitale où l'arbre inscrit sa nécessaire et avide communion avec l'air. La transformation est réciproque, l'arbre se déployant pour les captivités de l'air, celui-ci acquérant les dimensions et le rythme d'un souffle.

La poétique de l'arbre aérien se poursuit avec le dernier volet de notre étude, celui qui nous mènera au seuil des symboliques, l'analyse de tous les langages de l'arbre, ses prises de parole. Car c'est bien souvent le vent qui fournit l'impulsion vocale, comme il avait été responsable de bon nombre de mises en mouvement.

Chez Shelley nous n'avions pu qu'amorcer la description des rapports entre l'arbre et le vent ; elle trouve ici son approfondissement. Les feuilles dans *Queen Mab* secouées par la tempête se firent conteuses :

« *the leaves [...]*
[...] whispered strange tales in the
whirlwind's ear
(IX - v. 202) »

Ici la voix provient de l'arbre lui-même, le vent se réduisant à une écoute, au contraire du poème *Ode to the west wind* où la forêt est « lyre » du vent qui vient en bourrasque y insuffler ses « puissantes harmonies », les mélancolies et le « ton sombre » de l'automne. Dans un vers d'*Alastor* c'est encore le vent qui rend l'arbre sonore, « Breeze murmuring in the musical woods » (v. 403), les bois proches de l'arbre-lyre détenant alors, plus que les cordes où l'air fait vibrer sa propre voix, l'âme qui permet au souffle sa résonance. J. Perrin dans *Les Structures de l'imaginaire shelleyen* souligne les rapports ambigus de l'arbre et du vent, leur « interaction complexe » (80). Selon lui le vent met au jour dans l'arbre ce qui y existe déjà ; c'est dire qu'il dévoile, éveille dans l'arbre des voix dont la

musicalité et l'harmonie dormaient dans l'aubier, dans la substance même du végétal, capteur de tous les échos du cosmos et que le vent permet de restituer, modeler dans la continuité de sa croissance. On voit ainsi le vent tantôt vocaliser l'arbre, tantôt paraître prendre lui-même la parole. Dans *Mont Blanc* le vent aime à écouter un groupe de vieux pins où il s'engouffre, « To hear an old and solemn harmony » (v. 24), une voix de basse pour ces âmes ancestrales ; le vent impulse, stimule, mais l'arbre module selon ses propres accents. Dans un passage de *Revolt of Islam* le vent paraît chef d'orchestre :

« [...] Low winds attune
The midnight pines » (v. 1357)

Régulant l'harmonie de l'ensemble, le vent se manifeste ici autant comme auditeur que comme acteur. Et on s'aperçoit que pour sonoriser le végétal nul n'est besoin de forte tempête, il suffit d'une brise, d'un vent léger qui suggère à l'arbre le chant ou la parole. Dans un passage de *Prince Athanase* c'est aussi un ensemble de pins que le vent sonorise et harmonise :

« And the far sighings of you piny dale
Made vocal by some wind we feel not here ! » (v. 206)

Le vent amplifie les rumeurs de l'arbre, en fait une véritable voix. Si le végétal est dépouillé, le souffle du vent devient sinistre tempête, hurlement sans écho dans un vide sans feuille, incapable d'aucun son mélodieux :

« When winter rides on the northern blast
And howls in the midst of the leafless wood »
(the spectral Horsemen v. 32)

La présence du vent est plus légère lorsqu'on l'entend provoquer les musicalités du végétal ou y répandre les siennes propres, comme celui qui dans le *Prometheus Unbound*, toujours au milieu des pins, « shook / the clinging music from their boughs » (II, 1, v.157), comme agitant des clochettes attachées aux rameaux, en joueur ou sonneur habile, ou celui qui, plus loin, chuchote d'un arbre

à l'autre, en confidence - c'est l'arbre alors qui paraît l'oreille du vent, attentive et vibrant de la moindre brise :

*« And there is heard the ever moving air,
Whispering without from tree to tree. » (III, 3, v.18.19)*

Dans le poème *The Sensitive Plant* le vent colporte les sentiments des végétaux, ici des fleurs, jusque dans les pins, pour une communion de sympathie entre les différentes parties de la nature ; « pleurant leur douleur » le vent traduit le drame des vies et des morts des végétaux, il l'enseigne et le répercute. Parfois un simple mouvement de l'air, « worm air weaves », comme dans *Rosalina and Helen*, suffit à faire entendre une musique douce, « soft music » (v. 589), dont on ne détermine pas bien si elle provient du vent ou des feuillages, véritable musique des sphères, interprétation de la vie du cosmos, comme le souligne J. Perrin.

*« [...] and a wind
Will rush out of the sighing pine-forest,
And with the wind a storm of harmony
Unutterably sweet. » (Hellas, 4, v. 177...)*

De la même façon ici forêt et vent composent et expriment des harmonies secrètes ; le souffle pourtant est plus puissant, mais la musique qu'il engendre des soupirs des pins conserve son infini douceur. Citons encore, dans la lignée de tous ces arbres-lyres shelleyens, un groupe de cyprès où se dévoilent plus clairement les ascendances sacrées de ces chants d'arbres et de vent :

*« [...] blasted and all wearily they stand,
One to another clinging ; their weak boughs
sigh as the wind buffets them, and they shake
Beneath its blasts - a weather beaten crew !
Chorus : what wondrous sound is that, mournful and faint,
But more melodious, than the murmuring wind
Which through the columns of a temple glides ?
A : It is the wandering voice of Orpheus lyre.
Born by the winds »
(Orpheus)*

Dans ces cyprès, dont il est précisé dans les débuts du poème qu'ils encadrent la porte des enfers, paraît s'élever l'essence même du chant, le chant par excellence, le chant orphique, plus mélodieux et plus libre que celui qui résonne dans les temples où le vent ne peut que glisser sur les colonnes sans âme, plus musical et plus signifiant - naissance ensorcelante de la voix de l'immortel musicien, parmi les vivants piliers qui voient leur lassitude et leurs soupirs haussés et transformés en sonorité magique.

Enfin *To a Lady, with a guitar* raconte la richesse poétique des fibres mêmes de l'arbre, façonnées à toutes les harmonies de la nature :

*« For it had learnt all harmonies
of the plains and of the skies,
of the forests and the mountains.
And the many - voiced fountains ;
The cleanest echoes of the hills
The softest notes of falling rills,
The melodies of birds and bees. » (81)*

Sons clairs ou doux, mélodieux ou feutrés, tout a imprégné la substance de l'arbre, a gonflé le bois ; et l'instrument, la guitare façonnée par le travail du luthier, puis le jeu de l'artiste assimilé à celui du vent, résideront dans l'art de libérer, selon l'expression de J. Perrin, « les impressions musicales naturellement acquises ». L'instrument demeure totalement arbre ; mais de cette figure seconde du végétal, lyre ou guitare créée à partir de sa matière - de son âme aussi selon le poète - nous reparlerons un peu plus loin, comme d'un « rejet » de notre motif, avec les arbres-navires notamment. Nous ne retenons ici que la continuité, la récurrence de l'affirmation d'un langage dans l'arbre, émis dans les impulsions elles-mêmes murmurantes ou simplement vocalisantes du vent ; dans le dernier exemple cité ce sont le luthier et le joueur de guitare qui assument le rôle du vent.

Mais les arbres-lyres foisonnent dans une autre oeuvre, celle de Giono. Dans *Manosque-Des-Plateaux* l'écrivain regrette l'allée d'ormes abattus, ce vide laissé, la beauté et le chant des arbres :

« Au temps des grands vents, dans ces arbres épanouis comme des cithares, Apollon lui-même venait chanter tout le farouche de son coeur. On le voyait [...] »

Ce n'est plus Orphée mais le bel Apollon qu'on voit descendre près des arbres ; l'arcadisme épanche tous les lyrismes de l'arbre, le dieu de la beauté insufflant dans son chant toute l'amplitude de la terre, Apollon étendu dans la suite du texte comme un géant jusqu'aux horizons les plus lointains, « sa tête reposée sur le coussin des collines ». L'arbre-cithare ne forme qu'un seul corps avec le musicien, la terre talentueuse qui vient jouer de ses cordes et de sa vocalité.

Mais l'arbre-lyre le plus impressionnant de l'oeuvre de Giono est sans doute cette invention du roman *Le Serpent d'étoiles*, invention dont l'écrivain a fait croire à l'existence réelle, que d'aucuns se sont essayés à imiter, lui reprochant la supercherie par la suite. Le beau mensonge consiste en un pin-lyre ingénieusement conçu :

« Au vif de la lune, dans ce rond d'herbe courte que le bois embrassait, un beau pin-lyre dressait ses deux troncs.

Comme on approchait, l'arbre se mit à chanter d'une voix qui était à la fois humaine et végétale. Je vis qu'on avait asservi les deux cornes de l'arbre par la traversière d'un joug creux. On avait tendu neuf cordes du joug au pied de l'arbre : ainsi, il était devenu une lyre vivante, à la fois de l'ample vie du vent, de la sourde vie des troncs gonflés de résine, et de la vie toute saignante de l'homme.

Le berger toucha les cordes pour en doser la force. On entendait tomber ses sons, en bas, dessous, en plein maquis, et les feuillages grondaient comme sous les larges gouttes d'un orage. Enfin le berger s'adossa au grand tronc recourbé, il étala ses mains au plein des cordes et il attendit le vent.

[...]

Il arriva et, tout aussitôt, du haut palier de la colline s'élança le chant aux trois vies. L'arbre tout entier vibra jusque dans ses racines, et du large emplein de ses doigts l'homme serrait les rênes au beau cheval volant : tout le ciel ruisselait au travers de la lyre. Alors, une grêle d'oiseaux tomba de la nuit et, comme des pierres en marche, les moutons se mirent à monter à travers le bois. » (82)

Cette pleine possession du monde dans le chant, où nul n'est besoin d'abattre l'arbre pour y façonner l'instrument, semble un jour de Création, dans le sacré de chaque geste, et c'est bien « une voix de Dieu qui va jusqu'au fond harmonieux de l'horreur » que le berger et le vent font jaillir de l'arbre. Par la voix le vent se mêle aux règnes végétal et humain, et l'arbre fait aussi figure de monture, l'envolée sonore l'arrache à la terre pendant qu'il possède l'étendue, un ciel liquide docile entre ses cordes, et, comme Orphée, hypnotise les animaux du ciel et de la terre, les pétrifie en grêle ou en pierre, les mène à lui, où il paraît leur prendre la vie. Arbre démiurge par un Verbe où se joignent toutes les forces du

cosmos, le pin-lyre impose le respect aux bêtes, aux collines et aux hommes ; un peu plus loin, tout le troupeau attiré est venu écouter, « tête basse », et l'agneau tremble, dans l'instinct d'une sacralité, d'une manifestation divine. Puis Giono de relater comment une de ces lyres, « invention de berger », sema la peur « sur tout un pays de Queyras, l'an 12 ou 13 » ; élaborée dans un chêne cette fois-ci, elle avait pris « la juste sonorité d'un flux d'eau », trop terrienne, entachée de ténèbres et de sortilèges, et elle rendit fou d'un « désir d'eau vive » les habitants.

C'est qu'en vérité, précise l'écrivain, toute la gamme de l'arbre s'étaye entre cordes sourdes et claires, notes de la pesanteur ou de l'air :

« Si pour les notes aimables cela fait l'appel des oiseaux, pour les notes sourdes le coeur vous pèse et les nuages semblent de gros pigeons. »

Giono nomme aussi ces lyres des « harpes à vent », arbres vivant de la vie du vent, situés sur les crêtes pour plus d'intonation, prenant parole de tous les éléments, propos de source vive ou caprice du souffle, et, aussi, de la main des bergers. Ces derniers, comme le chœur d'un drame antique, s'assemblent et déroulent avec le vent l'expressionnisme des harpes ou arbres-lyres ; également metteurs en scènes et récitants, l'un rythme en sifflant entre ses doigts les intervalles de silence. Il s'agit bien, un peu comme chez Shelley, d'un « chant du monde » que l'arbre fait entendre, des harmonies décelées de son aubier, de sa substance d'arbre-monde ; mais ici l'homme est partie prenante, interprète, couplé au vent, sans que jamais l'un sans l'autre puisse vocaliser le végétal. L'arbre dramaturge chargé des argiles sombres de la terre comme des clartés d'ailes du ciel, demeure pleinement végétal tout en assumant la fonction d'instrument ; la voix est d'homme ou de vent, comme d'arbre, « chant aux trois vies » intimement mêlées, entre notes claires et sombres.

Ailleurs dans l'oeuvre de Giono l'arbre polyglotte donne de la voix, bien que de façon plus ponctuelle et moins frappante que dans *Le Serpent d'étoiles*. Ainsi dans *Colline* le langage diffère selon l'espèce ; le tilleul « fait le chaton qui pleure », le châtaignier « la femme qui geint ». Le platane quant à lui émet plutôt un bruit, bien que par analogie il paraisse équivaloir à une parole : il « craque au-dedans comme l'homme qui demande la charité » (83). On prête fréquemment à l'arbre des plaintes ou des soupirs, des gémissements ; c'est souvent l'arbre qui

grince ou craque de lui-même, sans influence extérieure. Chez Shelley aussi nous recensons de nombreux soupirs dans les forêts de pins, mais l'action du vent y harmonisait la charge expressive et l'élevait à un chant. Dans *Regain*, une fin d'hiver voit en l'arbre le chanteur, le barde du printemps ; la « grande chanson des arbres aux feuilles sèches » s'éveille dans la brise, les vieux chênes entêtés à ne pas se dépouiller du « pelage de l'an passé » jouent de tous les éléments pour se faire entendre, « parlent dans le vent avec la voix du torrent » (84). La liquidité est dans la voix de l'arbre, le souffle du vent apporte le dénouement des voix d'eau. Dans *Le Chant du monde* l'énergie éolienne rappelle au végétal des vocations oraculaires :

« Le vent sonna plus profond ; sa voix s'abaissait puis montait. Des arbres parlèrent ; au-dessus des arbres le vent passa en ronflant sourdement. Il y avait des moments de grand silence, puis les chênes parlaient, puis les saules, puis les aulnes. » (85)

S'ébauche la rythmique secrète d'une parole, une partition de vent et d'arbre, avec des silences eux aussi signifiants, comme dans le jeu du pin-lyre. Et la connivence de la terre envers l'homme s'exprime par la voix des arbres, ou des ruisseaux ; dans la fin de *Regain* Panturle et sa compagne de retour chez eux sont accueillis par « un grand peuplier qui s'est mis à leur parler. Puis, ça a été le ruisseau... ». Cette manifestation d'une parole végétale revêt plus le caractère d'une sympathie que celui du sacré. Enfin dans le règne végétal on ne méconnaît pas l'écriture, tout, déjà, est signifiant, comme cet « alphabet mystérieux des blessures séchées » de vieux bouleaux dans le récit *Rondeur des jours*. Obscurément, comme un pilier à runes, l'arbre nous conduit vers la nécessaire exploration d'un sens.

Octavio Paz nous convie aussi au déchiffrement de signes et de calligraphies. Les peupliers de *Cuatro Chopos* sont une ligne d'écriture :

<p><i>« Como esta linea que no acaba de escribirse y antes de consumarse se incorpora sin cesar de fluir pero hacia arriba.</i></p>	<p><i>Comme cette ligne qui n'en finit pas de s'écrire et avant de se consumer se redresse sans cesser de s'écouler mais vers le haut »</i></p>
---	---

« Fleur de voyelles et de consonnes » (« Flor de vocales y de consonantes »), la ligne des quatre peupliers se déroule comme une écriture en train de se créer, horizontalité frémissant d'une ascension verbale, processus qui

se cherche et se perpétue, ondulation du verbe-arbre. Y participe le souffle du vent, comme dans les impulsions des arbres-lyres, pour former une « caligrafia llameante / escribe por el viento » (« calligraphie ardente / écrite par le vent »). A cette image - écriture et dessin - s'ajoute la musicalité, « cuatro moradas melodias » (« quatre mélodies mauves ») inscrites en variations, modulations, sur la portée sinueuse de l'horizon - rappelons également que le poème *Cuatro Chopos* est issu du recueil *Arbol adentro (L'arbre parle)*, au titre significatif. Cependant l'écriture, le dessin, la mélodie, rien n'est encore déchiffré quand le soir estompe tous les contours, brouille les images, éteint les arbres dans un reflet évasif et impressionniste.

Dans le second poème du recueil *Pasado en claro*, le frêne qui s'élève en flamme liquide accède aussi au langage, rumeur d'abord puis « tour parlante » ; la parole s'apparente bien aux transfigurations de notre motif, élaboration, à partir des rumeurs et des soupirs, et le plus souvent dans les affinages de l'aérien, d'une voix, d'une musicalité, d'une langue. Bien entendu un certain anthropomorphisme s'associe assez fréquemment à ces prises de parole ; ainsi dans le poème *Perpetua Encarnada (Immortelle incarnate)* on voit des arbres joindre leurs fronts pour chuchoter, et le poète allongé à l'ombre des eucalyptus demeure entre le « silence des racines » et « la conversation aérienne des feuilles » ; le langage reste lié à l'air, non seulement parce que, de façon concrète, c'est bien le vent qui le plus fréquemment provoque les rumeurs des feuillages, mais aussi parce que la parole se caractérise comme un au-delà de l'arbre, une transcendance.

Onimus dans ses *Essais sur l'émerveillement* associe bien le langage à une « façon de chanter le vent », par laquelle il différencie les espèces. Ainsi selon lui les peupliers émettent un « chant liquide », les cocotiers un « froissement de carton », moins musical que « l'orgue des chênes » ou « la harpe assourdie des pins » ; les cèdres font entendre le « bruit des grandes eaux » et les filaos un feulement (86).

L'expressionnisme musical des grands arbres est particulièrement cher aux romantiques ; nous l'avons vu avec la récurrence des sonorisations de l'arbre chez Shelley. On trouve aussi la musicalité du végétal dans la poésie de Lamartine, mais surtout dans le souci d'exprimer une harmonie naturelle, non tout à fait comme chez Shelley avec un même ressort dramatique, une même complexité de rapport entre arbre et vent.

*« Arbres harmonieux, sapins ! Harpe des bois,
Où tous les vents du ciel modulent une voix
Vous êtes l'instrument où tout pleure, où tout chante. »*

Ce passage de la seconde époque de *Jocelyn* fait de l'arbre un instrument à tout vent, qui vibre de tout sentiment échoué, aux notes claires ou sombres, aux infinies possibilités du son, selon l'écho jeté par la variété des souffles qui le touchent ; l'arbre ne paraît pas ici élever une voix propre, mais seulement traduire la sentimentalité des éléments, où l'homme saura reconnaître ses propres joies et tristesses. Dans *Le Choeur des cèdres du Liban* de *La Chute d'un ange* les arbres dont on connaît l'ascendance biblique vouent une prière à la divinité :

*« Glissez, glissez, brises errantes,
Changez en cordes murmurantes
La feuille et la fibre des bois !
Nous sommes l'instrument sonore
Où le nom que la lune adore
A tout moment meurt pour éclore
Sous nos frémissantes parois. »*

Les cèdres en appellent au vent pour enfler leur cantique à la louange du dieu ; ils désirent que le souffle éolien atteigne leur âme, « dont chaque feuille est une voix », qu'il la manifeste en transcendance au-delà des écorces rudes. Le vent extériorise ici une voix, un chant, les amplifie et les répand dans toute la nature ; ceux-ci finissent par tenir lieu d'inspiration pour les croyants, oracles pour les chants liturgiques, car les saints, les poètes et les sages « formeront leurs plus beaux cantiques / des murmures de nos rameaux ». Dans la figure anthropomorphe de l'arbre en prière, le chant se précise en louanges, les cèdres ont une âme à porter en remerciement vers le créateur - le son d'un orgue, d'ailleurs, paraît résonner sur les cordes de la harpe :

*« Glissez comme une main sur la harpe qui vibre
Glissez de corde en corde, arrachant à la fois
A chaque corde une âme, à chaque âme une voix !
Glissez, brises des nuits, et que de chaque fibre
Un saint tressaillement jaillisse sous vos doigts ! »*

Le lyrisme provient ici totalement de l'arbre humanisé, le vent n'est qu'un agent où s'exalte la prière - et on l'imagine de plus en plus tempétueux, bien que toujours soient invoquées de simples brises nocturnes. Le souffle du vent n'harmonise pas, il transporte comme une graine ailée, la bonne parole des cèdres en prière.

Les arbres de Hugo ne sont pas si unanimes à vouloir faire entendre des cantiques par toute la création ; car leur voix porte parfois les messages de l'ombre. Ainsi les ormes monstrueux du *Voyage aux Pyrénées* « rient d'un rire farouche et hideux propre aux ténèbres ». Ce n'est pas le rire gai des feuillages, mais l'expression d'un univers caché et sournois. Le terrien chez Hugo possède lui aussi une voix, l'aérien s'y oppose par l'harmonie de son chant, comme cet « hymne harmonieux » émis par les feuilles du tremble dans *Les Quatre Vents de l'esprit*, lyrisme qui la nuit impressionne les voyageurs. Dans *Le Satyre* c'est de la terre que l'arbre paraît s'inspirer, « la terre où l'arbre ému prononce des oracles », fausse figure antique dont la voix est dictée par l'assaut des ténèbres. Dans le poème *A Albert Dürer* ce sont encore les arbres les plus monstrueux, les plus terriens dans leur massivité, qu'on entend « rire, et se parler dans l'ombre à demi-voix », ainsi que les ormes qui se chuchotaient des « syllabes bizarres » dans leurs oreilles grotesques. La parole de l'arbre-monstre anthropomorphe est une langue faussée, mystérieuse comme celle des arbres-lyres mais infiniment moins harmonieuse, discordante, modulant de l'ombre et de l'effroi.

Cependant Hugo est une exception dans sa formulation des voix du végétal, pseudo voix d'ailleurs, rires et rumeurs de l'organique et de la laideur modelés dans l'argile ; la plupart du temps c'est bien du souffle de l'air que naît la voix, qui tente de s'élever aux dimensions d'un chant ou d'un Verbe. Le vent si fréquent dans la poésie de Verhaeren sous la forme de tempête mutilatrice peut aussi parfois exalter un chant dans l'emportement des arbres. Dans *L'Autre Plaine* le vent délieur, adouci, laisse entendre les feuillages qui « chantent », et avec le poème *Les Vieux Chênes* se sont des plaintes que le vent du nord arrache aux arbres, « douces et miaulantes », puis des râles, mêlés des clameurs du vent et des douleurs des lutteurs. Dans *Soir d'automne* « on écoute pleurer et rire les arbres », par les fentes de leurs écorces cette fois-ci - dévoilement par la blessure de toute une intériorité sensitive. A la fin du poème *La Forêt*, quand la force dominatrice de l'orage et des tempêtes paraît totalement posséder la vie des arbres, ceux-ci

usent du souffle du vent pour élever un chant qui surpasse en puissance la fougue destructrice de l'ouragan :

« *Quand même, immensément, avec force, là haut,
Les vents faisaient chanter la forêt tout entière.* »

Alejo Carpentier, musicien autant qu'écrivain, découvre en forêt des harmonies, des accords, des sons originaux. Ainsi Esteban dans *Le Siècle des Lumières* entend dans l'averse une « symphonie » (87) jouée sur les arbres, avec une « résonance distincte » pour chaque matière ; l'orchestre des forêts, « accord » des lianes et des palmiers, « diapason des membranes », « sons percutants des grosses feuilles », décèle un univers musical grandiose, celui de la symphonie, l'élémentaire et la matière, la fibre des végétaux, s'exprimant comme un ensemble. S'élabore une véritable architecture musicale, quand la cime des palmiers rejette, « comme par des gargouilles de cathédrale », l'eau de pluie qui vient tambouriner sur des palmes plus petites, « peau d'un vert tendre » émettrice de sons plus frêles, de notes plus claires que les feuillages plus denses, « malangas tendus comme un tambour ». Les harmonies originelles ne jaillissent pas des instruments élaborés du luthier, harpes ou lyres, mais des percussions, bois et peau, de la substance même des forêts, les limbes variés des feuillages. Puis à l'eau s'ajoute le vent, la première générant le son, le second le rythme, imposant « ses tempi à la vaste symphonie ». Le langage primitif des forêts est musique, symbiose des éléments, son de la matière, et ce jusqu'à la vocalisation puisque les espèces finissent par s'identifier « par leur propre voix ». Le passage s'achève avec l'expression « magnificat d'odeurs », finale en temple baudelairien, réponse toujours musicale des sensibilités pour une partition à voix multiples.

Les quêtes musicales du narrateur du *Partage des eaux* aboutissent aussi en forêt ; un autre expressionnisme de l'arbre rejoint paroles et musique, celui de la danse et de ses mouvements : « il existe une danse des Arbres » (88). Tous ne connaissent pas cette danse, mais ceux qui pratiquent ces « rondes de feuilles légères » ne font pas que répondre à une impulsion du vent, ils créent un rythme, fait de « houles », « reflux », « pauses », « respirations » et « chutes », toute une « musique de verdure » écrite et lue avec ses variations, ses pas, ses montées et ses accélérations dans le son comme dans le geste. Et le narrateur de conclure :

« nulle chorégraphie humaine n'a l'eurythmie d'une branche qui se dessine contre le ciel. »

On voit combien nous affleurons à nouveau ici à l'évidence d'une symbolique, avec ce code musical à déchiffrer dans les frondaisons, l'énigme relationnelle entre les éléments qui s'entonne comme un ballet, musique et danse, alliage parfait des mouvements et du son. *La Danse sacrée* évoque aussi cette verve musicale de la nature entière ; mais le grand fromager au pied duquel aboutit Henrique paraît plus réceptif qu'actif, instrument sonore puissant appelant les impulsions du vent. Car il n'est « pas intéressé par les solos de fifres ou la musique de chambre » (89) des oiseaux, qu'on ne voit pas nicher dans ses branches, « mais par les symphonies des vents errants ». Jamais abattu par les cyclones, il accapare dans ses fibres et dans ses frondaisons la forme musicale la plus complexe, celle du vent conteur de « l'histoire du monde ». Tout l'éventail des genres est contenu dans la nature, l'arbre recueille l'amplitude symphonique du vent, où toutes les sonorités prennent part.

Dans *Forêt vierge* de Ferreira De Castro, ce n'est plus le concert symphonique des arbres et des éléments, où chacun est mis en valeur, des romans de Carpentier, car la symphonie, ou plutôt le silence dit « symphonique » (90), n'attribue pas ici à chaque élément sa place et sa sonorité, il est étouffement des parties pour « le doux murmure du feuillage », une totalité monocorde où les « millions de gazouillements » sont « atténués », « fondus », comme chaque arbre était nié dans son individualité. Et dans les effusions de la tempête c'est le dérèglement, la discordance, car le rythme s'emballe en un « concert sinistre exécuté par des instruments discordants, sous la baguette d'un chef de plus en plus frénétique ». L'orchestre fou dans la violence et l'hystérie des vents déchaînés nous confie ici un visage tout différent du couple arbre-vent, jusqu'au dérèglement des harmonies musicales, des rythmes exécutés en virtuose. Puis on entend s'entrechoquer « les cymbales de l'orchestre infernal », la percussion pour l'expression d'une violence tout à l'opposé de la douceur des lyres ou des harpes.

Dans le poème *Musique* de Minou Drouet, le son, profond comme celui des grandes orgues, fait naître une forêt dont les fûts jaillissent en hymne vers le ciel. On retrouve ici l'association typique de l'orgue et de la cathédrale à la forêt :

*« chaque accord plantait un pilier
Et chaque trille nouait une ogive. »*

Et de la prière des géants de la forêt se forment les voûtes des pierres. Une architecture musicale s'élabore, un peu comme dans *Le Siècle des Lumières* ; la forêt entonne dans le grandiose - orgue et cathédrale - sa stature la plus imposante. La toute jeune poète trouve aussi dans les arbres le possible épanouissement des féeries de son imaginaire d'enfant ; dans *Arbre, mon ami*, le végétal est musique et livre, « lourd de musique sous les doigts du vent », lesquels le « feuilletent comme un conte de fée » ; arbre et vent invitent à la palabre, au conte. Cependant cet effeuillement finit sur un dépouillement, silence et soupir où l'arbre « dévêtu pour l'hiver » dévoile en même temps sa véritable nature, ligne, tristesse, et mutisme.

Le recours au langage vient aussi préciser les rapports de l'arbre et du vent dans la poésie d'Adonis. Un peu comme chez Shelley on ne sait y distinguer qui, de l'arbre ou du vent, est l'instigateur de la parole. L'arbre nécessite la présence de l'air pour se faire entendre, en même temps qu'il est lui-même oreille - nous avons cité plus haut ce passage - à l'écoute des harmonies de l'espace comme du vent. La musique pourtant « nous vient d'arbres joués par le vent », et le végétal paraît alors s'instrumentaliser, il se constitue lyre dont le vent extériorise l'âme. Ailleurs, quand l'arbre « interroge ses branches », « c'est le vent qui lui répond », comme si l'aphonie naturelle du premier ne savait être transcendée que dans l'énergie vocale du vent. Et quand les lèvres des arbres étaient « feuilletées par le vent », ce n'était peut-être pas qu'une sensibilité qu'on éveillait, mais aussi un livre, l'écrit que le vent seul saurait déchiffrer. Le vent essaime tous les expressionnismes de l'arbre, celui de ses rêves, « qui ne se réveille que sur l'oreiller du vent », celui de son chant. Cependant c'est lui qui alors ne semble être qu'un simple instrument ; en effet il « ne se souvient pas » des chants de l'arbre, il se contente de leur donner vie et même parfois simplement de les colporter, car le végétal ne laisse au vent que le soin de transporter sa voix, et « pas de la connaître ». Le vent demeure éphémère et frivole, sans mémoire, l'arbre est seul détenteur possible du sens, seul véritable réceptacle et créateur du verbe. Simplement, il vit dans un univers d'interdépendance, où il ne peut s'affirmer qu'à travers les éléments, et en particulier à travers le vent. Ainsi Adonis nous offre l'image d'un arbre élevant dans chaque branche un bras,

« message porté par l'horizon / confirmé par le corps du vent ». Le paysage et les éléments poursuivent les mouvements, les tensions de l'arbre qui déjà sont langage, mais ne s'épanouissent pleinement que dans la rencontre, l'étreinte avec le corps irréductible du vent.

Dans la poésie de Lorca le langage de l'arbre prolonge aussi le plus souvent une affinité avec l'aérien. Ainsi dans le poème *Arboles* du *Libro de poemas* :

« <i>Vuestras músicas vienen del alma de los pàjaros, de los ojos de Dios, de la pasion perfecta.</i>	<i>Votre musique sourd de l'âme des oiseaux Et du regard de Dieu De la passion parfaite. »</i>
---	--

La musicalité, multiple, témoigne d'une vie sensitive, émotive, dans l'arbre, apport des harmonies les plus lointaines - oiseaux et Dieu. Dans les vers de *Solitario* un peuplier joue en soliste :

« <i>Sobre el pianissimo del oro, mi chopo solo Sin con pàjaro armonico</i>	<i>Sur le pianissimo de l'or mon peuplier tout seul sans un oiseau musicien »</i>
---	---

C'est l'arbre qui devient le talentueux initiateur des musiques de l'air. Signe des harmonies de l'espace, on le voit « vêtu / de paroles mélodieuses » avec la douceur de la nuit (*Cancione*). Des impressions musicales jalonnent aussi les passages de *Impressiones y paisajes*, comme avec les « ramures sonores » des arbres de *La Chartreuse*, aux mouvements méditatifs et où le vent « traîne avec lui des marches solennelles, un ton constant », comme en point d'orgue à la tristesse bruisante des feuilles mortes. Des paysages entiers se dessinent en ces seules présences sonores déroulées entre vent et arbre ; Lorca évoque aussi les « peupliers à grelots » au seul nom poétique, qui « font entendre un très agréable tempo rubato » (*La Montagne*) dans la liberté d'un rythme sans partition.

Rina Lasnier ne prête pas seulement aux arbres à ample feuillaison la capacité du chant ; dans *Le Petit Bois* le chant du dépouillement se joue sur une « harpe dévoilée que l'hiver va toucher », les cordes à vif pour une saison sans oiseau ; et le bois « chante seul son âme qui l'a quitté », soliste triste, virtuose de

la tristesse. Dans *Lia et Rachel* c'est « une chanteuse envolée sur la gamme noire des arbres » qui égaye une silhouette assoupie dans son ombre, sur des arbres-clavier qui se livrent aussitôt aux ailes du vent. Car l'arbre a soif de vent pour réaliser son essence musicale ; dans le souffle éolien, qui « n'est pas venu pour ce qui est ailé » (*Le Vent*), l'arbre se disperse, s'exalte de son dénuement, mais aussi de son épanchement de « cime irrassasiée » qui attend dans une « patiente aspiration de lyres secrètes » de se diffuser dans la vibration et le son, d'exhumer l'âme de son corps de bois. « Cordes tendues », l'arbre ne veut plus exister que dans l'instant qui, par le vent, l'aspirera vers le ciel en pure sonorité, « vide musical » en vérité pour ne plus tenir à la végétalité, dont le vent est « le Remplisseur ». La musicalité exprime chez les arbres de la poésie de Rina Lasnier une des étreintes les plus pures et les plus exaltées avec l'air, une des aspirations les plus puissantes du végétal, à s'abstraire en âme, en esprit. La lyre, ou la harpe, ébauchent les musicalités les plus aériennes ; les instruments à percussions - nous l'avons vu avec la symphonie du *Siècle des Lumières* - éveillent des harmonies plus végétales, plus proches de la terre, jouant sur les limbes et les palmes, amadouant les tambourinages de l'eau autant que les rythmes de l'air. Dans le poème *Percussion* de Rina Lasnier ce sont les « corps d'arbre » qui sont jugés « obstinés comme une parole dans le vent » et qui clament leur résistance au temps avec la dureté de leurs membres et de leur bois mort :

*« Les voici répercutant l'hiver comme des Marimbas
à cause de cette neige sur eux comme une joue accolée
- langage du vibraphone dans sa fraîcheur d'épousailles -
et l'amour devenu clair par l'étincelle de sa fragilité ;
mais, perçant la chair des noces et l'argile du songe,
la note caillouteuse et roide du xylophone,
musique squelettique pendue au bois mort... »*

Dans les fortes résonances du bois, l'arbre, instrument frappé, tronc creux à la rude ambition sonore, inscrit sa dureté, ses blessures aussi, ses dénuements sans exaltation, la rythmique des saisons entre notes basses et plus claires, la vie du bois brut qui ne résonne pas d'un toucher emporté ou léger du vent, mais des frappes de plein fouet, à pleines mains, de la saison et du temps.

Dans la poésie de Prévert les arbres possèdent un langage qui leur est propre, « la langue verte des arbres », toute une civilisation de la parole et de l'écriture qu'il détaille dans son recueil *Arbres*. « Leur chanson dans le vent »

s'apparente à une langue originelle seulement comprise des enfants ou des poètes. Et bien sûr c'est l'anthropomorphisme qui prête à notre motif le langage le plus abondant ; le « traité d'auto-arboriculture » fut tapé « vert sur blanc en pleine pierre » et avant Jésus Christ, « sous la dictée des branches, dans la musique du vent, de la sève et du sang ». Civilisation de l'archivage, où tout dans les feuilles, les branches, est ligne écrite - invitation à la lecture - en même temps que parole et musique, le « premier grand feuilleton » - en jouant sur le mot feuille -, le monde des arbres se définit comme une culture ancienne, sans âge, en même temps que perpétuellement en train de s'écrire. Toute frondaison essaime les feuillets d'un livre, la chair même de l'arbre-sève - et sang - émet son alphabet musical. L'image d'un arbre recueil scriptural autant que musical n'est pas sans nous rappeler les arbres de certains paradis taoïstes que nous citons dans notre histoire des jardins. L'arbre-livre, avec ses feuilles-idéogrammes, entremêlait à sa nature d'écrit la musicalité provoquée par le chant du vent dans les branches ; l'oiseau pouvait manger de ces feuilles savantes, et les écrits apparaissaient sur son corps. L'arbre accumule alors divers modes d'expression, la calligraphie - écrit et dessin -, la musique et le chant.

Dans *Le Baron perché* de Calvino l'arbre est aussi parfois assimilé dans sa poétique au livre ou à l'écriture. Ainsi dans les débuts du récit, alors que le baron Côme n'a encore exploré que le jardin de ses voisins, il observe le vent agitant les feuilles des grands magnolias, « tournant des pages d'un vert tantôt terne, tantôt brillant ». Et après sa mort, son frère décèle dans le dessin des branches et des feuilles celui des hasards de l'écriture, « broderie faite sur du néant », pareille à :

« ce filet d'encre [...] bourré de ratures, de renvois, de pâtes nerveux, de taches, de lacunes, ce filet qui parfois égrène de gros pépins clairs, parfois se resserre en signes minuscules, en semis fins comme des points, tantôt revient sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt assemble des grumeaux de phrase sur lit de feuilles ou de nuages, qui achoppent, qui recommencent aussitôt à s'entortiller et courent, courent, se déroulent, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d'idées, de rêves - et c'est fini. » (91)

La découpe irrégulière des branches parfait la ligne sinueuse d'une écriture qui se cherche ; on voit combien nous ne sommes plus guère loin des symboliques de notre motif, de son aptitude à signifier au-delà de lui-même.

Cependant l'image d'une écriture, d'un livre, reste plutôt rare dans la poétique des arbres-langages ; les poètes et écrivains sont plus nombreux à décrire la parole ou le chant. On retrouve ainsi des arbres-cithares dans les forêts du désir de D'Annunzio, quand dans la brise les arbres « soupirent comme des cithares », l'autre forme de la lyre, dans l'expression d'une douceur un peu mélancolique, et la présence feutrée d'un monde antique.

C'est aussi une cithare que Claudel évoque dans un passage de *Rose-et-Rosaire* (92) ; dans une « vallée douloureuse » la ligne des peupliers, « comme les cordes d'une cithare que le plectre parcourt » se prête aux sonorisations du vent - la simple image musicale suffit à habiter le paysage de sentimentalité. Machado voyait aussi dans la ligne des peupliers une multiplicité propice aux épanchements musicaux ; en trio avec le son de l'eau qui coule et le souffle du vent, les peupliers dorés du rivage se font « lyres / du vent parfumé au printemps » (93) (« Liras / del viento perfumado en primavera » Poémas CXIII). Chanteurs-musiciens de la gaieté, les arbres-lyres participent ici à un paysage sans mélancolie.

Le cyprès dont Colette observait la densité opaque du feuillage se délier avec le vent, « joue de l'harmonica sur [les] vitres », du premier instrument à vent que nous ayons, étrangement, recensé jusqu'ici.

Dans un passage du roman *Les Forestiers* (94) de Thomas Hardy un grand orme obsède un bûcheron malade qui l'observe de sa fenêtre tout au long du jour, persuadé que le géant végétal finira par s'écraser sur lui et sa maison pour le tuer. Guettant le moindre de ses mouvements il en écoute aussi « les tristes mélodies grégoriennes qu'en tir[e] le vent », comme si l'idée de la mort ancrée dans cet arbre, en même temps que celle d'un châtiment dont il serait l'instrument, trouvaient écho en ces chants mystiques, chants de dévotion ici sans ferveur, où s'accroît le rôle du vieil orme.

Poursuivons aussi l'analyse du poème *Au Platane* de Valéry, qui à l'aérien et au lumineux ajoute la langue musicale :

« Haute profusion de feuilles, trouble fier
Quand l'âpre tramontane
Sonne, au comble de l'or, l'azur du jeune hiver
Sur tes harpes, Platane,
Ose gémir [...]]
Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront,

[...]
*Je t'ai choisi, puissant personnage d'un parc,
Ivre de ton tangage,
Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc,
De lui rendre un langage ! »*

C'est avec les alchimies de la flamme que l'arbre fait monter son chant, les notes aériennes de la harpe ; le chant s'allie à la lumière, à l'ailé, au feu, mais marque plus encore ce lâcher de lest des formes de l'arbre, qui s'abstrait dans l'aérien. Le plus pur de la voix, du chant, se précise en un hymne lancé vers le ciel, l'effort extrême de la cime et de l'arbre tout entier pour s'éteindre dans l'aérien. Dans le *Dialogue de l'arbre* le végétal voit décrire sa forme même par l'image immatérielle du chant : « une plante est un chant dont le rythme déploie une forme certaine. » C'est dans la perfection de son essence comme de sa croissance que l'arbre est comparé au chant, fait pour expirer dans le don de lui-même, issu d'un verbe mélodieux, son mystérieux équilibre ne tenant qu'à l'aspiration à s'élever d'un chant issu de la terre.

Le poème *Regrets de France* de Supervielle peut aussi ici voir compléter son analyse ; le rôle du vent joueur ne s'en tient pas aux métamorphoses de la forme et de la matière, il sonorise l'arbre avec douceur ou violence, dans une grande variation du ton :

« Le vent s'éloigne et fait le mort.

*Puis, à pas d'ombre, approche et veloute une gamme
Sur le clavier des platanes
Où soudain, violent, il écrase un accord,
Etourdi,
Comme s'il tombait d'un coup du Paradis. »*

L'arbre malléable n'est plus qu'instrument dans les caprices du vent, lequel paraît incapable d'enchaîner une mélodie suivie, novice impétueux s'essayant à quelques jeux brefs.

En revanche les arbres d'un jardin visité par La Tour du Pin dans *L'Apôtre des arbres* sont concertistes ; comme dans « un monde qui serait devenu de musique », avec « les échos de leurs notes sur les troncs » les arbres du jardin enveloppent le poète de leur concert ; celui-ci sera en réalité une émulation pour

trouver son propre chant, mais, là encore, nous dépassons le strict domaine des poétiques de l'arbre à langage.

Dans un poème de la première des *Solitudes* de Gongora le feuillage des arbres paraît de la musique matérialisée, « feuilles musiques » (« *musicas hojas* ») qui « vêtent le moindre rameau » (« *viste el menor ramo* »), musicalité naturelle où la végétalité s'habille. Dans un poème de Jimenez la feuille même morte lance un chant vers le ciel, « cantate aiguë » où à l'unisson la joie de s'élever lance « l'or », « le rouge et le cuivre et le jaune » comme une gamme complète de notes colorées (*Espacio*, troisième fragment). Chez Rilke l'arbre matérialise et donne sa forme, son jaillissement, à la musique et au son ; mais il ne s'agit plus alors d'une poétique de notre motif, et nous parlerons de ces arbres abstraits - ici la vibration même du son - dans l'analyse des possibilités symboliques de l'arbre. Signalons en revanche, dans le poème *Printemps* du recueil *Vergers*, une effusion qui est chant, « mélodie de la sève » qui s'élève dans les arbres-instruments.

Ibsen reprend dans *Cri de mouette* (95) l'image de l'arbre vocalisé - aucune espèce selon lui ne rend le même son, lequel révèle ainsi l'essence de chaque arbre -, musicalisé « sous le coup d'archet de la tempête ». Les feuilles demeurent aussi chez Le Clézio « paroles, danses et chansons », légèreté d'arbre dans la lumière et le vent, extériorisation d'une sensibilité qui leur est propre ; et « leurs paroles imperceptibles ne cessent pas », leurs voix, toute musicalité, invitent à l'écoute de palabres incessantes.

Mario Mercier détaille, par la voix de Noïark, l'arbre-maître, parole même du récit, les langages de notre motif. Le rire - « rire de toutes ses feuilles » - avec la complicité du vent, est « façon de diffuser » ; l'arbre donne vie aux éléments autant qu'il s'exprime par eux. Et c'est, encore une fois, surtout le feuillage qui porte son expressionnisme. Chaque végétal est partition originale, avec ses feuilles pour notes, ses fruits pour ponctuation musicale. La musicalité appartient à l'essence même du végétal, comme dans le propos de Valéry que nous citons plus haut, car « chaque arbre est sous la dominante d'une note musicale », en tient son individualité, comme ce chêne sombre « né sous l'impulsion d'une note grave » (96). Tout le corps du végétal, sa croissance, puisent en une sonorité musicale qui le particularise. Ce sont aussi les feuilles qui, chacune par une sonorité différente, constituent le chant harmonieux de l'arbre magique du conte

des *Mille et Une Nuits* que nous évoquions dans notre histoire des jardins, *Les Deux Soeurs jalouses de leur cadette*.

Ailleurs la parole ou le chant deviennent oracle ; dans le roman de E. Fakinou, *La Septième Dépouille*, la novice vient écouter les feuilles du chêne pour en recevoir les confidences. Mais d'abord elle n'y comprend rien : « les feuilles parlaient entre elles, chuchotaient » (97) ; puis quand le vent se lève, l'arbre s'agite furieusement, et les paroles sont dictées par la bouche de la jeune femme pythonisse. Mais la voix des arbres à oracle, prise de parole et diction d'un sens, n'a plus sa place dans la poésie avec les chants et sonorisations, vocalisations de notre motif, déjà elle précise son sens, la place de l'arbre et son rôle.

Mais avant d'entrer définitivement dans le terrain des symboliques nous voudrions énumérer quelques « rejets » de l'arbre, sortes de figures secondes la plupart du temps très riches en symboliques, nouvelles figures qui tiennent de l'arbre, dévitalisées, objets conçus dans son bois mais qui conservent ses qualités, demeurent pleinement arbre. Nous avons déjà évoqué la guitare comme figure de l'arbre à musique dans le poème *To a Lady with a guitar* de Shelley :

« [...] *And so this tree*
[...]
Died in sleep and felt no pain,
To live in a happier form again. »

L'arbre continue à vivre dans une forme nouvelle, où on a modelé sa matière de façon plus parfaite, de telle sorte qu'elle puisse mieux délivrer le secret des harmonies naturelles recueillies pendant la vie de l'arbre. Le *Kalevala*, épopée populaire finlandaise, use aussi de ce rapport magique entre l'instrument de musique et l'arbre dans lequel il est façonné ; le Kantélé, sorte de cithare, est ciselé « dans le coeur compact du bouleau », puis du chêne on tire les clés et les chevilles de l'instrument, quand les cordes sont sept cheveux d'une jeune fille vierge. Par cet arbre-instrument on cisèle « le corps de la nouvelle joie » (98), et

quand Väinä se met à en jouer, la voix du bouleau retentit, celle de ses feuillaisons sensibles, et avec elle celle du coucou qui chantait dans le chêne ; la dimension magique, orphique de la cithare s'acquiert par son rapport maintenu avec les arbres où on l'a taillée - du cœur ciselé des arbres la nature entière peut donner de la voix.

En vérité la rêverie sur les arbres-matière se poursuit avec tout type d'objets en bois, mais certains seulement conserveront les densités de présence et de sens, parfois même en les amplifiant, de notre motif. Prévert énumère ainsi dans son recueil *Arbres*, outre les « guitares à sérénade » et les flûtes, des « mâts de cocagne », « manches de drapeau », « échafauds », « potences », « cages à oiseaux », « cadres de tableau » ou « palissades » (p. 25). C'est avec humour qu'il esquisse ainsi le hasard des destinées de l'arbre ; presque aucun de ces objets ne demeure arbre, sauf peut-être les potences et les échafauds - bois de croix par exemple dont nous avons longuement détaillé les relations avec le bois vivant dans notre histoire des arbres issus de la Bible. Pour Prévert l'arbre conserve sa noblesse dans les seules fonctions de l'art, de l'artisanat, ou bien encore dans l'inutile ; dans un poème précédent, un hêtre évoquant ses reconversions futures, se voyait volontiers violon ou archet, ou « cinquième roue de carrosse » pour « un musée rêvé », n'être que « de carrosserie, de lutherie, de tournage de manche à outil », ou, peut être encore, finir en « planche de boîte à souffleur au théâtre d'Hamlet ». A travers ces images le hêtre prétend conserver son identité. L'âme de l'arbre perdurerait donc dans certains bois ; le matériau ne fait dans tous les cas pas figure d'arbre mort, il n'apparaît que comme l'une des transfigurations, des métamorphoses de notre motif, qui y conservera ou renforcera son sens.

Dans le poème *La Nature* du Livre III des *Contemplations*, Hugo propose à l'arbre par la voix d'un bûcheron, divers objets où il puisse aboutir. On y recense la simple bûche - l'arbre acquiesce car il sera feu -, le timon de charrue - l'arbre aspire à aider à creuser la terre -, le pilier - l'arbre accepte de soutenir les maisons des hommes -, le mât de vaisseau - l'arbre rêve de cet envol maritime qui vient l'arracher à la terre -, enfin le gibet - mais l'arbre s'indigne et refuse d'être complice des crimes humains : « Moi, je ne mêle pas de spectre à mes rameaux. » Les principaux *rejets*, ou figures secondes, parentes de notre motif, apparaissent ici : le gibet, le timon de charrue, le navire, et puis ce pilier, arbre dans l'architecture, issu de l'abattage, bois et matériau, figure née des métamorphoses

de l'arbre que nous avons déjà rencontrée dans la poétique architecturale des forêts, comme de certains arbres - seuls ou multiples. Mais on mesure ainsi toute la distance parcourue depuis la quête des figures et des formes premières, dont découlait entre autres la poétique architecturale - avec ces arbres dont les couronnes avaient la rondeur des voûtes, la monumentalité des nefs, ou encore la droiture des colonnes - jusqu'à ce pilier formé à la substance de l'arbre et dont on pressent toute la densité symbolique, échappant déjà aux simples variations de forme de notre motif, extrait de l'écorce comme les dryades qui s'en échappaient, véritable *rejet* pour son indépendance par rapport à la figure-mère. Le pilier apparaît en vérité comme une version minimale de l'arbre, spécialisé, sans plus aucune diversification possible de sa fonction, seulement taillé pour la verticalité, le soutènement et la vectorialité. Cette *minimalité* est bien celle à laquelle recourent les pins du carnet de Ponge, qui poursuivant « l'idée élémentaire de l'arbre » nient tous leurs développements horizontaux, jusqu'à la hampe, jusqu'au mât, à la poutre ou même à la planche. Avec Ponge on oscille entre une figure première, « élémentaire », essence verticale de l'arbre, et une figure seconde, matériau pur, où la végétalité tend à disparaître, à s'annihiler ; car elle ne s'éteint jamais tout à fait, au contraire elle assure bien souvent l'apparement entre l'arbre et ces motifs qui à première vue n'ont de commun avec lui que le matériau bois.

L'arbre assure en vérité un rapport magique avec la matière ; nous en citerons pour exemples l'arbre-lit d'Ulysse dans *L'Odyssée* (99), construit à partir d'un olivier équarri sur pied, et, aux côtés de Burgos et de son article dans *Circé, Les Métamorphoses d'un refuge exemplaire*, les arbres-berceaux ou arbres-tombeaux, comme les cercueils du poème *Gorunul (Le Chêne)* du roumain Lucian Blaga :

« J'écoute grandir en ton corps le cercueil,
Mon cercueil,
Avec chaque instant qui passe,
Mon chêne de l'orée de la forêt. » (100)

De même l'arbre fait se joindre, du berceau à la tombe, les deux extrémités de la vie dans *L'Arbre inconnu* du Polonais Julian Tuwim :

« Il me faut te connaître, palper ton corps rugueux,
T'appeler par les bois, te héler par les halliers :
Où es-tu, arbre secret, arbre cercueilleux ?
Ton compagnon de lit est venu te chercher.
[...]
Peut-être par un immense soupir de la glèbe
La Terre verte nous portera bien haut,
La terre, la terre unique, la terre du berceau,
Blessée en plein coeur par cette tombe. » (101)

Nous verrons combien berceau, lit, cercueil – souvenons-nous aussi de l'arbre, coffre et cercueil, où fut enfermé Osiris - convergeront dans leurs sens et rôle, en quelque sorte en une même figure, qui pourra aussi d'ailleurs englober le navire.

L'arbre vivant dans la matière, ce peut être aussi tout simplement une table, comme dans ces vers de *Nature vive* de Jorge Guillèn :

« Riche en sa pesanteur
De bois, de branches, de bocage

de noyers. Tout le noyer,
S'accordant à ses noeuds,
A ses veines,
A sa durée
Nombreuse de pouvoir

présente, compacte ici
En cette vigueur immobile,
Matière devenue table
Sylvestre, sylvestre à jamais ! » (102)

Dans le poème *Arbre* de De Oliveira, ce sont d'abord les pages de papier du livre, puis les meubles, qui s'embarrassent de la vie de l'arbre :

« Les racines de l'arbre
Jaillissent
De cette page
inopinément,
[...]
Dans le poème,
Si l'arbre
Fut dispersé
En planches de parquet,
En meubles et bahuts
Qui enferment
Pour toujours
Des choses

*Tellement oubliées,
Comment peuvent-elles
Percer
Soudain impétueuses
Dans l'aridité
Du livre. » (103)*

Dans le poème de Nicolas Guillén, *Ebénier royal* (104), on retrouve le même type d'objets évoqués avec Hugo ; le poète demande tour à tour à l'arbre un bateau, un coffre, un toit, une table carrée, une hampe, un lit massif, et l'arbre chaque fois lui répond qu'il faudra patienter jusqu'à sa mort - le matériau le plus dur pris au coeur de l'arbre participe de sa royauté.

Guillevic, en revanche, dans le poème *Fait-divers*, démystifie le rapport magique entre l'arbre et la matière :

*« Fallait-il donc faire tant de bruit
Autour d'une chaise ?
[...]
C'est du vieux bois
Qui se repose.
Qui oublie l'arbre -
Et sa rancune
Est sans pouvoir. »*

Parmi les objets-arbres qu'on retrouve assez fréquemment - le poème de Hugo le mentionnait également - est le timon de charrue ; le bois qui aide à travailler la terre demeure arbre, comme aussi le « timon de chariot » ou le « joug de charrette », issus des labeurs conjugués du bûcheron et du charpentier, tels que les mentionne Machado dans son poème *A un Olmo seco*. Dans un passage de *Forêt vierge*, De Castro assimile des racines émergeant de la terre au soc même de la charrue, racines « minces et affûtées comme des socs de charrues » ; de la même façon dans *Le Partage des eaux* Carpentier décrivant la chute d'un géant de la selve évoque les racines arrachées à la terre : « Extraction de ces socs profonds passant des ténèbres à la lumière, racines qu'un formidable bouleversement vient mêler à l'humus. »

Dans ces deux derniers exemples la charrue et l'arbre - le soc et la racine - se confondent, la première comme une métaphore du second, leur rapport s'y intimisant. Quand Esteban dans *Le Siècle des Lumières* était monté sur l'arbre

d'où il pouvait observer toute la forêt, il avait rapproché lui aussi l'arbre de divers objets, la charrue, le mât, et la croix, déclarant comprendre le rapport qui les unissait au végétal. En tout arbre il reconnaît aussi le signe du tau, l'ancre ou l'échelle, tous objets dont nous préciserons les spécialisations à l'intérieur du riche symbolisme de notre motif - on pressent déjà combien par exemple l'ancre ou la charrue appuieront un arbre de la terre, et l'échelle ou le mât une verticalité souveraine portée vers le ciel. Et puisque la croix a été nommée, signalons aussi le candélabre, que nous avons déjà rencontré plusieurs fois. Dans l'oeuvre de Claudel, outre la croix, on rencontre d'autres objets identifiés à des arbres : dans *Christophe Colomb* le mât d'un navire se fait arbre et croix tout à la fois, dans *Le Repos du septième jour* le sceptre ou bâton impérial – souvenons-nous aussi des bâtons des patriarches de la Bible, en quoi l'arbre se poursuivait - ainsi que le moyeu de la roue sont apparentés à l'arbre. Et dans son *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* c'est directement la croix, « arbre abrégé », qu'on voit devenir tour à tour mât, roue, navire, bâton de pèlerin, glaive de soldat, toise d'architecte, hampe de drapeau, ou encore levier - par la figure de l'arbre déraciné que nous avons plus haut vu identifiée à la charrue. C'est un arbre qui mesure, et Claudel le fait aussi tonneau, cuvier, boisseau ou clepsydre, contenant, « mesure de surface » et « mesure de capacité ». Chez le poète Miguel De Unamuno le même type de *rejet* apparaît que dans l'oeuvre de Claudel, le levier, l'échelle ou même la fourche, aussi le plus souvent directement associés à la croix taillée dans l'arbre. Et dans l'un de ses contes, *Au Pied d'un chêne* (105), il rêve sous l'arbre du livre fabriqué à son bois mais qui prive de son ombrage - l'arbre à langage avait déjà affirmé ses rapports à l'écrit - puis songe au tailleur de flûteau, dont les notes font chanter « le coeur du bois mort ».

Dans le roman de science-fiction de J. Morrow, le grand arbre Hamadryade est comparé aux « rayons de quelque vaste roue mystique » (106), moyeu ici aussi avec ses branches lancées dans toutes les directions.

Cependant parmi les figures secondes recensées jusqu'ici, le mât - puis l'arbre sous la forme du navire tout entier - se constitue sans aucun doute comme la plus fréquente, et aussi celle qui contribue encore à enrichir la poétique de l'arbre, en même temps que, déjà, elle déporte dans la symbolique, invite à son exploration. C'est pour cette raison que nous avons choisi le navire comme passeur ultime, de la poétique à l'examen du sens.

Le navire paraît demeurer pleinement arbre ; bien sûr il participe fréquemment de la poétique de l'aérien, assume la verticalité par son mât, l'évasion par ses voiles. Cependant il sait aussi s'ancrer, et c'est surtout la structure du navire, comme son union à l'élément eau, son invitation au voyage, qui ajoutent fréquemment à notre motif une dimension nouvelle, ouverte sur l'espace, en faisant une figure totalisante et non pas simplement spécialisée dans l'aérien. On possédait déjà cette vision dans l'antiquité, des navires demeurant arbres dans leur assaut des mers, ou arbres de la terre lancés vers la haute mer - ainsi Virgile par un raccourci saisissant évoque dans *Les Géorgiques* le « sapin qui connaîtra les périls de la mer », et Pline déclare dans le livre XXII de son *Histoire Naturelle* : « C'est avec l'arbre que nous sillonnons les mers et que nous rapprochons les terres l'une de l'autre. » Souvenons-nous aussi comment Pline mentionnait les terrifiantes forêts de la Germanie, dont certains arbres emportés debout sur les flots livraient aux flottes romaines une véritable bataille navale ; notre motif ne perd rien de ses attributs dans le navire, et nous verrons qu'il y horizontalise sa nature vectorielle. Dans le chant XXXIX du *Roland Furieux* de L'Arioste, de simples feuilles d'espèces variées lancées sur les flots se font galères et vaisseaux, avec leurs rames et agrès ; les épopées - on retrouve cet aspect dans le *Kalevala* - aiment à voir poursuivre l'arbre dans le navire, la terre et ses magies transportées en mer par son matériau le plus parfait.

Mais nos poètes n'ont nul besoin de tailler l'arbre pour y voir un navire. Dans *La Higuera* d'Octavio Paz l'arbre se métamorphose en bateau, et non seulement dans les mouvements de l'aérien :

« Les jours de calme, le figuier était une caravelle de jade pétrifiée, qui se balançait imperceptiblement, attachée à un mur noir qu'éclaboussait de vert la marée du printemps. Mais lorsque soufflait le vent de mars, elle se frayait, ses vertes voiles gonflées, un passage à travers la lumière et les nuages. Je grimpais à la cime, et ma tête émergeait d'entre les grandes feuilles, picorée par les oiseaux, couronnée de prophéties. »

Toute saison fait rivage aux frémissements les plus légers du figuier, même si c'est l'aérien qui le parachève en tant que navire, le vent habitant et enfant les voiles du feuillage. L'arbre traversé par des plénitudes de vie printanière, envahi par l'emportement des lumières et du vent, paraît produire lui-même le mouvement. Mais, surtout, le grimpeur des cimes est invité dans cette

échappée sans déracinement de l'arbre, à l'exploration du monde et à l'évasion. L'araucaria où a grimpé Robinson était architecture et poumon ; pour communier avec l'aérien, dans ses efforts « pour prendre enfin son essor », il se fait aussi navire « ancré dans l'humus » et tentant de s'arracher à la terre, « vivante mûre » où le vent résonne comme un appel du large.

Souvenons-nous du poème *L'Arbre des morts* de Louis Guillaume ; la nuit favorisait l'escapade des arbres-navires jusqu'à la pleine mer, extension infinie du végétal, dans lequel pouvaient alors se fondre les éléments, aériens et liquides, se mêler aussi les étoiles ou l'encre des poulpes. Le navire est permission pour l'arbre d'un épanchement hors de sa simple matière, le flux des sèves et des mers l'affranchissent de sa forme et des limites de son être terrien - le monde peut pénétrer en lui, car l'arbre-navire se construit de tout ce qu'il traverse.

C'est aussi à la faveur de la nuit qu'un sapin « devient une barque » dans *Le Lac endormi* de Supervielle, « quand nul ne le voit », comme s'il réalisait là un rêve aussi exaltant que celui de se fondre en flamme dans l'aérien. Dans *Les Sapins* d'Apollinaire, les vieux arbres sages « saluent leurs frères abattus / Les bateaux qui sur le Rhin voguent », reconnaissant une seconde vie pour l'arbre dans celle du navire, une évasion en même temps qu'une mutilation.

Parfois l'arbre est plus bateau pour son mât dénudé que pour ses voiles ; ainsi dans un paysage des *Mémoires d'outre-tombe* l'aspect désolé d'une antique forêt près de Ravenne fait dire de ses « sapins esseulés » qu'ils ressemblent « à des mâts de galère engravés dans le sable » (107). En l'arbre-navire s'impriment ici des images d'échouage et de stérilité. La forêt qui brouille les formes donne aussi à ses arbres dans *Le Partage des eaux* de Carpentier l'allure de navires non pas échoués mais simplement ancrés, « vaisseaux ancrés » (108) quand l'eau des rivières a débordé, participant ainsi de l'univers illusionniste de la forêt. Le mât constitue également l'une des figures redondantes du *Carnet du bois de pins* de Ponge, figure de l'ébranchage, de l'épuration excessive, bien différente des figures de l'arbre-navire en mouvement et essor dans l'espace. Signalons encore l'image de l'arbre-pêcheur de Khlebnikov, qui se fait mât dans son lien à un monde rendu maritime ; là aussi il s'ancre comme un centre immuable - et tout autour le peuplier lance ses rets verts. Dans un passage du *Cahier vert* de Maurice de Guérin les arbres-mâts sont aussi « à l'ancre sur l'horizon de la mer », signes grêles et élancés, verticalité pure plantée sur une autre pureté, celle du plane

horizon. Avec *Le Chêne* de Lamartine l'arbre est encore navire par son ancrage ; « mât fragile » livré aux affronts des tempêtes, son fondement et son appui se trouvent dans la racine-ancre.

L'inscription de l'arbre sur la terre horizontale semble donc celle d'un mât toujours droit sur la mer. Cette vigilance de la verticalité apparaît également chez Rina Lasnier, avec les « flèches de mât » de la forêt dans le poème *L'Arbre* ou avec la physionomie du palmier, « longue mât nue de voiles », concentration comme les pins de Ponge sur le dessein ascensionnel.

Cependant si l'arbre-mât assume la verticalité, l'arbre-navire désancré de son port s'applique bien quant à lui à étendre son règne sur les autres dimensions de l'espace. Dans *La Double Racination* (109) où Charles Péguy illustre l'union étroite du corps et de l'âme par deux arbres aux troncs noués, ceux-ci sont comparés à deux « vaisseaux sur le même océan » ou « berceaux sur le même néant », car la mer à laquelle la forêt fut si souvent identifiée, relie les arbres en une même matière. Dans *Le Baron perché* de Calvino, Côme associe aussi le bateau à l'arbre, car lorsqu'il passe d'un pin à un mât de navire tout proche du rivage pour aller combattre en mer, il n'a pas dérogé à la loi qu'il s'était fixée enfant de ne plus jamais descendre des arbres.

Notre arbre-navire, figure seconde en laquelle nous achevons les poétiques, nous a conduit de plain-pied dans les symboliques. Par son extension on sent sa capacité à refléter le monde dans son entier ; par sa vectorialité que nous signalions plusieurs fois, s'ébauchent ses qualités de médiateur, de relieur des espaces. Tout au long de notre étude des poétiques - étude qui d'ailleurs pourrait à l'infini se prolonger dans l'exploration des images, des métaphores où l'arbre se dessine - nous avons appelé le sens de plus en plus intensément, l'examen auquel nous aboutissons à présent, celui des symboliques. Le mot symbole n'y conservera pas toujours sa signification la plus rigoureuse, celle de n'être qu'un signe qui conduit à autre chose et qui s'y éteint, une simple image qui, lorsqu'on aurait décelé le concept qu'elle désignait, s'esquiverait derrière

celui-ci. Dans ce cas notre analyse des poétiques, la mise en lumière de la variété des regards poétiques, et leur liberté, comme les cheminements de l'histoire culturelle, la vitalité de notre motif au cours des siècles sous des formes modulables, la pérennité d'un besoin pour l'homme de se situer dans son environnement en racontant ses rapports avec deux espaces opposés, forêt et jardin, tout ceci n'eût servi à rien, eût été pure perte de temps, et mieux aurait alors valu en venir directement et exclusivement à une analyse des symboliques, un répertoire classique de tout ce qu'a pu et peut encore exprimer un arbre, vie, représentation du monde, qualités humaines, lien à la divinité, à l'au-delà, etc. Or nous tenons à ce que l'arbre conserve et enrichisse sa présence dans l'examen des symboliques, comme en une oscillation incessante du sens à celui qui le suggère. Dans cette optique notre motif conserve naturellement, et l'appuie même sans doute encore davantage, cette faculté de conducteur vers le sens, d'agent dévoileur, mais parfois c'est à peine qu'il esquisse ce sens, le fait miroiter dans sa frondaison, tout empreint et indétachable de sa végétalité, comme lorsqu'il exprimera un état d'âme, suggérant de l'humain dans un paysage sans qu'on puisse délaissier l'arbre au seul profit d'un expressionnisme lyrique.

En nous penchant d'abord sur la symbolique la plus globale, celle qui justement déploie notre motif et grâce à lui rend compte d'une structure ou d'un état, symbolique où la pensée tente de s'approprier un espace - le monde -, une modalité - la vie et le temps - mais aussi, et avant cela, tente de situer, de construire l'espace, nous appréhendons d'entrée des domaines où l'arbre affirme sa capacité à mesurer, unifier, et recueillir les données du cosmos - là se soutient son végétalisme même et toutes ses hypertrophies. De ces arbres traversés par tous les ordres et tous les rythmes du cosmos, expression ramifiée de toutes les structures, nous retournerons à l'homme, en une gradation d'un arbre comme simple modèle des actions et qualités humaines, jusqu'à la métamorphose, au règne mêlé, stade ultime des relations entre l'homme et l'arbre. Cependant nous achèverons bien par la capacité conductrice de l'arbre, motif de toutes les médiations, au divin, à l'au-delà, à la connaissance du monde comme de soi-même...

En vérité notre arbre-navire ne nous convie pas seulement à une extension sur le monde qu'il saura contenir, ni même seulement au passage d'une rive à l'autre, qu'elle soit horizontale ou verticale, il nous invite aussi avec insistance à

voyager dans le temps, à l'exploration de multiples mythes et légendes, au conte et à la fable, comme dans ce passage de l'ouvrage *L'Arbre au féminin* d'Hubert Juin :

« La forêt était là, toute proche, avec sa couronne d'oiseaux, et son babil. Et voilà peut-être le curieux de toute l'histoire : c'est que Parturier qui n'avait jamais vu le moindre navire, avait inventé tous les vaisseaux rien qu'en parlant des arbres : c'était cela le miracle.

Notre navigateur récitant avait accompli, dans la parole, ce que le premier homme à s'abandonner aux flots avait fait en acte : il s'était juché dessus un tronc d'arbre qui glissait au fil de l'eau, bravait les marées, chevauchait les vagues. Ce premier navire, qui fut un navire aveugle, s'il avait ouvert les routes de l'eau, avait créé, une fois pour toutes, la Fable et c'est la Fable que, par ses fables, Antoine nous enseignait [...]

Et, les soirs d'hiver, les hameaux s'embarquaient sur le tronc de l'arbre déraciné et s'en allaient voguer parmi les splendeurs de l'imaginaire. » (110)

Le « navigateur récitant » ne quitte plus son arbre-navire ; les enjeux de l'arbre médiateur nous mèneront nous aussi à ces chevauchées sur l'océan de mythes sans âge, à ces dictions du verbe et du conte, cette invitation au voyage où le végétal continue de croître et se ramifier dans l'imaginaire et la mémoire - s'il est englouti dans l'oubli il emporte avec lui le conteur et navigateur qui s'y laisse guider.

TROISIEME PARTIE

SYMBOLIQUES

CHAPITRE IX

L'ARBRE - COSMOS

Nous nous proposons ici de traiter des significations de notre motif en tant qu'image, structure, expression du cosmos. Sa première fonction est d'y légiférer, de différencier ses diverses parties, de le rendre abordable, habitable, de le structurer hors du chaos originel ; la seconde fonction de l'arbre-cosmos est de totaliser, l'espace d'abord, puis le temps, d'assembler le monde dans son entier à ses branchages, identifié à l'univers plus qu'il n'en offre alors une image. Enfin il faudra nous attarder longuement sur la richesse des arbres de vie, expressions des modes d'être du cosmos, porteurs des dialectiques entre vie et mort et souvent concentrant en eux l'énergie matricielle de la nature. On verra peu à peu chaque symbolique s'élaborer plus précisément, mais aussi montrer ses limites ainsi que ses liens avec les autres aspects de notre image, et ce dès les débuts de ce chapitre, où l'arbre légifère de façon générale d'abord, et dans la pensée elle-même – celle-ci n'est-elle pas en effet la plus « cosmique », quand on songe au sens premier de « kosmos », exprimant une idée d'ordre, de mise en ordre, d'organisation ?

1) L'arbre légifère et ordonne :

L'arbre permet de par sa structure rationalisée, voire géométrisée dans la pensée - ramification et croissance infinie selon une loi ou un principe interne - d'imager toutes sortes de pensées abstraites, de concepts. Nous débuterons ici par cet arbre-idée, avant d'en venir au pouvoir légiférant plus concret de notre motif. Roger Cook dans son essai *L'Arbre de vie - image du cosmos* donne au premier de ses chapitres le titre *L'Arbre de l'imagination* comme si tous les autres arbres

venaient en découler ; il cite à ce propos William Blake, pour qui l'arbre demeure dans la pensée, impérissable, « l'image imaginaire » se ramifiant sans fin tout en conservant toujours la possibilité de retourner à son germe.

En vérité on use de l'arbre pour l'expressionnisme de la croissance en général. Ainsi il peut signifier toute croissance spirituelle ou psychologique, le « processus d'individuation » selon les psychanalystes, avec ses phases d'éveil, épanchement, rassemblement et concentration sur soi - mais de cette image nous traiterons plus précisément dans le chapitre suivant, puisqu'elle développe une idée de l'homme et de sa personnalité.

Bien entendu la figure de l'arbre qui se verra investie par une idée sera plutôt schématique, ou abstraite, extraite de tout environnement ; car l'arbre « idéal » doit exprimer ce qui ne croît que suivant sa propre loi. Il est l'arbre de la Raison et utilisé par elle pour systématiser, totaliser, diversifier tout en raccrochant toujours chaque branche et chaque ramille à l'ombre informe et unifiante du tronc. On y reconnaîtra les entreprises de certains peintres modernes. Car que fait Mondrian sinon dissoudre l'arbre dans deux axes, l'un horizontal et l'autre vertical, dont il prétend qu'ils résument à eux seuls et fondent l'univers spirituel ? Paul Klee, bien que de façon plus élaborée, cherche lui aussi à dégager à partir de l'arbre des lois primordiales ; ainsi il différencie la structure du tout - racine, tronc et couronne -, puis la structure de la couronne - branche, rameau, feuille, fleur et fruit - et la structure de la feuille - tige, nervures et limbe. De là, nous avons vu comment il progressait, du point à la ligne, de la ligne à la surface, pour finalement déduire de l'arbre tout processus de création. Cette « unité qui se ramifie », qui d'un point originel s'étire dans la terre comme dans le ciel, décrit un « mécanisme créateur » - selon l'expression de Roger Cook qui cite Klee dans un chapitre au titre significatif : « *Arbre de la nécessité interne* » - qui est « de nature linéaire ». Mais l'arbre n'image pas seulement le processus de création par cette complication de son dessin passant du simple au multiple, du point à la ligne puis au plan, mais aussi par sa capacité à transformer les éléments bruts dont il s'abreuve, à les restituer et les transmettre en une forme. Klee voit ainsi en l'artiste même cet arbre se réaliser, sans que celui-ci « n'exécute ni ne commande » ; cet arbre n'est pas considéré comme un double de l'artiste ni comme un épanouissement de sa personnalité, puisqu'il « ne fait que passer par lui », se forme de lui-même et l'excède de toutes parts. Kandinski use du même

type d'arbre dans une optique historique, et déclare ainsi dans *Regards sur le passé* :

« La pensée élémentaire, sèche et précise, n'est donc pas rejetée, elle sert de base aux pensées futures qui se développent à partir d'elle. Et ces pensées futures, plus tendres, moins précises et moins matérielles, ressemblent aux futurs rameaux, neufs, plus tendres, qui feront de nouvelles percées dans les airs. » (1)

Cette conception s'applique à l'art ; les nouvelles pensées, les nouvelles valeurs, poursuivent les rameaux d'un grand arbre qui finira par embrasser tout le champ du possible - sorte d'arbre totalisant la pensée universelle en progrès, sans cassure, presque esprit hégélien se réalisant dans l'Histoire. Tout y participe, et en ce qui concerne la peinture, figuration et abstraction ne paraissent à leur tour que deux rameaux jaillis d'un même tronc :

« Je n'avais pas ressenti la peinture sans objet comme une suppression de tout l'art antérieur, mais seulement comme le passage primordial d'une importance considérable, du vieux tronc unique en deux branches maîtresses, ramification indispensable à la formation de l'Arbre Vert. »

Kandinsky joue ici sur le rapport dans l'arbre entre une extériorité, une forme, et une intériorité, énergétique, logique, impulsant la ligne et la surface. Notre motif sert ainsi de caution à un art moderne qui revendique, au-delà des apparences muettes des lignes, des géométries de formes, des taches et des plans que tout paraît livrer au hasard, une « résonance intérieure », une « nécessité interne » qui précède la forme et la détermine. La structure rationalisée de l'arbre demeure toujours rassurante - nous sommes loin ici des multiplicités de la forme, des arbres tordus, tourmentés, humains. L'Idée rectifie, dessine le tronc dans une rectitude stricte, la couronne dans un parfait équilibre ; on comprend tout ce que cette structure peut avoir d'utopique, de réducteur, voire de dangereux. Gilbert Durand considère ainsi que « tout progressisme est arborescent » (2) ; la biologie comme l'Histoire trouvent dans l'arbre l'image de leur évolution, tout en intégrant la dimension cyclique du végétal, puisque, par exemple, l'Histoire s'écrit à la fois dans le progrès, la croissance continue du tronc, et dans le messianisme des frondaisons caduques.

Roger Cook mentionne à ce propos l'arbre de l'Histoire dans la pensée du mystique du Moyen-Age Joaquin de Flore, qui un jour de Pentecôte en lisant l'Apocalypse aurait eu la vision d'un arbre, duquel il aurait imagé son idée dynamique de l'Histoire. En vérité l'Histoire culturelle vient ici se rappeler à

nous, car cet arbre est inspiré de l'Arbre de Vie biblique et plus encore de l'Arbre de Jessé, modèle de tout arbre généalogique ou retraçant une évolution. J. de Flore conçoit l'Histoire comme un développement ascendant en trois phases, trinitaire, le premier âge, « du Père », correspondant à un homme soumis aux Tables de la loi dictées à Moïse, le second, « âge du fils », régnant par les Evangiles, la foi dans les sacrements de l'Eglise, et le troisième, « âge du Saint-Esprit », prévoyant l'ère d'une révolution directe de la divinité dans le coeur des hommes, sans recours à aucun intermédiaire. Ces périodes grâce à l'image de l'arbre s'imbriquent les unes dans les autres, et chacune engendre la suivante. Cook y reconnaît « la puissance d'une image archétype » ; pour notre part nous y retrouvons plutôt ce même besoin que nous évoquions dans la réutilisation des motifs bibliques, besoin des hommes du Moyen-Age de greffer le Nouveau Testament à l'Ancien, de s'inscrire dans une continuité, même si ici J. de Flore l'élabore en principe, systématisation abstraite où d'autres, Lessing, Schelling, Fichte ou Comte, illustreront à leur tour leur conception de l'Histoire, non plus dans une optique religieuse, mais, hommes de leur temps, en transformant par exemple ces âges selon la Trinité en âges théologique, métaphysique et scientifique.

Certains arbres-idées tendent en vérité, parce qu'ils désignent dans leur totalité un processus, une évolution, de sa source à sa plus infime et lointaine possibilité, à se rapprocher d'arbres du monde. C'est le cas notamment de l'arbre que décrit Ibn'Arabi dans son ouvrage *L'Arbre du Monde* ; la même dualité que nous avons déjà rencontrée s'y exprime, entre un principe caché, la semence ou les racines, et une extériorisation, une manifestation ramifiée de ce principe. Cet arbre donne alors forme au Verbe de la divinité, il est « un déploiement de toutes les possibilités du Germe divin » - et en cela il se fait arbre du monde -, mais il est aussi transposé dans l'individu, à tâche d'exprimer sa réalité propre avec la même dialectique active entre une manifestation arborescente et un principe interne dont elle est le signe. Les arbres du monde que nous décrirons plus loin posséderont bien entendu cette nature totalisante, cependant ils s'enracineront plus concrètement dans les récits mythiques et légendaires, ou inscriront leur extension, leur emprise sur le monde, dans le regard des poètes. Ici l'arbre demeure l'expression d'une idée, transposable dans le microcosme humain, c'est pourquoi nous le mentionnons parmi tous ces arbres nés de la raison dans ses

tentatives de cerner une réalité, des processus abstraits, et de leur donner une forme. De même l'arbre séphirotique, dont nous avons déjà parlé dans notre étude des motifs bibliques et que Halevi notamment interprète dans son ouvrage *L'Arbre de Vie, introduction à la Cabale*, peut être assimilé à un arbre du monde en même temps qu'il n'est que diagramme, jeu combinatoire permis par la structure du végétal, des principes et énergies à l'oeuvre dans l'univers. Car ce schéma arborescent, d'ailleurs bien souvent géométrisé dans ses représentations, est applicable à de nombreux domaines ; il s'étend non seulement à la spiritualité humaine, mais aussi par exemple au système parlementaire, considéré comme « la structure sous-jacente de toute existence ou organisation complète ». Il n'est plus alors simple expression de principes, mais contrainte de droiture et d'équilibre. René Guénon, avec *Le Symbolisme de la Croix*, décrit dans la croix ou dans certaines figures représentant deux arbres liés entre eux, dans la même optique que Ibn'Arabi ou Halevi, le « processus de la manifestation universelle » ; ces figures de synthèse résolvent la dualité, la division, dans l'unité. Ces arbres pourront aussi être nommés arbre du monde, par leur extension, leur capacité à résumer les phénomènes du cosmos ; cependant ils conservent leur place ici car ils sont avant tout abstraits, idéaux, toujours à exprimer cette vision rassurante d'infinies ramifications de la forme et de la manifestation pour une essence unique - peut-être est-ce là, rationalisée, la matrice indifférenciée des forêts qui prend forme d'un bel arbre -, en même temps qu'ils tendent vers un futur et le prescrivent, celui de l'unité à recouvrer après l'expérience de la division - elle qui s'assimilait l'ère de la Chute, rappelons-le. En outre la structure et le dessin de l'arbre sont ici aussi transposables aux cheminements intérieurs de l'individu.

Charles Hirsch dans son livre sur le symbolisme de notre motif mentionne un arbre plus idéal encore, l'Arbre renversé ; en effet, celui-ci, s'enracinant dans le ciel, est issu plus logiquement de l'Idée - Platon y trouve son compte quand il conçoit l'homme comme une plante renversée - pour descendre et s'épanouir dans la Forme - l'arbre séphirotique par exemple passe le plus souvent pour être enraciné dans le céleste, le divin.

Hirsch mentionne également dans son ouvrage un arbre utilisé sans doute moins pour son dessin que pour ses capacités de « transformateur » ; il s'agit de l'arbre alchimique. Nous avons vu à travers les poétiques combien notre motif était le lieu exalté de toutes les transmutations ; les alchimistes y regroupent tous

les processus d'altération de la matière, la dialectique que nous précisons plus haut se retrouvant entre dissoudre et coaguler, l'arbre tendant vers le bas à la conjonction, l'union des contraires, vers le haut à la sublimation, à l'or et à la lumière. Mais ce motif, lieu de toutes les métamorphoses, sera le plus souvent assimilé à un arbre de connaissance.

Revenons plus précisément aux tentatives de rationaliser, de systématiser une pensée, une réalité, un processus à travers l'arbre. Paul Valéry - lui dont nous connaissons déjà les arbres au lyrisme lumineux transcendant sans arrêt leur forme par le recours aux éléments - n'a cessé dans ses *Cahiers* de tenter d'enraciner le végétal dans une pensée spéculative et scientifique. Cerner l'image « arbre » c'est explorer « une foule d'expériences » (I, p. 417), une multiplicité dont on cherche à déduire, faire surgir, une notion plus ou moins indéterminée et qui se nomme « arbre ». Comme le dit Pierre Laurette, « le mot arbre appelle une image, déclenche la vie mentale » (3) ; de cette image la pensée construit et structure, combine, se donne une cohérence apparente. L'arbre demeure ce système dialectique et unifiant, la manifestation de lois internes, la forme régie par le principe. Un système philosophique peut s'exprimer par exemple à travers lui, surtout de par une « volonté de forme », ou encore les lois biologiques élémentaires :

« L'image de l'arbre ou de la plante qui me vient si souvent est image représentative de lois simples de la chose vivante élémentaire et fait ressentir des forces, une continuité, des fonctions de forces, un lieu variable vectoriel, une géométrie intrinsèque d'un seul tenant où dimensions, temps, masse, forces, sont liés et s'expriment l'un par l'autre. » (XI, p 604).

Notre pauvre arbre semble réunir brutalement tout un bric-à-brac de concepts mathématiques et physiques, abstrait et loin du vivant. On voit combien le végétal peut se charger d'une foule de concepts ; la pensée pseudo-scientifique du poète échafaude ensuite dans l'arbre une « répétition rayonnante » ou encore des « symétries rayonnantes déformées ». Bien entendu ces démarches de la pensée se saisissent aussi de l'arbre comme objet et moyen de connaissance ; cependant on décèle dans ces expressions alambiquées la tentative avortante de réduire les complexités du phénomène vivant à des lois, des structures, des géométries cernables par la seule raison et ses concepts. On rencontre chez Goethe le même désir que manifeste Valéry dans ses *Cahiers*, d'inscrire des principes dans la vie de l'arbre, avec des propos qui, appuyés par le ton sérieux du botaniste

et scientifique, nous paraissent aujourd'hui d'autant plus discutables. Dans *Die Metamorphose der Pflanzen* (*La Métamorphose des plantes*) Goethe reconnaît dans la croissance du végétal deux mouvements opposés : le premier, « système de la verticale ascendante », produit le durable, le solide, le second, « système spiral »⁽⁴⁾ assume croissance, reproduction et nutrition. Ces deux tendances s'enlacent l'une à l'autre. Libre au poète, comme à d'autres, de concevoir l'arbre dans une systématisation de ses mouvements ou de ses formes - avec en outre ici l'originalité du « système spiral ». Cependant Goethe ne tient pas à abstraire le végétal du réel - comme Valéry d'ailleurs, qui cherchait d'abord ses lois dans la nature, même si en résultaient des arbres abstraits et schématiques -, et les preuves fournies par l'expérience ne manquent pas selon lui :

« Un bouleau qui à soixante ou quatre-vingt pieds de haut fait ainsi un, voire deux tours sur lui-même [...] parmi les pins on en trouvait dont le tronc était marqué de bas en haut par un mouvement tournant, en hélice. »

L'arbre acquiert ainsi une valeur didactique, et Goethe pourra comparer la croissance du végétal, le déterminisme de ses lois, la fatalité de l'hymen dans ses fleurs, au sentiment amoureux. Notre motif devient allégorique, cependant nous n'analyserons pas ici les arbres d'amour, car ils n'utilisent pas véritablement dans l'arbre sa structure, son dessin rationalisé, mais plutôt ses modalités de vie. Aussi, bien qu'il demeurent l'expressivité d'une croissance, d'une ramification qui sans le recours à la forme resteraient abstraites, nous situerons les arbres de l'amour parmi ces arbres qui expriment le mode d'être du cosmos ou dont on use pour exprimer d'autres réalités, les arbres de la vie éternelle ou cyclique.

A ce compte les arbres de l'Histoire - nous avons vu d'ailleurs ce que la vision de J. de Flore devait à l'Arbre de Vie -, parce qu'ils sont de progrès, s'expriment eux aussi à travers le vitalisme de l'arbre et non plus simplement dans les lois abstraites de ses croissance et structure. On voit combien ces cheminements nous conduisent, comme en prélude, à différencier les modalités dans l'arbre, les rôles et sens qui lui seront assignés. Cependant ce début n'est pas « accessoire » pour autant ; il précise comment pour les essais de représentation hiérarchisée d'une structure, d'un ordre, on aime à user des formes et des lois rationalisées du végétal, et comment fréquemment on a tendance à recomposer un arbre plus « naturel », comme pour renouer avec la complexité du vivant.

Mentionnons encore ici les tentatives de systématiser dans l'arbre le processus du langage, de la création verbale. Octavio Paz dans la préface du recueil *Arbol adentro* décrit ainsi un arbre-langage, arbre-livre en l'occurrence :

« Ce livre a la forme d'un arbre à cinq branches. Ses racines sont mentales et ses feuilles sont des syllabes. La première branche s'oriente vers le temps et cherche la perfection de l'instant. La deuxième parle avec les autres arbres, ses prochains-lointains. La troisième se regarde sans se voir : la mort est transparente. La quatrième est une conversation avec des images peintes, forêt de vivants piliers. La cinquième se penche vers une source et apprend les mots du commencement. » (5)

Ce grand arbre du langage et de la création pourrait être arbre du monde pour sa totalisation de ce qui engendre le Verbe, ou double de l'homme pour la quête de son épanouissement le plus parfait, ou encore médiation vers le savoir pour son penchant vers les sources ; or il est avant tout l'expression globale du processus de création - avec cependant un arbre moins abstrait, plus poétique, que ceux que nous avons évoqués plus haut. En vérité, si nous voulions nous aussi décrire à l'aide de la forme arborescente la multiplicité - elle aussi réunifiée par la force d'un tronc central - de nos analyses à venir, nous retrouverions un peu ce dessin totalisant de l'arbre-langage. Car notre effort demeure celui du Verbe et de la création, la quête d'une forme suffisamment expressive de sens multiples mais non pas essaimés sans ordre ni liens entre eux. Dans le cinquième poème de *Pasado en claro* Octavio Paz fait croître du « patio verbal » (« patio de palabras ») l'arbre-langage, « aux mille feuilles » (« la mil hojas »), émietté dans le polymorphisme et pourtant parfaitement unifié :

*« La higuera primordial,
capilla vegetal de rituales
polimorfos, diversos y perversos.
Revelaciones y abominaciones :
el cuerpo y sus lenguajes
entretejidos, nudo de fantasmas
palpados por el pensamiento*

*Le figuier primordial,
chapelle végétale de rituels
polymorphes, disparates, pervers.
Révélations, abominations :
le corps et ses langages
entretissés, noeud de fantômes
que palpe la pensée »*

Avec ce langage poétique nous sommes loin des tracés abstraits de l'arbre structural, cependant que s'y esquisse le même désir de dire un processus, entre multiplicité et unité.

Khlebnikov dans *La Création verbale* trouve dans l'arbre, ou plutôt dans un bois tout entier, plus que l'expression d'un polymorphisme, celle d'une polysémie qu'il systématisa, didactisa ainsi :

« Un bois : des chênes, des sapins et des pins, des sapins en froid chatoient, bleu sombre ; les bouleaux, là-bas au loin.
Tous ces feuillages, tous ces troncs, ces branches, infiniment variés, viennent tous d'une poignée de graines presque identiques. [...] Ainsi la création verbale nous enseigne que la polysémie du mot est fonction des sons primaires de l'alphabet, si l'on remplace graines des mots par sons.
Le mot se construit à partir de ces sons ou points initiaux et le nouveau semeur de langues tient dans sa paume les vingt huit sons de l'alphabet, les graines de la langue. » (6)

L'arbre ne légifère plus ici à partir de sa structure propre, mais à partir de lois inhérentes à son règne ; pourtant toujours on retrouve dans ces propos qui usent de l'arbre comme d'un objet de démonstration, le recours à une unicité initiale qui engendre le multiple. On voit que pour les poètes l'arbre, même s'il se fait système, ordre et loi pour exprimer un processus ou un concept, ne se détache jamais totalement du réel ; ainsi La Tour du Pin considère la pensée abstraite comme un vent d'hiver qui se met à déshabiller les arbres puis qui les minéralise (7). J.R.R. Tolkien dans la nouvelle *Leaf by Niggle* formule dans l'arbre une vaste allégorie de la création, de l'oeuvre d'art ; cependant cet arbre tire sa physionomie d'un vitalisme exceptionnel. Outre qu'il soit arbre de vie, on y refuse la conceptualisation, et ce d'autant plus qu'il revêt une leçon pour l'écrivain assailli par le doute au milieu de la rédaction du *Seigneur des Anneaux* : n'accomplir sa création que dans le réel même, l'enraciner dans un environnement et des relations avec autrui.

Tout à l'opposé, Tagore dans *Poèmes de Kabir* évoque pour une leçon philosophique un arbre « sans racines » et qui « porte des fruits sans avoir fleuri », « n'a ni branches, ni feuilles ». Deux oiseaux, l'un disciple, l'autre maître, y chantent, le premier mange les fruits, le second « le contemple avec joie » (8). Cet arbre, mi-vie mi-mort, unit plus parfaitement les contraires peut-être que tous ces schémas arborescents où la racine et la ramure étaient primordiales, et la leçon de Kabir, poète du mysticisme hindou, concerne plus que jamais la Forme et l'Essence :

« L'oiseau ne peut être atteint et pourtant il est clairement visible. Le sans-forme est au sein de toutes formes. Je chante la gloire des formes. »

L'arbre affirme ici la Forme, en même temps qu'une Essence intangible, inaccessible.

Dans la conception de l'Arbre de vie que développe Claudel, des principes aussi s'inscrivent dans le végétal, une rationalisation des lois de croissance et de forme qui pourra s'appliquer à l'homme, individuel ou collectif. Ainsi on trouve toujours en l'arbre cet « être qui s'extirpe d'un principe pour aboutir à une fin », ou encore une « stature » qui « aboutit à une ramification » (9). L'arbre comme organisme, avec des lois précises et des destins d'épanouissement, se modélise ici ; nous verrons comment l'homme y découvre une exemplarité pour la réalisation de soi, une image, aussi, de solidarité pour sa vie avec les autres.

Un passage de *Dador* de J.L. Lima épure complètement notre motif en seules lois abstraites, comme une démonstration d'axiomes mathématiques mêlés d'images poétiques ; tout, dans ce tableau fantaisiste, est mouvement, pesanteur, pressions réciproques entre arbre et oiseau, comme en témoignent ces quelques phrases :

*« La branche de sa sveltesse ne se clôt pas sur la possible
circonférence de son gémissément.
Équilibre de l'ouïe et de la branche poitrine avançant
dans le son. La maigreur de la branche surprend le poids
suraiçu de cet oiseau qui hume le centre
végétatif et incline le corps hardé des rameuses
de l'air.*

*Un point de carré cadrat appuyé sur la pointe
de la branche, boîte incorporant
la résistance aspirée, souffle et s'enfle,
revient à travers les calques de la réminiscence à son
miroir
originel, la poitrine de cette eau. » (10)*

Cette fausse démonstration, baroquisme de l'abstrait, se déroule comme un jeu ; elle ne paraît pourtant pas si loin des descriptions scientifiques de Goethe ou Valéry.

Plus sérieusement mentionnons encore l'arbre allégorique du poème de Blake *The human Abstract* que nous avons cité dans notre histoire des motifs bibliques, bien qu'il tienne aussi sa grandeur lugubre de son vitalisme ; il est infinie ramification, se transpose du cerveau humain dans l'Histoire, dans une conception assez proche de celle que nous décrivions avec J. de Flore, puisque la pensée d'hommes comme Bacon, Newton ou Locke, peut selon Blake débarrasser de l'erreur où s'enracinent les siècles arborisés.

Nous avons déjà analysé le texte de Ponge *Le Carnet du bois de pins* ; l'épuration incessante des conifères c'est aussi l'entreprise de la pensée

poursuivant une « idée générale », ou « élémentaire », se concentrant toujours plus, se cherchant toujours plus pure, plus exacte à travers ses développements successifs. Onimus dans ses *Essais sur l'émerveillement* note combien l'arbre sert fréquemment de modèle pour une pensée ordonnée ; mais celle-ci est rarement concentration sur la verticalité comme chez Ponge - même si, nous l'avons vu plus haut, les mouvements duels qui s'y définissent tendent souvent à renouer avec l'unité du tronc - car la totalité demeure solidaire, sans retranchements, oublis, équarrissements, elle se définit plutôt comme un équilibre bien enraciné et fécond en ramures, voire en fruits.

Chez Descartes c'est l'alliance de divers domaines de la pensée, diverses disciplines, formant le grand arbre de la philosophie, qui est productrice d'équilibre :

« Ainsi toute la philosophie est comme un arbre dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique, et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale [...] Or comme ce n'est pas des racines ni du tronc des arbres qu'on cueille des fruits, mais seulement des extrémités de leurs branches, ainsi la principale utilité de la philosophie dépend de celles de ses parties, qu'on ne peut apprendre que les dernières. » (11)

L'arbre hiérarchise, ordonne l'apprentissage selon sa croissance ; du tout à la partie, il épelle un phénomène total avec ses interdépendances.

Ernst Jünger considère dans son texte *Der Baum* l'arbre comme le modèle de toute ramification ; on retrouve son arborescence dans les lignes de la main, le dessin des fleuves, celui des veines, du cristal ou encore du corail. Et le temps - on rejoint alors les arbres de l'Histoire, arbres de la chronologie - s'exprime lui aussi dans cette arborescence, le passé à la racine, le futur dans les ramures (« das Vergangene unten », « das Zukünftige oben ») (12) ; on verra toute la différence entre les arbres qui expriment le temps par leur vitalisme, par leur faculté totalisante ou parce qu'ils en sont la mesure, et ce type d'image abstraite et systématisante.

Mais Ernst Jünger voit aussi dans l'arbre la possibilité de faire apparaître l'inconcevable ; au risque de biaiser un peu sa pensée, nous choisirons pour illustrer cette affirmation, la plus pure, la plus abstraite des arborescences, celle qui signifie l'essor d'un son, d'une voix, d'une musique. Notre motif a jusqu'ici symbolisé une pensée, un processus, formé la perfection de leur dessin et de leur évolution ; il sait aussi imager ce qui jaillit ex nihilo, sans racines, le son et sa

croissance. L'exemple le plus frappant en est sans doute le premier poème des *Sonnets à Orphée* de Rilke :

« <i>Da stieg ein Baum. O reine</i>	<i>Alors un arbre s'éleva. O pure élévation !</i>
<i>Vebersteigung!</i>	<i>O chant d'Orphée ! O grand arbre dressé dans</i>
<i>O Orpheus singt ! O loher Baum im Ohr !</i>	<i>l'oreille !</i>
<i>Und alles schwieg. Doch selbst in der</i>	<i>Et tout se tut. Pourtant, au sein même de</i>
<i>Verschweigung</i>	<i>l'unanime silence</i>
<i>Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung</i>	<i>S'accomplit un nouveau commencement, signe</i>
<i>vor. »</i>	<i>et métamorphose. » (13)</i>

La naissance du chant prend modèle sur l'arbre pour son élévation ; la rencontre d'une sensibilité qu'il éblouit prête au chant la forme et le jet vertical du végétal. L'arbre scelle une rencontre en même temps qu'il s'empare d'un espace, le livre tout entier à l'élan du chant. Dans un autre poème du même recueil, le premier de la seconde partie, il se forme plus concrètement, c'est un arbre de la parole qui s'imprime dans l'air, y empreinte son corps tout entier, avec écorce et feuillage :

« [...]	[...]
<i>Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst</i>	<i>Me reconnais-tu, air, toi, encore plein de lieux qui</i>
<i>meiniger Orte ?</i>	<i>furent miens ?</i>
<i>Du, einmal glatte Rinde.</i>	<i>Toi, qui fus un jour l'écorce lisse,</i>
<i>Rundung und Blatt meiner Worte. »</i>	<i>la courbure et la feuille de mes paroles ? »</i>

L'arbre des mots s'empare de l'espace, y laisse son souvenir. L'arbre comme jaillissement est conquérant, comme dans le poème XVIII de la deuxième partie des *Sonnets*, où il croît des mouvements de la danse, arbre d'essor et de tournoiement :

« <i>Tänzerin : o du verlegung</i>	<i>Danseuse : ô toi, transposition</i>
<i>alles Vergehens in Gang : wie brachtest</i>	<i>de tout anéantissement en avancement : quelle</i>
<i>du's dar.</i>	<i>offrande fut la tienne.</i>
<i>Und der Wirbel am Schluss, dieser Baum</i>	<i>Et le tourbillon de la fin, cet arbre de mouvement,</i>
<i>aus Bewegung,</i>	<i>ne prit-il pas entière possession de l'année que ton</i>
<i>nahm er nicht ganz in Besitz das</i>	<i>essor conquiert ?</i>
<i>erschwungene Jahr ?</i>	

Mais nous verrons que ces arbres se constitueront aussi comme des prolongements d'une intériorité, un expressionnisme du corps ou de la voix, comme, aussi, ce « candélabre d'or de la voix » qui s'élève et grandit avec foi

dans *Strophes pour une musique de fête*, rejoint d'autres chants dressés par les hommes et qui reposent les uns sur les autres sans vaciller. Le végétal exprime une vibration qui monte dans l'espace, s'en empare et s'y substantialise ; il impose une réalité impalpable sans lui. Louis Guillaume avec le poème *Tout cri* aborde dans le cri la même naissance, la même croissance arborescentes :

« *Tout cri*
Pousse comme un chêne
Tout cri aux aigrettes dentelées
Né de l'arbre du sang
Que l'homme nourrit dans sa poitrine.

Cri en étoile, branchu
Tel les bois d'un cerf,
Cri écartelé
Aux racines de chair
Croissant dans le vent. »

La ramification est une invasion de l'espace, une avidité à s'étendre, un éclatement dans la forme, un épanchement ; cependant, c'est déjà une intériorité humaine qui s'imprime sur le monde, une extension arborisée de sentiments, aussi reparlerons-nous de ce type d'image quand nous traiterons de l'arbre comme double de l'homme.

Nous avons déterminé jusqu'ici une capacité de notre motif à structurer, ordonner, systématiser ; l'arbre idéal, schématisé le plus souvent dans ses dessins, sert de repère et d'illustration pour une pensée hiérarchisée. Notre motif est bien cosmos dans la pensée, parce qu'organisation et mise en ordre, même si cette emprise sur l'univers systématise bien souvent, et ce dans un but didactique. La pensée conceptualise, cerne des phénomènes grâce à la forme de l'arbre. Puis avec les jaillissements du chant ou du cri l'arbre tente de concrétiser l'abstrait, le sensitif, son rôle est de s'emparer d'un espace et d'y imposer la force ramifiée et verticale d'une voix, d'un mouvement qui s'extériorisent.

A présent abordons un arbre plus concret, support de la réalité, dont la présence est toute ordonnance, présence structurante qui de par sa verticalité comme de par l'épanouissement de ses ramures, légifère directement dans l'espace, pose des jalons et des repères, mesure, départage, situe, organise. Beaucoup l'ont appelé « pilier structurant » parce qu'effectivement il procède d'une physionomie le plus souvent simplifiée - on use toujours de sa forme, de son dessin, et non de son vitalisme. De ce rôle de l'arbre les mythes et légendes

fournissent de nombreux exemples, principalement quand ils retracent la naissance du monde. *L'Univers fantastique des mythes* (14) relate ainsi le mythe shintoïste des origines : deux kami, divinités jumelles créatrices, Izanami la femme, et Izanagi l'homme, commencent par remuer une lance dans le néant, laquelle fait tomber une goutte qui forme une île ; aussitôt ils érigent une colonne sur cette île et tournent sept fois autour avant de pouvoir s'unir. Seulement après cela, ils donneront naissance à chaque chose. Cette colonne-arbre, sans vitalisme aucun dans un monde primordial - la lance aussi, déjà, était ébauche de colonne -, réduite à sa plus simple expression, permet à l'espace de se former, car elle est centre à partir duquel le mouvement, circulaire, devient possible, et la différenciation entre féminin et masculin, puisque ce n'est qu'après avoir parcouru et exploré ainsi l'espace instauré à partir de ce centre, que les deux kami se montreront capables de se rencontrer et de s'unir, plus tard aussi de s'entredéchirer, affirmant alors une dialectique plus violente et irréductible.

Jean Varenne dans *Cosmogonies védiques* nous instruit du rôle du pilier Skambhâ qui d'après les textes du Veda participe à la naissance du monde. Mais cette fois-ci il ne légifère plus sur un espace horizontal ; c'est le haut et le bas qu'il maintient séparés. En effet, quand la coquille de l'oeuf principiel, matrice indifférenciée de l'incréd, s'est brisée, le démiurge a érigé le pilier Skambhâ pour maintenir séparées la terre et la voûte céleste. L'arbre-pilier ordonne ici l'existence d'un haut et d'un bas, nettement séparés, en même temps qu'il ouvre un espace intermédiaire, nommé dans le Veda « antäriksa ». Son rôle est de soutien d'un ordre, il porte comme Atlas le ciel à sa cime.

On trouve en l'Irmensul des Celtes et des Germains, détruit en 772 par Charlemagne, la même fonction de maintenir toute chose en l'état loin du chaos ou de l'indifférenciation originelle ; Goblet d'Alviella dans *La Migration des symboles* signale un mythe néozélandais comparable à celui du Veda, où, le ciel étant à l'origine soudé à la terre, un arbre divin, le père des forêts, les sépara. Dans ce dernier mythe l'arbre est véritablement nommé tel - différent des piliers qui s'apparentent à lui par leur rôle - parce qu'ici la vie des forêts s'inscrit comme contemporaine d'un univers primordial sans espace ni temps ; l'arbre qu'on dresse soudain dans son unicité paraît comparable à l'arbre généalogique qu'Harrison voyait, avec l'émersion de la culture, planté au centre de la clairière. Et c'est bien de cela qu'il s'agit ; car que font ces arbres-colonnes sinon permettre brusquement

la mise en place d'un espace habitable parce que situé selon l'axe terre-ciel autant qu'étendu autour d'un centre - pour structurer, ordonner, l'arbre croît bien toujours au centre. Eliade, aussi bien dans *Le Sacré et le Profane* que dans son *Traité d'Histoire des religions* développe cette notion d'espace habitable. Il en cite pour exemple une tribu Arunta en Australie, les Achilpa (15), qui transportaient partout avec eux leur poteau sacré, pour, selon l'expression de l'historien des religions, « se déplacer sans cesser d'être dans leur monde » ; l'arbre brisé, les voilà errant et se laissant mourir, désorientés. Bien entendu Eliade joint à ce rôle de l'arbre-pilier celui de maintenir un lien avec la divinité, mais de cette importante médiation nous parlerons plus loin, même si elle contribue à établir un ordre et à ajouter aux attributs de cet arbre du centre celui d'être sacré - le plus souvent d'ailleurs c'est une divinité qui l'a planté - et de permettre une communication entre terre et ciel.

Le grand arbre Yggdrasil de la mythologie scandinave - peut-être l'arbre le plus complet que nous ayons rencontré, et que nous retrouverons à maintes reprises - a aussi souvent été comparé à l'Irmensul ou à Skambhâ, parce qu'il soutient neuf mondes. En outre le chiffre neuf auquel il se trouve assimilé, était censé donner la mesure du monde ; Regis Boyer dans *La Religion des anciens Scandinaves* le nomme ainsi « arbre-étalon », s'inspirant d'ailleurs en cela d'une des multiples appellations dont il est l'objet dans les textes mythiques, les *Eddas*. Et la dialectique ordre-désordre se joue bien autour de l'arbre, puisqu'à Ragnarök la destruction d'un monde et de ses dieux s'accomplit bien - ou s'illustre - en Yggdrasil, en même temps qu'une régénération.

Un motif que nous connaissons déjà bien peut aussi jouer le rôle de pilier structurant ; il s'agit de la croix. Dufour-Kowalska y décèle une géométrie abstraite, prolongeant hauteur et profondeur - mais la croix, si elle structure bien, c'est pour relier plus que pour découper. Guénon retrouve quant à lui le dessin de la croix dans celui, horizontal, des quatre fleuves du paradis traçant le signe de la croix sur la surface du monde. *Le Monde des symboles* des éditions Zodiaque insiste sur le côté rassembleur du symbole, cependant que celui-ci y apparaît aussi comme orientation, donnant une direction et un sens, inscrivant les quatre directions de l'espace et les quatre saisons. Ordonnatrice dans le temps comme dans l'espace, la croix - et peut-être la croix à trois dimensions et six branches des églises d'Orient est-elle à ce propos plus complète - est à la fois expansion et

dilatation de l'espace. En outre on peut dire, et cela notamment à la lumière de l'Histoire culturelle, que la rédemption, parce que rachat des dualités de l'ère de la chute, s'apparente à une sorte de retour à l'ordre, orchestré grâce aux qualités de la croix. A ce compte d'ailleurs, et comme le suggère C. Hirsch dans son ouvrage, l'arbre de vie est lui aussi structurant parce qu'il unifie.

Mais revenons aux propos de Guénon, qui horizontalisaient la croix ; en vérité l'arbre légifère fréquemment et concrètement sur un territoire. Il normalise l'espace qu'il a rendu habitable ; pour la fondation du monde de la clairière, tout s'organise selon les règles enseignées par l'arbre structural. L'ouvrage de Viviana Pâques, *L'Arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, analyse par exemple un système cohérent tenant de l'arbre et qui permet de structurer tout un environnement, d'organiser le territoire comme la vie sociale. L'essence de l'arbre cosmique étant triple, de ciel, de terre et de dessous la terre, en même temps que correspondant à trois espèces, décomposé en vigne pour le haut et pour l'est, grenadier pour le centre et figuier pour l'ouest, le découpage des champs et des jardins retrouve cette trinité mythique et chaque espèce y est plantée selon son orientation originelle. L'arbre image d'un système trinitaire originel influence aussi les structures des tribus dont il figure l'ensemble ; nous retrouvons un peu ici l'arbre abstrait, devenu modèle idéal de structure, en même temps qu'il demeure législateur dans la vie quotidienne, issu d'un mythe qu'il résume et dont il maintient la présence dans tous les domaines - car il est, ici aussi, garant d'un lien avec la divinité et ses créations, contrainte à réitérer comme en un rituel, des gestes primordiaux. Il détermine la forme des jardins, les plans d'irrigation, les jeux, les ordres de la société - gens « de la tête », « du cou » et « du ventre » -, il fournit les modes de division de l'espace comme du temps, règle la distribution des maisons. V. Pâques note la grande cohérence de ce type de système, l'harmonie instaurée ainsi entre une conception religieuse issue du mythe, d'un arbre cosmique triple par où descendirent les âmes et les eaux fécondantes, et les gestes de la vie de tous les jours.

L'arbre est repère parce qu'il est fixe ; il acquiert parfois un caractère civique car, créateur de hiérarchies, il maintient une cohésion et un ordre. Et là encore il nous rappelle cet arbre des clairières qu'on plante avec la naissance des lois, dont on instruit les descendances, arbre généalogique et du respect des anciens, de leurs règles à l'institution immémoriale, arbre auquel on a recours

brusquement dans le chaos des cités barbares. Etre issu d'un même arbre c'est appartenir souvent à une même caste, et notre motif devient alors agent de cohésion sociale.

Parfois l'arbre se multiplie aux points cardinaux, et la totalisation de ces arbres tend à en faire des arbres du monde, parce que résumant à eux tous l'ensemble de l'espace. Cependant leur disposition demeure signe d'un ordre. Ainsi d'après le *Codex Ferjévary-Mayer*, tel que le décrit par exemple H.B.Alexander dans *Le Cercle du monde*, les Mayas attribuaient à chaque région un arbre et des emblèmes : de l'arbre de la région rouge de l'Est sort le soleil, surmonté par un quetzal, oiseau sacré dont les plumes vertes sont symboles des épis de maïs ou de blé ; à l'Ouest, région bleue, le dragon de l'éclipse sort d'un arbre épineux ; au Sud, région verte, un arbre à moitié mort est accompagné d'un perroquet, encadré par le dieu du maïs et le seigneur de la mort ; au Nord enfin, région jaune, un autre épineux se trouve avec un aigle, le dieu de la pluie et le coeur des montagnes. Ici l'arbre - arbre multiplié, déplié d'un centre vers les points cardinaux - participe à tout un système complexe de symboles - dont nous aurons encore l'occasion de parler -, et il demeure créateur d'ordre, en même temps que borne, repère dans le découpage de l'espace. Les éléments que nous venons de décrire sont abondants non seulement dans les traditions des Mayas, mais aussi des Aztèques et des Pueblo-Navaho. *Le Cercle du monde* évoque une autre légende, celle de la tribu Omaha, qui aurait été sauvée de la scission par un cèdre miraculeux. L'arbre retrouve ici son caractère de grand ordonnateur de la vie sociale ; en effet, alors qu'une rivalité opposait les chefs, le fils de l'un d'eux découvre un cèdre désigné par les pistes venues des quatre points cardinaux, par un feu constant qui ne le consume pas, par les oiseaux qui s'y attardent. Les guerriers de la tribu, inquiétés par le phénomène, traitèrent l'arbre en ennemi, l'abattirent et l'apportèrent dans la tribu, où il devint un pilier sacré. L'arbre par son mystère devint centre de la vie sociale, auquel chacun put avoir recours, lieu d'offrandes et de requêtes, en même temps qu'il est gardé par une seule famille, à charge aussi de gouverner. L'arbre abattu et transplanté, dompté mais non pas éteint dans ses mystères, conquis, vient instituer un nouvel ordre, redéterminer une hiérarchie qui s'étiolait. En outre, l'arbre abattu, puis érigé à nouveau, et de main d'homme, abolit un ordre ancien pour en instituer un autre. L'arbre peut ainsi parfois dans ses mutilations mêmes prélude à un ordre.

Dans les mythes de la Chine ancienne, racontés notamment par Granet dans *La Pensée chinoise*, c'est le Kien-Mou qui joue le rôle de pilier du centre, instigateur d'un ordre ; le souverain se confond avec cet arbre qui lui confère son autorité, à partir duquel s'établit l'indispensable harmonie sociale. Le Kien-Mou est aussi régulateur de l'alternance du Yin et du Yang, et toute réalité s'ordonne selon sa position ; rien de ce qui se tient à midi à ses côtés ne donnera d'ombre ou d'écho. Mais on trouve également dans la conception chinoise de l'univers la multiplication d'arbres cardinaux ; huit piliers, qui sont aussi montagnes et portes livrant passage aux pluies et aux vents, assurant la stabilité du ciel comme de la terre, rattachent - la médiation accompagne fréquemment ces arbres-piliers - le quadrilatère de la terre au cercle du ciel. Mais une légende raconte qu'un esprit du vent en révolte ébranla un jour le mont du Nord-Ouest, brisa le pilier, rompant ainsi l'amarre de la terre ; depuis ce jour le ciel bascule vers le Nord-Ouest, obligeant les astres à s'acheminer vers le couchant, et la terre penchée dans le sens inverse mène tous les cours d'eau vers le Sud-Est. Ici c'est à nouveau une mutilation qui institue, non plus un ordre fixe, une structure immuable, mais une mise en mouvement, des astres et des eaux, la vie même dans ses cycles et transhumances.

L'arbre structure ainsi autant le temps - il provoque le coucher du soleil - que l'espace. Granet, dans un autre ouvrage, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, parle principalement de deux arbres, le Fou-sang, mûrier qui supporte le soleil du levant, et l'arbre Jo, du couchant. Or l'arbre régule la marche du soleil, mais aussi celle des empereurs. Car l'un des souverains mythiques serait parti du mûrier creux, le Fou-sang, ou K'on-sang, pour s'élever vers la place souveraine, là où est planté le Kien-Mou, quand un autre naquit sur la rivière Jo, près de l'arbre Jo, avant de résider à K'ong-sang. Les arbres cardinaux paraissent indiquer une marche à suivre, en même temps qu'ils demeurent garants d'une royauté, qu'ils équivalent à une investiture. Tout doit reproduire cet ordre cosmique qui légitime et donne un sens ; ainsi ces arbres ordonnent aussi l'orchestre, la forme et le son des instruments : les guitares fabriquées avec le bois de l'arbre du soleil levant joueront un type de musique seulement, qu'aucun autre instrument ne sera habilité à reproduire ; quant à la marche du soleil, elle se célébrait seulement avec des auges creuses, sortes de tambours frappés avec un bâton. L'arbre dicte le choix des matériaux comme des chants, il décide de la place de chaque instrument

dans l'orchestre. Mais toutes ces capacités régulatrices devaient être fréquemment réactivées, par des cérémonies qui se déroulaient aux portes des capitales - portes reproduites d'après l'ordonnance du cosmos - et qui participaient des devoirs des princes, dans le but de bien faire tourner le soleil et réguler le cycle des saisons. V. Ions, dans *Mythologies du monde entier*, note l'étroitesse des liens qui unissaient les ordres impérial et cosmique ; on imaginait volontiers que dix soleils par jour étaient emportés, un à un, du mûrier creux, dans un chariot tiré par des dragons, mais à la chute d'une dynastie, plus d'un soleil à la fois apparaissait dans le ciel. Et lors de la fondation d'une capitale, précise Granet dans *La Pensée chinoise*, il fallait déterminer la croisée des chemins, on observait les jeux d'ombre et de lumière - le yin et le yang -, on cherchait le centre pour y planter le double du Kien-Mou, le gnomon, cadran solaire composé d'une unique tige, l'arbre-pilier, l'arbre-mesure dont on apprend la marche du temps.

Calame-Griaule, dans *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, analyse plus précisément le rôle ordonnateur de l'arbre sur la vie sociale, ou même sur l'existence d'un homme considéré dans son individualité. Elle évoque par exemple la vie du vaudouisant en Haïti, régulée par les arbres et les esprits qu'ils abritent. L'arbre abattu engendre le désordre et la colère des esprits ; il assume en quelque sorte la dialectique vie-mort à travers une seconde opposition de termes, ordre-désordre. Dans les contes, « représentant du surmoi »⁽¹⁶⁾ d'après Calame-Griaule, l'arbre punit ou récompense, ordonne les forces de vie et de mort en s'ancrant au centre des conflits et des drames, met en tension leur dialectique avant de rétablir un ordre rompu. Il domine et situe chacun dans le monde et la vie sociale.

En vérité dans la plupart des contes africains l'arbre est l'instrument et le garant d'une cohésion sociale. C'est en tous les cas l'un des rôles de celui que Calame-Griaule nomme « l'arbre justicier ». Il est partie prenante pour l'ordre social traditionnel, celui des ancêtres, celui de la clairière bien entendu. Quand la cohésion sociale est menacée, l'ordre perturbé, l'arbre est un repère ultime, un recours pour l'individu rejeté à tort, la condamnation pour des éléments perturbateurs ; il est la plupart du temps situé, non pas au centre du village comme les arbres à palabres, lieux de la parole, des résolutions de litiges, autres repères pour la vie sociale, mais à la frontière entre village et brousse, à l'extérieur donc mais non pas dans les lieux de la sauvagerie et de la perte, dans une position

qui le rend impartial et comparable au cèdre miraculeux des Omaha, réinstaurant un ordre et une hiérarchie, un sens des valeurs, non pas de l'intérieur - bien que son parti pris pour la tradition l'incluse déjà en quelque sorte dans la culture - mais par un détour fécond et fondateur. Calame-Griaule relate un certain nombre de contes apparemment hétéroclites, où l'arbre tient ce rôle. Ils peuvent débiter par la fuite d'un héros offensé, un abandon d'enfant, la transgression d'un interdit, la désobéissance d'une fille à marier. L'arbre n'y assume parfois qu'un rôle passif, simple auxiliaire, refuge temporaire pour l'enfant maltraité, ou, actif, il nourrit, suggère des ruses ou même donne la mort. Nous aurons l'occasion de détailler le sens de toutes ces fonctions ; signalons simplement ici combien le passage par l'arbre - déjà on sent qu'à la fonction d'ordonnateur le végétal joint celle de médiateur - rappelle à l'observance des règles sociales. Dans un conte tagana-pyo, un enfant abandonné par ses parents plante lui-même l'arbre qui lui permettra la reconquête de sa place dans la société ; un jour que sa mère y monte pour en cueillir les fruits, l'enfant par des chants fait grandir l'arbre démesurément. Le père voyant cela court chercher les anciens, qui demandent pardon à l'enfant ; celui-ci redonne alors à l'arbre sa taille normale, et réintègre le groupe qui a compris sa faute. La transgression des lois sociales est un désordre ; dans un conte bambara un peu similaire, un orphelin chassé par les villageois et caché dans le creux d'un baobab fait par ses chants tomber la pluie partout sauf sur son village ; après qu'on a découvert la cause de cette sécheresse anormale, l'enfant est ramené dans la communauté, rappelée à ses devoirs face à l'individu démuné. Dans d'autres contes l'arbre ramène dans le droit chemin des filles portées vers des mariages contre nature - là encore on peut retrouver le rôle de l'arbre généalogique des clairières, qui élabore des liens de sang entre les individus et les groupes, forçant à leur respect, répugnant par exemple au désordre des alliances incestueuses. Sur le terrain de la tradition, l'arbre intervient quand l'ordre social est perturbé - par un abus de pouvoir, un manquement à la solidarité, une entaille aux règles d'alliance matrimoniale - ; il agit bien en ordonnateur face à un danger de désintégration, réaffirme les hiérarchies sociales, remettant chacun à sa place, rappelant les règles primordiales de la vie du groupe, et obligeant à leur application, parfois par la violence.

Une figure détruit la fonction d'ordre et de repère de notre motif, la forêt. Nous savons combien celle-ci désoriente, combien elle est le signe d'une perte du

sens. L'arbre se dissout en forêt, y égare en vérité la plupart de ses fonctions et symboliques. La forêt inhabitable et qui brouille les dialectiques, les mises en relation, irréductible à un espace cernable et rationalisé, sans repère, est tout à l'opposé d'un arbre structurant que nous avons comparé à l'arbre des généalogies plantées en clairière ; d'ailleurs l'arbre en forêt a été souvent considéré comme l'une des figures de la mutilation.

En revanche lorsqu'un arbre parvient à grandir, à établir une royauté, il redevient instigateur d'un ordre. Nous avons déjà évoqué cette capacité de l'arbre-géant à gérer l'espace qui l'entoure dans nos analyses poétiques. Nous avons vu également comment un certain nombre de lieux venaient se constituer autour de l'arbre, centre créateur et rassembleur. Ceci nous conduit directement à aborder les arbres de la littérature qui structurent et ordonnent, à leur façon, un univers, un espace, s'amarrent comme repères dans un paysage, situent le proche et le lointain.

Souvenons-nous des propos recueillis dans *Circé* (17) ; l'arbre dans ses royautés sait immobiliser espace et temps autour de lui, régir une étendue qui semble extraite du reste du monde. L'arbre de Tépoztlan décrit par Le Clézio en produisait un exemple ; toute la vie humaine, villageoise, venait s'y assembler en « cercles concentriques », comme autour des arbres à palabres des villages africains, tels qu'on les découvre par exemple dans le roman de Diabaté, *Comme une piqûre de Guêpe*, centres de toutes les manifestations, de toutes les fêtes, de tous les événements, ou encore dans le récit de Camara Laye, *L'Enfant noir*, à travers un grand fromager qui s'impose comme point de ralliement, d'où découle toute la hiérarchie des cases, leur emplacement dans le village, tissant des liens mystérieux entre chaque famille et chaque maison, liens matérialisés un matin par de longs fils blancs qui partent du fromager et relient entre eux tous les grands arbres et les cases importantes, provoquant chez l'enfant qui les raconte le sentiment d'une sacralité (18).

Le grand mahogani du roman d'Edouard Glissant possède une capacité à structurer l'espace qui se traduit également par un rassemblement de toute une géographie à ses côtés plutôt que par l'extension qui caractérisait le plus souvent

les arbres mythiques. L'arbre structural est un arbre qui aime, il en aurait presque un côté maléfique à régir ainsi la vie des hommes, leur fuite ici, le marronnage qui à travers les siècles s'ancre au théâtre délimité par trois ébéniers et le mahogani. Si l'arbre mesurait, étendait l'espace et établissait ses diverses dimensions dans les mythes, il abolit ici les distances, se constitue comme unique point d'ancrage, début et fin du voyage pour trois esclaves marrons qui viennent se confondre en une seule fuite, toujours identique. Le « chaos du temps là bloqué »⁽¹⁹⁾ nous signifie combien l'arbre-démiurge sait émettre un ordre à partir du mouvement ou de la fixité, voire de la pétrification, si bien qu'il paraît lui-même se déplacer. « Je revenais vers eux » déclare l'un des trois fuyards en parlant des ébéniers et du mahogani, « ne les ayant jamais quittés », car « ce mahogani m'a rattrapé, bougeant immobile sur le ciel ». Dans ce pouvoir de supprimer les distances comme le mouvement, l'arbre se fait un ici et un ailleurs auquel il invite, il tend à se constituer arbre du monde. De son centre il légifère sur les chemins, et les fuyards verront en lui ce « noyau » autour duquel on ne peut que « rayonner en étoile dans toutes les directions », forcé toujours à revenir à cette « masse intense » qui détermine, structure l'espace comme une prison du cheminement, à moins qu'elle ne soit déjà guide, médiation vers un sens caché qu'elle représente. Dans tous les cas l'arbre donne un sens, quel qu'il soit, à une fuite qui sans lui ne serait qu'errance, il invite au départ comme au retour, comme dans les mythes il permettait le mouvement, circulaire ou dirigé vers les points cardinaux.

Dans le roman de la Sud-Africaine Wilma Stockenström, *Le Baobab*, le grand arbre où la jeune esclave narratrice trouve refuge et habitat permet de circonscrire l'espace, d'en prendre connaissance et possession, de s'y ancrer, comme dans les mythes relatant les premiers temps de la création, pour la mise en place d'un espace étendu où l'on puisse se repérer. Le baobab demeure un centre, le premier lieu que la jeune femme puisse s'approprier, à partir duquel le « regard porte loin »⁽²⁰⁾. C'est bien cette capacité à être un repère, un point enraciné et immobile, duquel la totalité de l'espace alentour, structurée, est donnée, qui poursuit en littérature le rôle de l'arbre ordonnateur. Avant d'être « avalée par un arbre » la jeune esclave du récit de Stockenström était livrée à l'errance, dans « la poursuite d'un horizon qui reculait sans cesse », un univers de perdition sans direction, sans début ni fin, sans points cardinaux. Une fois installée dans l'arbre,

elle devient la reine et l'esprit du lieu, car le végétal, dont l'ombre portée suffit à mesurer un espace et un temps, à s'emparer d'une terre et en délimiter le périmètre - ou plutôt la circonférence, car il est bien centre pour ordonner - se constitue avant tout comme le créateur d'un lieu, instaurant un empire. Les seules pérégrinations entreprises se font « autour du baobab », « sans jamais le perdre de vue », repère visuel et instigateur, ici comme pour les fuyards de *Mahagony*, de tous les cheminements. S'inscrivent par le corps du géant végétal un « ici » et un « aujourd'hui », à partir desquels la jeune femme peut enfin tisser un passé et un présent, rapprocher l'horizon, dessiner ses voyages et ses récits. Car la parole elle-même, la narration permise elle aussi dans sa chronologie et son sens - à rebours l'errance passée devient « une expédition jusqu'à un arbre » - adopte le dessin de la courbe, « écriture pleine de lobes et de boucles, suivant des lignes circulaires », dans une incessante circonvolution autour du centre, l'arbre régulateur de chaque mouvement, chaque pensée même, et à l'origine de tous les expressionnismes, du pas comme de la parole-écriture. « Tout s'est rétréci à l'espace défini par un arbre » ; le baobab en devient presque une prison, l'espace-temps comme un grand filet jeté par un arbre-pêcheur qui tire et aimante tout vers lui, étend comme un despotisme ses facultés structurantes. C'est en vain qu'elle a un jour tenté de s'en dégager, se cachant derrière un rocher pour « échapper à sa vue » ; l'arbre s'impose comme une instance qui non seulement légifère mais aussi surveille avec vigilance l'espace-temps où elle assoit son règne.

Nous connaissons déjà d'autres romans où l'arbre possède une fonction similaire ; souvenons-nous notamment du récit de J.J. Saer, *Les Grands Paradis*, où les mouvements du soleil et de l'ombre évoluent en cernes et cercles autour des arbres, rythmant les heures et les jours - l'arbre se constitue ici aussi avant tout comme un repère, immuable, « toujours le même avec ses petites fleurs blanches » (21), qui chronologise l'existence de ceux qui vivent et gravitent autour de lui. La plante-arbre du roman de Vassilikos a tâche quant à elle de restructurer, de détruire l'appréhension habituelle d'un environnement pour la remplacer par une autre, absorbant par exemple, et tamisant, les bruits venus de l'extérieur, s'emparant d'un lieu confiné - l'appartement - mais jamais apprivoisé par Lazare, pour l'étendre tout en l'isolant :

« Elle a ouvert devant moi une vallée toute verte avec des fleuves de joie et des prairies d'herbe vierge où le pas des bruits s'efface et se noie... » (p. 49)

Cependant cette prise de possession se fait par une extension, une prolifération ; on y voit donc à l'oeuvre deux modalités qui ne nous concernent pas ici, le gigantisme - la plante-arbre tend à devenir arbre du monde - et le vitalisme - l'amante végétale du jeune garçon foisonne dans l'exubérance des arbres de vie.

Le roman *Au Dieu inconnu* de Steinbeck nous ramène à la capacité de notre motif d'engendrer, d'agencer un lieu, un paysage ; avec d'autres éléments que nous avons déjà rencontrés, le roc et l'eau, les arbres de la clairière abritant l'ultime source vive pendant la sécheresse, se resserrent jusqu'à former un cercle presque parfait, attirant l'attention vers un centre tout en le protégeant jalousement. Ils demeurent ici repères, signes d'un ordre, isolant un cercle vital hors des « collines brûlées ». Les arbres dessinent sur la terre des cercles et des lignes, des chemins à suivre, participent à la mise en place d'un centre où le sens se densifie. Dans les récits du Moyen-Age l'arbre apporte la même mise en valeur ; à une plus faible échelle que dans les mythes, il établit une hiérarchie, une différenciation plus exactement, entre un centre de vie où il croît, de majesté ou de sacralité, et un espace alentour qu'on peut appeler « profane ».

Mais une forme originale de l'arbre structurant et ordonnateur apparaît chez Chateaubriand. C'est l'arbre qui au rêveur adossé donne l'espace, le lointain et le proche - qu'il caractérise et délimite -, captant comme une antenne l'univers alentour et le restituant, le précisant dans ses distances, à celui qui l'écoute. En vérité on retrouve un peu les qualités de repère et de point d'ancrage du baobab de Stockenström, mais ici c'est l'espace dans sa profondeur, invisible, qui est offert aux sens, des événements du lointain qui se racontent sans confusion grâce au végétal. C'est dans les *Mémoires d'outre-tombe* que Chateaubriand raconte cette perception limpide d'un épisode auquel il n'assiste pas, et pas n'importe quel épisode puisqu'il s'agit de la bataille de Waterloo :

« Je me trouvais devant un peuplier planté à l'angle d'un champ de houblon. Je traversai le chemin et je m'appuyai debout contre le tronc de l'arbre, le visage tourné du côté de Bruxelles. Un vent du Sud s'étant levé m'apporta plus distinctement le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo! » (II, p. 363).

J.P. Richard dans *Paysage de Chateaubriand* évoque ce passage ; l'arbre y tient selon lui un rôle de « mise en coordonnées du lieu ». Nous ne sommes pas si loin des mythes où la plantation d'un pilier structurant aménage un haut et un bas, une étendue où circuler ; de l'ici du peuplier réceptif un là-bas est donné dans sa clarté, recueilli, l'espace est posé, défini pour celui qui vient s'adosser au centre.

Et dans le cheminement, le voyage, l'arbre demeure signe géographique :

« *Quatre végétaux marquent la limite de quatre natures et de quatre climats : le bouleau, la vigne, l'olivier et le palmier, toujours en marchant vers le soleil.* » (III, p. 521).

L'arbre matérialise un changement, découpe l'espace et en marque les évolutions. Cependant la borne est ambiguë car le végétal n'y assume plus la fonction d'un centre législateur, mesure de toutes choses alentour ; planté aux limites, il est forcément appelé à être dépassé, donc à servir de point de passage, de médiation - on voit à nouveau combien cette première approche du sens de notre motif, législateur et ordonnateur, qui amène à évoquer des arbres très variés, nous conduit à différencier la plupart des symboliques que nous aborderons dans la suite de notre analyse, en même temps qu'elle démontre qu'en un même arbre cohabitent plusieurs sens, plusieurs rôles, inséparés dans un unique fût, une unique frondaison.

Lamartine dans la *Neuvième Epoque* de *Jocelyn* raconte l'histoire de deux frères choisissant de partager leur champ grâce à l'ombre d'un arbre unique planté « vers le sommet du champ » ; mais ce repère s'avère être une borne mouvante, victime de la saison et du jour qui transforment les tracés de son ombre :

« *Que l'ombre nous partage ! Ainsi fut convenu
Or l'ombre s'allongea quand le soir fut venu
Et jusqu'au bout du champ en rampant descendue,
Fit un seul possesseur de toute l'étendue.*

[...]

*L'hiver vint, l'ouragan que la saison déchaîne
S'engouffrant une nuit dans les branches du chêne,
Et le combattant, seul, sans frère et sans appui,
Le balaya de terre et son ombre avec lui.*

Loin du statisme immuable des grands poteaux structurants des légendes, de la charge vindicative de ces bois équarris, dressés en un centre sans ombre, ce chêne est livré aux variations du jour et aux éléments qui égarent sa fonction d'ordonnateur.

Mais, un peu comme dans le passage de Chateaubriand que nous citions plus haut, on trouve aussi chez Lamartine de ces repères rassembleurs où le rêveur romantique se plaît à s'adosser ; l'arbre y redevient centre d'où la totalité est donnée, embrassée par le regard, comme dans un vers du *Dernier Chant du pèlerinage d'Harold* :

« *Harold, assis au pied de l'arbre au noir feuillage, contemple tour à tour les flots, les cieux, la plage.* »

Dans le poème *L'Isolement* des *Méditations poétiques*, l'arbre demeure ce point d'ancrage du regard qui peut dominer un paysage, le posséder dans ses mouvances mêmes :

« *Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.* »

L'arbre semble bien, comme en un centre stratégique, réguler la vie d'un paysage, la distribuer tout autour de lui.

Mais ne possédait-il pas déjà cette capacité lorsque nous avons tenté de cerner sa présence et sa forme en peinture ? Outre qu'il savait disposer chaque élément, chaque plan, selon la ligne de son tronc, verticale ou parfois diagonale, il nous souvient des géants de Rembrandt ou de Théodore Rousseau, ordonnateurs des lumières, centres et grands maîtres des perspectives et du clair-obscur, ou encore des propos de Van Gogh, pour qui « l'environnement suit presque de lui-même » après qu'on a réussi à pénétrer et inscrire sur la toile un peu de la vie d'un arbre. Bien que cette fonction structurante revête aussi un caractère technique, elle

met au jour la même force de l'arbre, gérant un espace, un lieu, un chaos sans direction ni dimensions, un lointain et un proche, un ciel et une terre.

Claudél, fondant la croix dans l'arbre, insiste aussi sur cette image d'un arbre investissant l'espace, sous sa forme la plus dépouillée, et le mesurant. Dans *Le Repos du septième jour* l'empereur est investi de son pouvoir par son sceptre en forme de croix, « mesure du monde », « étalon de sagesse et de puissance », sondeur et rassembleur de l'espace, le circonscrivant autour du maître d'un empire. La croix-sceptre - peu après aussi confondue avec l'homme - s'affirme non seulement comme une « intersection » - de là elle tirera ses attributs de médiatrice - mais aussi comme une mise en place des dimensions de l'espace :

« Voici le jugement entre la droite et la gauche, la séparation du haut et du bas [...] Voici le très-Saint Milieu, le centre d'où s'écartent également les quatre lignes, voici l'ineffable point. » (22)

On différencie facilement - même si les deux modalités peuvent se conjuguer en une seule figure - la démarche médiatrice, qui joint et relie, de celle qui nous préoccupe ici, découpant, délimitant, ordonnant et nommant, pour la partition d'un espace dont l'arbre demeure le milieu, le centre indéfectible. Cependant l'empereur met en avant le caractère temporel de cette mesure, de ce balisage de l'étendue, irréductible parce qu'assimilée à la divinité même :

*« Dessus, devant, derrière, à droite, à gauche, dessous
Tu es partout, et cependant tu n'as ni haut ni bas,
Ni mesure ni étendue, ni apparence.
Je suis présent devant le Vide !*

[...]

*Comme le moyeu de la roue, où les jantes se réunissent et par
quoi la roue tourne, est vide,
C'est ainsi que toutes choses sont constituées de ton vide. » (P. 856)*

De toutes les dimensions dont l'arbre-croix-homme (les bras étendus) affuble l'espace, il ne demeure qu'un partout et un nulle-part ; les principes mis en oeuvre par le pilier structurant dirigeant, montrent les chemins à suivre, mais ne réduisent en rien, ne rationalisent pas un cosmos qui se confond avec le corps du divin. Et souvenons-nous de Vercors qui dans *La Jeune Fille Violaine* écartait lentement les bras dans le geste de l'arbre, mesurant et s'appropriant l'espace ; il

n'était comparé qu'à l'humble « tailleur qui mesure de l'étoffe ». Pourtant dans le chapitre du *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* que nous avons déjà mentionné c'est Dieu lui-même qui a éprouvé le pilier structurant qu'est la croix, il a « mesuré la terre », s'est servi de l'arbre comme d'une « toise », car il est « armature de tout », et mesure de surface comme de temps, de capacité - rappelons ici ces figures secondes, les « rejets » de l'arbre que nous évoquions en toute fin des poétiques, le tonneau, le boisseau, la clepsydre.

La terre est un cadran où l'ombre de l'arbre dessine les durées et les cycles. L'arbre-temps, celui qui totalise passé, présent et futur, fera l'objet d'une analyse particulière ; cependant évoquons ici la capacité de notre motif à réguler la marche du temps, capacité qui n'est pas absente de certaines images poétiques, notamment à travers la métaphore de l'aiguille et du cadran. Dans un vers de *Débarcadères* de Supervielle l'ombre des orangers « simule un cadran » où « midi grogne » (23) - le temps s'est inscrit dans une horizontalité de l'arbre étendu sur la terre. Toutes les heures se groupent et s'ordonnent dans ces seules gestuelles de l'ombre et de l'arbre. Dans un poème que nous avons déjà cité, *Forêt d'Arrèze* de M. Drouet, les troncs sont des aiguilles qui prennent « la forêt pour cadran » et tracent sur le sol un temps fuyant, « mordent le maintenant » pour en faire « du déjà plus ». L'arbre s'impose bien comme le régulateur du temporel qu'il décompte, égrène, met en place, départageant présent et futur comme il sait dans l'espace différencier et séparer haut et bas, droite et gauche, points cardinaux. Dans *Arbres* de Bernard Clavel, l'arbre légifère sur les données climatiques ; autre instrument de mesure, il joue « le rôle de baromètre » (24) , et l'écrivain se souvient de sa présence à sa fenêtre, se métamorphosant selon le climat, se rapprochant ou s'éloignant selon qu'il pleut ou que le soleil brille. Dans les vers du Suédois Ekelöf (25) l'arbre confère à la naissance et à la fin du jour des dimensions cosmiques, un peu comme les arbres chinois portant les soleils du Levant et du Couchant. Ainsi dans *Somnambule cosmique*, quand « il est tard sur la terre », « les étoiles commencent à tomber : les arbres se dépouillent ». Et dans *Chant pavoisé*, à l'aube « les mains des arbres bénissent la lumière du jour ». Arbres du matin et arbres du soir, leur présence est avant tout poétique, mais ils mettent en place, en quelque sorte, les portes cardinales du temps comme ils surent le faire dans l'espace ; ils fixent les points de l'aube et du soir. Il en est un peu de même dans le poème *Aus der Harzreise* de Heinrich Heine, où le temps,

l'heure, se manifestent par les arbres, la lune cachée derrière le sapin, puis minuit se signalant par l'accroissement des bruissements des torrents et des sapins. L'arbre est repère, il ordonne les données temporelles, autour de lui frayent les astres, il est horloge solaire.

Dans le *Chant XXIII* de *L'Odyssée* apparaît une autre possibilité structurante de l'arbre, celle qui permet et ordonne autour de soi toute une architecture. Ulysse à son retour démontre son identité à Pénélope grâce à sa connaissance du secret du lit de leur chambre :

« Au milieu de l'enceinte, un rejet d'olivier éployait son feuillage, il était vigoureux et son gros fût avait l'épaisseur d'un pilier : je construisis, autour, en blocs, appareillés, les murs de notre chambre ; je la couvris d'un toit et, quand je l'eus munie d'une porte aux panneaux de bois plein, sans fissure, c'est alors seulement que, de cet olivier coupant la frondaison, je donnai tous mes soins à équarrir ce fût jusques à la racine, puis, l'ayant bien poli et dressé en cordeau, je le pris pour montant où cheviller le reste ; à ce premier montant, j'appuyais tout le lit dont j'achevais le cadre. » (26)

L'arbre - du centre ici aussi - dicte toujours la création d'un lieu, d'un espace, l'élaboration d'une chambre et de son lit, il détermine les règles pour l'agencement de toute une architecture, il est fondateur, enracinant mieux que nulle part ailleurs l'homme dans un foyer.

Hormis les arbres du centre, certains arbres des limites, des confins, des frontières - nous avons esquissé plus haut leur ambiguïté, entre repère et médiation, lieu de passage - peuvent encore trouver place ici. L'arbre qui parle rencontré par Iskender dans *Le Livre des Rois* de Ferdowsi marque la fin du monde connu, « la limite du monde » - « cet arbre dépassé, tu n'auras plus de place où poser le pied » (27) -, annonçant l'indécouvert, promettant un ailleurs au-delà de lui qui sera sans repère, où la marche n'aura plus de sens, où l'étendue s'identifiera avec le vide. C'est la faillite de cette borne ultime que décrit Velter dans *L'Arbre seul*, car lorsque la terre est déclarée ronde l'arbre ne peut plus découper, ni s'adonner à la quadripartition de l'espace ; l'arbre « au bord extrême de la terre reconnue » - après lui « l'impossible, l'impensable, l'illicite », cette « sorte de néant » (28) - devient alors une étape historique franchie sans retour, une borne désuète égarée dans les découvertes du monde qu'elle devait découper, limiter - les cheminements au-delà de l'espace défini par les piliers structurants se mettent à décrire des courbes et des errances, c'en est fini des « quatre coins de l'horizon », le retour est une marche en avant, et l'arbre ne légifère plus entre visible et invisible.

Demeurent quelques poètes pour exhausser le ciel avec un arbre. Dans *Mon Ami le paysage* de Verhaeren un chêne « détient l'étendue », s'y pose en maître massif et autoritaire. Un passage de *Colline* de Giono dessine le profil et l'effort d'un arbre semblable aux piliers originels des mythologies, auxquels était assignée la fonction de maintenir séparés le ciel et la terre : « C'est fort, un arbre ; ça a mis des cent ans à repousser le poids du ciel avec une branche toute tortue. » (29) Moins solide, moins parfait dans sa verticalité que les piliers des premiers jours du monde, il reprend pourtant cette mission d'un Atlas qui nous rappelle tous ces héros épiques des anthropomorphismes luttant à bras multiples contre un ciel écrasant. Et dans *Le Chant du monde* on retrouve des arbres semblables au peuplier de Waterloo, organisateurs d'un espace par leurs bruits, attirants comme une antenne et restituant, ici, une uniformité de sons mêlés. Ce sont des cyprès de cimetière, garants du silence du lieu qu'ils habitent, qui, pareils à « des éponges » se mettent à boire « tous les bruits épars » pour produire et laisser couler de leurs corps mêmes « un grondement uniforme et monotone qui était comme le coeur profond du silence » (30). L'arbre compose, orchestre l'atmosphère propre au lieu, au paysage où il s'enracine. Prévert dans un poème du *Grand Bal du printemps* décrit l'univers plus classiquement, un peu à la façon des mythes, dans ses mouvements, ses rotations, comme un grand arbre tournant sur lui-même :

*« Les palmes et les branches
les tiges et les feuillages
tout ça c'est les hélices de la terre
qui la font naviguer dans les mers du ciel
Au milieu du grand arbre
n'arrête pas de tourner
Et le bateau La terre
roule par tous les temps
et pendant son voyage
on voit dans son sillage
des tas de poissons volants
qui nagent dans l'air liquide
et y volent en même temps*

*Et la lune c'est le phare
pour les traversées de nuit
et le soleil c'est le grand sémaphore avec
ses trois cent soixante cinq signaux pour
tous les jours multicolores. »*

Cet arbre, axe du monde, fait de l'espace une mer en plein ciel, souple, sans heurts, dans la perfection des mouvements de son tronc et de chaque partie de sa couronne ; arbre-pivot, il tient à la fois du pilier structurant, par sa capacité à agencer un ensemble cohérent, à en réguler le rythme des saisons et des jours, et de l'arbre-univers parce qu'il totalise une réalité absolue, de mer, de terre et de ciel - il est à la fois le moyeu et la roue, l'instigateur d'un ordre et le rouage même qui le met en branle.

L'arbre se pose contre toute forme de trouble ou de désordre. Dans le texte de Colette *Dans les cyprès* il s'insurge contre un ordre établi ; un peu comme dans *La Plante* son incursion est une destruction de l'appréhension habituelle de l'espace - il transforme l'habitat, contre tous les autres espaces « interpose son crin compact » et ordonne une nouvelle étendue :

« Alors j'accepte la tentative de tes failles profondes, je crois t'habiter, et je te préfère à cette chambre que tu démantèles. »

Dans l'espace qu'il occupe, l'arbre est démiurge.

Comme dans les mythes la présence de l'arbre réduisait le chaos et l'infini, rendait l'univers cernable et mesurable, muni de repères cardinaux, la modernité paraît l'appeler parfois pour lutter contre le vide. Le poète grec Ritsos dans *Exactitude*, face au vide insupportable, à « l'inhabité », propose des alliances surréelles, dont faire « entrer un grand arbre dans la salle à manger » (31). L'arbre crée l'habitable ; il s'agit bien là d'un sens identique à celui des mythes, à l'établissement autour d'un arbre d'un espace vivable et hiérarchisé, au fondement des ordres de la clairière. Mais c'est aussi lui qui, dans la pièce de Beckett *En attendant Godot*, marque une perte de repère : Vladimir et Estragon ne vont-ils pas tout au long de la pièce tenter de se situer par rapport à cet arbre ? C'est bien « devant l'arbre » qu'ils doivent attendre, dans cet unique lieu de l'œuvre, mais il est faux repère, borne tronquée, et lorsque pour se sauver nos deux personnages ont l'idée de se cacher « derrière l'arbre », celui-ci ne les camoufle « que très imparfaitement ». « Décidément cet arbre ne nous aura servi à rien » (32) finit par déclarer Estragon ; l'arbre structurant demeure le signe des quêtes de repères, d'un espace où se situer, autour, devant et derrière, même s'il s'inscrit dans la prise de conscience d'une faillite de toutes les bornes, de tous les étalons.

Mais nous achevons là cet examen de l'un des sens de notre motif, grand ordonnateur, régisseur d'une pensée ou d'un espace. L'arbre cosmos se poursuit avec l'arbre du monde, ou arbre-monde. Déjà pour structurer l'espace notre motif avait parfois tendance à l'investir, à s'en emparer, par ses ramifications ou sa verticalité, à assembler autour de lui une totalité ; c'est bien en vérité cette capacité à totaliser, à symboliser l'univers entier, le résumer en quelque sorte, et non plus le découper, l'instruire d'une dimension et d'un sens, qui prévaut dans le symbole de tous les gigantismes et de toutes les extensions, l'arbre du monde

Puis il nous faudra étudier une seconde fonction totalisante de notre motif, à travers l'arbre-temps, symbole qui nous conduira tout naturellement aux arbres de vie.

2) L'arbre totalise et assemble :

- Arbres du Monde :

Le grand frêne Yggdrasil de la mythologie scandinave est un arbre du monde, car il ne se contente pas de s'ériger comme support cosmique, il répète, résume, symbolise l'univers comme le signale Sander dans *La Mythologie du Nord*. Plus grand que les dieux eux-mêmes, dont il englobe le domaine, sa description paraît une étude topographique, car il possède trois racines qui s'enfoncent dans des mondes très éloignés. On trouve dans les *Eddas* la précision de sa grandeur :

« Ce frêne est le plus grand et le meilleur de tous les arbres ; ses branches s'étendent au-dessus du monde entier, et dominant le ciel. Il est supporté par trois racines, qui sont extrêmement éloignées les unes des autres. L'une est située chez les Ases, la seconde chez les géants du givre, là où autrefois était l'immense abîme Ginnungagap, et la troisième couvre le monde de Niflheim. » (33)

En vérité nous aurons encore l'occasion de mentionner plusieurs fois Yggdrasil, car sa stature additionne de nombreuses symboliques, comme elle sait totaliser des pays dans ses ramures. Les arbres du monde sont - on l'aura compris - des arbres du gigantisme ; et dans la lignée d'Yggdrasil on rencontre bien entendu l'Irmensul et surtout le pilier Skambha. Skambha se constitue aussi avant tout comme un Atlas porteur de tous les mondes, de toutes les directions ;

mais on découvre à la fin de l'affirmation de son rôle de pilier structurant dans le *Veda*, ce vers : « Dans Skambha est entré cet univers tout entier. »⁽³⁴⁾ Infiniment éployé, en même temps qu'il étage et sépare les étendues, il les assemble en lui comme pour ne jamais les dissocier totalement, les fixe et s'en fait lui-même la géographie. Il symbolise l'univers entier, il en est l'image ramifiée et enracinée, comportant ciel, terre, et au-delà :

« Dans lequel de ses membres se tient la terre ?

Dans lequel de ses membres se tient le domaine aérien ?

Dans lequel de ses membres le ciel est-il fixé ?

Dans lequel de ses membres se tient l'au-delà du ciel ? » (Atharva Veda 10.7)

Eliade signale combien les arbres symbolisant l'univers s'imposent comme réalités absolues ; dans le cas de Skambha le végétal se confond avec le dieu suprême, Brahma, il en est la manifestation, la présence même.

Dans l'ouvrage d'Ibn'Arabi que nous avons déjà cité, l'arbre exprime la réalité divine manifestée, engendrée, sans pour autant se confondre avec Dieu ; pour Ibn'Arabi l'arbre du monde est en quelque sorte l'imagination créatrice de Dieu, virtuel autant que réel, donc exprimant toutes les possibilités de la graine lumineuse de la divinité, déjà créées ou encore à venir. L'arbre-univers est ainsi décrit comme le lieu synthétique par excellence, en même temps que dialectique, formé de toutes les oppositions - dynamisme et passivité notamment. A travers cet arbre s'élabore bien entendu une pensée ordonnée telle que nous l'évoquions plus haut ; cependant, bien qu'il ne croisse pas en terre mythique, contrairement au grand frêne scandinave ou à Skambha allant se confondre avec la divinité et paraissant concrétiser sa toute puissance, on y reconnaît à l'oeuvre de semblables modalités, une extension infinie, irreprésentable, inimaginable en même temps que parfaitement cernable dans la seule image d'un arbre, tronc, branches et racines assemblant, ligotant le Tout - l'arbre-univers est totalité sans dislocation ni démembrement - résumant un espace, une réalité qui effraye par son irréductible immensité. Quant à l'arbre cabalistique exploré avec Halevi, s'il est d'abord structural, il se retrouve aussi à l'échelle du cosmos, puisqu'il exprime tous les principes à l'oeuvre dans l'univers.

Souvent on reconnaît les arbres du monde par la présence d'astres représentés à leurs côtés ; Guénon signale ainsi une ancienne figuration de la croix, entre lune et soleil, marques qui à ses yeux contribuent à l'apparenter à un arbre du monde. En vérité, c'est surtout par sa capacité à relier, unir, comme l'arbre-univers d'Ibn Arabi, des termes opposés - masculinité et féminité, activité et passivité - et à les rendre complémentaires, que Guénon confère ce statut d'arbre du monde à la croix ; car elle tend en effet vers une totalisation, bien que simplifiée - n'était-ce pas là aussi l'objectif du peintre abstrait Mondrian, résumer par les seules lignes horizontale et verticale, l'univers tout entier ?

Mais pour Dufour-Kowalska c'est bien dans l'espace que la croix réalise - comme les grands arbres mythiques - cette totalisation, qui redevient une « expansion », à l'infini, de toutes les dimensions, « élévation », « profondeur » et « extension », en même temps qu'une réunion des extrêmes. La croix-arbre du monde embrasse l'étendue, joint par ses branches horizontales les extrémités du monde, par sa verticale le ciel et la terre, elle paraît donc avant tout rassembleuse, même si sa géométrie peut aussi permettre tous les gigantismes. Pourtant, selon le mot de Dufour-Kowalska, le monde dans l'arbre-croix se voit « libéré de toute étendue » (35) - se retrouve ici la fonction rédemptrice de la croix, révoquant l'errance de l'ère de la chute pour lier à son signe assembleur, centre également, un espace qui était perte. On voit combien la modalité d'ordre et de structure se conjoint alors à la capacité d'absorber en quelque sorte le monde pour le résumer, le répéter, le circonscrire aussi, dans l'image aisément représentable à l'esprit, d'un arbre ou d'une croix. *Le Monde des symboles* mentionne la croix comme le plus totalisant des symboles, diffusant et rassemblant tout à la fois, récapitulant le monde et le dilatant. Le plan cruciforme des églises en fait ainsi des temples cosmiques, des synthèses de l'univers animé, superposant la croix à l'architecture, reproduisant dans l'horizontalité l'expansion du symbole christique. En outre, certaines églises d'Orient sont ornées de croix à trois dimensions et à six branches, plus complètes encore, dans l'espace comme dans le temps, comme en témoignent ces propos de Clément d'Alexandrie :

« Dirigeant son regard vers ces six étendues comme vers un nombre toujours égal, il achève le monde ; il est le commencement et la fin ; en lui s'achèvent les six phases du temps, et c'est de lui qu'elles reçoivent leur extension indéfinie : c'est là le secret du nombre 7. » (36)

S'inscrit dans la croix une dimension temporelle dont l'examen des motifs bibliques nous a bien fait comprendre qu'elle participe de sa nature même ; l'expression du temps par l'arbre recourt le plus souvent à la capacité totalisante de notre motif, mais l'arbre-temps se présente comme une image originale qui mérite une analyse particulière.

Cependant la croix ne paraît somme toute qu'un succédané plutôt incomplet de l'arbre-univers, car ce dernier, comme le signale d'ailleurs *Le Monde des symboles*, investit trois zones cosmiques : la souterraine par ses racines - l'image est plus probante, parce que plus ramifiée, et aussi bien sûr par son vitalisme -, la zone terrestre et humaine par la verticalité du tronc, et la zone supérieure, céleste, par l'expansion de la couronne. C'est bien l'image d'une croissance prodigieuse vers le ciel, en même temps que celle d'un enracinement solide sous la terre, qui engendrent un symbole de tous les gigantismes - du vitalisme nous explorerons, avec les arbres de vie, l'expressionnisme des modes d'être du cosmos, cyclique ou éternel ; mais ici c'est ce même vitalisme qui contribue à produire un symbole totalisant. Pour *Le Monde des symboles*, racines et branches induisent la présence du monde dans son expansion, quand la verticale rassemble ; les arbres-univers jouent ainsi éternellement de la dialectique multiplicité-unité, alliant un expansionnisme infini, ramifié sous terre et dans le ciel, et une faculté de joindre et d'assembler - avec la croix c'est surtout cet aspect qui est mis en valeur. Prenons-en pour exemple le monde selon la pensée aztèque - un peu différent de la version du Codex Ferjévary-Mayer - qui ne serait autre qu'un cube ouvert avec, sur chacun de ses pans, un arbre cosmique aux attributs divers, comparable à ceux que nous décrivions aux points cardinaux du cosmos des Mayas ; mais ici le cube peut se refermer, et les quatre arbres se fondent alors en un seul, central, qui cumule les attributs de chacun, additionne ses qualités, ses couleurs, les synthétise. En vérité on peut considérer que le partage de l'univers en plusieurs régions et l'attribution d'un arbre à chacune d'entre elles, ne vise pas seulement à baliser mais aussi à résumer, symboliser à travers un arbre multiple ; l'auteur de *L'Invention du monde chez les Indiens Pueblos* voit ainsi une horizontalisation de l'arbre du monde dans cette multiplication du végétal, et il en rapporte pour exemple une version d'un mythe pueblo d'origine, où le créateur ayant fondé six groupes d'hommes distincts les aurait placés chacun près d'une source, avec une montagne et un arbre géant, un sapin au Nord, un pin à l'Ouest,

un chêne au Sud, un tremble à l'Est, un cèdre au zénith et un autre chêne au nadir ; aucune des dimensions de l'arbre-univers n'est omise dans cette distribution, la multiplicité exprimée par la diversité des espèces, l'unicité par la similitude impeccable des lieux. La conception chinoise de l'univers, telle que nous l'avons déjà relatée, possède aussi ses arbres cardinaux, cependant que le Kien-Mou, centre parfait où toute ombre et tout écho se résorbent à midi, est celui qui totalise, synthétise, où tous les contrastes, les alternances se fondent, équilibrant leur dialectique.

Charles Hirsch insiste sur cette présence du Tout et de l'Un dans les arbres du monde ; il considère ainsi que la figure de l'arbre placé entre deux animaux affrontés contient le monde par le jeu d'antagonismes horizontaux, résolus dans la verticale. Il mentionne également la croix, motif présent au Mexique comme symbole du monde, différent selon lui de la croix chrétienne en cela seulement que le sacrifice du Christ-homme vient intégrer le monde - auparavant totalité extérieure à l'humain - dans l'homme. Cependant cette croix se confond avec l'arbre principal du cube évoqué à l'instant, dont Goblet d'Alviella dans *La Migration des symboles* précise qu'il assemble les quatre vents, les quatre directions d'où vient la pluie, symbole du grand dieu de la végétation, Quetzalcoatl. L'arbre-monde paraît ainsi maître des climats, il tend à être assimilé à un arbre de vie. *La Migration des symboles* recense en outre un arbre-univers chaldéen, puis semble rapprocher les arbres du monde du ciel plus que de la terre. Il est vrai que le gigantisme despotique des grands végétaux symbolisant, rassemblant l'espace, se rapproche volontiers des divinités du ciel, des dieux créateurs, démiurges ; il est vrai aussi que la présence de corps lumineux, d'astres ignés à leurs côtés ou même passant parfois pour leurs fruits, les apparente plutôt au céleste qu'au terrestre, que l'empire qu'ils assoient semble se détacher des préoccupations terrestres - nous verrons certains mythes de la fertilité abattre de ces géants trop ombreux pour qu'enfin la vie se répande sur la terre - ; cependant n'oublions pas que l'arbre-monde est censé totaliser, faire la somme du ciel et de la terre - et même des ténèbres chtoniennes -, que sa croissance est un équilibre - dès que terre et ciel se mettront à s'opposer, à se conjuguer dans l'ambivalence ou à risquer des croissances contre nature, ce sera le plus souvent de l'homme, double de l'arbre, que l'on parlera, tiraillé entre deux extrêmes.

C'est l'arbre alchimique qui exprime le mieux cette présence dans l'arbre-univers de tous les éléments, son appartenance à la terre comme au ciel, et dans une perspective qui appuie la dynamique présente en ces arbres-mondes qu'on pourrait a priori croire figés comme des cartes de géographie. La poésie nous a instruits des mouvements perpétuels qui animent les arbres que nous avons nommés alchimiques, de l'éparpillement à la densification. Charles Hirsch détaille la dynamique de l'arbre des alchimistes ; la ramification correspond à une dissolution, quand le tronc « coagule », réalise l'unité. Haut et bas sont confrontés, et les branches horizontales indiquent différents processus alchimiques - calcination, putréfaction, solution et distillation, pour culminer avec la lumière, l'or des cimes. L'arbre alchimique est un arbre du monde parce qu'il intègre les éléments - s'y réalisent toutes les transmutations -, unit des contraires, paraît un grand créateur dont l'œuvre ne cesse d'émaner ; cependant il informe déjà d'un certain progrès, et on le verra figurer parmi les arbres de toutes les quêtes, de la connaissance du monde ou de Dieu jusqu'à l'élaboration de la personnalité. Malgré cela, avec ses fruits solaires et lunaires, sa capacité à embrasser toutes choses, à assembler tous les éléments, il possède bien la physionomie d'un arbre du monde (cf. Annexe 86).

La revue ésotérique *Atlantis* des mois de novembre et décembre 1968 est consacrée à l'arbre. Au milieu de bon nombre de propos obscurs et alambiqués sur notre motif apparaît l'arbre alchimique, image de l'univers créé ; parce qu'il aspire l'eau et la terre, la lumière et l'air, qu'il est à la fois statisme et dynamisme, parce que, aussi, il explore et inscrit dans l'espace toutes les possibilités, à la fois « axe », « pivot », « sphère » et « expansion », il symbolise un monde intelligemment structuré. Une alchimie naturelle élaborée dans l'arbre, aspirant conjointement tous les éléments - alchimie si fréquemment poétisée - suffit ainsi selon *Atlantis* à induire l'image de l'arbre du monde fait de ciel comme de terre.

Une autre figure de l'arbre du monde affirme pourtant la prééminence du céleste : c'est l'arbre renversé. « C'est vers le bas que se dirigent les branches, c'est en haut que se trouve sa racine, que ses rayons descendent sur nous » (37) : ainsi le *Rig-Vêda* parle-t-il du grand arbre de la création indien, l'Açvattha. L'arbre renversé tire sa sève du céleste, de principes transcendants, une seule racine prenant source dans le sacré - un seul dieu donc, un monothéisme

primordial qui ne se ramifie qu'après en polythéisme, selon les propos de Roger Cook. Dans le texte de la *Baghavad Gîtâ* on retrouve mention de cet arbre :

« *Ses branches s'étendent vers le bas et vers le haut ; elles croissent à partir des qualités, ont les objets sensibles pour bourgeons* » (38).

L'arbre renversé est un arbre-univers idéalisé, qui indique clairement son embouchure ; toujours incomplètement réalisé, à parfaire dans le monde des hommes, il est une création orientée, un monde révélé, bien différent en cela du frêne Yggdrasil qui s'étendait au-delà même du domaine divin, s'imposait comme une géographie totale - c'est peut-être pour cela que, lorsque l'Histoire vient y inscrire ses chronologies, elle ne peut le faire qu'en l'abattant, permettant alors seulement l'entrée dans une ère nouvelle, alors que l'arbre renversé indien porte en lui dès l'abord la dimension temporelle, « s'incarnant » dans l'Histoire, et par cet aspect capable de transhumer dans la pensée et la personnalité humaines, parce qu'évolutif. On a aussi - nous l'avons déjà mentionné - fréquemment représenté l'arbre séphiroतिक renversé, parce qu'il émane du divin, qu'il révèle ; l'arbre renversé manifeste le caché, il est créé d'invisible qu'il concrétise, alchimise en quelque sorte, se faisant ainsi moins le symbole d'une totalité indivise, absolue avec ses terres, ses régions, ses cieux tous compris entre ramure et racine, et rien d'autre au-delà, que l'image d'un monde voilé, indicible, qui tente de se traduire, de se réaliser, avec, cependant, toujours cette désunion d'avec le terrien qu'inspire la figure contre-nature d'un arbre à l'envers.

Selon *Le Monde des symboles* l'arbre-univers est aussi un arbre qui envahit. Il signale combien son dessin doit porter l'expression d'une plénitude dans l'espace, une sphère idéale pour l'expansion de la ramure, et un tronc qui s'élève dans la plus parfaite verticalité. Jacques Brosse dans *L'Arbre et les Naïfs* considère ainsi certains arbres des peintres naïfs qu'il commente comme des tentatives d'embrasser le cosmos : le dessin de la Française Maria Bianchi étend par exemple un végétal dont la couronne se compose d'une multiplicité de feuilles, de fleurs et de fruits sur le galbe d'un globe terrestre où ses racines effilées se répandent comme des chemins, épousant la surface de la terre ; dans le tableau du Brésilien Rodolpho Tamanini, c'est un arbre du centre, sur une île, qui occupe la totalité de l'espace, et dont Brosse prend la peine de signaler le nombre

sept de ses branches, en écho aux sept chiots vivant sur l'île, comme en caution au règne sans partage d'un arbre-univers.

L'aspect envahissant et envahisseur de l'arbre-univers que mentionne *Le Monde des symboles* apparaît fréquemment dans la vision, la création d'arbres du monde par les poètes et les écrivains ; c'est aussi le cas dans l'épopée finlandaise *Le Kalevala* recueillie par l'écrivain Elias Lönnrot. Au *Chant II* le grand barde Väinämöinen, aux toutes premières heures de la création du monde, pose les pieds sur un continent sans verdure. Il se met alors à ensemercer cette terre, plante chaque espèce d'arbre au lieu où elle doit croître ; tout prospère sauf le chêne, « l'arbre de Dieu » dont le gland est finalement placé dans les cendres, après un rituel du feu réalisé par Tunsas, un vieillard des mers - le chêne est bien engendré dans l'élémentaire. Mais l'arbre croît si bien qu'il s'empare de l'espace, prend possession des astres comme du temps ; arbre du monde par cette invasion, ce gigantisme despotique, il immobilise le mouvement des astres et devient ainsi facteur de stérilité :

*« Il déploya ses vertes branches,
Elargit ses rameaux feuillus,
Sa cime monta vers le ciel,
Ses branches envahirent l'air ;
Il arrêta le vol des nues,
La course des flocons légers ;
Il voila les feux du soleil,
Empêcha la lune de luire,
Alors le vieux Väinämöinen
Commença vite à réfléchir :
Qui pourrait abattre le chêne,
Terrasser cet arbre superbe ?
Pour l'homme il est triste de vivre,
Dur pour le poisson de nager,
Quand le soleil ne brille point
Et que la lune ne luit plus,
Il ne trouva pas un héros,
Pas un seul homme vigoureux
Capable d'abattre ce chêne,
De briser l'arbre aux cent sommets. » (39)*

L'arbre aux dimensions du monde n'en est plus le résumé, car sa verticalité est monstrueuse. Cependant il a bien sa place ici ; en effet, si tant qu'il demeure debout il s'impose comme un faux arbre-univers, négatif, une fois abattu par un héros sorti des mers il horizontalise sa grandeur, assemble dans l'immense ramification de ses branches rendues à la terre, la totalité de l'univers créé avec ses points cardinaux :

« La tige s'écroula vers l'est,
A l'occident tomba la cime,
Les rameaux churent au midi,
Les branches du côté du nord. »

Outre le don, l'aspect bénéfique pour la vie et le savoir des hommes, que nous évoquerons ailleurs, la chute de ce géant ne serait-elle pas l'expression d'un passage du céleste au terrestre, du despotisme ombrageux d'un géant végétal nommé, rappelons-le, « l'arbre de Dieu », à l'institution d'un espace avant tout terrien ? L'arbre du monde horizontalisé dessine alors plus précisément une géographie, conférant à la terre toute sa grandeur et lui permettant, en conséquence, l'accès à la civilisation. Il peut sembler étrange de comparer cet abattage à l'érection symbolique de l'arbre des clairières, deux entreprises apparemment opposées, d'autant plus qu'ici « les forêts prospérèrent » après la mort du chêne monstrueux, mais elles sont bien similaires pour leur éradication de l'ombre.

Dans la poésie d'Eluard l'arbre tend à se faire arbre du monde parce qu'il se l'accapare, l'envahit, mais aussi parce qu'il en est le miroir, le reflet, mieux, l'oeil, la pupille qui le restitue. Il n'emplit pas tant le monde en vérité, que le regard qui se pose sur ce monde, comme dans *Pour vivre ici*, où « pour mieux voir la terre / Deux arbres de feu emplissent » les yeux du poète ; ce dernier crie « terre ! » avec ce signe du monde comme incrusté dans l'oeil, qui prend pleinement possession du regard et le rend visionnaire. Mais c'est surtout dans la fin du *Blason des arbres*, après l'exploration de la multiplicité des espèces, que l'arbre-univers, comme unifiant, réduisant toutes ces personnalités végétales, prend son essor pour s'emparer de l'étendue - ici l'arbre du monde s'accomplit plus parfaitement dans l'aérien :

« Les ailes ont quitté le corps
De la forêt l'arbre s'envole

*Il règne de la terre au ciel
Il s'éclaircit il prend des forces
Il chante et peuple le désert*

*Un plus tendre bois
Un miroir plus vert
Reflètent l'azur
Sous toutes ses faces. »*

L'arbre possède le monde entier à ses rivages, miroir qui assemble et arbre-oiseau totalisant plus parfaitement toutes les dimensions de l'espace parce qu'insaisissable et sans contours, plus infiniment étendu. Plus haut déjà Eluard disait des espèces qu'elles « se chargent de combler » l'espace, ne se contentant pas de le créer, de l'assembler autour d'elles, mais l'emplissant, lui assignant leurs propres dimensions, leur propre démesure versatile, et hors de tout vitalisme - l'arbre-monde s'établit aussi sur les déserts. Nous avons affaire ici à un arbre du monde digne de ceux que nous avons rencontrés dans les mythes, non pas résumé mais reflet, miroir vivant du ciel comme de la terre, multiplicité et unité à l'oeuvre aussi dans sa nature légère et tendre, sans le poids et l'ombre des grands arbres légendaires. Et dans le poème *A sa Place* le monde paraît se former au mimétisme des arbres – « Le ciel est d'un seul bloc la terre est verticale » -, pendant que le soleil repose « sur le marbre des feuilles » ; ces arbres portent eux aussi les astres pour fruits, résument la terre dans leur tronc et le ciel dans la sphère des feuillages, tous les éléments flattant les grands arbres, tous arbres-mondes, immuables et droits, accaparant ciel et terre, leur dictant leur place, leur forme, leur espace. Enfin la feuille qui dans le poème *De détail en détail* suffit à posséder tout un paysage, épanouit elle aussi l'étendue dans sa seule présence, comparée à « l'oeil oublieux du visage », totale avec ses atouts de regard et de miroir, un limbe qui communique au monde et le possède tout entier dans la prison du reflet.

Nous avons commencé, pour évoquer les arbres-univers des poètes, avec celui créé par Paul Eluard, parce qu'il s'impose sans doute comme le plus original que nous ayons rencontré, mais aussi pour bien signifier la diversité d'expression d'une image qui, des mythes originels au surréalisme, en passant par l'arbre des alchimistes, par le christianisme et aussi par d'autres poètes que nous allons mentionner, tend à totaliser un espace, à unifier, assembler et présenter ses multiplicités. Ce n'est pas la même image qui se répète, fixée quelque part entre Yggdrasil et le Skambha indien, et qui, comme par un mystérieux processus,

réapparaît sous la plume d'Eluard, en cet arbre-oeil, oiseau et miroir ; on conçoit bien la distance entre toutes ces images, et si elles se joignent ici dans une même partie, c'est qu'elles manifestent la même volonté de dire, d'embrasser tout l'univers dans un arbre, les fondateurs de mythes y épelant toute une conception du monde, trouvant dans le gigantisme, l'extension ramifiée en même temps que verticale et unique du végétal, une présence assez imposante pour traduire une totalité incommensurable, et le poète surréaliste élaborant dans la liberté des associations un arbre assez libre, assez déraciné pour être de nulle part et de partout, pour décrire une possession sensible du monde, pupille et reflet, qui deviendra médiatrice pour le poète cherchant le toucher le plus parfait du monde qui l'environne. Les enjeux comme le visage des arbres divergent - pour les alchimies et les arbres renversés on dessine un processus, une évolution émanant du sacré ou tendant vers la lumière. Mais on saisit la même modalité dans l'arbre, cette grandeur qui totalise et qui, du multiple à l'un, se propose comme le symbole d'un monde à résumer, énumérer, assembler, ou dont on cherche la possible appréhension. Avec Eluard, avec d'autres poètes aussi, le monde est dans l'arbre, lequel, appareil visionnaire, pourra le livrer à l'homme ; sa géographie spacieuse et spatiale réitère l'idée d'un résumé de l'univers, notamment par son assimilation à un miroir, cependant que l'oeil regardant y inscrit une autre dimension, que nous verrons à élucider plus loin, investie des rôles de la médiation. En outre, l'aplomb des racines, si important pour les arbres que nous avons décrits jusqu'ici, qu'elles prennent dans l'humus terrestre ou céleste, disparaît dans la liberté de l'arbre-monde d'Eluard, qui pourtant reflète autant la terre que le ciel.

Chez les poètes le monde est pris dans l'arbre, qui le possède - nous verrons qu'il se présentera comme une invitation à le redécouvrir, à le décrypter. L'arbre s'est approprié le monde, ou bien c'est le monde qui s'arborise. Souvenons-nous de l'arbre-pêcheur de Khlebnikov ⁽⁴⁰⁾ ; « piège à dieux », il se voulait possesseur de la totalité, maître de l'étendue. Il jetait ses filets « au-dessus du monde », attrapant tous les êtres, les mouvements et les bruits, s'accomplissant « dans la profondeur bleue », rassemblant le ciel, les dieux et la terre, paraissant un centre en même temps qu'un voyageur, comme l'arbre-univers ailé de Paul Eluard, embarqué sur la mer du monde ou lui-même maritime pour totaliser l'espace. Et le géant végétal épique du poème *L'Arbre* ne s'acharne-t-il pas lui aussi à dévorer l'espace, par une conquête où il se veut le maître absolu de l'azur

et des astres, cette « conquête du Volume » qui marque bien son emprise sur l'étendue, perçant les yeux de la nuit avec ses branches, se créant lui-même dieu-soleil et soumettant les lumières et les ombres ; sa croissance le rend semblable au grand chêne despote du *Kalevala*, surpassant en grandeur le ciel et la terre, pour une présence absolue où le cosmos tout entier ne vient pas seulement se résumer, mais se prosterner, car l'anthropomorphisme ajoute à cet arbre-ci la majesté et l'autorité d'un dieu ou d'un roi.

Plus classiquement Lamartine avec *Le Chêne* s'attache à faire d'un géant des montagnes un véritable arbre-univers ; tout un monde humain s'abrite sous « un seul des cheveux de sa tête », ainsi qu'un monde animal - les arbres du monde possèdent fréquemment un nombreux bestiaire, comme Yggdrasil avec ses cerf, aigle, serpent et écureuil, le sens de chacun d'entre eux restant à expliciter pour le cas du grand frêne scandinave -, mais c'est surtout la mention d'une « intelligence divine » à l'oeuvre dans sa structure et son organisation qui marque la même volonté d'abriter en un seul arbre une réalité absolue, qui ne s'étend pas ici à l'univers tout entier, mais totalise bien terre et ciel, l'infiniment grand comme l'infiniment petit, une multiplicité unifiée. Dans le *Choeur des cèdres du Liban* les arbres tirent leur grandeur de la volonté divine, mais ils paraissent à eux seuls représenter l'univers ; car c'est une « immense colline » qui « végète dans un seul tronc », et leur place au sommet des montagnes, les couronnant comme des dômes, demeure le signe d'une prépondérance propre aux arbres du monde, en même temps qu'ils totalisent les siècles dans l'aubier, second aspect de l'arbre - arbre du temps - intégrant une réalité dans son corps et sa massivité. Et quand ces arbres se font langage et chant, lançant un « hymne aux mille voix », leur cantique s'ajoute à l'expression d'une totalité - en tant qu'arbres du monde, où Dieu résume la création et les siècles, ils trouvent leur plus parfaite expressivité dans le chant.

Mais n'était-ce pas le cas, aussi, des arbres-lyres de Shelley ? Le poème *To a lady, with a guitar* n'a-t-il pas énuméré la totalité de l'espace pour décrire les harmonies infinies présentes dans la substance même de l'arbre ? On y recensait effectivement « plains », « skies », « forests » ou « mountains », et toutes les mélodies des eaux et des oiseaux. L'arbre n'est plus résumé par son gigantisme, son extension dans l'espace, il est monde parce que recueil d'une âme de la nature

et la restituant dans chacune de ses notes. Plus que jamais il se constitue comme un arbre-univers, convergence de toutes les paroles, de toutes les vies du cosmos.

La lyre conçue chez Giono par les bergers du *Serpent d'étoiles* condense aussi en l'arbre une totalité qui se confie dans le vent. Tous les règnes s'y fondent, timbre humain et végétal tout à la fois, l'arbre est musicien total, faisant entendre « la voix du monde », le chœur récitant de tous les drames, de toutes les tristesses et les joies accomplies dans l'étendue, ici aussi parfaitement monde dans les modulations du chant, notes sombres pour ce qu'il traduit de la terre, légères et claires pour les harmonies du ciel. Et dans *Rondeur des jours*, c'est un arbre-monde horizontalisé qui s'empare des chemins, en même temps qu'il tient fièrement ces routes debout, invitant à entreprendre leur parcours comme une ascension :

« Va devant toi, marche, tout ça c'est la route ! C'est l'arbre de toutes les routes ; dans ses embranchements il tient la peau du monde debout, comme l'arbre du sang tient ta peau écartée et sonore dans le vent, ô homme ! Va là-dessus avec ta charge et ton temps ! » (41)

L'arbre-univers étendu dans l'espace des cheminements ouvre des voies ramifiées et bruissantes de sens.

Carpentier dans *La Danse sacrée* évoque un « Arbre-Triade » (42), image du cosmos par ses trois parties, racines, tronc et branches, équilibre d'une totalité par le dynamisme de l'horizontale et de la verticale, ne donnant pas d'ombre, comme le Kien-Mou chinois, possesseur, « entre les Quatre Chemins », détenteur du monde et de ses alchimies, jouant avec les ors du crépuscule. Et dans *Le Siècle des Lumières*, les géants qui s'ébattent dans la selve sont comparés aux « arbres symboliques de l'alchimie » parce qu'ils résument en eux tous les éléments, possèdent, ici aussi, tout un bestiaire dans leur couronne, oiseaux, singes, insectes et reptiles - comme dans le cas d'Yggdrasil on rencontre des animaux de l'air et de la terre.

L'arbre d'*Ebauche d'un serpent* de Paul Valéry, où le reptile pousse Eve à s'éprendre d'un savoir total puisé aux trésors conjugués des ténèbres et de l'or, croît dans deux infinis, dans deux abîmes ; d'ailleurs l'infini « n'est fait que de ta croissance », assure le serpent à l'arbre, comme si son extension de racines et de branches, « creusant vers l'abîme », matérialisait le monde qui sans lui demeurerait sans substance, livré au vide, à l'irrévélé. Rappelons pourtant que cet

« Arbre des arbres », « Ombre des Cieux », ne tient cette faculté que parce qu'il est arbre de connaissance, savoir exalté donnant le monde par le fruit. Mais n'était-ce pas aussi le propre de l'Arbre de la chute chez Blake, arbre envahisseur qui tenait à s'emparer du monde, y ourdir le labyrinthe de l'erreur ? Il se confondait en outre avec les malheurs des hommes, les portait tous et les ramifiait, image de l'univers de la chute, symbole de ses déterminismes puisqu'il avait investi l'espace comme les coeurs des hommes. Quant à Valéry, il s'interroge dans ses *Cahiers* sur la possibilité d'une grandeur si absolue de l'arbre qu'elle envahirait effectivement l'univers :

« Est-ce qu'un végétal ne pourrait pas envahir toute la terre ? Un seul pied irrésistible... Si les végétaux n'étaient pas sans défense, sans mouvement, sans fuite, car le végétal ne recule jamais - ce qu'il y a de plus brave au monde - ils auraient tout mangé. Et puis cette mort annuelle pour beaucoup d'entre eux... » (VIII, P. 630)

Par ses principes de croissance, l'arbre pourrait réaliser l'idée d'une grandeur absolue, envahissante, jusqu'à s'emparer de l'univers ; mais sa faculté de totaliser se trouve compromise par la vie même - nous verrons combien les arbres de la vie cyclique, l'expression de la dialectique vie-mort dans le végétal, s'inscrivent en des figures toutes différentes, moins totalitaires bien sûr, et dont l'expansion, si elle se démesure, ne sera que la traduction d'un vitalisme excessif ou avide, effrayant, du cosmos.

Le grand arbre mahogani du roman d'Edouard Glissant totalise lui aussi le monde et ses géographies, mais non pas en s'étendant, plutôt en écrivant l'espace à ses propres dimensions. Il additionne avec les deux ébéniers qui l'accompagnent, l'ici et l'ailleurs, et « tous les paysages du monde »⁽⁴⁴⁾ se confinent à ce seul paysage qu'ils forment à eux trois. On y retrouve bien cette capacité à symboliser une multiplicité dans une unité, « unicité du lieu » ici, à assembler une étendue. Dans ce triangle régnant des arbres s'unissent tous les pays du monde, l'Afrique, la Chine, « l'Inde tapie entre les ébéniers » ; « la figure du monde » est reproduite sur la terre alentour, où chaque personnage qui marronne inscrit non une fuite mais un voyage, accompli à la face du monde, par l'universalité du lieu. De l'un de ces personnages on nous dit qu'on a découvert « les marques de ses caches sur la figure du monde » ; à partir de ces arbres résumés du monde on empreinte plus qu'un sol banal, on incise la chair même du globe de sa révolte et, « comme si la navigation du monde se concentrait là », on

amplifie l'écho de ses luttes, même si les causes, pour le dernier des fuyards, en sont faussées. Et l'auteur d'ajouter combien le peuple d'une île qui comporte de tels arbres n'est pas « hanté de la nécessité de la découverte » car il suffit de demeurer près des mahoganis pour être transporté en tous lieux, « steppes », « sierras », « Andes » ou places des grandes villes de la planète ; tous les espaces, les paysages se succèdent au pied de cet arbre-pays où s'additionnent des « entités de paysages », où l'on peut « rêver le tout-monde ». La formidable capacité de l'arbre à totaliser, à absorber et restituer tous les espaces, s'élabore ici dans un lieu unique, un périmètre restreint ; le végétal possède l'univers, « le tout-monde » où il aimante et fait voyager les fuyards révoltés, les hors-la-loi, densifiant le sens de leurs gestes de toute une étendue, une géographie assemblée dans l'ombre des grands arbres.

L'arbre-maître des récits de Mario Mercier assemble lui aussi l'étendue, mais non par une géographie concrète ; il serait plutôt à rapprocher de l'arbre des alchimistes, parce qu'il matérialise l'ensemble des forces à l'oeuvre dans l'univers. Les « lignes lumineuses » du monde le traversent ; nommé parfois aussi « arbre-dieu », il chante « un chant d'univers » comme les arbres-lyres de Shelley - « ta sève répète le chant du monde » (45) lui déclare le poète, nous offrant bien cette image d'un arbre qui résume et répète le monde. Et les arbres des récits de Mercier ont des rêves de puissance, rêves de fluidité d'une végétalité « qui s'épand dans le ciel », « s'empare de vastes espaces », « imprègne les nuées » ; que le monde prenne forme d'arbre, qu'il s'arborise, tel est le rêve des arbres qui portent en eux l'univers comme un fruit, et poussent l'homme à devenir à son tour « homme-univers » avec une âme-arbre, être « de l'univers » à l'exemple des arbres. Le végétal concrétise tout l'abstrait, l'invisible du monde, « le rêve du monde » dont il additionne les données du ciel et de la terre ; il est décrit comme une sorte d'aimant de la totalité, un « cœur » par où « passe » et se recueille « toute la puissance du monde ». On voit combien des romanciers, des poètes modernes, aiment à recenser l'univers entier, ses géographies, ses prismes élémentaires, ses lignes de force, dans la seule présence de l'arbre, comme si ce recueil, cette archive, déjà, du monde, densifiait le sens de tous les cheminements débutant et aboutissant en lui, comme si la nécessité pour les créateurs de mythes d'imager une totalité par cet écrin de feuillages, d'écorce et de racines, ce besoin qu'on a pu tantôt considérer comme l'apanage d'une pensée dite primitive,

savaient perdurer en poésie ou dans les désirs de cerner de façon absolue une étendue, un monde encore plus incommensuré, plus chaotique et plus inimaginé qu'aux temps des mythes originels, dans cette seule présence de l'arbre réduit pourtant dans l'Histoire, déboisé, mutilé, sondé par la raison ; ce n'est en vérité plus seulement une immensité que l'arbre sait assembler dans ses branches et la ligne de son tronc, c'est une proximité qu'il instaure - on y décèlera des arbres de connaissance, qui rendront le monde plus cernable, plus habitable.

Le romantique allemand Richter, dit Jean-Paul, avait dans *Titan*, alors qu'il évoquait les jeux de l'enfance de son personnage, comme celui de grimper, en mai, en plein vent, dans un énorme pommier, donné à l'arbre les dimensions de l'univers. Le rêveur non plus adossé ici pour recueillir le lointain et la distance, mais monté dans la couronne pour assembler l'étendue dans la liberté des apports du vent, totalise par le voyage, l'imaginaire sans contrainte des hauteurs - nous connaissons bien la malléabilité des arbres aériens, la poétique nous l'a enseignée -, l'espace ciel et l'espace terre, ainsi qu'en un véritable arbre-univers :

« [...] son imagination faisait gigantesque son arbre ; il croissait seul dans l'Univers, [...], ses racines descendaient dans l'abîme, les nuages blancs et roses suspendus à ses branches étaient ses fleurs, la lune son fruit, les petites étoiles brillaient comme la rosée ; Albano reposait sur sa cime infinie et un vent d'orage inclinait la cime, du jour vers la nuit et de la nuit vers le jour. » (46)

Le refuge aérien permet toutes les expansions, les démesures - l'arbre-univers paraît ainsi parfois à l'opposé de celui qui structure et ordonne, justement par sa tendance à l'extension dans l'infini, à s'emparer des espaces les plus lointains, les confondre dans la proximité -, il s'enfle surtout ici, plus que simple porteur d'astres, accaparant la lune, les nuages et les étoiles, pour l'expression de son propre vitalisme, de son existence dans le cours des saisons et au milieu de toutes les présences célestes qu'il fait participer de sa sève.

Dans un poème de René Char, *Tréma de l'émondeur*, l'arbre porteur d'astres s'impose comme une image plus frappante encore, littérale, avec un soleil qu'on voit « voyager à dos d'arbre » - s'impose à nouveau ici la poétique, car la mise en relation du soleil et de l'arbre apparaît très souvent poétisée, en même temps que le végétal y acquiert une dimension cosmique. De même l'arbre alchimique du récit de Joé Bousquet, que nous décrivions pour son rapport poétique à la lumière, est possesseur des espaces, arbre en tout-lieu, jamais attaché

à sa propre essence végétale mais recevant l'univers et s'y métamorphosant pour exprimer la vie de la totalité.

Dans *La Forêt* de Verhaeren c'est encore le gigantisme, et l'ancestralité, qui instaurent le règne d'arbres cosmiques ; les plus vieux arbres y atteignent mille ans d'âge, sont « doux et familiers avec les astres » en même temps que leurs troncs demeurent « appuyés sur le coeur de la terre », et leurs branchages s'élèvent « jusqu'aux nuages » : ils sont arbres du centre, de l'expansion, du corps à corps avec les astres comme avec la terre, même si dans la suite du poème ils s'abandonnent avec humilité aux instances de la vie cyclique.

Jimenez dans le *Troisième fragment* d'*Espacio* imagine en un chant d'unité la totalité unie à l'homme ; on y retrouve l'image de l'arbre :

« Si todos nos uniéramos en todo (y en color, tan lijera superficie) estos claros del campo nuestro, nuestro cuerpo, estas caras y estas manos, el mundo un día nos sería hermoso a todos, una gran palma solo, una gran fuente solo, todo unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio, un astro humano, el astro del abrazo por orbita de paz y de armonia... »

Si nous nous unissions tous dans le tout (et en une seule couleur, surface si légère), si nous unissions ces espaces de notre nature, notre corps, ces visages et ces mains, le monde un jour deviendrait beau pour nous, il ne serait plus qu'une grande palme et qu'une grande fontaine, un tout uni que nous embrasserions dans une étreinte comme le temps et l'espace, un astre humain, l'astre embrassé sur l'orbite de la paix et de l'harmonie... » (47)

Une idéalité d'un monde à l'unisson, monde humain avant tout ici, éploie une palme - ou une fontaine - pour tout symbole, lisse, libre et ouvert. Dans un poème de Supervielle, *L'Enfant née depuis peu*, le monde est aussi offert dans la forme d'un bel arbre, s'emparant du regard, d'yeux à peine ouverts qui « donnent un arbre », « monde branchu » avec « le large » et « son content de ciel », puis se referment « pour emporter le tout », l'étendue résumée dans cette apparition d'un arbre dans l'oeil, don à l'éveil d'un monde arborisé.

Et chez les poètes c'est fréquemment le monde qui s'arborise, se prend pour l'expansion sûre et équilibrée d'un arbre, s'y métamorphose. Ainsi chez Saint-John Perse, « le grand arbre vénéneux du ciel » (*Vents, I, 6*) s'assoit sur la ville, et sa ramure si large en est lourde pour la terre ; et dans un poème d'*Eloges*, « la sagesse du jour prend forme d'un bel arbre » (XVII). L'arbre est du monde par son équilibre, sa beauté, signe harmonieux d'une perfection, il paraît comme la coupole parfaite du ciel ou du jour, pesante ou au contraire symbole d'une beauté légère et sereine, du vert tendre accroché « aux lagunes du ciel » - aux

géographies célestes l'arbre épanche sa couronne la plus parfaite, ombrageuse parfois mais toujours épanouie.

Dans *L'Inconnu sur la terre* de Le Clézio, un geste de branches suffit à tracer la trame, l'arabesque du monde ; les branches « s'éparpillent dans toutes les directions », ce geste d'investigation de l'étendue est une étreinte, comme une prise de possession, jusqu'à ce que « les branches fines couvrent le ciel » en même temps qu'elles le « fragmentent [...] en une multitude d'alvéoles » (48). L'arbre aspire à être monde, surtout dans l'aérien, il s'en constitue le symbole moins ici par la triade racines-tronc-branches que par le ramifié, ce dessin qui parcourt et s'approprie l'étendue. Et c'est bien la couronne qui prête au végétal les dimensions du monde, il est alors « étendu sur toute la terre » grâce à son « dôme », formant « un toit vaste comme le ciel tout entier ». Cependant l'arbre-univers ne se contente pas des dimensions du cosmos, il lui faut pour être un véritable symbole, non plus cette simple hypertrophie du geste ramifié, mais totaliser, posséder le monde en soi ; quand un peu plus loin dans le récit de Le Clézio l'arbre retrouve une double extension, racines sous la terre et voûte « en équilibre au sommet de la colonne multiple » il n'existe « rien d'autre au monde », pas d'autre bruit que celui de ses feuilles frémissantes, il porte l'étendue en lui, il s'impose comme une force concrète et pleine où l'espace, le monde - le temps aussi nous le verrons - se sont accumulés. L'arbre de Tépoztlán se dresse comme la présence même, la manifestation, la démonstration du monde ; être assis sous l'arbre suffit à pénétrer l'univers, toutes sensations s'y rejoignent, « sentir », « respirer », « entendre », et l'homme se sent une parcelle de cet arbre, « feuille parmi les milliers de feuilles », « miette de terre » dans l'ombre et le corps de celui qui est bien conçu comme une totalité - rien au-delà de lui, il est le seul habitat possible. L'arbre image une réalité absolue, complète, pleine.

Parfois il occupe le monde, le fait sien par sa présence, comme dans le roman de Vassilikos. On voit que souvent l'arbre qui dans les mythes signifiait clairement l'univers, s'efforce chez les écrivains et poètes de dépasser sa nature, par l'envol, l'infinie ramification, de s'emparer d'un espace qui existe avant lui. La plante-arbre du jeune Lazare lutte contre l'univers habituel pour un « accomplissement » de l'espace, dont elle est la forme même ; elle vient remplacer un monde par un autre, plus plein - l'arbre exprime non seulement une totalité mais aussi une plénitude, parce que chaque périmètre prend corps et sens

en lui, échappe au vide ou à l'invisible. C'est un véritable combat que la plante-arbre entreprend pour abolir l'espace, enfonçant le plafond, y prenant appui pour mieux asseoir son règne sur et dans la terre, rejoindre cette dernière à travers les murs, les planchers, les conduites de l'immeuble, dévorant l'univers des autres pour s'imposer - le monde à nouveau, et dans sa totalité, prend forme dans l'arbre.

Dans *La Palmera* de Lorca « la mer est un palmier que nous voyons à vol d'oiseau » ; le végétal englobe ici aussi la totalité, il l'enveloppe par la liberté expansive que lui concède la métaphore maritime. L'arbre à nouveau est une invasion, tout est arbre dans son étroite, en même temps qu'il fait de la mer une terre abordable. L'arbre symbole unifiant, rassembleur, c'est aussi, à la façon de Saint-John Perse, « le grand arbre de la nuit rousse » dans le poème *Berceuse* de Rina Lasnier ; le végétal permet l'expression d'une entité pressentie, la nuit, le ciel, la mer, le jour, chacun accueilli comme un seul être en même temps qu'infiniment étendu - l'arbre concrétise cette double présence dans sa ramification indénombrable, et pourtant cernable d'un seul contour de coupole ou de voûte. Dans un poème de Ritsos on retrouve ce même alliage de l'arbre et de la nuit, avec le « feuillage dense de la nuit » (49) ; dans *Le Sondeur* c'est une seule feuille qui végétalise le monde, s'impose comme son unique expression, son unique plénitude, créant un « monde vert, toujours plus vert, sans tables, sans chaises, / sans creux et sans aspérités [...] » (50). Cette prise de possession renoue avec l'aspect totalitaire d'un certain nombre d'arbres-univers, car tout disparaît et s'absente hormis le végétal, qui entend bien résumer à lui seul un monde complet - sans l'inessentiel, les tables ou les chaises -, en une sorte d'immense arbre-feuille, évasion et invasion tout à la fois.

Dans *L'Été de nuit* de Bonnefoy l'arbre est unicité et duplicité, arbre « aux rameaux de nuits doubles » (VIII), résumant dans ses branches la dialectique, sa dynamique et sa résolution, en même temps qu'il arborise le ciel étoilé, le divise, le déchire et l'unifie, le rendant accessible, appréhendable par celui qui aura « goût de fruits qui tombent ». Dans *L'Arbre la lampe*, « la sève du monde » grâce à cette arborisation peut se manifester, suinter comme une essence ; dans l'arbre-monde s'épelle alors une grande proximité avec la terre, car l'image apporte son poids de vie brute, concrétisant l'étendue dans l'évidence de son corps d'écorce, d'aubier et de sève. Pourtant le soleil demeure son fruit, qui « a terminé sa journée dans les branches de la douleur du monde » (*La Terre*), et cherche une autre rive ;

le fruit unique voyage dans les ramures immuables de l'arbre, l'héliocentrisme et les mouvements cosmiques s'en trouvent corrompus.

Un poème de Neruda, *Ode à la Croix du Sud*, réinvente une naissance, un surgissement cosmique, un arbre de ciel, de lumière et de nuit comme issu de poussières d'étoiles :

*« L'ombre s'est émue,
le cyprès des étoiles
s'est dressé,
les feuilles de la nuit
versèrent
de la poussière morte
dans l'espace
et tout fut propre
et frémissant.*

*Arbre
d'épées froides
fut l'ombre étoilée,
feuillage
de
l'univers,
moisson de platine,
tout flambait
dans les hautes
solitudes
marines, » (51)*

Un cosmos limpide, sensitif, s'élabore dans ces arbres célestes, fertiles en espaces, ou déjà fruits des étoiles, vivant dans l'humus noir du ciel ; les arbres se dressent en images frappantes, jaillissantes, imprévues et pourtant parfaitement à leur place, car elles demeurent naissance fusante et brusque de la nuit, frémissement, déplissement de feuilles, foisonnement déjà et ombres. Puis le couple qui contemple cette nuit arborisée se montre du doigt quatre étoiles, formant « la Croix du Sud immobile », ranimant le symbole de la croix où semblent s'être groupées toutes les modalités végétales, le cyprès pour sa taille élancée et fusée comme un prisme d'étoiles, les feuilles pour leur enveloppement des noirceurs de la nuit, l'arbre mêlant au don fertile de ses effeuillements, une rigueur acerbe et froide dans son tronc. Mais tout le mouvement où l'arbre tient l'univers grâce à sa végétalité, ses bruissements de feuillage, s'éteint comme un rêve dans la croix, où se fixent les rayons des étoiles, où la sensation de naissance, de grand événement cosmique, paraît se cacher. Notre motif en plein ciel et déjà

pourtant si terrien avec ses frémisses de feuilles, ses fertiles essaimages en grains d'étoiles, réintègre ici sa dimension cosmique la plus pure, la plus mystérieuse aussi, comme s'il possédait des affinités naturelles avec les mouvements stellaires.

Avec les vers du Mauricien Edouard Maunick, issus de son recueil *Désert-archipel (suivi de) Cantate païenne pour Jésus-fleuve*, un arbre-monde se dresse semblablement, déjà fécondité :

*« il pleut dans les étoiles
une pluie arbustive
le feu sera fécond
à chaque feuille planétaire »*

Le monde s'arborise, les éléments avec lui, la mer aussi possède des racines et l'arbre-cosmos s'étend d'elle jusqu'aux déserts ; arbre de l'univers et arbre de vie mêlent ici indissolublement leurs natures, le monde est végétalité pour ses fertilités.

Dans un poème de Jean Tardieu, *Jour nuit soleil et arbres*, l'univers paraît aussi se faire arbre, en même temps que les pivots végétaux se maintiennent, centres immuables :

*« Et l'ombre encor tournait autour des arbres
et le soleil perdait ses larges feuilles
et l'étendue le temps engloutissait
et j'étais là je regardais.*

[...]

*la terre qui s'étend sous les arbres que j'aime
prolonge dans le ciel les fleuves les chemins... »*

Le mouvement du monde, le passage du jour et de la nuit, s'inscrivent autour de l'arbre - en cela il demeure structurant - mais le soleil déjà se végétalise, est gagné au rythme des saisons, terre et ciel se mêlent dans et autour de l'arbre. Puis, « un mot pour chaque feuille - un geste pour chaque arbre », l'arbre-monde se crée perpétuellement, dans l'humain et ses actes, dans le langage aussi, le verbe qui s'épelle à travers lui. L'arbre du langage est un arbre-univers - nous achèverons par lui notre analyse de cette première fonction totalisante de notre

motif -, il est l'arbre du sens, « arbre sémantique » (52) chez Octavio Paz, « peau » et « voix » du monde, mental seulement et pourtant enveloppant totalement l'espace et toutes ses significations - il nous rappelle bien entendu la fonction structurante du végétal, mais ici s'accapare plus concrètement l'univers, le révélant. Et il nous faut reprendre ici le poème *Cuatro chopos* d'Octavio Paz, où la ligne des peupliers est une calligraphie qui s'empare du monde, l'écrit - hors de ces quatre peupliers plus rien n'a d'existence - ; car « le monde perd corps », il est seulement ces quatre peupliers, haut et bas, eau et ciel s'y rejoignent, les végétaux se défont de leur propre substance, ils ne sont plus qu'une tension qui s'empare de l'étendue, immatériels, ligne d'écriture ou de pensée, et en même temps résumant toute la matière du monde, unissant les contraires et les éléments. Dans la sixième pièce du recueil *Pasado en claro*, l'espace arborisé paraît se situer dans un au-delà, « au-delà du perçu et du pensé », insitué mais si présent, originel, et vert - le vert comme couleur de l'origine - car « le sang est vert, vert le feu » et vertes les étoiles ; ce lieu paraît à la fois celui de la création poétique, d'une intériorité qui se cherche, du monde révélé. Dans tous les cas l'espace est dans l'arbre, fait de son être étendu et qui concrétise ; le végétal résout aussi les antinomies de l'espace - « là, le dedans est le dehors, / c'est partout et c'est nulle part ». Nous verrons que ce lieu-arbre peut être médian, mais dans tous les cas il illustre la fonction totalisante de notre image, car toutes présences s'y rejoignent, jour et nuit, toutes sensations s'y interpénètrent, « peuple sans noms des sensations », pour une réalité absolue, originelle et pourtant comme encore incréée. C'est que le temps ne se mêle pas à cet étrange arbre-univers, il n'est « pas encore inventé » ; l'arbre-monde s'étend ici hors du temps, presque dans l'abstrait, si ce n'étaient ce sang vert, ces marées, ces étoiles - il est « la nuit originelle », le symbole de l'infini possible, dont il porte en ramifications et expansions toutes les naissances à venir, contradictoires pour certaines, d'où ses liens à la création poétique, à la pensée, la pensée-monde imagée par l'arbre. Mais notre motif paraîtra moins latent à travers le second de ses rôles totalisants, lorsqu'en lui ne s'exprime plus tant l'espace, l'étendue, que le temps. Avec l'arbre-temps on s'acheminera tout doucement vers les arbres de vie, car peu à peu la traduction d'une réalité absolue se transformera en celle d'un mode d'être.

- Arbres-Temps :

L'arbre savait structurer tant l'espace que le temps ; il sait aussi totaliser les deux. Nous avons vu avec les arbres abstraits de l'Histoire, instigateurs, instructeurs d'un sens, d'une évolution, comment passé, présent et avenir pouvaient découler l'un de l'autre dans le seul dessin ramifié d'un motif dont toutes les parties sont solidaires. On imagine aisément qu'il puisse symboliser, de la racine du passé aux ramures de l'avenir, le temps, plus insaisissable encore, plus inimaginable que le monde spatial. Pour Paul Claudel l'arbre est l'axe du temps ; parce qu'il se développe dans le temps et le verticalise, il apparaît non seulement comme « l'expression du passé dans le présent » (53) mais aussi comme un « tirage sur le futur », dans l'exigence d'aboutir, « au travers de tous les siècles », à un épanouissement fécond de ramures et de fruits.

L'arbre totalise dans la durée, il ne peut donc se réduire à un assemblage, dans sa stature, d'une géographie temporelle, présent, passé et futur ; déjà une croissance participe de ce résumé de temps, le tronc s'engendre des racines et la ramure de la puissance du tronc. Ou, toujours selon le *Paul Claudel interroge l'Apocalypse*, l'arbre est renversé, c'est le futur qui « conditionne le passé », le messianisme qui inscrit sa réinterprétation du temps, et l'arbre fleurit à rebours des racines christiques, le fruit dans son poids et sa chair mûrit des patiences de la durée bien sûr, mais aussi des lumières d'une grâce rayonnant avec la Croix sur toute l'ère de la chute. Le parcours culturel des débuts de notre analyse nous fait bien saisir l'importance de ce résumé du temps dans l'arbre. L'Eglise elle-même trouva dans le végétal l'image de son accomplissement dans la durée. Mais on retrouve aussi dans les arbres-temps la mise en dialectique de l'un et du multiple, ce qui les établit bien en parallèle des arbres du monde - c'est parce que le végétal est « un appareil à transformer le temps en permanence » qu'il rompt l'écoulement chaotique du temps, les flux temporels saisis par le haut comme par le bas, pour en faire une matière unique, dense bien que certainement moins expansive que celle des arbres spatiaux. Bien entendu l'arbre-temps trouve chez Claudel son expression la plus parfaite dans le signe de la croix, qui « barre la route au temps », met fin aux pertitions du temps désuni, déchiré, pour l'acculer à une finalité, une solidification dans son signe à nouveau rassembleur. Il n'est qu'un pas, on le sent, des arbres-temps aux arbres de vie ; pour Claudel c'est surtout la

feuille qui « absorbe le temps » pour engendrer de l'immortalité, le transformer d'une fuite en une « persistance », car le temps est plus que symbolisé, résumé dans l'arbre, il est « emmagasiné » et profilé dans la durée. Tout ceci les poètes l'ont parfaitement exprimé - si nous commençons ici par eux c'est que les arbres-temps des mythes ou de ceux qui analysent le symbolisme du temps dans l'arbre, nous conduiront plus directement aux arbres de vie.

Poursuivons ainsi l'examen des arbres selon Le Clézio. L'arbre y est un corps-temps, la trame physique du temps est tissée dans l'arbre ; il n'existe pas de vide dans le végétal - nous en connaissons la plénitude dans l'espace -, le temps qui y prend forme est « sans rupture », « sans heurt », « uni », « serré comme les grains de la pierre » (54). Notre motif s'énonce comme le continent plein du temps, le fossile, la géologie, explorable grâce à lui, du temporel - rappelons d'ailleurs comment le temps inscrit ses cernes dans l'aubier décomptable de l'arbre - ; « noeuds », « plis » et « torsades » du grand arbre de Tépoztlan ont accumulé les jours puis les siècles :

« Dans le corps de l'arbre le temps n'a pas fui, ne s'est pas défait. Il s'est déposé, accumulant des strates, inscrivant dans ses fibres chaque jour, chaque nuit, les étés torrides, les hivers, les pluies, les tornades, la sécheresse, l'incendie, le passage des insectes et des oiseaux. »

Par toutes ces marques du temps le végétal se pose bien dans la lignée des arbres du monde, pareil d'ailleurs ici aux arbres-lyres de Shelley, bien que ces derniers restituent par le chant ce que l'arbre de Tépoztlan ne révèle que par son gigantisme, sa vieillesse - il redevient ce voyageur immobile qui endosse chaque parcelle de l'univers, et nous verrons combien les restitutions du temps par l'arbre se constitueront comme l'une des médiations, primordiales, de notre symbole, celle qui conduit à la mémoire. C'est le poids même du végétal, « tout en bloc », ce temps qui sait aussi, lui seul, le conduire à la mort ; car quand ni la foudre ni la tempête ne peuvent abattre le géant végétal, le temps - non pas le temps des hommes ou de la vie animale, mais un temps mythique, originel, « qui brise en deux les montagnes », « vide les mers » - un jour « se retirera de lui » et dilapidera toute cette géologie temporelle. Avec le *Choeur des cèdres du Liban* de Lamartine c'est aussi dans la métaphore minérale, le diamant cette fois-ci, le précieux et la dureté, que l'arbre-temps est exprimé. Les cèdres sont fossiles eux aussi, des

« millions d'années » gravées dans leurs « fibres veinées » : le temps amassé dans l'arbre est richesse dure et limpide.

Pourtant ce temps-arbre demeure différent de la pierre, car si notre motif est bien nommé toujours par Le Clézio, « île du temps », bloc isolé et dense dans l'océan indéterminé des flux temporels, il n'empêche que l'arbre porte au futur quand la pierre s'use - le secret de l'arbre est d'enchevêtrer temps linéaire et temps cyclique, le premier long et lent dans la massivité de sa stature, le second reprenant chaque année forme neuve dans l'arbre, deux temps où s'inscriront les arbres de vie, expressions des saisons, des modalités de vie et de mort en présence dans le cosmos, ou durée impavide des arbres d'immortalité.

Avec le poème *Le creux des nuits* de Louis Guillaume, l'arbre matérialise aussi le temps, « une obscure coulée » qui se meut lentement « de la racine au faite », moins compacte peut-être que dans les arbres décrits par Le Clézio, parce que dans l'aérien les branches se souviennent de la fuite du temps ; en outre cette densité du temporel accumulé paraît pour l'arbre un lourd secret qu'il ne parvient à dévoiler, qui l'alourdit, le rive à la terre - souvenons-nous des massivités pesantes des matériaux qui qualifiaient l'arbre terrien - avec ce « dépôt des années » qui le fossilise. Dans un sonnet de Gongora l'arbre au poids de la durée associe une cécité et une surdité qui seules lui permettent sa longévité ; c'est un chêne au « tronc aveugle » qui « compte sourd » les siècles, et les « conte » (55) - mais là il devient déjà mémoire.

Valéry explore aussi en l'arbre les métaphores du temps. Le végétal peut s'affirmer comme l'expression d'une fuite du temps ; ainsi les arbres en fleur portent un « fleuve léger », « le flux et le temps » (*Cahiers*, I, p. 132), la figure la plus éphémère de notre motif symbolisant, loin des strates accumulées, le temps dans son passage, son oubli. Il faudrait, selon Valéry, percevoir, pour élaborer une véritable image du temps, l'arbre « fleurir » « verdir » « rougir » comme un ensemble, en se suivant - le végétal ne paraît ici symboliser le temps que par la totalisation d'états cycliques, des phases annuelles de son évolution. « Je réfléchis à perte de vue sur l'arbre » déclare le poète ; surtout en vérité sur la manifestation du temporel dans son développement, dans ses « maturation, transport, accroissement et rayonnement » (XI, p. 343). Le temps appartient aux lois de croissance dans l'arbre, tout au moins il est figuré à travers elles, dépôt de la maturation, extension dans le futur des graines essaimées, temps vertical accompli

dans la poussée des sèves, et ramifié dans la couronne. Mais avant tout le temps végétal « est lié à la masse » - et là nous retrouvons l'arbre-géologie et pétrification, rétention du passage du temps.

En vérité le végétal pour Valéry « ouvre un temps propre », compose sa propre unité de temps, « l'intervalle entre deux fructifications » ; il ne se contente donc pas de recueillir et d'emmagasiner, il est « un retard qui s'interpose » avec son poids d'équilibre entre la gravitation du terrestre, les roches conjuguées de l'air et de l'eau. Comme la croix-arbre barrait la route au temps, le végétal sait ici s'interposer avec sa propre matérialisation du temps, son propre comptage, sa recreation d'un flux qu'il arrête, où il marque une pause, qu'il inhibe et métamorphose à la seule force de sa croissance. Et lorsque le poète raconte sa vision dans le cadre d'une fenêtre, de cyprès en « chœur de mouvements pendulaires » (XXI, p. 344), avec chacun « sa période d'oscillation », ce sont bien des arbres-temps qu'il contemple, avec des rythmes propres, des « roulis » et des « retards », une autonomie de l'arbre qui ne fait pas que résumer le temps mais lui impose sa propre rythmique, aiguille d'horloge sans rigidité qui déroberait des instants au monotone passage fluvial pour les soumettre, les inclure dans ses lois et ses croissances. L'arbre mesure ou démesure le temps, y trouve lui-même sa définition - « on pourrait nommer puissance d'une plante l'accroissement de sa masse dans une unité de temps » ; il ne se réduit donc pas au symbolisme puisque le temps trouve en lui sa substance, lui l'asubstantiel, et l'arbre sa masse dans le temporel, qu'il fausse en se l'accaparant. Dans *Palme* l'arbre est bien créateur avec la durée, mais déjà il s'agit moins de matière, de massivité, que du nectar de la vie même, car chaque jour « lui compose un peu de miel », le suc et « l'arôme des amours ». Dans *Equinoxe*, à l'automne las, brusquement « une feuille qui tombe a divisé l'année » ; l'arbre vit au centre du temps et le moindre changement dans sa physionomie est un acte sur le temps - il totalise moins ici qu'il légifère à nouveau, la première de ses feuilles tombant comme un couperet à l'équilibre des jours et des nuits. En vérité on voit combien notre symbole s'impose tantôt comme l'expression d'un déroulement temporel, d'un passage, tantôt comme l'abolition de ce passage, la thésaurisation du temps, sa géologie, sa fossilisation dans la massivité.

Chez Hugo l'arbre-temps est l'arbre du progrès, l'arbre civique témoin de l'Histoire, et sa matérialisation. Dans le poème *Célébration du 14 Juillet dans la*

forêt des Chansons des rues et des bois, l'arbre-temps ombrage tous les peuples civilisés, il possède « dans sa racine Autrefois, / Et demain dans son feuillage », il s'étend comme une idéalité qui se réalise, celle de la liberté d'un peuple lentement mené, dans la mémoire célébrée de sa révolution, vers un régime plus parfait. Cependant l'avenir et le passé y « mêlent leur double mystère », ne se désolidarisent pas l'un de l'autre, comme dans les arbres-idées que nous évoquions dans le rôle structurant de notre symbole, car ce grand arbre civique s'épanouit aussi et surtout comme un arbre du destin - la croissance de ce type d'arbre dans le temps, l'Histoire de l'humanité, est symbole d'un destin, difficile pourtant à mener à sa pleine réalisation, mais dont on découvre le sens a posteriori, incarné ici dans l'équilibre et les lois naturelles à l'oeuvre dans la croissance du végétal. C'est la même image du temps que décèle le « chêne des Etats-Unis d'Europe » du recueil *Les Quatre Vents de l'Esprit*, un chêne à peine semé, encore irréalisé, mais dont l'ampleur compte bien égaler celle d'un « Arbre-univers », avec la « nuit dans sa racine », « l'aurore dans ses rameaux », « mouvant comme aujourd'hui, puissant comme demain », portant tout le genre humain, géant jusqu'aux cieux, « un et innombrable ». Ici espace et temps se couplent dans l'expansivité d'un arbre que nous avons déjà décrit pour son anthropomorphisme, la gestuelle épique de ses bras se mouvant dans et par l'Histoire, contre elle aussi, lui résistant ; Hugo désire cet arbre triomphal, une éclosion en vérité, un chêne républicain et non pas despotique malgré sa totalisation des phénomènes humains.

Mais l'arbre du destin c'est aussi parfois chez Hugo une unique nuit expansive, le ténébreux de la terre porté dans les rameaux, comme dans le poème des *Contemplations*, *Pleurs dans la nuit*, où « la branche Destin » croît en démesure dans l'espace, « végétation sombre » qui remplit l'homme d'effroi, comme, aussi, dans le même recueil, le poème *A la fenêtre, pendant la nuit* impose à l'homme un arbre-univers issu de l'ombre qui enferme les êtres dans la prison de l'Histoire, un filet, un réseau de ténèbres lancés jusqu'aux firmaments, « pleins de la sève vivante » qui se mêle, « comme une gerbe énorme », à la profondeur de l'espace céleste. Nous retrouvons ainsi dans l'arbre-temps, Histoire et destin, la même velléité à envahir l'espace, un espace-temps ici ; c'est le cas aussi de l'arbre du progrès décrit dans *Les Châtiments*, bien que sa prospérité y paraisse plus positive :

*« L'arbre saint du progrès, autrefois chimérique,
Croîtra, couvrant l'Europe et couvrant l'Amérique,
Sur le passé détruit,
Et, laissant l'éther pour luire à travers ses branches,
Le jour, apparaîtra plein de colombes blanches,
Plein d'étoiles, la nuit.*

*Et nous qui serons morts, morts de l'exil peut-être,
Martyrs saignants, pendant que les hommes, sans maître,
Vivront, plus fiers, plus beaux,
Sous ce grand arbre, amour des cieux qu'il avoisine,
Nous nous réveillerons pour baiser sa racine.
Au fond de nos tombeaux ! »*

La racine de cet arbre-ci plonge à l'humus des morts, martyrs d'un passé d'esclavage ; presque à la façon d'un arbre généalogique, l'arbre du progrès lie les hommes par ses rameaux, établit une solidarité à travers le temps, fonctionne aussi un peu comme un arbre renversé, car le sang s'éponge à ses racines quand l'avenir se ramifie pour unifier les peuples et les continents.

« Le cadastre des siècles est grand ouvert » : c'est ainsi que Khlebnikov dans *La Trompette du prêtre des fleurs* évoque l'arbre comme une géographie offerte et lisible du temps. C'est d'un figuier qu'il parle, avec ses racines aériennes qui retournent en trombe vers la terre ; ici aussi la description du végétal s'approche de celle d'une généalogie, car toutes les générations s'assemblent, « les branches aînées et cadettes », les adolescentes aussi qui toutes se tendent vers la terre pour soutenir « les vieux bras de la mère ». « Est-ce un graphique, est-ce un arbre ? » s'interroge le poète devant cette image du temps, devant cette généalogie solidaire des branches ; le symbole n'est pourtant pas figé, l'écoulement temporel s'y dessine, mais à l'envers, car « l'arbre dégoutt[e] sur le sol [...] dans la lente averse des siècles », tend vers la terre et non plus vers le ciel la charge de ses rameaux, le temps le rend de plus en plus terrien, son écoulement se fait du haut vers le bas, la fluvialité du temps est une eau qui tombe.

Virginia Woolf plante dans *Orlando* un chêne énorme où son personnage se ressource, trouve une stabilité à sa longue vie parfois désorientée. Le chêne est aussi arbre-temps, un temps plein, suspendu, celui de l'éternité de l'instant :

« Dès qu'il était seul sur la colline au pied du chêne, les secondes se gonflaient, s'arrondissaient : il semblait, à la fin, qu'elles ne dussent jamais choir. » (56)

L'horloge de l'arbre égrène un temps lent, dont chaque seconde est pleinement isolée, identifiable, habitable. Mais c'est aussi dans le cyclique que le chêne essaime un rythme, où la pensée s'inscrit et s'élabore. Orlando s'y est rendu pour une longue réflexion sur l'amour, réflexion d'abord angoissée puis délivrée, aboutissant à une idée claire et libre de tout préjugé ; pendant ce temps, « le chêne avait ouvert ses feuilles et les avait répandues sur la terre une douzaine de fois ». Le grand chêne est le seul qui soit à la hauteur du temps du récit, du temps de la vie d'Orlando - plusieurs siècles -, et sa massivité, son décompte à la fois lent et aux cycles accélérés, suffisent à englober ce paradoxe d'un univers temporel qu'on voit couler très rapidement dans le roman en même temps qu'il est retenu dans une méditation constante où chaque instant enfle son apport, fructifie lentement dans la pensée d'Orlando tantôt homme et tantôt femme. Quand vient le temps de l'amour pour l'Orlando féminin, les arbres de la forêt automnale alanguissent le passage des heures :

« Il faisait si beau que les arbres étendaient sur leurs têtes des branches, absolument immobiles, lorsqu'une feuille tombait, elle tombait, tachetée de rouge et d'or, avec une telle lenteur qu'on pouvait la voir pendant une demi-heure voler et voltiger, jusqu'au moment où elle se posait enfin sur le pied d'Orlando. »

Orlando attend que ses pieds soient recouverts de feuilles pour se lever et fuir puis s'asseoir à nouveau avec Shelmerdine, dans le temps instauré - temps méditant, passif - par le mouvement lent des feuilles qui tombent, s'accumulent jusqu'à de brusques prises de conscience et des fuites sans but. Mais, enfin, le vent se lève, les feuilles se mettent à chuter plus rapidement et fouettent le pied d'Orlando : les amants se redressent, ils courent se marier et Shelmerdine, déjà, doit partir. L'arbre possède toutes les rythmiques du temps, celle du recueillement, du dépôt patient dans la conscience, et aussi celle de l'action ; il est en quelque sorte le temps psychologique, tout en interposant effectivement, comme le signalait Valéry, un temps propre, suspendu, égrené dans un rythme qui paraît assurer une emprise sur sa fluvialité - on s'ancre dans le temps de l'arbre, on s'y inscrit, de la méditation à l'action. L'arbre-temps est une construction puissante, compacte, sans vide, et dans la fin du récit le manuscrit « le chêne » où Orlando raconte sa vie se confond avec le végétal, les deux instaurant une continuité dans l'existence fragmentée d'Orlando ; l'arbre « plus gros », « plus

inébranlable », « plus noueux », concrétisation du temps passé tout comme le manuscrit, amoncellement de toutes les vies d'Orlando, possède à ses pieds une terre « si tassée entre les racines », symbole d'un temps accompli.

Et qu'en est-il du temps en forêt ? Il constitue, on s'en sera douté, une nouvelle forme d'opposition entre arbre et forêt. Nous savons que la métaphore maritime est fréquente dans l'expression poétique des forêts ; Gallegos montre comment le temps participe des pertitions dans l'espace forestier, car « des siècles éternels » (57) sont emportés dans ce flux de temps sans chronologie, « un torrent de sève coulant secrètement ». Ce ne sont plus seulement des siècles, mais des millénaires, loin des échelles humaines, qui égarent en forêt ; le temporel n'est plus verticalité, du passé au futur, dans l'optique d'un progrès, il n'est plus amassé non plus, mais thésaurisé en plénitude il porte l'implacable indifférenciation des forêts, un abîme de passé incommensurable bien différent de l'axialité d'un arbre surtout ramifié vers le futur. Pourtant l'homme peut, selon Gallegos, y apprendre un autre temps, à nouveau un temps propre au végétal, avec « cent ans pour se dresser » et « des centaines » après cela « pour demeurer là » à écouter simplement « la rumeur du vent ». Pour Rivera la forêt est une éternité, une perpétuité pesante et sans accomplissement ; la longévité des arbres est le scandale de l'infiniment grand, à l'échelle de l'univers pour de véritables arbres du monde en vérité. Car ces « contemporains du paradis » (58) étaient déjà des « doyens » lors de l'apparition des premières tribus et attendent « l'effondrement des siècles futurs » ; cette éternité réduit l'homme à l'éphémère, elle est le « poids » carcéral d'une vie qui englobe absolument le temps humain, n'appartient déjà même plus tout à fait au temporel puisque celui-ci s'y abolit, à vue d'homme en tous les cas. Pourtant le rythme, le cyclique habitent aussi la forêt, mais ils participent au même univers carcéral, à perpétuité, car les végétaux y sont « condamnés à repousser », « fleurir », « gémir », « perpétuer ». La vie cyclique et cette éternité où l'homme perd pied ôtent à l'arbre-temps sa direction et son sens, elles participent à l'univers sans orientation qu'est la forêt, et l'homme y cherche désespérément à « voir le soleil », grim pant sur les arbres, s'y écorchant, « pour observer la marche du soleil », surprendre à tout prix un rythme cosmique et non plus seulement terrien avec les cycles irrépressibles de la pourriture et de la vie. L'arbre en forêt paraît élaborer un monde sans astres, comme s'il négligeait ses dimensions cosmiques ; pourtant le temps est en lui plus

étendu, plus total que dans l'arbre des plaines, mais il y est mutisme quant à son lien au ciel, sa cime est inaccessible. Le temps en forêt est l'expression d'une immobilité plus qu'ancestrale, immobilité dont participe la vie cyclique, l'immutabilité d'un temporel sans progrès, sans futur ramifié dans le lumineux.

Pour René Char ce sont « âge » et « infini » qui font une forêt superbe, un passé et un futur conjoints, et peut-être aussi ces deux temps, le cyclique des cernes de l'âge, et le linéaire qui n'est en forêt jamais comptable, une constance sans aboutissement. Quant à l'arbre seul, le printemps qui le fleurit y fait cohabiter « vieillesse » et « jeunesse » (59) ; toutes deux « ruissellent », instaurant dans l'arbre une autre façon de vivre et d'être le temps. Dans *L'Arbre le temps* de R. Giroux notre motif ne paraît plus tout à fait le symbole total du temps, mais le signe d'un futur imminent, déjà presque réalisé, concrétion présente à la pensée, dans un au-delà du présent, habitat de l'encore non-créé, forme du possible mais préexistant à la forme et au mot, originel en même temps qu'à venir :

« Je voulais alors décrire un paysage : cela me hantait. Et je hantais ce paysage où se tenait un arbre. L'arbre tendait aveuglément ses bras à posséder le paysage, et j'occupais précisément cette portion d'espace où l'arbre allait émettre sa parole sur le paysage.

*Ce qui montait du coeur de l'arbre, je ne savais le dire :
Car de ce paysage aucune voix ne se levait, aucun visage.*

[...]

J'habitais un jardin, le spectre d'un poème. Avril était un oiseau rare. J'étais à l'orée du mensonge. (L'arbre attendait qu'on le nomme.) » (60)

Le temporel dans l'arbre, un peu équivoque ici, insaisi, est bien au coeur de sa présence - absence dressée comme en pensée et pourtant concrète déjà, pré-existence et existence future y sont conjoints, s'y associent pour ce signe de l'à créer, de la parole à émettre, de ce « spectre » qui rend au paysage, déjà habitable par cette coalition d'un présent et d'un futur, cette dimension totalisante qui est le propre de notre symbole.

Ce temps « tassé », « massé en ceintures », en « strates » selon les propos de Ben Jelloun décrivant l'arbre de Tétouan, possède rarement cette absence-présence évoquée par Giroux ; sa force, nous l'avons vu, tendrait plutôt à imposer une « présence essentielle » et absolue, et, si le futur se dresse en elle, c'est sur son corps même, un destin, presque un oracle,

« amas de signes physiques affolés, brouillés. Signes du destin. Un empire de rayures et d'énigmes ramifiées dans la terre forcée, dans le ciel proche » (*L'Arbre de Tétouan*).

Son double lien, à la terre et au ciel, crée le temps dans l'arbre, n'y imprimant pas seulement les strates géologiques du passé, car les marques, la simple extension du végétal, sont aussi des hiéroglyphes à déchiffrer comme les lignes d'une main, où l'avenir se lit, se prédit ; le végétal est la métaphore d'un futur déterminé par le hasard d'une physionomie où s'ancre un passé fait de plis et de torsions.

Ainsi l'arbre totalise bien la triade temporelle, non pas ici dans sa verticalité - racines du passé, ramures dans l'avenir - mais dans le déploiement de forces et de signes présents.

Dans les débuts du récit de Mercier, *L'Enseignement de l'Arbre-Maître*, l'arbre emmagasine le temps, le recueille, « coupe de bois des eaux fluides du temps » (61), et paraît l'offrir, ici aussi comme rendu plus habitable, plus abordable. Quand, dans la suite de récits de Bourbon Busset, l'arbre parle de son rapport au temps, on comprend aussi qu'il s'en empare et lui confère sa plénitude ; « je me renouvelle pour durer » (62) dit-il, jouant du cyclique pour le verticaliser, le linéariser, lui donner une ampleur, un sens, « la puissance du continu » bien différente des vanités, des cercles absurdes où l'on conçoit parfois le cyclique. Et, comme pour équilibrer ces deux modalités de passage du temps, l'épuisement dans la durée se trouve contrebalancé par « le renouveau dans la continuité », le cyclique demeurant dans le déroulement linéaire. Nous sommes à nouveau très proches ici des arbres de vie, car ces deux dessins du temps, la ligne et le cercle pour les caricaturer, se retrouveront - nous l'avons déjà signalé - dans l'expression des modes d'être du cosmos à travers un arbre tantôt garant d'éternité tantôt soumis au rythme des saisons.

Le grand frêne Yggdrasil est aussi un arbre qui condense ces deux aspects du temps ; il est « le tout-puissant destin » selon les propos de Boyer dans *La Religion des anciens Scandinaves*, en même temps que le cyclique habite sa couronne, en l'espèce d'animaux, serpents ou dragon qui le rongent - le serpent marque fréquemment quand il accompagne un arbre, une entrée dans le cyclique, la spirale, les lois de la terre -, cerfs et biches qui mangent ses branches ; il est ainsi toujours détruit et rénové - mais là à nouveau nous touchons à un mode

d'être, car Yggdrasil est arbre de vie. En revanche la totalisation de l'axe temporel, passé, présent et futur, est symbolisée par la présence des Nornes, trois femmes qui aspergent chaque jour le frêne d'eau claire et d'argile blanche ; elles ont pour noms Urd - le passé -, Verdandi - le présent - et Skuld - l'avenir-, et passent pour des créatures cruelles dont les décisions sont irrévocables. Elles ne cessent jamais de tailler, d'inciser, de sculpter des bûchettes, comme tirant la substance du temps du frêne même. Mais Yggdrasil paraît souffrir de l'action de ce trio qui le sacre arbre du destin ; et avec sa chute c'est la fin d'un monde, le Ragnarök, une apocalypse en même temps qu'une libération des temps anciens, la fin d'un destin temporel où s'affairaient les Nornes, pour un nouvel âge, une véritable Histoire, sans destins irrévocables. Le grand frêne, dans sa verticalité, dans sa rectitude, totalise un temps du déterminisme, et donc, à nouveau, montre un certain totalitarisme, que seule sa chute, qui est horizontalisation, démantèlement, peut abolir, engendrant des temps nouveaux, affranchis, purifiés des antiques rigidités du temps. Pour Roger Cook les trois Nornes représentent les trois phases de la déesse Lune, croissance, apogée et déclin, et elles règnent sur le monde des semences, du virtuel, des formes en germe - on voit combien on glisse très facilement d'une image du temps à un symbole de vie, de la naissance au déclin.

Ibn'Arabi insère dans l'arbre du monde une dimension temporelle, celle du devenir ; elle porte dans l'arbre toute nature de fruits, que sont tous les possibles, bons ou mauvais. Pour Onimus dans ses *Essais sur l'émerveillement*, la présence de l'arbre dans le futur est assurée par le planteur d'arbres, qui affirme ainsi une victoire sur le temps - cependant nous y verrons plutôt un prolongement de soi, la tentative de se projeter dans un futur où l'on n'existera plus.

L'ouvrage de Charles Hirsch détaille, bien que de façon plutôt théorique, la façon dont le temps est imagé dans l'arbre ; outre qu'il considère comme images de l'écoulement du temps deux figures complémentaires que nous étudierons comme des arbres de vie, les arbres à feuilles caduques et ceux à feuilles persistantes, il distingue le temps mélodique, défini comme horizontal, le temps rythmique, celui des cycles et des saisons, et le temps harmonique, « intégrant tout rythme dans une pure verticalité » - c'est surtout le dernier, nous semble-t-il, qui dans le végétal intègre la totalité du temporel. Selon Hirsch l'arbre du temps englobe tous les autres arbres - d'ailleurs l'énumération des différents

temps se fait dans la perspective de la quête et de l'épanouissement d'une personnalité, décrivant un arbre en soi qui vise au temps harmonique, ou plutôt à s'affranchir du rythme comme de la mélodie, pour la verticalité de l'immortalité ; il convient pour cela de se tenir au centre, éternel présent de la croix par exemple ou fin des renaissances pour Bouddha méditant au centre mystique, sous le figuier de l'éveil. Ainsi dans l'ouvrage de Hirsch l'arbre-temps paraît un symbole doublement totalisant, d'abord parce que toutes les phases et tous les rythmes du temps peuvent s'y exprimer, puis parce qu'il peut intégrer tout autre arbre, de la personnalité, de la quête de soi, de la connaissance, de la vie bien sûr. Le végétal donne un sens au temps parce qu'il le fait basculer dans la verticalité ; il peut aussi, en quelque sorte, placer le temps hors du temps s'il est l'image d'un destin à accomplir dans l'éternité. Et tout se confond en un perpétuel présent, puisque dans l'arbre le passé est encore là, enraciné, encore tangible, quand le futur est déjà là, culminant dans la cime. Puis Hirsch confond l'arbre-temps avec un arbre alchimique, où le temps ordinaire serait calciné, pétrifié, dissous, distillé, pour se métamorphoser en éternité, en sève ou breuvage d'immortalité notamment.

Tous nos arbres se mêlent ici de façon quelque peu excessive, et il n'est pas dans notre dessein de suivre les traces de Hirsch, alors que nous nous efforçons depuis le début de notre analyse symbolique de bien différencier chaque image, tout en signalant combien certains arbres, surtout mythiques, rassemblent plusieurs symboliques. Malgré cela on retrouve chez Hirsch la verticalisation du temps dans l'arbre, son orientation, sa totalisation, un temps rendu accessible, habitable pour l'homme, dans son intégration du cyclique et du linéaire. En vérité l'orientation de l'arbre-temps n'est pas seulement celle qui va du passé vers un futur progressiste, ou qui réinterprète un passé à la lumière du futur, elle peut aussi signifier un passage du cyclique au transcendant, échappant aux données du terrestre par la verticalité. C'est ce que pense Gilbert Durand par exemple, pour qui la totalité du cosmos, sa genèse comme son devenir, sont exprimés dans l'arbre, cependant que, à travers la croix notamment, le symbole du progrès finit par l'emporter sur celui du cyclique, un sens unique de l'Histoire, un messianisme qui oriente le devenir comme irréversible, tendu vers l'éternité, en opposition, pour ce qui est de la croix déjà arbre de vie, à la temporalité du serpent qui emprisonne dans le cyclique de la chute. Cette interprétation, que Durand applique à tout arbre, nous apparaît quelque peu réductrice, car trop catégorique.

Yggdrasil dans sa chute ne passait-il pas plutôt d'une verticalité abusive dans ses destins, à une liberté de l'humus qui procrée dans le cyclique, une horizontalité qui promet un âge d'or loin du règne des dieux du ciel légiférant dans le sens unique du grand frêne ? Et tous les arbres de la littérature et de la poésie, s'ils matérialisaient bien le temps dans une unique massivité, ce n'était pas pour le transcender, pour le faire échapper au cyclique - les deux, rythme et linéarité de la croissance, demeurent conjoints -, mais pour instaurer une plénitude, une géologie, un grimoire du temporel, une construction dont seuls les théoriciens cherchent à réduire les dimensions - même les arbres du progrès à la façon de Hugo embrassent comme une généalogie la terre des morts et des martyrs.

Nous verrons toute la mémoire que peut mettre à jour l'archéologue qui viendra fouiller dans ce temps amassé ; il ne s'agit donc pas de perdre mémoire des temps cycliques - cela est bon pour les pins du bois de Ponge -, ni de réduire à la stricte verticalité du sens unique alors que nous analysons ici notre symbole dans son aspect totalisant. Quant au signe de la croix, Dufour-Kowalska paraît y voir une présence dans le temps toute différente de celle qu'énonce G. Durand. Selon elle la croix ne se confond pas parfaitement avec l'éternité de l'Arbre de Vie, elle y introduit au contraire une « dimension temporelle », celle de la liberté humaine écrite, depuis qu'Adam et Eve furent chassés d'Eden, dans un temps éclaté, aux possibles ramifiés ; le passage par l'ère de la chute greffe à l'arbre de vie incomplet - un seul aspect du temps en lui, ou plutôt seulement de l'atemporel - le temps véritable, celui de l'écoulement, de la fluvialité, tricéphale avec son passé, son présent et son futur. Selon Guénon, c'était l'Arbre de la Science qui avait introduit un temps duel ; mais c'est bien là qu'on retrouve la dimension totalisante et rassembleuse de la croix, arbre du temps puisque, souvenons-nous, l'histoire culturelle nous apprend que la croix - déjà arbre du monde d'ailleurs par sa capacité à concilier multiplicité et unité - réintègre la dualité dans l'unité, fait fusionner Arbre de Connaissance et Arbre de Vie. La fonction rédemptrice du motif de la croix prend part ainsi à diverses symboliques. *Le Monde des symboles* trouve dans la croix à trois dimensions et six branches d'Orient une autre image de la totalisation temporelle : elle serait le symbole des six jours de la Création, comme nous l'évoquions plus haut à travers les propos de Clément d'Alexandrie qui la situait à la fois dans l'espace et dans le temps ; le point central ajouté aux six branches marque la plénitude, l'achèvement du septième jour.

René Guénon évoque aussi, à propos des arbres-temps, les liens entre certains arbres mythiques d'Inde ou de Chine, et la marche du soleil. Bien que nous ayons considéré ce type de motif comme un arbre ordonnateur, régulateur des rythmes temporels, signalons combien s'y mêle parfois un aspect totalisant. Car Guénon signale, aussi bien pour les légendes chinoises qu'indiennes, des arbres portant douze soleils, astres du zodiaque et des mois de l'année ; le temps comme réalité absolue, totalité, mûrit donc dans les fruits-astres de ces arbres cosmiques. Le temps est lu, révélé dans l'arbre ; c'est aussi le cas dans une légende chinoise rapportée par Coblet d'Alviella dans *La Migration des symboles*, légende d'un arbre-calendrier merveilleux qui serait apparu au palais impérial, comptant et décomptant chaque jour par l'avènement, chaque matin et jusqu'au quinze du mois, d'une pousse nouvelle, puis par leur chute, une à une, jusqu'au trente du même mois - ce calendrier lunaire comprenait aussi les mois de vingt neuf jours, pour lesquels la trentième pousse se dessèche mais ne tombe pas. L'arbre possède l'entier secret du temporel et son décompte, ses rythmes, chaque quinzaine épelée ici comme une saison. Guénon mentionne en outre cette dimension cosmique de l'arbre-temps jusque dans la langue chinoise, puisque l'idéogramme chinois du coucher du soleil montre l'astre reposant sur le signe de l'arbre, celui de l'obscurité désigné par un soleil tombé au pied de l'arbre.

Les Celtes possédaient eux aussi un calendrier des arbres ; c'est ce que détaillent Robert Graves dans *La Déesse blanche* ou Jacques Brosse dans *Les Arbres de France : Histoires et Légendes*. Des correspondances étaient établies entre les arbres, les lettres - ils forment un alphabet autant qu'un calendrier -, les mois de l'année et les divinités - tout un savoir initiatique s'y rattache. Treize consonnes - treize espèces d'arbres différents - trouvent écho dans les treize mois de l'année lunaire, et cinq voyelles président quant à elles à des moments de l'année bien précis ; l'épicéa, arbre de naissance, est l'espèce du premier jour de l'an, le jour en surnombre du solstice d'hiver, l'ajonc c'est l'équinoxe de printemps et son jeune soleil, la bruyère correspond à la mi-été, le peuplier blanc à l'âge avancé de l'équinoxe d'automne, et l'if, arbre de mort, au dernier jour de l'an, la veille du solstice d'hiver. Les arbres et consonnes représentant les mois de l'année commencent avec le bouleau - Beth pour B -, arbre impatient à sortir ses feuilles, englobant le mois lunaire qui va du 24 décembre au 21 janvier ; puis vient le sorbier - Luis pour la lettre L -, puis le frêne, puis l'aune - Nion pour la

lettre N et Fearn pour le F -, le second, arbre de feu, possédant le pouvoir de libérer la terre, et ainsi de suite, jusqu'à former un alphabet et une année complets. Ce calendrier permettait toutes sortes de magies saisonnières relatives aux propriétés de chaque espèce. Par ailleurs Robert Graves constate qu'aujourd'hui rien n'a vraiment changé dans l'alphabet irlandais. Nous aurons l'occasion de réévoquer ce genre de rites associés aux espèces ; ce qui nous intéresse ici, c'est cette somme d'arbres pour résumer l'année, pour particulariser chaque mois, chaque charnière des saisons. L'arbre se démultiplie dans le temps, comme dans l'espace, pour totaliser tous ses aspects ; il ne donne pas un sens par sa verticalité mais marque les rythmes du temps cyclique en intégrant les espèces, les caractéristiques de chacune, au contraire du calendrier chinois qui décomptait le temporel sur un seul arbre. Notre symbole ne pétrifie plus alors « le temps qui coule » - selon l'expression d'Onimus - mais paraît plutôt accompagner son flux, l'appuyer ; c'est que, ici aussi, la modalité de vie est bien présente, à réactiver, régénérer par des rites, à accompagner dans les cycles de vie et de mort. Mais cela n'empêche pas notre arbre-temps de véhiculer une réalité absolue puisqu'il permet les retrouvailles avec un temps originel, maintenu et non pas consumé, dans les géologies de son aubier.

Eliade signale cette capacité, grâce à l'arbre, de répéter un temps mythique, un acte primordial - là nous glissons vers les médiations, les mémoires de notre symbole, dès que sa capacité rassembleuse, celle d'exprimer une totalité amassée dans sa chair, est utilisée pour se retrouver en relation avec ces temps archivés (nous essayons ici de bien montrer comment toutes les symboliques de notre motif peuvent s'articuler les unes aux autres, sans qu'on puisse pour autant les assimiler ou les réduire). L'arbre-temps garantit, selon le *Traité d'Histoire des Religions*, la possibilité de répéter la création, les gestes originels, celle aussi de réintégrer une condition ancestrale, parfois paradisiaque. C'est donc l'expansion de notre symbole dans le temps, dans l'espace aussi d'ailleurs, qui permettra toutes sortes de médiations, mais aussi l'expression de modes d'être du cosmos, comme l'apparition même de la vie, le renouvellement rythmique, les morts et les renaissances.

L'Invention du monde chez les Indiens Pueblos montre aussi comment l'arbre s'insère dans l'Histoire des hommes ; il participe en effet aux mythes d'émergence des Pueblos, image du temps lent qu'il faut aux hommes pour

parvenir à cette émergence, la lente naissance et le long mûrissement jusqu'à l'apparition sur terre, et dans l'Histoire, des premiers hommes. Plusieurs versions existent de ce type de mythes. Au commencement naissent les premiers êtres, mais sous la terre et sans lumière, auxquels il sera donné la possibilité de planter des graines pour, grâce aux arbres qui en croîtront, émerger dans le monde. Dans l'une des versions rapportées par Lucien Sebag, ce sont deux soeurs qui attendent ainsi la croissance des arbres - chaque fois qu'elles s'éveillent elles touchent les troncs pour constater l'importance de cette croissance. Au moment où l'arbre qui a poussé le plus vite atteint la croûte terrestre et y creuse un trou, les autres s'arrêtent de croître. Ce qui se passe par la suite, encore de nombreux efforts pour émerger réellement, et l'évidente médiation de cet arbre, nous intéressera plus loin ; ici il nous faut en revanche insister sur le résumé temporel qu'est cet arbre, dont la croissance seule exprime la longueur d'un temps d'avant le temps, dont le décompte n'a pas encore débuté, car dans sa croissance le temporel est comme pris au piège, forcé à sa première construction, à sa première axialité, à son premier sens. Une autre version, d'origine hopi, ne plante pas plusieurs arbres à la fois, mais un premier qui ne donne rien, un second qui ne pousse pas assez haut, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'enfin un arbre permette l'émergence ; dans une version zuni enfin, des jumeaux superposent les croissances, d'un pin dans le quatrième monde, un sapin dans le troisième, un tremble dans le second, un autre sapin dans le premier. C'est le même rôle qui chaque fois est dévolu à l'arbre ; Lucien Sebag y décèle simplement une opposition entre synchronie et diachronie, selon que les arbres sont plantés simultanément, croissent en même temps, trois d'entre eux rendus inutiles quand l'un a atteint la croûte terrestre, ou qu'ils se relayent l'un l'autre, superposés dans quatre mondes ou croissant l'un après l'autre. Y sont imagés en quelque sorte deux déroulements du temps - pas n'importe quel temps, celui du mûrissement, celui qui prélude à l'émergence - ; l'un est flux unique et jamais divisible, solidarissant chaque arbre dans une même axialité, quand l'autre est multiplié dans l'horizontalité, un peu comme l'arbre-univers dans ses points cardinaux, mais fondant finalement cette multiplicité dans une verticalité peut-être plus parfaite. Dans tous les cas notre symbole demeure la concrétisation d'un temps long, un temps de sommeil et de patience, solide base temporelle du nocturne avant que l'accession à la lumière ne précipite dans une ère plus active, accélérée dans ses créations.

Mais sur la croûte terrestre s'enracinent ces arbres dont nous ne cessons d'ébaucher la physionomie et le sens, des arbres pour lesquels le rapport au temps reste primordial, arbres qui ne se dessinent plus ni selon leur fonction structurante ni selon leur capacité totalisante des espaces ou des temps, mais qui simplement expriment les modes d'être du cosmos, les arbres de tous les vitalismes.

3) Expressions des modes d'être du cosmos : les Arbres de Vie :

Nos parcours culturel et poétique nous ont déjà fait connaître bon nombre d'arbres de vie. En effet ceux-ci se constituent sans doute comme le symbole le plus fréquent de notre motif ; le vitalisme est implicitement présent chaque fois ou presque que l'on parle d'arbres - même dans les débuts de notre analyse symbolique, on sent dans les royautés, les gigantismes des arbres du monde, des arbres du temps bien sûr et aussi de certains piliers structurants, une vie irrépressible et foisonnante, cyclique ou éternelle. L'histoire biblique n'avait de cesse qu'elle n'ait restitué à l'arbre d'Eden son vitalisme éteint dans la chute, et les bois morts de la Croix ou de l'Arbre de la Science étaient réinterprétés par les greffes du bois de Vie. Le myrte de Myrrha donnait naissance à Adonis ; les jardins possédaient des arbres aux fertilités merveilleuses, les vergers promettaient des récoltes homériques ; le vitalisme des forêts se nourrissait de la mort même, surabondant et nauséux, un flux ininterrompu de vie sans conscience ; et les peintures de la modernité esquissaient elles aussi, entre vie et mort, leurs dessins d'arbres de paradis ou de cité. Quant aux poétiques, c'est dans les alchimies, particulièrement celles de la lumière et du feu, créatrices de tous les buissons ardents, qu'on découvrira le plus d'arbres de vie, arbres ignés manifestant avec verve le vitalisme dans le lumineux, la puissance féconde de la flamme. On voit combien les arbres de vie sont loin de nous être étrangers ; on comprendra aussi l'abondance de références possibles pour illustrer et cerner la modalité de vie dans l'arbre, son expressivité variée des modes d'être du cosmos, des arbres de fécondité aux arbres de la vie éternelle, aux arbres-mères et nourriciers qui donnent la vie, en passant, notamment, par les arbres guérisseurs, les arbres

renaissants, ceux où se joue la dialectique vie-mort, certains arbres sacrificiels, ceux qu'il faut mutiler pour répandre sur terre une fertilité confinée dans la verticalité, ou encore les arbres de la vie monstrueuse. Dans cette abondance de données nous nous efforcerons de détailler d'abord les mythes et les légendes, encore peu explorés jusqu'ici, qui ont eu recours à l'un ou l'autre de ces arbres de vie, ainsi que les propos de ceux qui les ont analysés, afin de bien cerner le symbolisme de vie de notre motif. Quant aux références littéraires, celles qui assouplissent le végétal que d'aucuns risquent de raidir dans la théorie ou d'emprisonner dans ses définitions, celles qui toujours nous font sentir la présence irréductible de notre motif, qui ont étayé, élargi son sens, il faudra se souvenir d'un certain nombre d'entre elles, citées ici ou là au cours de nos analyses, car nous ne pourrions les reprendre dans leurs détails - le souvenir des analyses culturelles et surtout poétiques éclaircira le rôle et le sens des arbres de vie.

Mircea Eliade, dans *Le Sacré et le profane* et surtout dans son *Traité d'Histoire des Religions*, consacre de nombreuses pages aux arbres de vie. Selon lui le mode d'être du cosmos exprimé symboliquement par la vie de l'arbre est d'abord une suite de naissances et de morts, le renouvellement rythmique du cosmos ; seule la vision, l'interprétation religieuses permettront d'y déchiffrer d'autres significations, la régénération, la jeunesse éternelle, l'immortalité - d'où les figures d'arbres aux fruits miraculeux, à la sève élixir de vie. Ainsi la vie végétale, qui se résume à la succession rythmique des vies et des morts, ne se contente pas de symboliser le cosmos, elle s'adjoint des sortes d'idées secondes, les renaissances, la jeunesse perpétuelle et l'immortalité ; par là elle atteint au sacré, car elle exprime « tout ce que les dieux possèdent par leur propre nature et qui est rarement accessible aux héros et aux demi-dieux » (*Le Sacré et le profane*) (63). De cette idée découlent selon Eliade tous les mythes relatant des quêtes d'immortalité ou de jouvence, avec leurs épreuves initiatiques, les arbres aux feuilles ou aux fruits miraculeux, défendus, gardés et à conquérir. Ces sacralisations des arbres de vie ne sont pas nées, déclare l'historien des religions, d'une expérience profane « naturiste », la contemplation du printemps par exemple, mais, au contraire, ce serait « l'expérience religieuse du renouvellement du monde » qui aurait entraîné la valorisation du printemps comme la saison de toutes les renaissances. *Le Traité d'Histoire des Religions* précise la nature des arbres de vie ; il différencie l'arbre identifié à une source d'immortalité, aux

grandes déesses de la terre, lié aussi souvent à l'eau, de l'arbre symbole des résurrections de la végétation, image d'un cosmos à la vie inépuisable. Notre motif manifeste ainsi une puissance qui le dépasse, mais celle-ci est validée par sa verticalité et ses modalités de croissance, son existence pliée au rythme des saisons ; le végétal n'a nul besoin de « perdre ses attributs concrets » pour jouer pleinement le rôle de symbole.

Eliade signale combien, fréquemment, l'arbre-univers fusionne avec l'arbre de vie ; c'est le cas notamment du grand frêne scandinave, Yggdrasil :

*« Je sais qu'il est un frêne
Appelé Yggdrasil,
Arbre altier, sacré,
De blanche boue aspergé.
De là viennent les gouttes de rosée
Qui tombent dans les vallées.
Toujours vert, il se dresse
Au-dessus de la source d'Urd. » (64)*

Arrosé d'un liquide vital qui dégoutte ensuite sur la terre dans la pureté de la rosée, Yggdrasil est apparenté par Boyer à un arbre à lait, tel qu'il figure dans les mythes finno-ougriens. Mais le grand frêne image aussi la vie par l'activité du bestiaire qu'il abrite et que nous évoquons plus haut ; un cerf le broute - une chèvre aussi parfois -, le serpent Nidhogg le ronge par le bas, il pourrit sur le côté, et un écureuil, Ratatosk, court sans arrêt de bas en haut et de haut en bas pour transmettre « les paroles haineuses » que s'échangent Nidhogg le serpent et un aigle perché dans les branches. Selon Roger Cook, l'aigle résume les principes solaires, le serpent les principes lunaires - on peut y voir la cohabitation d'une vie glorieuse, lumineuse et éternelle, et d'une vie cyclique. A cette dernière les autres animaux contribuent, eux qui entament la puissance du géant mais en même temps la rendent plus proche du terrien. Yggdrasil se nourrit de la terre dont il sort, de l'eau aussi, dont il est aspergé et qu'il redistribue en rosée ; il est vie parce qu'il reçoit et donne, parce qu'il abreuve et est abreuvé - la chèvre Heidrun qui se nourrit de ses feuilles produit un lait où boiront les guerriers, lait semblable à quelque boisson miraculeuse - ; il est tourmenté par le cycle de la vie et de la mort, éprouvé par les animaux qui se nourrissent de ses jeunes pousses, mais par sa puissance de rénovation il illustre la vie impérissable. Et cet arbre étonnant est

encore plus complètement impliqué dans le symbolisme de la vie au moment du Ragnarök, cette apocalypse du royaume divin comme du monde terrien. Car la dialectique entre vie et mort y est dynamisée ; l'arbre s'abat, destructeur de l'univers, mais son tronc dissimule déjà le couple humain qui seul a survécu - Vie et Vivace - et dont l'union engendrera une nouvelle race et un nouvel âge. Le renouveau attend au coeur même de celui qui provoque la mort. Cet autre aspect de l'arbre de vie, abri pour la vie humaine, et, plus encore, matrice des premiers hommes - dans les Eddas on trouve cette idée, qu'Yggdrasil abriterait les âmes des enfants non encore nés, les germes des êtres possibles -, est à l'origine de multiples croyances sur les origines végétales de l'homme, croyances que nous détaillerons un peu plus loin et qui enrichissent l'expression du vitalisme de notre motif. Signalons pourtant encore à ce propos une mise en parallèle établie par Boyer, entre le premier homme Askr (qui signifie « le frêne »), homme qui aurait été créé par les dieux à partir du tronc échoué, et Skambha, arbre des textes du Veda que nous connaissons déjà, dont le nom est aussi celui de l'homme des origines - l'homme primordial est un Atlas, il prend la place et le nom de l'arbre cosmique et de vie, les textes revendiquent sa filiation végétale. L'arbre peut disparaître et l'homme assure la relève ; le Ragnarök est mutilation pour le grand frêne, mais il le livre à la mort pour une régénération complète du monde - non plus simplement la petite rénovation à perpétuité dans ses branches -, une purification qui débarrasse des monstres et des dieux mauvais, ramène un ordre neuf, un âge d'or où la nature suffit aux besoins de l'homme.

Les arbres de vie qui sont dons de fruits miraculeux, de sèves d'immortalité, s'imposent aussi, selon Eliade, comme objets de quête, prétextes à épreuves ; centres, ils sont gardés par des monstres, des serpents. Il en prend bien entendu pour exemple l'arbre d'Eden, qui selon lui était d'abord caché, car non mentionné par Dieu devant Adam ; après la manducation du fruit, ce dernier peut voir l'Arbre de Vie, mais alors son accès est interdit, l'ère de la chute est bardée d'épreuves jusqu'à la croix, et le serpent a bien joué le rôle de gardien, l'ayant détourné par la ruse des fruits de vie et condamné à la mort. Eliade possède en vérité parfois un a priori archétypal sur notre motif, il tente ici d'assimiler l'arbre de la Genèse à toute autre plante miraculeuse, gardée jalousement par des reptiles et à laquelle on n'accède qu'après maintes épreuves ; notre parcours de l'histoire biblique suffit, nous semble-t-il, à considérer cette interprétation d'Eliade comme

une vision parmi d'autres, assez peu convaincante et plutôt réductrice car l'Arbre de Science notamment se greffera au bois de vie - ce n'est plus le même arbre, d'Eden au rachat, auquel l'homme vient goûter, il est donc difficile d'en faire un « prototype », même s'il est comparable, effectivement, par sa promesse d'éternité, au haoma iranien, plante ou source donnée par Ahura Mâzda et où vit un lézard, à l'arbre Zambu des Kalmouks gardé dans l'océan par un dragon qui en mange les feuilles qui tombent, ou encore à l'arbre des Bouriates qui pousse dans un lac de lait, image nourricière, et où se love le serpent Abyrga - le rôle du serpent de la Bible ne se résume pas, en outre, à celui de gardien.

La conquête des arbres d'immortalité décrits par Eliade n'est réalisée le plus souvent que par des élus, à cause de l'origine particulière du végétal, ou parce que la divinité fut la première à y cueillir un fruit ; en revanche les dieux qui dynamisèrent dans l'arbre la dialectique vie-mort - ici Eliade rapproche le Christ et Osiris - se rapprochent des hommes et avec eux le vitalisme végétal devient plus accessible. Nous savons depuis l'histoire des forêts la rivalité, les oscillations qui existent dans les religions, entre dieux célestes et terrestres ; elles se retrouvent en quelque sorte dans les modalités de vie de notre motif - d'un côté éternité lointaine rarement conquise pour le règne des dieux célestes, de l'autre un arbre rapproché des hommes, offert à tous, vie éternelle qui intègre mort et renaissance, cycles de la souffrance, pour la souveraineté des dieux terrestres.

Eliade note également combien les arbres de vie sont fréquemment couplés à l'eau. Nous connaissons déjà ces paysages, les paradis et leurs fleuves, les jardins de feuillage et d'eau, les fontaines sylvestres, les triades arbre-eau-pierre ; Eliade illustre ces alliages par des motifs issus des mythologies indiennes, comme Narâyana flottant sur les eaux primordiales, un arbre jaillissant de son nombril, ou un Yaksa, personnification de la vie féconde, iconographié sur l'eau avec une plante ou un arbre sortant de sa bouche ou de son nombril, ou bien encore un monstre marin avec un arbre croissant de sa gorge. L'eau « supporte toute création » nous dit Eliade, elle est « sève germinative », mais encore somnolente, virtuelle, indifférenciée ; l'arbre seul fait apparaître la forme. A l'inverse cette eau peut à nouveau absorber la forme, rédemptrice lorsque celle-ci n'est pas bénéfique ; les eaux sont les racines de l'arbre de vie - nous verrons combien le couple arbre-eau est fréquent, et sous des formes diverses, dans les légendes et les mythes.

Les arbres de vie, ceux de la vie cyclique - les arbres de la vie longue engendrant plutôt les contes épiques de l'héroïsme - donnent lieu à de nombreux rites pour appeler la fécondité ou pour régénérer la terre que l'on cultive. Frazer dans *Le Rameau d'or* (65) détaille ces rites à travers toute l'Europe rurale et au-delà, rites dont demeurent encore quelques vestiges. Ce sont par exemple les mariages de deux arbres plantés et attachés ensemble par un couple sans enfant, l'un considéré comme masculin et l'autre comme féminin - mais là déjà, au-delà de la présence fécondante des végétaux, on sent l'identification de l'homme à l'arbre, le second traité comme le double du premier - ; ce sont, aussi, les arbres sur les tombes, arbres toujours verts, cyprès ou pins, pour affermir les âmes des morts - ici aussi la modalité humaine vient s'inscrire dans une connivence, une poursuite d'elle-même dans la végétalité. Ce peuvent être également toutes sortes de rites printaniers, le Georges vert en Roumanie, Jean le Vert en Angleterre, où il s'agit de ramener « l'esprit de la végétation » dans le village, soit sous forme de mannequin, soit en l'espèce d'un arbre, soit encore en celle d'un homme vêtu de feuillages ; des processions ont lieu, des quêtes de récompenses parfois aux portes des maisons - il faut donner nourriture et énergie à ces esprits arborisés, car ils possèdent le pouvoir de faire germer les futures récoltes, de faire porter les fruits. Mais finalement il faut les faire mourir de mort violente, pour les « préserver du déclin de la vieillesse », pour contribuer à la victoire des grands rythmes annuels, où le cosmos n'est vie - et don de vie - que parce qu'il fut mort. Parfois ces rites se font à la Pentecôte, car il faut rajeunir l'esprit de la végétation ; les mises à mort consistent à décapiter, ou à jeter à l'eau - symboliquement s'il s'agit d'un homme en chair et en os - parfois aussi à brûler l'esprit végétant - eau et feu sont deux morts régénérantes, par la désintégration d'une forme vieillissante et la genèse de nouveaux germes. A ce propos Frazer considère que le chêne de Jupiter, dieu céleste par excellence, détient un pouvoir fécondant par la foudre, par la pluie et le tonnerre, le chêne étant primordial pour l'image du dieu, le céleste, feu et pluie, en dérivant et participant de sa puissance comme agents de fertilité - un tel dieu ne descendrait pas du ciel pour regarder les hommes, il grimperait plutôt, à partir de l'arbre, le bois très souvent considéré comme la matrice du feu, vers le ciel fécondant, comme divinité du tonnerre puis de la pluie. Ce type d'échanges entre ciel et terre nous démontre bien qu'aucune analyse théorique n'est tout à fait satisfaisante - et ainsi nous ne cherchons pas nous-mêmes à arrêter le sens de

notre symbole, nous désirons plutôt continuer à le voir foisonner, échappant toujours à toutes définitions contradictoires, ne sacrifiant rien de son ampleur aux théoriciens.

Mais revenons encore un instant aux rites de fertilité. Frazer considère comme tels les fêtes de la Saint-Jean, où un sapin est abattu puis dressé sur une hauteur, décoré et enfin brûlé ; les hommes doivent alors monter y prendre les couronnes que les jeunes filles y ont placées, les leur lancer à travers les flammes. *Les Fêtes agraires russes* de V. Propp décrit des rites comparables, l'introduction au carnaval d'un arbre décoré dans les villages, parfois placé dans un traîneau comme dans la région de la Volga, puis brûlé ; le saule, avec ses chatons comme premiers signes du printemps, était lié à de nombreuses croyances et de nombreux rites, comme au « dimanche des saules », le dernier dimanche avant Pâques, confondu avec les Rameaux, où le saule remplaçait le palmier, sous la forme d'un grand arbre décoré qu'on sortait de la cathédrale puis qu'on attachait à un traîneau pour des processions. Les bouleaux aussi, pressés de verdier avec le printemps, étaient censés posséder une force particulière et pendant la semaine Roussalmaïa, avant la Trinité, l'un d'eux était ramené triomphalement au village. Mais V. Propp note qu'à l'origine les arbres étaient fêtés et décorés sur place ; parfois on forçait la cime d'un arbre à ployer, pour capter et conserver sa force, la prendre à la forêt, à la verticalité, pour la donner à la terre - ce pouvait être, aussi, un bouleau jeté dans le seigle, dans une semblable volonté d'animer la terre d'une puissance que l'arbre haussait jalousement vers le ciel, ou encore un arbre déguisé, détruit et offert aux eaux fertilisantes - ; toute mise à mort doit provoquer le renouveau, comme dans la confection des Osiris végétants que nous évoquions dans notre analyse des motifs mythologiques et dont Propp mentionne lui aussi la conception, corps façonnés de glaise et de graines pour voir s'y former les jeunes pousses de la renaissance.

Pour Eliade ces rites bénissent un événement cosmique à travers un seul objet, l'arbre, dans lequel la nature entière est présente ; selon lui il ne s'agit pas d'une véritable religion de la végétation, mais simplement d'une « manipulation rituelle d'autres forces cosmiques » - il n'empêche, elles se concentrent dans l'arbre. Noël n'a pas par hasard été placé au solstice d'hiver, le Christ naît au moment où le soleil commence à inverser sa marche, où les jours vont rallonger, et la décoration d'un sapin, tradition d'origine germanique, fête cette naissance de

la façon la plus païenne qui soit. Eliade souligne combien l'homme dit primitif craignait toujours de voir s'épuiser les forces de la végétation ; l'agriculture était selon lui d'abord un rituel, la répétition d'actes primordiaux. L'arbre, conclut-il, est un « emblème de rénovation de la nature » (66) - nous verrons que par là il s'impose aussi comme médiateur avec des temps originels, image somme toute « métaphysique », l'un des signes de la création « périodique » du cosmos.

Dans l'ouvrage de Roger Cook l'arbre de vie c'est d'abord l'arbre des origines, des essences, centre, point de « commencement absolu », « racine des racines », mais il se confond alors avec l'axialité des piliers structurants, et le vitalisme n'est pas son principal attribut. Il imagine en vérité un arbre où se surimposent les éléments récurrents des mythes ; c'est ainsi la double hélice de serpents entrelacés qui exprime par son mouvement le « rythme vital » de la terre, les mues des reptiles s'assimilant les cycles de la lune et ses pouvoirs régénérateurs - par la perte annuelle de ses feuilles, le végétal intègre les symbolismes du serpent et de la lune. Au-delà de ses assertions quelque peu schématiques, Cook appuie sur l'aspect matriciel des arbres de vie, « manifestations de la Grande Mère » et qui mêlent le pouvoir de la terre et des eaux. Notre motif est qualifié de « cavité », « ventre fécond », car apte à « absorber », « résorber », « créer », « régénérer », « source perpétuelle de fertilité cosmique ».

Cook relate le mythe de création des Yakoutes de Sibérie : au centre du monde, « où règne l'éternel été et où ne cesse jamais le chant du coucou », au pied d'un arbre immense, dont l'écorce ne dessèche jamais, dont les feuilles ne tombent pas et sur les branches duquel la lumière du ciel ruisselle sans interruption, le « Jeune Homme Blanc » s'arrête. Les feuilles laissent tomber une pluie légère puis l'arbre se met à rétrécir pour délivrer une divinité aux cheveux blancs possédant des seins « vastes comme des outres de cuir » ; la déesse apprend au jeune homme qu'il est descendu du ciel pour être l'ancêtre de l'espèce humaine, puis elle le bénit, lui offre du lait de ses seins, et sa force décuple. L'arbre est matrice et féminité plantureuse, ses pouvoirs régénérateurs s'incarnant ainsi plus clairement en lui. Cook décèle dans l'arbre l'essence de tous les fluides vitaux, lait et sève, semences, eau et sang. Ce dernier coule d'ailleurs avec la nécessité des sacrifices - dans les rites nous avons déjà évoqué des morts violentes qui seules savaient préluder aux renaissances des saisons - aux déesses de la terre ;

l'antiquité, en Mésopotamie puis en Grèce, sacrait l'union de la terre-Mère avec son fils et amant, dieu de la végétation et souvent assimilé à l'une ou l'autre espèce d'arbre, renaissant avec le printemps, perdant sa semence et souvent sa vie dans la nuit hivernale.

Adonis est l'un de ces dieux morts et renaissants au rythme des saisons, amant successivement au cours de l'année, d'Aphrodite la fécondité et de Perséphone la nuit du monde souterrain - rappelons aussi qu'il est né après huit mois de gestation du ventre du myrte - et dont les rites reprenaient l'histoire, lamentations pour sa mort et joie pour sa résurrection. Mais c'est bien Atys, que nous connaissons déjà, qui verse le plus violemment son sang, pour Cybèle, déesse de la fertilité ; émasculé derrière un pin, c'était le 22 mars environ qu'à Rome encore on faisait revivre cet événement, en apportant un pin, l'effigie d'Atys fixée au tronc, en procession solennelle. Le jour suivant on jeûnait, on se lamentait pour célébrer le « dies sanguinis », et l'effigie était ensevelie dans un tombeau pendant que des prêtres se taillaient les bras, dans le rite primitif s'émasculaient même, s'identifiant au pauvre Atys ; le lendemain la tombe est ouverte et trouvée vide, le dieu est donc sauvé, avec lui le renouveau printanier, et la fête peut s'achever dans la joie et la licence - l'orgie, la sexualité humaine, étaient censées stimuler les énergies cosmiques. Le pin est ici arbre sacrificiel, il se situe au coeur de la dialectique vie-mort ; nous verrons que tout arbre sacrificiel n'est pas arbre de vie, cependant nous en connaissons bien un autre qui joue ce rôle, la croix christique, arbre du centre qui fait bourgeonner du bois mort, non pas dans le cyclique mais pour renouer avec un arbre d'éternité.

La revue *Atlantis* que nous avons déjà citée mentionne l'acacia comme symbole du cosmos vivant et régénéré chez les anciens Egyptiens, puis le pilier de Djed, que beaucoup considèrent comme une transposition de l'arbre, parfois confondu avec Osiris - alors surmonté de sa coiffe ou faisant paraître deux yeux, regard du dieu qui attend la renaissance. A la fête d'Osiris, un tronc ébranché représentait le dieu, abattu pour signifier sa mort, redressé pour sa résurrection ; l'arbre, ou le pilier de Djed, sont ainsi refuges, enveloppement et gestation, temps arrêté entre la mort et la vie, ressourcement, véritable matrice - le sacrifice d'Osiris est-il alors réellement comparable à celui du Christ (c'est ce que proposait Eliade), quand ce dernier est crucifié pour réinsuffler la vie dans le bois mort, alors qu'Osiris paraît se fondre dans les rythmes de la végétation, naître lui-

même de la substance matricielle qui le momifie dans son bois à chaque fête, puis le met au monde comme le fait Myrrha métamorphosée.

Quant à Isis, amante et soeur, elle est aussi mère bienfaitrice pour tous les hommes qui comme Osiris passent par la mort, la phase nocturne du soleil, pour espérer renaître. Charles Hirsch évoque les pouvoirs féminins de la création à travers elle, déesse du sycomore abreuvant les défunts, leur offrant du pain et de l'eau d'immortalité, parfois donnant le sein, comme sur une peinture de l'hypogée de Thoutmès III, ou des seins multiples portés alors par l'arbre comme des fruits et sans la présence anthropomorphe de la déesse - elle est le plus souvent Isis, mais aussi parfois Hathor la déesse-vache, ou encore Nout déesse du ciel, toutes trois épiphanies de la Grande Déesse selon J. Brosse.

Chez C. Hirsch les arbres de vie supportent toute la création, et l'arbre séphiroतिक de la Kabale est aussi arbre de vie ; c'est ce que pense également Roger Cook, car ce motif, généralement arbre renversé, révèle, incarne à partir du divin. A ce compte l'arbre alchimique aussi image la vie ; car n'obtient-on pas à partir de l'arbre une pierre philosophale ou un élixir de vie ? C'est ce don d'une sorte de quintessence de l'arbre qui fait assimiler tous les breuvages d'immortalité issus de l'arbre, toutes les sèves merveilleuses, aux résultats alchimiques des distillations, dissolutions etc...

Le Monde des symboles reprend l'idée développée par Eliade, des serpents et des dragons gardiens des arbres d'immortalité, imposant l'accès à la vie comme une conquête ; s'y ajoute la leçon de celui qui est appelé « monstre androphage », félin ou reptile, et montre le passage par la mort comme unique voie vers l'arbre de vie - de même l'apprentissage d'une vie éternelle doit intégrer les principes de la régénération, les métamorphoses de la mort. Pour *Le Monde des symboles* le mystère de la vie imagé par notre motif est « la réalité sacrée du cosmos » - on conçoit ainsi comment il glissera si facilement vers sa qualité de médiateur, éprouvé aux secrets de la création, lié au divin, porteur des connaissances, des au-delà du cosmos dont il exprime les modalités d'être et de croître. L'arbre d'immortalité est planté aux origines et à la fin des temps, il appartient bien au temps linéaire et conquérant, axial - c'est le cas bien sûr de l'arbre biblique, celui, aussi, par exemple, de la déesse-sycomore récompensant les défunts, principe matriciel donc originel mais aussi présent dans l'au-delà. Pour *Le Monde des symboles*, les arbres à lait, les arbres fontaines ou d'où s'écoule la rosée, comme

Yggdrasil, ne sont que des variantes des arbres d'immortalité, sources intarissables et régénérantes. Et c'est bien cette dernière capacité qui rassure, à la fin des temps, ou au Ragnarök, quand le cosmos paraît avoir épuisé tous ses vitalismes - le végétal alors (Yggdrasil serait d'ailleurs selon certaines versions demeuré debout, mais peu importe puisque son don de vie en est inchangé, bien que moins spectaculaire) assume la résurgence, la nouveauté, une force de vie pure, détachée totalement des temps anciens.

Sur les arbres de vie jalonnant l'histoire judéo-chrétienne, nous ne reviendrons pas ; il suffira de se reporter à notre analyse des motifs végétaux issus de la Bible pour voir resurgir Arbre de Vie et Arbre de Science, Croix, Arbre de Jessé, Buisson Ardent, arbres bons ou mauvais, secs ou fleuris, nous emmenant de l'opposition irréductible entre cyclique et éternel à une multiplicité intégrant vie et mort dans un seul arbre. Sur les arbres des jardins non plus il n'est nul besoin de s'attarder, symboles de délices éternels, abondance irréaliste des fruits à leurs branches, arbres de sensualités et de plaisirs, arbres des tombes aussi et présences des grandes déesses terriennes, oasis et surtout récompenses, gratifications après la quête, après la chute, après la vie rude.

Mais Hautecoeur mentionne aussi un autre motif symbole de vie, l'arbre flanqué de deux génies-animaux ; selon lui la présence de ces couples animaux de part et d'autre du végétal anime le symbolisme de la vie, met en mouvement les cycles de mort et de renaissance, leur alternance et leur dialectique. Goblet D'Alviella analyse dans *La Migration des symboles* les détails et l'évolution de ce motif, qu'il nomme tour à tour « arbre de vie », « arbre du monde », « arbre sacré » (cf. Annexe 87) ; s'y affrontent non seulement des animaux, réels ou mythiques, mais parfois aussi des personnages, prêtres, rois, lions, sphinx, griffons, licornes, taureaux ailés, hommes ou génies à tête d'aigle... On le trouve chez les Phéniciens, les Perses, souvent stylisé, puis en Grèce, en Inde dans les sculptures bouddhiques, entre deux éléphants, en Europe aussi ; pour Goblet D'Alviella c'est toujours le même motif qui, sans relations d'influence, paraît en Chine sur des médailles taoïstes, en Amérique centrale sous la forme d'une croix, dans l'Eglise entre Dieu et Satan, ou entre Adam et Eve - ces amalgames paraissent discutables, d'autant que l'auteur y reconnaît des sens divers (tous ces motifs d'ailleurs ne sont pas arbres de vie). Le symbole de vie le plus évident semble le palmier assyrien placé entre deux génies qui dirigent vers lui la pointe

d'un objet conique, le fécondant par transfert de pollen ; pour Goblet d'Alviella une telle image, qui correspond à un mode réel de fécondation, est devenue symbole, les cônes représentant des « clés de vie » et le palmier la matrice - personnification de la Grande Déesse -, passé symbole sans souci de réalisme puisque ce type d'arbre ne nécessitait pas ce mode de fécondation, nous certifie l'auteur. Ailleurs, et la plupart du temps, les génies sont plutôt des gardiens. Goblet d'Alviella mentionne encore dans son ouvrage deux arbres des mythes perses, celui qui fournit le haoma - l'auteur y voit un don de science, d'aucuns y virent un don d'immortalité -, et un arbre portant « toutes semences », en délivrant chaque fois qu'un oiseau s'envole en brisant mille rameaux - on retrouve ici une certaine forme de la dialectique vie-mort et de ses équilibres. La tentation est grande chez certains auteurs de chercher ailleurs, et de trouver avec plaisir, un doublet pareil à celui qui croît dans la Genèse ; pour nous, ces assimilations sont illusoire, elles dévient le sens d'un motif pour le mouler étroitement dans une physionomie et une culture qui ne sont pas les siennes.

Dans l'ouvrage de Jacques Brosse, *Les Arbres de France : histoires et légendes*, les espèces sont recensées l'une après l'autre par ordre alphabétique, avec les légendes qui les accompagnent ; on constate que certaines espèces sont plus fréquemment choisies pour le symbolisme de la vie : le cyprès des cimetières est espoir de renaissance ; l'épicéa est, selon le calendrier des arbres, celui qui préside à la renaissance du soleil, à celle du Christ aussi, il est le sapin de Noël - cette coutume fut d'abord réprimée par le christianisme, puis popularisée après 1870, par les Alsaciens rapatriés, précise Brosse - ; le figuier est l'arbre impur, il appartient à Dionisos et Priape, il se situe à l'opposé de la vie pleine, du côté de la mort et des forces chtoniennes négatives ; la pêche donne l'immortalité pour les taoïstes qui s'y nourrissent ; le peuplier blanc, avec ses feuilles sombres d'un côté et claires de l'autre, révèle la survie, la vie dans la mort, dans l'Iliade il pousse près de l'Achéron, fleuve de l'affliction, comme un espoir pour les âmes apeurées descendues aux Enfers, opposé au peuplier noir qui croît à l'entrée des Enfers et désespère ceux qui entrent ; le pin où Atys se mutile arbore un symbole phallique de fécondité, la pomme de pin ; le platane mue comme le serpent, il change de peau et d'écorce, assume le cycle des saisons ; le pommier passe bien souvent pour porteur de fruits d'immortalité, dans les Hespérides, dans de nombreux contes, dans la tradition celtique, en Inde où Alexandre le Grand aurait découvert

des pommes qui prolongeaient la vie jusqu'à quatre cents ans ; le prunier par sa floraison précoce s'épanouit dans la peinture chinoise comme le symbole du renouveau ; le saule est lié à la magie créatrice de l'eau, des divinités du saule sont faiseuses de pluies. J.B. de Vilmorin dans *Le Jardin des hommes* réalise lui aussi un cheminement alphabétique parmi les espèces : on y découvre le cèdre, bois d'immortalité au regard de sa longévité, souvent présent dans les textes bibliques, image du temps qu'il fructifie et pétrifie ; puis viennent l'olivier pour ses messages de vie et de paix, la fleur du pêcher chinois pour l'expression d'un renouvellement dans la pureté, la virginité. P.F. Michel examine quant à lui - et là la botanique apporte sa caution, comme elle pourrait le faire, aussi, avec les vertus médicinales de certains arbres - dans son ouvrage *Ginkgo Biloba, l'arbre qui a vaincu le temps*, un « fossile vivant » puisque cet arbre existait déjà avant les dinosaures - l'arbre géologie du temps était plus qu'une métaphore ! Le ginkgo biloba est un arbre-phénix qui renaît de ses cendres, comme en témoigne, à Hiroshima après l'explosion de la bombe atomique, le premier signe de vie, une repousse jaillie d'un Ginkgo brûlé ; en outre son fruit entrerait dans la composition du soma indien, l'élixir pour vivre dix mille étés.

Gilbert Durand mentionne tous types de breuvages dans l'arbre, dont le lait, qui crée l'image de la mère-arbre. Pour lui - nous ne suivrons pas ses démonstrations mais n'en citerons qu'une phrase, qui suffira peut-être à montrer une pensée alambiquée et creuse au finale - l'association du lait et de la végétation appartient à cette « fréquente collusion des symboliques alimentaires et des récipients culinaires avec les archétypes dramatiques de la végétation et du cycle végétal » (67). La pensée mythique devient vite avec G. Durand objet de maux de tête, étouffée dans la complexité malade d'une pensée théorique. L'arbre n'est pas récipient, quand « l'archétype de la coupe va rejoindre les mythologies arboricoles » (!) ; en revanche, comme le dit plus simplement et finalement Durand lui-même, le lait, ou les dons de rosée à la façon d'Yggdrasil, s'intègrent dans le symbolisme de la vie cyclique, sans oublier que l'arbre-mère est aussi procréateur, puisqu'il peut engendrer des hommes à côté de son simple rôle nourricier.

Pour J.P. Roux dans *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, l'homme est inférieur à l'éternité des eaux ou de la pierre, plus proche de l'arbre que tout soumet aux cycles de la vie et de la mort, « symbole de vie dynamique »

mais supérieur à lui, et à vénérer, pour sa longévité et sa capacité à se régénérer. Chez les peuples d'Asie centrale et de Sibérie l'arbre est souvent « source de l'existence », comme dans la légende ouïghour de Bugu Khan. Deux arbres, un pin et un bouleau, croissent entre deux rivières ; un jour un remblai se lève entre les deux, une lumière venue du ciel paraît le couvrir, puis le remblai grossit, des sons harmonieux en émanent, jusqu'à ce qu'une porte s'y ouvre, laissant voir cinq huttes, un enfant dans chacune se nourrissant à des tubes de lait. Les enfants vénèreront plus tard ces arbres comme leurs parents, lesquels les exhortent à la vertu ; le cinquième d'entre eux, le plus intelligent comme le plus fort, sera roi. L'arbre uni à la terre, ou plutôt deux arbres, presque sexués - nous connaissons depuis notre analyse des anthropomorphismes combien le pin est viril et le bouleau féminin - engendrent l'homme ; pour J.P. Roux la modalité humaine est dans l'arbre, à l'état virtuel : nous sommes proches ici, déjà, du second chapitre des symboliques, l'arbre image et double de l'homme. Dans un mythe comme celui de la naissance de Bugu Khan, la source de vie est concentrée dans l'arbre ; d'autres versions occultent même l'importance de la terre, matrice ici par le remblai, la présence des arbres dynamisant ses forces latentes, et les arbres s'unissent alors réellement pour former un noeud d'où sortent les enfants. Pour J.P. Roux on passe tout naturellement du thème de la naissance dans ou par l'arbre, à celui de l'arbre-femme - il mentionne à ce propos le grand arbre galactogène des Yakoutes.

On dénombre en vérité plusieurs mythes ou légendes où l'arbre de vie prend part à la conception des hommes ; sa présence dépasse ainsi la simple expression d'un vitalisme cosmique, cyclique, régénérant, don précieux pour les rêveurs d'immortalité - nous n'en avons pas fini, d'ailleurs, avec les arbres à dons -, car le mystère de la création se fait matrice active, maternelle, le mode d'être est aussi image d'une fécondité dont l'ampleur, la dimension cosmique sont capables de toutes les genèses et surtout de celle, originelle, première, de l'espèce humaine. En vérité l'arbre ne paraît alors plus tant l'expression d'une puissance de vie qui le dépasse et l'englobe, qui se concentre en lui parce qu'il possède la même modalité d'existence, la concrétisant dans ses métamorphoses annuelles ; non, le symbolisme de la vie s'inscrit bien plus profondément et essentiellement dans son aubier, sa respiration halète au rythme d'une gestation, pétrissant la pâte humaine et parfois celle du monde même.

E. Métais dans *Au Commencement était la terre* relate le mythe canaque des origines, avec ses deux arbres pour premiers parents du monde, racine absolue et unique de toutes les généalogies ; le houp, l'arbre mâle, pousse sur la hauteur, et le poué, l'arbre femelle, est à peine accroché sur une dalle de rocher, mais peu à peu le vent et la terre font entrer les racines du houp dans celles du poué, et ce sont des frottements, des grincements incessants, jusqu'à ce que de cette union aux connotations sexuelles sorte un enfant, qui tombe dans un trou du rocher. Aussitôt une racine du poué, blanche, entre dans sa bouche, puis l'enfant grandit, revient téter la racine lorsqu'il a faim ; plus tard le poué laisse tomber des graines, offrant toutes plantes bonnes à manger. Les deux arbres sont nettement différenciés, l'un, robuste, des sommets, l'autre des collines, humide et moins écrasant ; ici aussi, précise E. Métais, la modalité humaine est virtuelle, en germes dans le végétal, dont l'acte géniteur devient modèle, en même temps qu'une identité de substance est affirmée entre homme et arbre - mais là déjà nous entrons dans l'analyse des arbres doubles de l'homme, ou pour être plus exact ici, l'homme double de l'arbre, parfaitement terrien par sa naissance et apprenant le don de la vie par l'exemple végétal. L'acte sexuel, répétition d'un geste primordial, en devient sacré, et tout arbre demeure « réceptacle d'une énergie créatrice » ; la vie ne s'éteint pas dans le don, ne s'amoindrit pas, car la présence de ces deux arbres réapparaît partout dans le quotidien, pour la construction des cases, devant les portes, près des sources et des tombes. E. Métais précise combien la puissance génitrice du végétal insère l'homme dans l'Histoire, le devenir qui « peut seul faire naître l'homme » ; l'arbre est l'origine du temps et de l'espace, fixant sur la terre indifférenciée un lieu, un paysage, montagne et colline avec leurs deux végétaux sexués, établissant la vie et son habitat, la source de tout. Et c'est surtout l'arbre femelle qui assume la fonction de mise au monde, puis celle de nourricière, à l'origine des hommes et des plantes - demeure donc l'image d'une mère de l'humanité, proche des Grandes Déesses.

A l'origine du monde ce sont, chez les Amérindiens du *Cercle du monde*, un pilier de pierre, le « Grand-Père », et le cèdre de vie, la « Grand-Mère », que les rites, comparables à ceux que nous avons déjà relatés, abattent et replantent chaque année ; l'arbre toujours vert, matriciel et géniteur des origines, intègre ainsi les mises à mort, les mises en scène dramatiques qui craignent la déchéance des forces vives de la nature. Le cèdre, au second jour du rituel, déjà abattu, après

les cadeaux offerts au « prêtre » par la communauté, est frappé par les chefs « comme un ennemi » au milieu de chants et de musique, puis il est érigé près du « Grand-Père » jusqu'au printemps, et alors seulement livré aux flots en crue du Missouri en même temps que les mocassins usés des enfants, pour montrer combien la tribu est prospère et nombreuse. *Le Cercle du monde* évoque aussi un autre genre d'arbre donneur de vie, un arbre aztèque croissant dans le monde souterrain avec pour fruits les « âmes emmaillotées » des enfants en bas âge qui attendent l'heure de leur renaissance ; nourricier lui aussi puisqu'il offre du lait aux enfants, cet arbre, forme de refuge provisoire où nidifient des âmes en transit, possède la même capacité du don de la vie, des virtualités humaines déjà en fruits mûries à bout de branches. L'homme engendré comme un fruit, c'est aussi, comme le rappelle J. Lacarrière dans *Le Livre des genèses*, l'arbre Wak-Wak à fruits humains, croissant dans une légende rapportée par des récits de voyageurs pendant le Moyen-Age, et notamment dans le conte de Sindbad le Terrien.

R. Girard dans *L'Esotérisme du Popol-Vuh* analyse et présente les récits des origines des Indiens mayas Quiché. Les sept Ahpù, dieux bons dont des géants jalourent le pouvoir, sont décapités, écartelés, leurs têtes pendues aux branches d'un arbre ; ces têtes se font calebasses et continuent à produire et faire croître l'arbre. Une jeune femme curieuse de voir cet arbre interdit du monde souterrain vient parler aux têtes des Ahpù ; quand elle tend la main, les crânes-calebasses y laissent tomber de la salive, grâce à quoi elle donnera naissance à Hunahpu et Ixbalamque, deux héros de la future nation Quiché. Du martyr divin, d'un arbre sacrificiel, la vie est donnée - Girard rapproche cette salive divine d'un autre motif, la glu qui pend du pénis divin, motif présent dans la statuaire maya -, et cet arbre de mort devient arbre de vie, fécondant. En outre les Quichés pensaient que les calebasses étaient des instruments des dieux pour répandre la pluie. La divinité céleste - les sept ahpù - s'unit à la terre, car la jeune femme, mère des deux frères héros, n'est autre que Ixquic, déesse terrestre, vierge-mère qui était censée savoir faire jaillir la sève des arbres, salive ou même sang. Dans l'arbre s'exprime le mystère de la conception humaine, en même temps que les débuts de la sexualité, d'abord interdite puis modèle sacré parce qu'acte originel. L'arbre par sa nature originelle deviendra le symbole de la nationalité maya-quiché, et il maintiendra aussi des liens, une médiation avec les ancêtres. Les sept Ahpù dans l'arbre réalisent la synthèse de divinités cosmiques avec la fécondité

terrestre ; leur arbre de vie est placé à l'origine d'une nouvelle ère, nouvelle surtout parce que procréatrice, succédant à des âges sans descendance, instaurant une véritable culture grâce aux actions des deux jumeaux engendrés par Ixquic. L'arbre de la vie est parfois représenté par la silhouette d'une femme enceinte dans sa partie inférieure, ses branches avec les têtes des dieux imageant le ciel, la totalisation de l'univers passant par l'intégration du vitalisme.

Dans la *Revue d'histoire des religions* du mois de janvier 1990, un article de M. Granlich, *L'Arbre interdit du paradis aztèque*, relate un mythe aztèque des origines, qu'il compare aux textes bibliques, d'Eden à la chute. Les dieux à Tamoanchan avaient créé un paradis, mais le temps des maux commença avec un arbre brisé, des dieux expulsés qui se répandent sur terre et aux enfers, tout cela parce que, selon les versions, soit les dieux ont coupé les fleurs et les branches d'un arbre, soit une femme a mangé un fruit ou une fleur d'un arbre interdit. Cette femme, déesse à l'identité variable, devient la mère des hommes. Pour Granlich les fleurs coupées ou mangées, les fruits, la brisure, symbolisent l'acte sexuel, d'abord illicite, puis, une fois réalisé, originel, il corrompt l'unité de l'arbre de vie, le brisant, et engendre l'histoire, le mouvement, la dialectique, en séparant et différenciant vie et mort, ciel et terre. En vérité, un peu comme dans le mythe maya-quiché, une semence paraît délivrée par l'arbre, même si l'accession à la vie humaine s'y fait en sens inverse, ici d'un paradis vers un exil - les ténèbres apparaissent après la faute - en passant par une mort en couches pour celle qui a transgressé l'interdit - s'y associe sans doute aussi une forme de culpabilité - alors que dans le *Popol Vuh* il s'agit de combattre des géants mauvais, d'engendrer, à partir du monde souterrain où pousse l'arbre des sept Ahpù sacrifiés, des héros civilisateurs. L'arbre pourtant demeure semence fécondante ; Granlich mentionne d'ailleurs un thème identique dans un mythe péruvien d'époque inca, où, une jeune vierge tissant sous un arbre fruitier, un dieu se transforme en oiseau et met sa semence dans un fruit, que la femme mangera. Mais quand l'arbre est interdit le changement est plus profond ; il jette et inclut l'homme dans le mouvement de la mort et de la vie, dans la sexualité, et l'univers réduit, confiné, unifié sans contraires ni dialectiques, cet univers de l'arbre dont on n'a pas encore goûté le fruit, est rompu grâce aux secrets de vie - la mort dans la vie, la procréation - délivrés par le végétal - parfois ce peut être aussi un feu, aux mêmes qualités génitrices, qu'on allume illicitement. Bien entendu, des rites du même ordre que

ceux que nous avons déjà cités, se déroulaient pour répéter le mythe, réactiver le cycle des saisons, montrant bien que l'exil n'était pas véritablement une chute au sens biblique, mais bien une accession aux fertilités de la terre et à leur rythme ; et comme la mort est à l'oeuvre dans ce rythme, il faut restaurer les forces de vie chaque année. On érigeait un grand arbre et on réitérait la transgression, l'escaladant pour en faire tomber le « fruit » qui a fécondé la terre, puis l'arbre était brisé, prémice à la saison humide et à la nuit de la terre. Et au début des semailles une fête était dédiée à « celle qui pêcha en mangeant du fruit de l'arbre » ; un esclave la représentant était alors décapité, puis le prêtre revêtait sa peau, sorte de mue, de rajeunissement comme doit en subir la terre, et il partait mimer l'accouchement du premier homme, Cinteotl. La naissance de ce dernier était à son tour fêtée, car il est divinité de la végétation, du maïs, du feu, celui qui rend la terre habitable parce que cultivable, féconde après la transgression qui répand le secret de la vie, usurpant « le privilège du créateur ». Les fautes sont fondatrices, apprentissages de la vie par l'arbre.

Parfois l'arbre s'impose comme mère de l'espèce humaine par l'intermédiaire d'une déesse, comme le relate ce mythe mentionné dans *l'Encyclopédie illustrée des mythes et légendes du monde* d'A. Cotterell, mythe d'Océanie selon lequel le fils du premier descendant des dieux-poissons originels serait grimpé sur un arbre pour y rencontrer la déesse des Arbres ; de leur union descendraient les hommes. On voit combien l'engeance issue de l'eau s'instruit de la vie terrienne par l'arbre seul ; la généalogie débute réellement avec cet enracinement dans ses gènes et dans son sang, d'un arbre matriciel. C'est à partir de l'arbre que l'on revendique ses origines ; l'arbre est don de vie et de généalogie, le don d'une terre où s'ancrer définitivement, et on retrouve bien ici la différenciation entre les eaux germinatives et informelles où vivent les dieux-poissons, pourtant créateurs primordiaux, et l'arbre déjà en forme, en implantation terrestre, en épanouissement, en vie et en mort, parfaitement terrien pour instaurer, fonder le genre humain - c'est presque planter l'arbre généalogique dans les clairières de Vico et d'Harrison, avec la différence que la pâte matricielle paraît se concentrer dans l'arbre, mais une pâte déjà modelée, comme par avance, de virtualités humaines, et des plus parfaites, des graines de héros civilisateurs.

D'après *Le Langage des dieux : cultes et pouvoirs pré-islamiques en pays Bugis, Célèbes-Sud, Indonésie*, dans la tradition des Bugis indonésiens différentes

espèces d'arbres ont donné naissance à différentes sortes d'hommes, justifiant les castes et les ségrégations. Ainsi un arbre du pays des morts porte des fruits humains, « ratés d'une première création », nains, albinos et négroïdes selon les récits ; une autre espèce, divinisée, créa les « bissu » qui forment ainsi un groupe supérieur, sorte de noblesse possédant ses cérémonies, ses symboles propres. On insiste moins ici sur le côté matriciel du végétal que sur la généalogie qui en découle, la cohérence d'un groupe, d'une caste qui y reconnaissent leur origine. Mais cet ouvrage mentionne aussi une autre façon de naître de l'arbre : il évoque des mythologies persanes où un arbre naît du sang du premier homme assassiné, et, au lieu de branches, se couvre des couples humains qui vont peupler la terre. Arbre sacrificiel, il instaure une vie plus complète, bisexuée, prolifique, grâce à la mort, au sang du premier homme qui répand en lui la modalité humaine. En outre les lois cycliques, la vie jaillissant de la mort même, se mettent aussitôt en place. Comme si dans le premier homme tout se trouvait indissolublement donné et unifié, la mort répand sur la terre la vie confinée dans un seul individu, mais l'arbre est le seul à faire prospérer par couple l'espèce humaine, toujours à l'origine de la sexualité, de la différenciation entre masculin et féminin.

Pourtant dans d'étonnants mythes tahitiens l'homme sacrifié est à l'origine des plantes et des arbres, ouvrant une autre problématique que nous abordons maintenant, celle d'une terre primitivement stérile et qu'il faut fertiliser, notamment pour nourrir les premiers hommes. T. Henry dans *Tahiti aux temps anciens* relate comment des corps ensevelis des premiers hommes auraient jailli les plantes, dont l'arbre à pain, l'arbre du don de nourriture par excellence, décrit comme un homme parce que né d'homme, le seul à pouvoir féconder la terre primitive. Le cocotier serait lui aussi né de mort d'homme, même si dans différentes versions le processus est décrit un peu comme une métamorphose - nous aurons l'occasion d'y revenir, bien sûr, dans l'examen des liens parfois étroits qui unissent l'homme au végétal - ; on imagine ainsi que les premiers cocotiers ont été plantés par le fils d'un des premiers couples de la terre, grâce aux têtes de ses frères et de sa soeur qui étaient devenues des noix de coco. Dans une autre variante, la famine pousse le père de quatre enfants à partir en quête de nourriture ; à son retour ses enfants sont morts, mais des cocotiers pousseront de leurs corps ensevelis, dont les fruits emportés par les mers iront féconder la terre entière. Des sacrifices originels, ou des morts plutôt douces à travers la

métamorphose, permettent l'expansion de la vie, sa croissance dans de grands arbres, puis son essaimage grâce aux proliférations des végétaux. Ici l'arbre de vie n'est tel que par sa capacité à répandre la fertilité sur la terre, il n'est plus situé à l'origine de l'existence humaine, il en est tout au contraire issu, dans un monde imparfaitement créé, une terre où ne vivent que des hommes sans nourriture, non pas dans l'ignorance de la procréation puisqu'ils ont des enfants, que la séparation des sexes est établie, mais dans l'impossibilité de survivre par l'absence du cycle vie-mort, ou tout au moins par sa léthargie, sur une terre impavide, jamais régénérée, dans le sommeil de la stérilité. L'homme par sa mort institue le rythme, il est le premier arbre à partir duquel le fruit peut mûrir puis, emporté par les flots, faire germer la terre entière ; la dynamique de vie se met alors en branle, grâce au pouvoir régénérant inépuisable du végétal. Ainsi notre motif n'est plus simplement l'expression, le symbole de la vie cyclique, perpétuellement et indéfectiblement cyclique, il instaure lui-même le rythme de la vie, le dicte à la terre.

Le motif de l'arbre à nourriture est assez fréquent dans les mythes, mais cette nourriture, parfois eau enfermée dans le tronc, soulève la même problématique que dans les légendes tahitiennes que nous venons de relater, à savoir l'expansion sur une terre stérile des germes de la vie. Mais, alors que les cocotiers et les arbres à pain tahitiens essaieraient naturellement, bien souvent il faut forcer le végétal à horizontaliser ses dons, lui qui les conserve jalousement dans la verticalité, à un point unique de la terre, celui où il croît, et parfois pour une minorité d'individus. Pour lutter contre cette exclusivité, la solution ultime apparaît être fréquemment la mutilation, l'abattage du végétal. Ce sont surtout, à nouveau, des mythes amérindiens qui contiennent ce type d'épisodes. Levi-Strauss en raconte dans *Mythologiques* ; dans l'un d'eux c'est Etoile, qui apparaît sur terre sous forme de femme au temps où l'on mangeait de la viande avec du bois pourri pour tout légume, pour conduire les hommes, transformée en sarigue, à un grand arbre chargé d'épis de maïs. Etoile, qu'un humain a pris pour épouse, initie sa belle-mère à la confection des gâteaux de maïs ; mais les hommes viennent abattre l'arbre, avec beaucoup de mal tout d'abord puisque chaque entaille de la hache se ressoude. Après qu'ils y sont parvenus, Etoile leur apprend à défricher et à planter. La conquête du maïs, des gestes de l'agriculture, commence par une mutilation, celle d'un arbre dont les secrets de vie sont

inaccessibles au plus grand nombre. Mais parfois cette chute violente et abondante de la vie que l'arbre préservait, débute par une destruction de la terre habitable, principalement quand le végétal possède en lui les eaux germinatives. Ainsi certains récits font croître un arbre rempli de poissons et dont l'écorce, fendue par un imprudent, laisse s'écouler les eaux d'un déluge qui détruit l'humanité. Ou bien ce sont, ailleurs, un tapir et un agouti détenant seuls le secret de l'arbre à nourriture, surpris et espionnés par les hommes qui viennent alors abattre le végétal - et des eaux semblablement diluviennes naissent de la souche pour inonder la terre et noyer les hommes. Une autre variante encore donne au seul frère du créateur la jouissance de l'arbre à nourriture, n'en distribuant que parcimonieusement aux hommes ; ceux-ci, insubordonnés comme il se doit, décident de se servir seuls, provoquant la colère du créateur, qui abat l'arbre, répandant l'eau du déluge. Selon Levi-Strauss, l'arbre, « maître des eaux », créatrices ou destructrices, est abattu pour partager, répandre la culture ; il raconte l'introduction des plantes cultivées - il est bien arbre de vie, car grâce à lui on sème sur la terre, et dans le premier récit, où Etoile est guide, aucun déluge ne s'ensuit. En vérité, précise Levi-Strauss, l'eau est d'abord « conservatrice de la vie », utilisée à fin destructrice pour châtier une désobéissance ou une ingratitude des hommes - l'eau stagne dans l'arbre, puis, même si elle est délivrée pour punir, c'est surtout la nourriture, réservée et à répandre, dont il faut apprendre la culture, qui fait du végétal un arbre de vie, un arbre du don. Rien n'est archétype, dit Levi-Strauss, le sens diffère selon les versions.

Benjamin Péret dans son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* raconte de semblables mutilations d'arbres, en vue de répandre la fertilité sur toute la terre, mutilations souvent laborieuses qui disent la difficile et longue recherche de la nourriture. Cinq frères, relate l'une de ces légendes, sont tenaillés par la faim, mais un seul découvre un arbre portant toutes sortes de fruits bons à manger ; il vient s'y nourrir en cachette, jusqu'à ce que l'un de ses frères s'aperçoive qu'il a mangé des bananes. A tour de rôle les frères suivent l'égoïste dévoreur de bananes, pour découvrir le lieu où se cache le végétal. L'un d'eux décidera finalement d'abattre l'arbre, quand le premier, Aouli, s'y opposera, obstruant chaque entaille faite dans le tronc et contrant les formules magiques de son frère qui visaient à rendre l'arbre mou et plus docile à la hache. Quand l'arbre tombe, c'est vers le Nord, où pousseront des bananiers en grand

nombre ; mais un déluge accompagne cette chute, et l'apparition d'énormes quantités de poissons. Ici l'eau ne paraît pas jaillir de l'aubier même, mais plutôt être l'expression d'une violente libération des forces germinatives que le végétal détenait, d'un brusque passage de la rétention à l'expansion, immodérée et totale, généreuse, sans étapes, sur la terre entière.

Dans un mythe comparable, celui des Indiens Uitotes de Colombie, est découvert « l'arbre de la satiété » ; les hommes viennent s'installer au pied de cet arbre qui porte tous les fruits qui peuvent exister, dont pigeons, souris et renards se nourrissent - toutes présences, fruits multiples et activité animale, qui lui confèrent une dimension d'arbre cosmique, presque à la façon d'Yggdrasil. Puis une hache est donnée en rêve, sous la forme d'un perroquet rouge qui tombe de l'arbre, transformé en fruit, une hache qui paraît venir de l'arbre même jusque dans les mains de ceux qui vont l'abattre. Par crainte d'une vengeance du végétal, de petits morceaux d'écorce sont d'abord découpés et jetés dans le fleuve - conjuration, don ou déjà rite de fertilité ? - puis une femme est taillée dans le bois et offerte à un chef de tribu. Mais quand l'arbre tombe le bûcheron est changé en épervier et les eaux du déluge se gonflent sur la terre ; la hache sera enterrée - en une place où pousseront de nombreuses plantes -, mais elle provoquera aussi des rivalités entre les chefs. Ici l'abattage paraît nécessité, pour horizontaliser, distribuer une totalité particulièrement riche, tenue à distance de la terre par l'arbre ; la hache elle-même, instrument de mutilation, provoque la fertilité, féconde la terre, sorte de symbole d'un don de vie qui doit débiter par la mort du végétal. On passera ainsi d'une multiplicité de fruits mûrissant sur un seul arbre, à une différenciation des espèces une fois réparties sur la terre, une multiplicité d'espèces avec chacune son propre fruit.

Benjamin Péret raconte encore une dernière légende relative à la fertilisation des terres originelles, celle des Indiens Chocos ; au commencement, disent-ils, seule une fourmi possédait de l'eau, et quand Dieu lui demanda d'en donner, elle refusa tout net. Dieu ne l'entendant pas de cette oreille lui serra très fort la ceinture (au sens propre), si fort que la pauvre fourmi fut obligée de rejeter son eau, laquelle tomba dans un grand arbre. Dieu alors rassembla tout le monde pour couper cet arbre qui, pas plus que la fourmi, ne permettait de répandre les eaux bienfaisantes. Une grenouille s'essaya à donner des coups de hache, mais le lendemain le tronc était intact. Alors les hommes se mettent en devoir d'abattre

cet arbre récalcitrant ; quand ils y parviennent, il reste encore accroché à une liane, que tous vont s'efforcer de trancher. Enfin un ara y réussit, le végétal s'abat, de son tronc se forme la mer, de ses branches les rivières. Ici point de déluge - déluge qui par ailleurs fut toujours autant, sinon plus, bénédiction que punition - car l'abattage est voulu et demandé par Dieu lui-même. L'arbre emprisonnant l'eau en vase clos, n'est véritablement don et fécondité que lorsqu'il est abattu ; alors seulement le tracé des rivières et des mers est possible, la culture de leurs rivages, car l'eau passe d'une intériorité où elle est sans action, virtualité de vie inexploitée, à une extériorité où elle libère ses principes créateurs en même temps que ceux du végétal.

Notre motif diffuse dans l'horizontalité lorsqu'il est abattu, il dissémine, insémine, il est don de la culture, de ses techniques, il rend la terre habitable ; sa chute est la fin d'une exclusivité, le début des générosités du sol et de la multiplicité des plantes, des espèces. Possesseur des eaux et de leurs capacités germinatives, ou accompagné par elles, image d'une profusion délivrée soudainement et totalement, l'arbre de vie peut aussi réaffirmer son lien étroit à un autre élément, le feu. Levi-Strauss rapporte dans *Histoire de Lynx* un mythe sur l'origine du feu ; primitivement, seuls les conifères possédaient le feu, et le refusaient à tous les autres êtres vivants. Un jour de très grand froid, où partout sur la terre on rêve de feu et de foyer, Castor parvient à voler un tison aux pins rassemblés autour d'un feu, et il le distribue à toutes les autres espèces d'arbre. Le végétal est la matrice du feu, ici le pin en particulier, possesseur du feu primordial et utilisé pour la cuisson solennelle de l'ours. Dans un autre mythe, relaté dans *Mythologiques*, le feu n'est pas d'abord dans l'arbre, mais il faut l'y placer pour qu'il assume pleinement sa fonction ; ce sont cette fois-ci Castor, Belette et Aigle qui sont partis conquérir par ruse le feu détenu par un peuple lointain, au temps où « le bois était incombustible », et qui en rapportent trois techniques, introduisant une parcelle de feu dans chaque essence d'arbre pour la rendre combustible. Ici l'arbre n'est plus le père du feu, mais c'est lui malgré tout qui le fait vivre ; le feu n'est donné véritablement que lorsqu'il est dans l'arbre - notre motif délivre ainsi les éléments vitaux, feu ou eau.

Nous connaissons déjà toutes sortes de buissons ardents ; beaucoup font figures d'arbres de vie. Dufour-Kowalska, outre qu'elle examine les arbres de lumière de la Bible, considère l'arbre de vie comme transfiguré par une clarté

incandescente, non pas accompagné du soleil mais le portant en soi, symbole non de la vie obscure qui dans le cycle des saisons est conjointe à la mort, mais de la vie manifestée dans ses essences. La lumière est principe de fécondité, les arbres-lumières sont images rayonnantes et de don de toutes les fertilités. Nous verrons ainsi - d'ailleurs nous le savons déjà après l'étude poétique des arbres nombreux à subir les alchimies de la lumière - que les poètes et les écrivains aiment à exprimer la vie dans l'arbre par le feu ou la lumière.

Mais avant d'en venir aux arbres de vie dans les contes, puis chez les poètes, signalons encore quelques mythes ou croyances où notre motif est symbole de vie. Pour Granet dans *La Pensée chinoise*, les arbres du Levant et du Couchant, où réside le soleil et qui régulent le jour et la nuit, sont des arbres de vie, parce qu'ils donnent naissance à la lumière. Et dans la richesse des paradis taoïstes, que nous connaissons déjà, des arbres donnent mille années de vie à qui mange leurs feuilles, non pas l'éternité mais un temps qui dépasse largement l'échelle humaine ; la pêche est aussi fruit d'immortalité, la « Reine-Mère » d'Occident l'offre à ses banquets, et dans le roman de Wu Chang'en, *La Pérégrination vers l'Ouest*, on voit Singet dérober et manger les pêches les plus grosses, enfreignant les lois célestes, et ce juste avant le banquet dont il perturbera le déroulement. Un poème décrit ainsi les merveilles de vie de ce verger de trois mille six cents arbres :

*« Superbe, rayonnant, chaque tronc, chaque branche ;
Superbe, rayonnant, l'arbre couvert de fleurs ;
Chaque tronc, chaque branche ploient sous le poids des fruits.
Les fruits pendent aux branches comme balles brodées,
Les fleurs couvrent l'arbre du fard de leurs beautés.
De la fleur au fruit, ne faut-il pas mille ans ?
Pour mûrir, dix mille ans, sans hiver ni printemps !
Mûres, elles ont la face écarlate,
Comme ivres. D'autres gardent peau, queue vertes :
Dans la brume blafardes, au soleil si belles !
Sous les arbres poussent des plantes irréelles,
Des fleurs dont les couleurs jamais ne se fanent.
Tours, terrasses, édifices et cabanes,
S'élèvent jusqu'aux nues dans le vaste ciel.
Ce n'est point plantation de vulgaires mortels,
Mais plants de la reine de l'étang de Jaspe. » (68)*

Et, comme dans les paradis que nous connaissons déjà, la « compréhension de la Voie », la connaissance accompagnent le don de la vie longue - souvenons-

nous des feuilles des arbres lunaires taoïstes qui brillaient des caractères des écrits sacrés. En outre ces arbres précieux de la lune sont dits « rois de la médecine », car il existe une recette alchimique qui par l'arbre produit un élixir de vie - dans les contes se découvrira plus fréquemment cet aspect de l'arbre de vie. Toujours en Asie, l'ouvrage *Mythes et croyances du monde entier* mentionne le « pays des jambosiers » du bouddhisme therāvada, où un arbre abrite les enfants-esprits en transit, migrant entre mort et renaissance ; sous l'arbre ils réfléchissent et pleurent. Nous avons déjà rencontré, en Yggdrasil puis chez les Amérindiens, ce genre d'arbre, matrice en vérité, image du cyclique aussi, entre mort et renaissance ; mais en même temps un dieu vient ici du faite de l'arbre enseigner l'accès à la fin du cyclique, au nirvâna - l'arbre maternel, régénérateur, tend aussi vers cette forme d'immortalité qu'est le nirvâna, l'achèvement du rythme des existences, les deux aspects temporels des arbres de vie, inséparables comme on l'aura constaté tout au long de cette analyse, s'y retrouvent. Dans l'ouvrage *La Religion des Totonagues de la Sierra*, l'arbre des lieux sacrés est aussi censé régénérer les esprits ; les âmes viennent s'y nourrir, le vent y chercher l'écume de l'eau dont il formera les nuages, toutes présences qui signalent la fonction génitrice de l'arbre, ravigorant les âmes et les esprits, dynamisant le souffle des éléments - cet arbre est toujours choisi près d'une source, les noms de la source et de l'arbre se confondant, ou encore près d'un cimetière. Enfin E. Damman dans *Les Religions de l'Afrique* nous apprend que dans les langues bantoues le mot « arbre » signifie aussi « médecine », mais que des prières et des sacrifices doivent précéder tout prélèvement du bois de l'arbre, car on craint de sa part qu'il ne donne la mort en représailles ; de même, si d'un arbre renversé par l'orage on a déjà coupé des branches et commencé à s'attaquer au tronc, et qu'il se met à verdir, il faut aussitôt le clôturer et lui faire des offrandes. Le doublet vie-mort se trouve profondément pris dans l'aubier, le végétal est ambivalent dans la pensée africaine, comme le prouve par ailleurs toute la littérature orale, les contes en particulier, où notre motif est présent.

C'est bien par l'Afrique que nous entamons notre parcours parmi les contes, guidés notamment par les analyses de Calame-Griaule dans son essai en trois tomes, *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*. L'arbre dit justicier est celui que l'on retrouve le plus fréquemment dans la dialectique qui se joue entre vie et mort, car il s'impose tout à la fois comme un donneur de vie et un

implacable décideur de mort. Le végétal est présent dans les contes sous des formes diverses, instrument de ruse, auxiliaire, refuge, nourricier, mais toujours il est désigné comme le lieu principal où se joue le drame de la vie et de la mort. Souvent l'anti-héros meurt en montant sur l'arbre, qui l'emporte dans les hauteurs en grandissant, ou le fait tomber. Les contes haïtiens font l'objet dans l'ouvrage de Calame-Griaule, d'une étude particulière de la dialectique vie-mort ; dans l'un d'eux une belle-mère veut tuer l'orpheline pour une orange volée, mais l'enfant fait croître un oranger miraculeux sur la tombe de sa mère, pourvu de bonnes et grosses oranges, et qui grandit lorsque l'enfant chante - la marâtre alors grimpe sur l'oranger, l'arbre s'élève avec les chants et la belle-mère meurt en tombant. Ailleurs c'est une fille tuée par sa belle-mère qui de la tombe où on l'a ensevelie se fait reconnaître par son père grâce au végétal qui croît de sa chevelure ; on la retire vivante de l'arbre dénonciateur et la marâtre est punie. L'arbre redonne la vie aux victimes et prononce la mort pour les coupables, la dialectique de la vie et de la mort est dynamisée par le parti pris de la justice sociale. Mais dans cette fonction nouvelle de l'arbre de vie on peut retrouver des motifs que nous connaissons déjà, l'arbre maternel et matriciel, et l'arbre à nourriture. « L'arbre au trésor » fond en vérité ces deux aspects de l'arbre de vie ; Calame-Griaule le reconnaît dans de nombreuses versions de contes d'Afrique occidentale, dégageant une trame constante des récits. Deux héros, l'un positif, l'autre négatif, reçoivent, le premier des richesses, issues de l'arbre, pour avoir su comprendre et passer victorieusement les épreuves qu'on lui proposait, le second des « anti-parures » et « anti-nourritures », pour s'être révélé démesuré dans ses désirs, mauvais dans ses penchants. Bien entendu nous retrouverons cet arbre initiateur dans les symboles de la médiation ; mais ici, souligne Calame-Griaule, il est figure maternelle face à un héros « oedipien » qui veut s'appropriier l'arbre, la totalité des dons - souvent on le voit tenter de charger l'arbre sur son dos et en mourir -, alors que le premier parvient à établir des relations normales avec la mère. Cette interprétation est notamment donnée à cause de la nature des trésors de l'arbre, parures de mariage ou d'initié qui marquent l'intégration du héros positif dans la société, car il peut alors prendre une épouse et « procréer », assumer la fécondité nécessaire au groupe. Le plus souvent c'est le baobab qui joue le rôle maternel, lui si bénéfique dans la vie quotidienne, dont on peut utiliser chaque partie, dont la cavité est un ventre fréquemment transformé en citerne

d'eau à l'entrée des villages. Parfois il est foyer ou lieu d'accouchement, tombeau au Sénégal - retour dans le sein maternel -, mais dans les contes de l'initiation il sépare au contraire de la mère, permettant à l'enfant de grandir - sinon, comme dans le cas du héros négatif, il est donneur de mort. Le motif originel, précise Calame-Griaule, assimilait le trésor à la parure - la nourriture raconta par la suite des temps de famine.

Mais l'arbre de la fécondité peut aussi s'avérer être masculin ; c'est le cas de l'arbre Oven du Sud-Cameroun, qui donne des richesses, mais aussi aux sorciers le pouvoir maléfique de la mort. La royauté des grands arbres - nous le savons depuis nos analyses poétiques - sait aussi s'imposer par une exubérance féconde : la réputation de l'Oven, arbre rare, raconte qu'il sait guérir toutes les maladies, de nombreuses recettes relatives à la procréation usent de ses écorces, pour les femmes qui craignent de fausses couches, pour ceux qui cherchent les philtres de l'amour, ou tout simplement pour attirer richesse et fécondité. Lui aussi capable de donner la vie ou la mort, « arbre à deux chemins », c'est son côté matriciel qui paraît bénéfique, quand sa masculinité lui confère son aspect redoutable.

L'arbre justicier se manifeste aussi parfois comme une instance protectrice et nourricière. Ainsi dans un conte où une femme et son fils sont répudiés, la femme trouve refuge dans un arbre, qui lui offre de la nourriture, une maison et des serviteurs, puis lui promet que son fils sera roi - cette prédiction se réalisera grâce à son aide et à ses conseils. Le végétal est actif, il ne se contente pas de nourrir ; Calame-Griaule y décèle des qualités paternelles. Pour un enfant abandonné, l'arbre peut aussi se substituer à la mère, temporairement, jusqu'à ce que la victime, grâce notamment aux actions ou aux conseils de l'arbre, réintègre la société. Il n'est pas bon d'abuser de cet abri matriciel, dont la fonction est d'abord de médiation ; l'installation dans la matrice serait alors régression, ou mort. Parfois la fonction de vie n'est qu'annexe, ou tout au moins elle instrumentalise le végétal à l'intérieur d'une quête qui le dépasse - d'ailleurs ce symbole de tous les vitalismes ne va-t-il pas devenir, un peu dans tous les contes nous le verrons, simple auxiliaire, réceptacle passif de richesses et de dons ? Ce n'est pas tout à fait le cas avec les contes africains, où des rites et des croyances, le sentiment du sacré face à un arbre qui légifère entre vie et mort, sont encore présents et accompagnent, comme en fond, la trame des récits et leur dénouement.

Dans les contes où l'arbre est objet d'épreuves qui aboutissent au mariage, il conserve aussi une part de ses attributs d'arbre de vie, au sens où, par exemple, s'il s'agit de couper l'arbre, cet acte équivaut à un acte sexuel, ou tout au moins aux distinctions qui conduisent à la sexualité, puisqu'abattre le végétal c'est affirmer la dualité entre masculinité et féminité, séparer les deux pôles, désunir aussi vie et mort, haut et bas. Tuer l'arbre, c'est, déclare Calame-Griaule, accomplir symboliquement l'acte sexuel (69).

A partir du mythe de la création dogon, tout un code symbolique peut être établi pour reconnaître dans certains contes les arbres qui sont du côté de la vie et ceux qui, à l'opposé, s'inscrivent comme une présence maléfique, donneuse de mort. Selon ce mythe le dieu Amma fit un premier essai de création avec une graine d'acacia, mais il le détruisit pour essayer une seconde fois avec une graine de *Digitaria* ; tous les germes y sont placés, mais le futur Renard pâle se révolte et sort avant terme, emporte avec lui un morceau de placenta dont il crée la terre, y sème des graines qu'Amma lui reprendra en le changeant en renard. Puis Amma sacrifie et ressuscite Nommo, l'envoie sur terre avec une arche contenant les hommes, les plantes et les animaux. Le monde sera soumis ainsi à deux influences, celle de Nommo, la vie et la fécondité, celle de Renard, la mort et la stérilité. Les arbres toujours verts sont du ressort du premier, les épineux, les arbres à fleurs rouges, impures, à fruits non comestibles, sont apparus sur terre avec Renard, ils portent la mort en eux. Tous les contes dogons ne feront qu'illustrer la lutte entre ces deux pôles ; ici ce n'est pas dans un seul arbre que vie et mort alternent et s'opposent, finalement unifiés dans un même corps végétal, expressions d'un rythme, d'un mode d'être qui intègre la mort pour perdurer sans déchéance, mais, comme deux inconciliables contraires, vie et mort possèdent chacune leurs espèces, classifiées, pures si elles ont crû du sang de Nommo sacrifié, impures si elles sont issues de la première création illicite.

Dans un passage de *Kaïdara, ou l'or et la connaissance*, récit peul évoqué par Jacques Chevrier dans *L'Arbre à palabres*, des arbres jumeaux expriment d'une façon originale l'ambivalence vie-mort ; alors que les personnages du texte se reposent sous l'un des deux arbres, bien touffu et généreux en ombre, les feuillages s'échangent entre ce géant dont l'ombre savait restaurer et désaltérer, et un arbre mort qui se trouve à proximité :

« Dès qu'ils eurent commencé à dormir, l'arbre s'effeuilla,
la frondaison se défit et alla orner un arbre mort.
Et le premier sécha comme du bois de cuisine
pendant que revivait l'arbre en face planté.
Les trois amis se retrouvèrent sous un soleil aride
dont la chaleur de plomb les tira du sommeil.
Rien ne pouvait égaler leur surprise.
A quoi attribuer la mutation survenue ?

Dembourou dit :

« D'habitude fils de ma mère, l'abeille butine un arbre en fleur et ne se fatigue jamais dans les branches que la mort dessèche.
Nous de même changeons donc et rendons nous sous l'ombrage.
Abandonnons l'arbre que la nature a quitté. » (70)

Le végétal dévoile ses secrets, vie et mort sont interchangeable, en même temps que Chevrier y voit le symbole d'un certain hermaphrodisme, la possibilité de conjuguer les opposés, de donner la vie spontanément, mais aussi de la reprendre.

Dans les contes, ceux qui sont nés des arbres restent toujours différents des autres hommes ; on ne revendique plus, comme dans les mythes, un lien à la terre, une affinité avec les végétaux, on illustre tout au contraire, par la vie précaire de ceux qui sont nés de la matrice de l'arbre, que chaque règne doit rester à sa place. Ainsi les *Contes de la savane* (71) relatent l'histoire d'un enfant palmier : une femme qui ne parvient pas à avoir un enfant demande un jour en pleurs à un palmier vigoureux qu'il se transforme en enfant-palmier ; l'arbre refuse, prétextant qu'à la première bêtise qu'il fera elle l'injuriera en l'appelant « sale palmier ». La femme s'en défend et le palmier accepte ; il devient un beau garçon, mais un jour c'est la co-épouse qui le traite de « sale petit régime de noix palmiste », et l'enfant redevient un palmier avec son régime de noix, que la co-épouse fait fondre et dont elle donne l'huile à un oiseau. L'arbre matriciel ne donne pas naissance à une généalogie humaine, dès le début la mort est annoncée, la pâte matricielle des mythes des origines n'est plus intacte, avec ses règnes mêlés, préluant à la forme ; les règnes végétal et humain ne sauraient plus se confondre, le premier donner naissance au second, le seul enfant né de l'arbre n'est plus issu d'un acte sexuel ou d'un ventre d'arbre maternel, son apparition tient de la métamorphose, mais il est plus arbre qu'humain, et doit retourner à sa nature première. Pourtant dans un conte peut rapporté dans les *Contes populaires*

d'Afrique occidentale (72), un arbre produit des fruits humains ; c'est à un homme pauvre que cette graine miraculeuse a été donnée, par un esprit, avec un poulet, un chien et une vache, trois animaux magiques qui conduisent à l'or et à toutes formes de nourriture. L'arbre quant à lui donne mille garçons la première année, mille filles la seconde ; il est objet merveilleux, « gris-gris » selon les mots du conte, abondance perpétuelle. Ce motif n'est qu'un arbre à richesses, et, même s'il porte des fruits humains, on n'y sent pas la même densité de vie que dans les mythes ; arbre magique, il est d'abord un instrument pour la réalisation des désirs, pour l'accession à la richesse. Dans les *Contes du Rwanda* (73) un arbre à nourriture joue le rôle de substitut - toujours momentané - de la mère, pour un frère et une soeur abandonnés par leur père resté veuf. Ils découvrent dans une clairière, après que le frère a été transformé en lion par une eau où il s'est abreuvé, un arbre géant aux branches si serrées et tressées qu'on peut s'y installer comme sur la terre ferme, et portant tous les fruits, toutes les graines et les plantes en abondance, des bananes, des courges, du maïs. La soeur dort dans les branches et le frère-lion veille en gardien au pied de l'arbre. La clairière devient leur habitat, jusqu'à ce que la jeune fille soit prise pour la reine de la forêt ; elle se mariera avec le roi, et son frère, une fois délivré de sa peau de lion, avec la soeur du roi. L'arbre enchanté est nourricier, la terre entière et ses bienfaits se concentrent dans sa couronne ; maternel, protecteur, il remplace la mère jusqu'à ce que ses enfants soient prêts à assumer le mariage, le retour à la vie sociale et affective. L'arbre de tous les dons est lieu de passage, clairière habitable en toute sécurité, foyer avec son gardien, il permet la vie en autarcie dans un coeur maternel qui pourvoit à tous les besoins ; il est bien auxiliaire mais aussi antre de toutes les gestations, puisqu'il ne disparaît que lorsque les enfants sont mûrs, équilibrés, aptes à la vie adulte. Notre motif devient dans les contes une matrice qui n'est plus directement procréatrice de l'espèce humaine mais qui assume les conseils et les dons nécessaires à la lente maturation de l'enfant, capable finalement de se détacher de l'arbre-mère.

Jamais - Calame-Griaule l'a montré avec les arbres au trésor - les héros ne doivent abuser du don, sinon la vie devient mort, et la mère castratrice, dévoreuse. Dans *Contes mossi actuels* (74) on trouve de semblables arbres merveilleux, mais toute cupidité est punie, de celui qui veut s'emparer du végétal tout entier. Il demeure toujours comme un interdit qui s'attache aux arbres du don, comme par

exemple pour cet « arbre à galettes » qui par temps de famine offre à profusion ses galettes, mais qui entraîne vers le ciel - punition ou mort - celui qui ose toucher à la plus belle, la « chef-galette » placée au faite de l'arbre. Comme perpétuant dans le végétal une sacralité qu'il possédait, nous l'avons vu, dans de nombreux mythes parce qu'il exprimait les mystères des vitalismes du cosmos, l'interdit rappelle ici que l'arbre à nourriture est un arbre de vie, non pas un simple épouvantail végétal dont les richesses sont offertes sans restrictions et pour toutes les cupidités ; l'arbre de vie est réversible, il peut donner la mort, et ce n'est peut-être pas tant le sens moral qui paraît y être attaché, ni la répression des excès et des vanités, qui prévalent dans cet exemple, que le rappel d'un sentiment du sacré, de limites où l'homme n'est plus maître, où l'arbre seul légifère, entre vie et mort.

Dans certains contes, la présence des arbres de vie, arbres du don, est utilisée comme une épreuve ; les forces de mort se masquent derrière la fertilité et l'abondance. On trouve de tels contes dans *Mythe et société à Madagascar* (75), où, pour atteindre un but, il faut, par exemple, ne pas manger les oranges qui pendent à foison des branches, ou ne pas se reposer à l'ombre épaisse et généreuse d'un grand arbre. L'arbre de vie est arbre de la tentation, maléfique derrière sa physionomie d'arbre du don, mais qui conduit à une vie plus parfaite, plus maîtrisée si le héros ne cède pas aux séductions du fruit ou de l'ombrage ; l'arbre interdit dynamise la dialectique entre vie et mort - d'ailleurs n'était-ce pas le cas, aussi, d'une certaine façon, de l'arbre interdit de la Genèse ? -, les bontés y sont des mises à l'épreuve dont il faut comprendre le sens avant de pouvoir accéder à ce qu'elles offrent réellement, une maturation à nouveau, pour des jeunes héros en quête d'eux-mêmes et de leur place dans la société comme dans la famille.

On voit combien les contes très souvent instrumentalisent les arbres de vie, tout en y maintenant les ambivalences d'origine ; mais on passe la plupart du temps d'une expression des modes d'être du cosmos à une médiation, qui sera étudiée en son temps - l'arbre est guide et initiation, la modalité de vie est dirigée vers une fin à atteindre, elle échappe aux seuls expressionnismes de l'arbre cosmos. Parfois l'arbre de vie se désacralise plus complètement encore ; l'homme y joue la comédie de faux rites de fertilité pour forcer le végétal à la fructification. Les *Contes du Liban* (76) rapportent un récit humoristique au sujet d'un arbre qui donne soudain, en plein hiver, une énorme pomme. Pourtant il avait eu au printemps une floraison difficile puis de bien maigres fruits. Mais la femme de la

maison avait alors feint d'être enceinte, avait mimé la colère contre l'arbre, l'avait secoué, injurié, puis s'était mise en devoir de couper ses racines ; ses compagnes de comédie étaient alors intervenues, se portant garantes pour la prochaine saison, d'une production abondante. Finalement, l'énorme pomme hivernale, offerte au sultan, apportera à la famille richesse et prospérité. L'appel à la fécondité, les gestes pour régénérer la vie - ici simplement une vie qui s'éteint dans l'arbre, et non plus tout à fait la puissance vitale du cosmos tout entier à travers le végétal - se jouent en une comédie, loin des drames que nous décrivions plus haut, avec leurs mises à mort symboliques ou réelles ; l'arbre donne l'impression de ne produire un fruit - don qui mènera à la richesse - que par crainte de représailles. Un conte semblable, relevé dans *1000 et 1 contes, récits et légendes arabes*, paraît donner une recette pour provoquer la fertilité d'un palmier récalcitrant ; il suffit de lui faire subir un ou deux coups de hache pour l'intimider, puis de s'interrompre sur l'injonction d'un ami qui demande une année de répit, protagoniste dans la comédie jouée devant l'arbre.

Le don de la fécondité par l'arbre tisse parfois des liens étroits entre le végétal et la femme ; c'est le cas dans l'ouvrage de J. Dournes, *Forêt, femme, folie : une traversée de l'imaginaire Jōrai*, qui explore quelques récits de cette minorité indochinoise. L'un d'eux raconte l'histoire d'une jeune fille fécondée en mangeant une orange ; chassée du village, elle suivra son fils, Orange, jusqu'à un lépreux qui leur donnera la richesse - c'était de lui que provenait le fruit miraculeux. L'arbre demeure actif par son fruit, y poursuivant ses qualités génitrices, et parfois même régénérantes, comme dans cet autre conte où des orangers sont plantés sur la tombe d'une femme, qui ressort vivante de l'un des fruits. Mais la fécondation par le fruit prend souvent l'aspect ou conduit à des relations coupables, voire incestueuses. La jeune femme enceinte d'une orange est rejetée par le groupe même si plus loin elle trouve la richesse. Dans un autre conte c'est un manguier qui croît sur la tombe d'une jeune fille ; une vieille femme en cueille une mangue, qui lui entre toute seule dans la bouche, puis elle accouchera d'une fille, qui renaît ainsi grâce au fruit de l'arbre. Elle est appelée « Fruit du Manguier », mais le père qui l'a enterrée ne la reconnaît pas et il aura avec elle des relations incestueuses. La renaissance grâce au végétal paraît contre nature, ou tout au moins c'est la fécondation par le fruit qui engendre un dérèglement dans les relations humaines, fomenté des relations coupables. Peut-être est-on en droit

de reconnaître dans ce genre de contes la matrice dans l'arbre, la Terre-Mère indifférenciée, et un trouble pareil à celui qu'exprimaient les métamorphoses, devant des vies engendrées hors des lois familiales et sociales. Qu'on soit née d'un fruit ou fécondée par lui, la culpabilité en découle, le sentiment de l'interdit ; ce qui dans les mythes installait, enracinait une généalogie, joue ici un rôle tout opposé, puisque les rapports familiaux sont bouleversés, les naissances par l'arbre sont des éléments qui déstabilisent, perturbent les généalogies, comme en discordance, rupture des chaînes de la vie humaine - dans les mythes les arbres matriciels étaient plantés aux origines, ils parlaient d'un lien profond et premier de l'homme avec la terre, alors que le conte, dont les leçons ne visent le plus souvent qu'à la cohésion de la vie sociale, à y affirmer la place de chaque individu, ne peut qu'exprimer un malaise face à ceux qui sont nés des arbres, comme en donnait déjà un exemple le conte africain de l'enfant-palmier que nous relations plus haut.

Dans *Le Laurier de la lune* qui nous ouvre « le jardin imaginaire des conteurs chinois », la vie, la renaissance sont possibles pour une femme-arbre grâce au végétal, mais, ici aussi, la vie parmi les humains n'est pas réellement possible, comme si les règnes, malgré l'imaginaire des conteurs, étaient depuis longtemps irrémédiablement séparés. C'est l'histoire de Mademoiselle Ginkgo, qui naît d'un arbre - ou tout au moins le conte le laisse supposer - ; le jeune homme qui a soigné et protégé cet arbre depuis son enfance veut épouser la demoiselle, mais un grand propriétaire l'enlève. Pour échapper à un tel mari, Ginkgo, alors que son palanquin passe devant la maison et l'arbre du jeune homme, fait s'embraser le palanquin et mourir le grand propriétaire. A l'automne la jeune fille fait entendre sa voix dans l'arbre, montrant des fruits aussi blancs que ses joues. Les êtres à qui le végétal donne vie semblent définitivement ne pas pouvoir vivre parmi les hommes, ils sont trop liés à la matrice indifférenciée des origines ; nous verrons dans notre étude de l'arbre image de l'homme combien notre motif dépasse ici la symbolique de la vie pour parler des liens étroits qui peuvent unir homme et arbre, plus précisément, féminité et arbre. Car, si comme nous avons tenté de le démontrer, l'arbre matriciel des mythes engendrait les premiers ancêtres, exemplaires, de l'espèce humaine - ceux-ci étaient parfaitement hommes et même parfois surhommes pour se dresser en héros civilisateurs -, le végétal qui dans les contes donne naissance à des êtres humains, ne sait

qu'engendrer des hommes ou des femmes - surtout des femmes - inaptes à la vie humaine instituée avec ses lois et ses interdits, ses normes séparatistes ; il les engendre donc hybrides, merveilleux, tenant encore de la végétalité, par leur beauté, leurs pouvoirs, leur fragilité parfois - mais nous étudierons ces relations complexes entre arbre et homme en leur temps, relations auxquelles nous conduit directement l'arbre matriciel parce qu'il sait mêler les règnes, et connaît les modalités de toute création.

Achevons par l'Occident cet examen des contes. Nous connaissons déjà les arbres de richesse, arbres aux fruits d'or ou de récompense, sortes de succédané des arbres de vie ; parfois pourtant d'autres motifs apparaissent, plus proches d'une véritable expression de vie. P. Delarue dans *Le Conte populaire français* recense ainsi le motif des feuilles qui ressuscitent, ou celui des fruits qui guérissent, le plus souvent des fruits hors saison, des pêches, des pommes, des oranges, toutes mûrissant en plein hiver pour accentuer leur vitalisme exceptionnel. On trouve aussi des fruits qui rajeunissent, des fruits de longue vie bien sûr, tous à conquérir par des épreuves, en s'opposant à des gardiens. Dans la plupart des contes, ces arbres de vie marquent la fin d'une quête, l'aboutissement de l'initiation d'un héros, l'accession à une vie pleine et équilibrée. Dans *La Jeune Fille sur l'arbre* raconté dans les *Contes sarrasins* (77), un noyer est placé sous le double signe de la vie et de la mort, puisque la jeune fille est tuée sous l'arbre, que son corps y est enseveli sous la neige pendant le sommeil, la gestation de l'hiver, et que, lorsqu'elle est retrouvée, elle est offerte au noyer qui l'embrasse de ses branches dépouillées, entre lesquelles elle ressuscite.

Avec les *Contes de bûcherons* (78) du Canada on retrouve une naissance par l'arbre, quand une bûche « se met à grouiller » pour délivrer un grand bonhomme très fort ; ici l'homme ne naît pas d'un véritable arbre de vie, mais du ventre d'une simple bûche, image de force rude et de robustesse, justifiant chez Jack de bois - ainsi est-il nommé - une puissance exceptionnelle en même temps qu'un lien privilégié avec les arbres. De semblables motifs apparaissent dans les contes des frères Grimm : trois feuilles ressuscitent lorsqu'on les place sur les yeux et la bouche dans *Les Trois Feuilles du serpent*, une femme qui se blesse sous un genévrier dans *Le Conte du genévrier*, fait le voeu d'avoir un enfant, puis mange les baies de l'arbre en automne pour donner naissance à un garçon neuf mois plus tard - la gestation l'intègre dans le règne humain - ; quand elle meurt on l'enterre

sous l'arbre, et son fils ne demeure pas longtemps parmi les hommes, tué par sa belle-mère, renaissant cependant dans l'arbre en agitant joyeusement les branches, puis réellement, en passant d'abord par la forme d'un oiseau vengeur.

Nous avons jusqu'ici tenté de rendre compte de la multiplicité des arbres exprimant la vie, à travers les mythes, les croyances, puis les contes ; il nous faut à présent explorer les arbres de vie créés par les poètes et les écrivains. Mais avant cela, rappelons combien la peinture a, elle aussi, désiré souvent concentrer l'expressionnisme vital du cosmos dans les arbres. L'arbre classique s'enflait des forces vives de la terre, l'impressionnisme peignait à petites touches les foisonnements d'arbres en fleur ou d'arbres fruitiers, messages de fécondité dans l'ampleur chaude des lumières, Henri Rousseau livrait ses feuillages à une vie impérieuse, incontrôlée, massive, allongeant, gonflant, démesurant les formes, pour une plénitude inquiétante, envahissante, érotique. Marcel Brion voit dans les arbres dépouillés de Friedrich l'image d'une mort « qui se glorifie d'être principe de vie » (79), comme l'invasion de végétations fabuleuses est aussi étranglement et mort. Les Chinois aiment à dessiner les pins de la longévité, et les pêcheurs aux fruits d'immortalité. Les Naïfs peignent fréquemment des images de profusion, des arbres qui paraissent appartenir à un âge d'or, ou des arbres nourriciers de la vie rustique ; les artistes modernes enfin usent de notre motif comme d'un symbole de vie ou de mort, de vie menacée dans un environnement de mort, peignant des arbres mutilés qui remettent en cause et en péril l'immuable rythme de la vie et de la mort, inscrivant dans notre symbole une déchéance qui vient contredire, comme stopper, toute future régénération.

Parmi les auteurs chez qui les arbres de vie tiennent une place importante, on retrouve bien entendu Jean Giono. Les printemps de ses romans font couler des arbres « une odeur de levain » (*Le Chant du monde*), une pâte matricielle s'empare du végétal avec le renouveau ; les images de la lumière, de lampes qui s'allument brusquement et éclairent la nuit, inscrivent dans notre motif les régénérations du cosmos, quand les arbres automnaux se prêtent à tous les rites

sacrificiels, avec les forêts pour spectateurs sur les gradins des montagnes. Bûcher et « érables ensanglantés » (*Un Roi sans divertissement*) accompagnent la dramaturgie des cycles saisonniers, quand la fête nocturne à laquelle participe la forêt de *Que Ma Joie demeure* avive dans les arbres des lumières intérieures, des couleurs mordorées, cuivre et vertes, épanouit les lampions des bourgeons, pétrit des goûts et des odeurs dans « un arbre de farine », jette des étoiles dans les jeunes feuilles. Les arbres de vie sont pâte et buissons ardents à chaque saison qui les travaille, printemps et automne, et parfois la vie dans l'arbre n'est qu'odeur, celle de la « pâte à pain », ou odeur de « farine délayée dans de l'eau » (*Les Grands Chemins*), quand la sève épaisse « rentre sous terre » ou en ressort, vie informe et brute avant que les saisons n'épanouissent la physionomie pleine ou dépouillée d'un arbre où elles puissent s'accomplir (80). Dans *Un Roi sans divertissement* un géant végétal semble connaître les secrets de la mort ; c'est l'arbre exceptionnel qui joue le rôle d'arbre sacrificiel quand on y découvre, comme choyé par un nid de branches, un cadavre (81). La royauté, la plénitude vitale d'un tel arbre, lui réservent l'exclusivité dans la détention des mystères de la mort. Et ici apparaît un arbre de vie que les mythes et les croyances ne connaissaient pas, eux qui exprimaient si souvent une crainte de la déchéance des vitalismes du cosmos ; c'est l'arbre monstrueux, où la vie est excès, surabondance, malaise et nausée pour la conscience de l'homme moderne, phobie de l'invasion végétale. C'est bien ce côté monstrueux que revendique la forêt des *Vraies Richesses*, déferlante, destructrice pour faire peau neuve, pour imposer sa force germinative, son « bouillonnement de sève » qui suinte instantanément de tous les murs qu'il craquèle puis écrase. En vérité on assumait cette force dans les mythes et les rites, on l'appelait avec ses excès, ses purifications d'une terre vieillie dans l'année ; la modernité y dessine la figure de l'arbre-monstre, craintive, parfois horrifiée, comme dans le cas de Roquentin.

En effet, les textes que nous avons déjà cités de *La Nausée* de Sartre assimilaient la vie des arbres à une sexualité aveugle, une pâte agressive et pourtant inerte ; en outre c'était à travers le motif de la racine, brute, sèche, insensible, que Roquentin sentait la prolifération insensée de la vie dans l'arbre, une vie qui pour la conscience, niée dans la distance où elle entendait fonder son règne, est enfermée dans le cyclique, la perpétuité de ses rythmes. La vie dans l'arbre paraît aussi malade, comme épuisée par ces régénérations forcées, et la

vision de la forêt de phallus mêle la souffrance aux modes d'être exprimés dans l'arbre ; l'homme moderne aurait préféré une déchéance lente pareille à la sienne, pour croire que le cosmos pouvait déchoir à ses côtés, s'acheminer vers une fin - le cyclique lui est un cauchemar.

Mais d'autres ont aussi amplifié dans notre motif l'expression de la vie ; c'est Hugo bien sûr, avec la bestialité de ses racines, hydres, gueules et serpents, symboles d'une avidité de la nature à se faire matière vivante, engendrant à tout prix et abondamment, fouillant dans l'ombre et la boue pour procréer. Et « le rut religieux du grand cèdre cynique » (*Le Satyre*) confond cette vie dans l'arbre avec une sexualité puissante, un désir irrépressible, en même temps que la sacralité s'empare à nouveau de l'arbre, et qu'une puissance effrayante y porte la vie. Les géants végétaux suffisent en vérité à l'expression d'un vitalisme monstrueux, d'autant plus quand l'arbre enchaîne au ciel son « serpent de branches », fait proliférer la vie grouillante de la terre dans le ciel - car les arbres qui symbolisent une vie surabondante, prolifique jusqu'à la nausée, sont avant tout terriens. Dans la poésie de D'Annunzio les arbres sont aussi en rut, ils semblent les victimes d'un appel qui les dépasse, une vie charnelle qui s'érotise dans leur corps, clame le printemps, les rénovations du cosmos, comme une jouissance incessante ; dans *Le Pêché de mai* le promeneur peut entendre sous les écorces « le frémissement impétueux des sèves », voir se pâmer les bourgeons, s'effrayer de cette vie haletante qui prend forme et appui dans les corps de ces « monstres farouches ».

Mais il ne faudrait pas assimiler ces arbres de la vie monstrueuse à des arbres de la vie pleine, débordante ; ce vitalisme est d'autant plus virulent, agressif, qu'il a lutté contre la mort, c'est celui des racines tordues, allongées dans les terres arides, c'est celui, aussi, des géants épiques aux bras tors, des chênes musculeux, boursoufflés, mutilés par les combats, mais lâchant à foison leurs semences. C'est aussi le vitalisme des formes incertaines, troubles, nouant dans les racines des troupes de serpents, baignant encore dans la matrice indifférenciée qui justifie le mélange des règnes - c'est donc celui des forêts, tel qu'il habite les romans amazoniens, comme *La Voragine*, où la vie se nourrit de la mort. Vie et mort y sont dans la plus intense proximité, elles cohabitent entre des germes qui « s'empressent » et des troncs qui se renversent ; « la sauvagerie de la force cosmique » (82) s'y déchaîne, pourrit et ressuscite tout à la fois, comme surimposant les phases du cyclique qui dans l'arbre seul se succédaient sans heurt,

les renaissances s'épanouissant dans un cosmos purifié par une mort souvent violente, un arbre brûlé, jeté à l'eau ou inondé du sang d'un sacrifice. Rivera voit dans la forêt l'incarnation des mystères de la création, peut-être justement parce qu'on y plonge plus profondément dans la matrice, plus intimement, où vie et mort se fondent pour des genèses fatales, asexuées - l'arbre matriciel ne savait-il pas, au contraire, séparer les opposés pour dynamiser leur dialectique, marquer les frontières entre vie et mort, masculin et féminin, ne se dressait-il pas à cette origine où l'oeuf de la matrice éclate, où la vie progresse parce qu'elle est diffusée, fondée dans la multiplicité, dans la séparation des sexes ? Ici ce ne sont que « fermentation », « vapeurs chaudes », « sueur de la mort », « marasme de la procréation », « spasmes sexuels », un fruit qui meurt pour la seule « promesse de sa semence », le cycle dans son absurdité, sa léthargie féconde ; on comprend mieux combien l'arbre seul donne, par opposition, plus que la vie, le vivable, l'habitable, le sacré d'un cycle où l'on sème et récolte, la racine généalogique des civilisateurs, l'eau qui engloutit les déserts stériles - les forêts ne sont-elles pas des déserts pour l'homme ? - pour répandre les plantes cultivées, les espèces fruitières. La forêt, bien que portant le poids des millénaires, est captive d'un cycle qui s'accroche à la terre, quand l'arbre imprime le rythme des saisons sur un axe, une durée qui tend vers un progrès, une construction dans le temps, l'élaboration d'une possible culture. H. de Keyserling dans *Méditations sud-américaines* parle de *La Voragine* (83) ; il y voit l'insupportable face à face de l'homme avec la « magna mater » - mais sur cette présence l'histoire des forêts nous a déjà renseignés -, une confrontation, plus qu'avec la terre, avec le sous-sol, ce lieu d'avant l'émergence, d'avant la forme.

Le poème *Jungle de feuilles* de Rina Lasnier décrit aussi une abondance nauséuse, étouffante, une forêt où l'arbre est nié, forêt de feuilles, sans troncs, sans axialité, une fureur génitrice où vie et mort s'enchevêtrent :

*« Absence de la forêt suffoquée de feuilles,
luxuriance à pourrir l'armature de l'arbre,
toison sans tête, sans ossature, monstre de pelage ;
frondaisons sans sursis de ciel aux bras des branches.*

*Chaque feuille grasse collée à la graisse de la moiteur,
enchevêtrement poisseux de tous les rampements mous,
chair de chair sans retentissement de cris et de flèches ;
marécage moisissant le socle de la cité.*

*Labyrinthe des léthargies sans fuite de rêve,
nuit verdâtre sans plumage d'étoiles, sans corne de lune
[brameuse.*

*Ramas de feuilles refusant d'essuyer les pieds de la pluie,
chaque feuille refusant l'assaut de la pluie et du vent,
chaque feuille serait note de pluie, hymne de vent ;
chaque arbre serait l'armature du feu futur.*

*Fermentation sans fruit entamé de faim fiévreuse,
stérile gravitation de l'identité sans issue de mort. »*

La vie en forêt s'achève en un symbole de stérilité, vie au bûcher perpétuel, où le germe et le fruit sont pourritures, où on ne dépasse pas l'élémentaire, eau, terre et feu inertes, sans alchimie, sans participation à aucune forme, à aucune véritable création.

Hors du contexte des forêts l'arbre-monstre demeure image de toutes les abondances, de tous les excès du cosmos, face, le plus souvent, à un poète ou un personnage de roman qui craignent la grandiloquence des rythmes de la vie et de la mort, les efforts effrénés de la vie pour conjurer la mort qu'elle contient fatalement. En parlant de personnage de roman nous songions en vérité à Lazare, l'adolescent du roman de Vassilikos. La plante-arbre y est symbole de vie à plus d'un titre. Elle permet une renaissance, une résurrection pour le bien-nommé Lazare ; dès le début, au premier contact avec la plante qu'il dérobe, le jeune homme songe à sa première impression : « il se la rappelait en forme d'oeuf » (84). Mais à présent il la découvre « ronde comme la lune » ; une éclosion future est promise par l'oeuf, sous le signe de l'astre qui préside au cyclique. Puis la plante-arbre se développe rapidement et avidement dans l'appartement, fait proliférer la vie en membres de monstre et paumes convulsives ; peu à peu, elle qu'il devait protéger au début de sa croissance, devient maternelle, « sein liquide » où l'enfant plonge, entretenant des relations exclusives avec celle que sa mère finit par jalouser, retournant hors le monde dans le paradis matriciel. Puis « le temps se referma sur lui comme une vague » ; seuls le « déclin de la lune » et « la croissance de son jardin » racontent le temps qui passe, le monstre a tout envahi, tout épongé, l'arbre de vie veut être monde, suçant la chair du monde, la dévorant. Lazare qui s'en effrayait au début a réappris la plénitude et encourage finalement sa plante-arbre, amante et mère ; quand elle est mise à mort il se protège encore

« dans le giron de sa plante », nu et enroulé dans les feuilles de celle qui l'a initié à une vie nouvelle, l'a mis une seconde fois au monde grâce à un vitalisme exceptionnel, enveloppant, possessif, monstrueux pour abolir un espace-temps et le remplacer par un autre.

Un vitalisme tout aussi envahissant, bien que moins monstrueux, habite les baobabs qui ont crû sur l'une des planètes visitées par le jeune héros du *Petit Prince* de Saint-Exupéry. Encombrant la planète tout entière, ils ne sont pourtant que les mauvaises herbes qu'un paresseux a négligé d'arracher, si difficilement différenciables dans leur prime jeunesse des pousses des rosiers. Le végétal est énormément, force brutale qui s'impose à l'imaginaire comme la manifestation même de tout ce qui croît irrésistiblement, démesurément.

Nous connaissons aussi la façon dont se conjuguent vie et mort dans les arbres de Blake. Ce sont les arbres de mort, dont les fruits sont poisons, qui enivrent par leur vitalisme monstrueux ; on retrouve ici le même mode d'être que présentaient certains arbres du monde, celui de l'invasion. L'arbre négatif se sert chez Blake de la profusion des arbres de vie, la dialectique vie-mort crée de la souffrance, comme l'exprimaient les racines douloureuses de la poésie hugolienne. L'expressionnisme de la vie du cosmos est comme corrompu par la présence de la mort, le vitalisme n'est pas bon mais il camoufle des germes de mort, il fructifie uniquement pour répandre le mal et la douleur - il demeure pourtant symbole des façons d'être du cosmos, lequel est alors déterminé par une lente et progressive victoire de la mort.

*« Arbre nu dévorant, ô mère et terre et mort !
Ombre de longue histoire, bouche sanglante.
Satisfais et condamne l'homme, ce cœur long
Qui aspire à mourir dedans ta main gluante. » (85)*

Dans ces vers de Jouve vie et mort se mêlent intimement dans l'arbre ; la matrice est terre de naissance comme de mort, c'est dans le même élément, le même ventre, que la vie se crée et s'éteint, la Grande Déesse des mythologies est féroce - le sentiment du sacré qu'elle provoquait n'était-il pas semblable à celui du poète face à un symbole mis à nu, image de la terre qui engloutit et déglutit tour à

tour ? La vie dans les arbres de Jouve prend l'aspect d'une force sexuelle éruptive, menaçante, mais sacrée ; ce sont « les spermés légers du printemps » (86) qui fécondent les corps pesants des arbres, des paysages primitifs où les « géants verts » se dressent « comme la verge doit monter » (87), et cette présence végétale reste au plus proche des secrets de la sexualité dans le poème *Mauvais Sexe* :

« Si l'arbre a poussé dans les contrées de laine
Autour du diamant des femmes cavalières !
Ce n'est pas que son ventre ait l'emmêlement brun
Ni qu'elle dorme, avec l'hygiène pour beauté.
Mais c'est plutôt l'étouffement d'un mauvais vent
Et la moiteur de l'arbre, particulière ! »

L'arbre guide et accompagne les actes de la procréation, il paraît posséder l'odeur même de la sexualité, il croît dans tous les antres de la vie désirante, dans toutes les sueurs des mouvements géniteurs ; et dans le poème *Les Masques* il prélude, originel, à la naissance des premiers hommes, il permet la différenciation violente des deux sexes :

« Quel couteau a tranché dans le fond de l'abîme
Quelle fleur ? [...] »

*Ou serait-ce le couteau qui dès l'aurore
Sous un arbre géant natal tout mystérieux
Tailla, pour oser la vie humaine ? »*

La vie grâce et par l'arbre est dès l'abord meurtrissure, viol d'une matrice indifférenciée, sang qui fait couler la sève ; comme dans certains mythes ici, l'arbre est vie parce qu'apprentissage de la sexualité, séparation - pour le poète elle est tranchante, annonce d'une mort acceptée pour l'accès à la vie - du masculin et du féminin à seule fin des unions fertiles d'où sortira l'espèce humaine.

Dans un passage d'*Un Oubli moins profond* d'Henri Bosco un couple s'enlace contre un arbre ; soudain dans cette étreinte le végétal manifeste et transmet une vie brutale, une intensité de désir :

« La pénombre avait pris les corps, les deux corps franchement joints, et les avait unis au corps gigantesque de l'arbre. On eût dit une étrange créature issue, là, de la terre, et dont on ne savait si elle était végétale ou humaine tant les fondaient ensemble et l'ardeur de l'amour et l'ombre de la nuit. Ils ne bougeaient pas. Cependant tout en eux n'était plus rien qu'eux-mêmes, sous l'arbre qui lui-même en eux avait pénétré. Sa lymphe et leur sang mêlaient dans leurs corps les

puissances de la vie sauvage, en-dessous de l'odeur amère des feuillages sombres d'où tombait la chaleur qu'une longue journée d'été y avait enfoncée. Et moi, j'avais peur. Je découvrais un monstre, une bête équivoque, dont l'étrangeté était d'autant plus saisissante que ce monstre était immobile. » (88)

L'arbre dévoile les forces vives qu'il concentre, en informe le couple des amants, y mêle son propre corps, et pour le narrateur cette révélation brutale, ce surgissement dans les entrailles de la nuit d'un corps matriciel qui colporte son ardeur à étreindre dans la chair des amants embrassés, revêt un caractère inquiétant, à la limite du sacré, parce que la vie s'y montre dans son aspect le plus violent, informel, dissolvant les corps et les règnes, les rappelant à une parenté originelle, obscure dans cette nuit qui offre le songe possible d'une forge immature où chaque règne vient dissiper ses formes et ses contours.

Les images sexuelles qui décrivent les arbres de vie ne témoignent pas toujours d'un malaise ou d'une nausée ; le « figuier primordial » de la cinquième pièce de *Pasado en claro* de Paz, d'où le Verbe est issu, est vaginal, la « fente du tronc », « sexe » et « sceau », « passage reptilien », demeure fermée au regard, elle dont le viol serait profanation. L'image sexuelle joue le rôle de gardien d'une vie donnée mais hermétique dans sa production, dont les secrets sont préservés dans l'arbre-mère. D'ailleurs chez Paz le végétal est symbole d'une matrice absolue, de toutes les naissances, celles du monde, de soi-même, de la création verbale ; tous les « prodiges de la terre » s'y révèlent - mais justement par ce fait qu'ils y sont plus révélés que créés, l'arbre primordial apparaîtra plutôt médian et médium, où chaque présence découvre son nom, chaque sensation son corps pour vivre dans le plein jour.

Mais poursuivons encore avec quelques arbres matriciels, qui en vérité tendront, un peu comme dans les contes, à se faire initiateurs, maternité momentanée, guides vers la maturation - ils trouveront donc leur place parmi les arbres médiateurs, cependant qu'ils conservent des qualités d'arbres de vie. Ainsi le récit de George Sand que nous avons relaté dans ses détails dans l'histoire des forêts, *Le Chêne parlant*, assume bien une seconde mise au monde de l'enfant ; d'abord impropre à la maternité parce que violé par la foudre, l'arbre tente de faire fuir Emmi, puis il prend un ton plus caressant, protecteur. L'enfant s'installe dans l'entre-jambe, entre deux branches maîtresses « garnies de mousse », puis se place dans le trou noir qu'a creusé la foudre - une fois l'initiation de l'enfant accomplie,

le trou se refermera, marquant le passage à la vie adulte, une vie où se blottir dans le ventre maternel ne serait plus que régression. L'arbre qu'explore Esteban dans *Le Siècle des Lumières* offre aussi une image sexuée, « des cuisses de femme », « cachant dans leur jointure une poignée de mousse verte » (89) ; le végétal est femme et mère tout à la fois et quand Esteban, dans un « acte nuptial », « déflore un monde secret », il réalise cet acte de transgression que les regards même n'osaient pas dans le poème de Paz, il viole la Grande Déesse vierge, amante et mère, il pénètre dans la matrice. Aux instants privilégiés où ses personnages se ressourcent, Carpentier plante des arbres ; *La Danse sacrée* arrête Henrique au pied du grand fromager, « équation signifiante de toute prolifération », « mère de tous les arbres » (90), Femme, Terre et Mère identifiées en lui, trois féminins pour une seule matrice, la « Tellus Mater » qui enracine et reconcentre sur soi.

L'article de Burgos dans *Circé, L'Arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire*, montre combien l'arbre matriciel, en tant que refuge, pousse à se fondre en lui, à se resserrer sur un temps primitif, tenter un retour aux origines, à l'utérus ; mais le refuge doit n'être que médiation, nidification provisoire, sinon le symbole maternel, qui est censé conduire à une seconde naissance, n'est plus que régression, il menace de chute celui qui s'y attarde. Jack London dans *Avant Adam* a rêvé d'une enfance blottie dans les arbres, ignorant d'abord le vide, développant une intimité avec la végétalité comme avec le ventre maternel, puis le balancement des branches, leurs oscillations, apprennent le vertige et menacent de chute (91). Jack London évoque ainsi tout un univers maternel, forestier, en un rêve qui lui relaterait la vie de nos ancêtres vivant primitivement au plus près de la matrice, avec une incessante angoisse de la chute.

La jeune héroïne du roman de W. Stockenström, *Le Baobab*, ne doit pas non plus céder à la tentation d'un retour définitif dans l'arbre matriciel ; de son arrivée dans l'arbre, au début de l'hiver, elle se souvient :

« Je restais endormie dans le ventre du grand arbre [...] heureuse de cet abri spacieux, nu et dépouillé de son feuillage, colosse inconfortable aux doigts curieux » (p. 101).

Le végétal, dont la physionomie hivernale est image de mort, promesse de vide, invite à la naissance - il offrira à la jeune femme un nouveau rapport au monde et à elle-même. Pourtant la séduction demeure, celle de se fondre dans

l'indéterminé, dans ce monde d'avant la naissance que représente l'arbre matriciel :

« *Tapie dans le ventre de l'arbre, je comprenais quelles pensées vacillantes avaient pu venir à mon bébé qui avait préféré les ténèbres à la lumière de la vie. Choisir l'extase de ne jamais être* » (p. 114).

Comme Zanzotto décelait dans l'arbre les « modalités de l'obscur », la levure de néant de la vie, où se jouaient « d'obscur sexualités », où les racines portaient la luxuriance de la non-vie, menaçant de nocturne l'ensemble de l'arbre, et jusqu'aux frondaisons, le baobab du roman de Stockenström comprend le néant de l'avant-vie, le germe et la matière foetale, avec eux la séduction d'une régression mortelle. Pourtant le baobab est aussi un arbre de la vie pleine, dont la narratrice mentionne les grandes fleurs « fécondées par les chauve-souris » (p. 69) et « qui croissent comme des lunes » (p. 104), pour lequel le vent et l'eau sont remerciés, sorte d'arbre renversé qui « pousse la tête en bas » pour mieux goûter les eaux de pluie, pour mieux marquer son attachement à la terre, boire de la tête et à pleines gorgées l'eau et l'humus pour les fleurs astrales.

Moha, le personnage de *Moha le fou Moha le sage* de Ben Jelloun, revendique le « ventre de l'arbre » (p. 166) pour le lieu de sa naissance ; il est « le seul à avoir été vomi de la terre », l'arbre matriciel permettant un lien irréductible avec la terre, au-delà de l'espèce humaine - l'arbre mère ou les arbres parents des mythes engendraient les véritables hommes, les héros civilisateurs, le végétal met au monde ici le fou qui rappelle aux siens les liens perdus douloureusement avec leur terre. Cependant dans le poème *Ecrire comme on se tait* (92), ceux que « l'arbre a enfantés » sont placés dès l'abord sous le signe de la misère, car l'arbre matriciel de la modernité peut aussi parfois se trouver par avance démis de son vitalisme, « squelettique », « sans familles » et « sans matins », mutilé, désertifié comme les paysages du siècle.

Parmi les arbres matriciels, on citera encore : le fruitier d'octobre mentionné par Claudel dans *La Jeune Fille Violaine*, arbre fait pour la maternité, « cassé sous le faix trop riche », défendant en lui le « noyau germinal » (93), poussé seulement à la maturation ; le grand araucaria du poème de Neruda, *Ode à l'Araucaria Araucan*, symbole de résistance pour les Indiens chiliens, signe d'une

patrie, qui lâcha sur son peuple affamé réfugié en forêt, « une marée de pignons », la manne des arbres à nourriture, « le pain ultime de la patrie », ravivant le courage des Indiens contre l’envahisseur. Souvenons-nous aussi de l’arbre coffre et cercueil d’Osiris tel qu’en use Breton dans *Arcane 17*, arbre aux racines vigoureuses qui permet gestation et maturation, puis renaissance du poète osirien à travers cet « acacia reverdi » comme après les rites qui entendaient ranimer les forces de la nature. Mais chez Breton l’arbre de vie c’est aussi une image sexuée qui invite à l’amour dans ce passage de *L’Amour fou* où de « lourds serpents » s’entrelacent autour de l’arbre de l’amour charnel dont l’ombre est « vénéneuse » et « mortelle », rappel des ambivalences présentes au cœur des arbres de vie. Vicente Aleixandre dans le poème *El Sexo* que nous avons déjà cité pour son recours à la double métaphore de l’ombre et de la lumière, décrit le fruit comme le lieu alchimique de la vie dans l’arbre :

*PENDIENTE de ese tronco
el fruto consta en vida.
Su materia consiente
una verdad durable.
En la sombra él madura,
si por siglos, finito,
v no cae sino cuando
el árbol rueda en tierra.
Fruto de carne o masa
de vida congruente,
pálido en su corteza,
nudosa nuez compacta.*

*Suspendu à ce tronc
le fruit est source de vie.
Sa matière permet
une durable vérité.
A l’ombre il mûrit,
si pour des siècles, terminé,
et ne tombe que lorsque
l’arbre roule à terre.
Fruit de chair ou masse
de vie opportune,
pâle en son écorce,
noueuse noix compacte.*

L’arbre est fruit lui-même, matière noire, densité impénétrable ; le feu, le sang, la sève y circulent, la vie le nourrit mais ses semences, son corps-fruit, ne sont répandus qu’avec sa mort. Ainsi la vie conservatrice, compacte, pleine, nécessite la dispersion ; on y retrouve les évidentes dialectiques entre vie et mort, que d’aucuns interprètent comme un drame, non à la façon des rites antiques, mais plutôt à travers un certain anthropomorphisme, à la limite des arbres doubles de l’homme. Ainsi chez Verhaeren des arbres douloureux sont soumis à un « spasme muet » (*Kato*) de sève et de matière travaillant jusqu’à la mort leur « corps de pulpe morte » ; la vie est assaillante dans *L’Arbre*, où « lèvres folles » et « bras tordus » s’allient dans l’aubier d’un vieil arbre triste, et dans *Un Saule*, la vie a produit misère et ruine, en même temps que « la jeunesse immortelle » demeure

intacte à chaque printemps et « assiège » la chair végétale. Claudel décrit quant à lui notre motif comme « la traduction de tout ce qui pousse » et « conspire à la fleur » (*Jules ou l'homme-aux-deux-cravates*) ; l'arbre paraît victime d'une impulsion qui le dépasse et lui dicte les métamorphoses du « drame végétal ». En vérité chez Claudel la fleur est vie naissante, et le fruit est vie mourante, mais pleine, réalisée, qui se donne ultimement à la mort ; ainsi sur la tombe de Violaine il ne faudra que des fruits, mûrs et dorés, et pas de pleurs - mais ici à nouveau nous touchons à une image de l'humain. Dans *Le Repos du septième jour* on retrouve le symbole d'une vie tirée de la brutalité, les racines fouillant la « graisse », le « vin » de la terre, pour s'acheminer vers une forme plus subtile - l'arbre de vie réapparaît donc alchimique par nature, symbole d'un processus qui va s'affinant, transcendant la matière.

Pour Le Clézio, comme le temps tramait dans l'arbre sa plénitude matérialisée, sa géologie linéaire et cyclique, la vie dans son essence s'y décèle et y prend forme ou refuge. Elle s'y exprime, souvenons-nous, par l'image de la flamme raide et froide, solidification même, emprisonnement des vitalismes du cosmos. C'est « toute la vie organique » qui brûle, sans jamais se dissiper ni se perdre, dans ces flammes cachées par l'écorce et les feuillages, « la terre compacte ». Chaudes et froides, elles résument, unissent les contraires, essences camouflées par les apparences de la vie, les formes et les physionomies des arbres variant avec les saisons. Onimus signale dans ses *Essais sur l'émerveillement* combien l'image d'une vie solide et stable à tout prix, jette aussi déjà dans l'arbre un symbolisme humain, celui d'une volonté opiniâtre de croître et de durer, volonté parfois pathétique que nous étudierons plus loin. L'arbre décrit par Le Clézio n'apparaît pas seulement comme une matrice de matière suant dans les moiteurs de formes incréées, il porte en lui le matériel mais aussi l'éthéré, l'impalpable, les essences vibrantes et lumineuses ; « cette vie debout sur la terre » puise à l'élémentaire, à la terre, à l'eau et au vent, puis elle est vie élaborée, la forme épanouie au-delà des eaux germinatives. Mais le processus vital s'inscrit incessamment dans le végétal, « trombe du corps durci » qui « naît sans cesse du sein de la terre », image d'une genèse perpétuelle en même temps que rien n'est pillé, usé, mais tout amassé, montré dans le geste large des branches. Dans l'arbre, ajoute l'auteur de *L'Inconnu sur la terre*, « la vie est continuellement apparente » - l'arbre paraît donc bien cette révélation du vitalisme cosmique, sa mise en forme

et en sens - car elle devient grâce à lui « orientée », élevée dans le sens de l'arbre et de sa croissance.

Les arbres de vie de nos poètes, ce sont aussi les arbres des nouveaux printaniers, « arbres saturés », rayonnant « d'une sève enflammée » (94) dans la poésie d'Alexandre, métaphores de l'amour parfois par la « joyeuse écume qui moutonne à [leur] cime » (95), neufs, oublieux des hivers, miraculeusement fleurs et fruits dans le roman de J.J. Saer, toutes les saisons, tous les mouvements du temps, la chute des feuilles autant que la floraison, épelant trait à trait le dynamisme vital du cosmos, ses émerveillements. L'arbre est cœur de vie, « où battent les feuilles » selon l'expression d'Eluard dans *Le Soir recule*, un cœur « qui se compose » puis « se défait pour renaître au printemps », un cœur-fleur où la vie s'enfle, est phénix. Dans *Les Contemplations* Hugo s'abandonne à la fantaisie joyeuse des images printanières, quand des arbres « gonflés de sève », ivres, « se jettent les oiseaux du bout de leurs raquettes » (III, XXII). L'arbre printanier possède les secrets du rajeunissement et du rire, mais parfois c'est aussi dans le fruit, plénitude de vie mûrie sur l'arbre, que se concentre l'énergie de la terre ; ce sont ainsi, chez Machado, des fruits « ronds » et « rieurs » (*Solitudes*, III - IV) et l'eau des fontaines qui brille d'allégresse parce qu'elle a connu « le fruit vermeil de l'arbre » - comme si la forme pleine et épanouie revenait instruire l'eau germinative. Et le mot « miracle » est prononcé dans *El Olmo seco* parce qu'au printemps une branche a reverdi et vaincu la mort laissée par la foudre. Les arbres symbolisent aussi la vie par ces renaissances étonnantes dans un corps végétal que tout, déjà, livrait à la mort.

La poésie de Rina Lasnier offre d'assez nombreux exemples d'arbres printaniers, celui du *Marronnier rose* où le végétal au « corps mangé » s'abandonne à la jeunesse dans une « passion fulgurée », celui de *L'Arbre d'avril* au « sang mâle [...] domptant l'hiver », ceux de *Mensonge*, images des saisons par leurs feuilles, « le pas sec de la feuille qui va » entre feu et deuil, ou des *Mûriers en fleur*, arbres sacrificiels au bûcher de leur sève pour l'éclosion des puretés de la fleur puis des noirceurs du fruit porté déjà vers la cendre :

« Ils ont l'aiguillon aux reins
comme des sables ouverts
comme des lieux desséchés ;
Ils ont des griffes dont ils se flagellent
et cette vierge dans leur sein

naît blanche de leur austérité.

*Très pure ronce entre les épées
robe blanche cinq fois nouée
vierge née du sang le plus dur ;
Rose flagellante des mains pures
vierge écartée des bras griffus,
fadeur de cette rose ambiguë.*

*Les mûriers n'ont pas pris garde
au velouté de leur regard
mûrissant le fruit noir et resserré ;
Au bûcher de leur sang sacrifié
brûle l'ivresse sans secret
d'un dégoût âcre et violet. »*

Le cyclique s'écrit en noir et blanc, de la virginité à la matière noire et dense abordant déjà la mort. L'arbre au feu des sèves est un phénix, comme, aussi, dans *Vacillation* de Yeats, arbre double entre « flamboyante fureur » et « aveugle luxuriance », somme toute immortel dans les oeuvres du cyclique.

Dans *Le Grondement de la montagne* de Kawabata, une floraison surprend, parce qu'elle se fait hors saison, en plein automne. Des pousses neuves jaillissant du bois mort, ou des floraisons inattendues, tels sont les motifs marquants de celui qui symbolise un vitalisme victorieux, souvent métaphore d'espérance. Nous verrons combien l'homme aimera à se comparer à ces arbres meurtris mais relevant les défis des saisons, comme Jimenez dans *Hierro* admirant le chêne douloureux qui au printemps « dor[e] le creux de son bois » et renvoie « en rameau fulgurant » (96) la hache et le coup qu'on lui a portés. Chateaubriand s'étonnait quant à lui de la « double beauté » de certains vieux chênes des forêts qu'on fait soudain accéder à la lumière en abattant leurs voisins, rejetant au milieu de leur « mousse noire », une « fraîche verdure du printemps » (*Mémoires d'outre tombe*, III, P. 414) ; il admire aussi le merveilleux arbre de vie que fit croître Saint François en plantant son bâton dans la terre, mais déjà ce type d'arbre illustre une médiation, il témoigne d'un lien avec le divin. Et dans les *Mémoires d'outre tombe* on trouve d'autres arbres de vie, ceux qui croissent sur les tombes, tombes de Napoléon ou du Tasse, présences qui promettent l'éternité, conjurent la mort, ou, comme pour les « tombeaux aériens » où les Indiens d'Amérique placent les dépouilles - « le charme redouble » (97) précise Chateaubriand, si ces corps sont ceux d'une jeune fille ou d'un enfant -, mêlent aux restes des défunts le chant des

rossignols et le bourdonnement des abeilles, défiant la mort par des « mausolées de fleurs », paraissant faire croître directement de ces corps encore jeunes, et poursuivre, une vie inachevée, leur offrant une jeunesse éternelle parmi verdure et oiseaux.

Pour Colette le signe le plus flagrant de la vie dans l'arbre, c'est la fleur ; éphémère, offerte dans un effort particulier des sèves, elle est la vie extériorisée, dévoilée. On sent un peu la même confiance de la vie chez Proust, dans la description du camélia de *Jean Santeuil*, car les seules feuilles « gardaient toute la splendeur cachée », silencieuses, réservées, alors que la floraison fait de l'arbre « une accouchée », dont la féminité, la maternité ne se peuvent plus dissimuler. Et les arbres en fleur féminisés des jardins du *Côté de Guermantes* (98) sont un éblouissement, une révélation dans ce qui est décrit comme une parure ; l'arbre en fleur n'est pas seulement l'expression d'une vie fragile, vite flétrie : le vitalisme y est triomphant, une pureté qui se découvre, l'image même d'un cosmos qui se régénère pleinement, engendre du neuf. Chez les poètes chinois, les printemps des fleurs de pêchers et de pommiers s'imposent également plus comme l'image d'une pérennité que d'une vie éphémère, la fleur paraît même l'instigatrice de la saison, comme dans ce poème de Chen K'in-K'i, artiste des Qing, *Le Prunier* (99), où les fleurs éclosent parmi la glace et le gel : « elles ouvrent le printemps de l'univers » affirme le poète.

Dans le poème *Spectacle* de Louis Guillaume le printemps est une fin de nuit, pendant laquelle les étoiles ont semblé inséminer les bourgeons ; la nuit est gestation, « nuit fluente des écorces », d'un printemps jeune et vieux :

« *Le printemps de jadis émerge encor ridé
lisse pourtant de miel et de fruits arrachés
et toujours neuf entre deux automnes couché.* »

L'arbre de vie est bien cosmique, il passe par la nuit ; « le trajet de la feuille » la pousse à d'abord se baigner de nocturne, elle « s'enfonce pour mieux monter vers la lumière », pour éblouir avec une saison parfaitement neuve, autre, invécue, grâce à sa traversée des paysages de la nuit, sommeil où se sont effacées, oubliées, les maturations de l'automne, les sèves prises dans le fruit. L'arbre printanier est un voyageur osirien que ses traversées purifient, il porte le mythe de

la naissance pure, une émergence astrale, vierge, lavée dans les eaux nocturnes, oublieuse, insouciant, pour un flamboiement à chaque fois aussi intense, puisant dans le nocturne la ferveur de sa braise. Pourtant le printemps semblait plus douloureux avec *Le Grand Chêne* où seule la lutte épique du géant végétal, sacrifiant, écrasant les serpents de l'hiver, lui permettait l'accession au renouveau, d'autant plus puissant en lui qu'il était l'issue d'un combat contre la mort - la dialectique entre vie et mort crée chez nos poètes ces grandes figures de guerriers, où deux forces opposées, l'une de l'inertie, de la léthargie hivernale, l'autre du jaillissement, de l'éclosion, sont mises en scène - ; finalement « bûcher de sève », le chêne s'abandonne tout entier au vitalisme, « toutes veines printanières dehors » : les victoires sur la mort paraissent soudain procéder d'une dramaturgie semblable à celle qui se jouait dans les rites, où un triomphe était nécessaire sur les sommeils, les épuisements cycliques du cosmos. Et dans les vers de *Au plus grand arbre*, notre motif s'impose comme législateur sur les cycles de la vie ; plus haut que tous, plus proche des astres, il fixe « le cycle de la pluie » et la chute des feuilles - on voit combien on glisse très facilement d'un arbre exprimant les modes d'être du cosmos, à un arbre qui y structure le passage des saisons, régule les événements climatiques, en est le maître et non plus le recueil.

Pour la poète grecque Jeanne Tsatsos le printemps pénètre l'arbre nu, image d'espoir, « dessein secret » (*Etude*) (100), bruissement de « certitude » dans la vie cyclique. Dans *Nostalgies hivernales* le grenadier accomplit le vitalisme du cosmos en travaillant par la racine, « amassant le suc de la terre » pour accomplir la fleur lumineuse, recouvrant sa dimension alchimique de créateur, excédant les données élémentaires du cosmos en les métamorphosant pour l'expansion et l'expression de la vie. Le printemps c'est aussi une force bien moins fragile, celle qui dans *L'Arbre* du Norvégien Obstfelder fait jaillir de l'arbre nu « un unique rameau dur comme pierre », image ici aussi d'une vie miraculeuse habitant l'arbre sec - nous verrons que l'homme s'y identifiera. Le miracle dans le recueil *Arbres* de Prévert se manifeste quant à lui sous la forme d'oranges, « inexplicables », « comme des oeufs », qui « ne cessent d'apparaître » - la magie du fruit participe bien de l'expression d'une vie inépuisable dans ses rythmes. Une autre figure de l'émerveillement, du surgissement printanier est bien entendu le bourgeon, tel qu'on le trouve par exemple sur l'arbre-Christ du *Mystère des Saints Innocents* de Péguy, image de fragilité, de tendresse - « toute vie vient de tendresse » - pointant

sur l'écorce rude. Et dans *L'Arbre au féminin* d'Hubert Juin, la vie d'abord brisée par la tempête, la « cognée de l'orage » (p. 50), unit les plaies au « sang végétal » pour permettre à l'arbre de « s'acheminer par le chemin royal des saisons », là où la sève « découvrira des voies nouvelles », comme vivifiée par la blessure, trouvant toujours en soi les ressources et une issue pour la vie.

Dans la poésie de Shelley ce sont les feuilles qui symbolisent le plus clairement les cycles saisonniers ; elles sont cendre et vie, comme semées sur le sol pour l'humus des forêts futures, « scattered on the forest soil », « heaped for many seasons » (*Queen Mab*, V), elles sont l'image d'une fertilité qui doit passer par la pourriture pour participer à la conception des printemps à venir. Dans *Prometheus Unbound* on rencontre une image de vie que nous connaissons déjà, celle d'un amandier frappé par la foudre, et dont s'ouvrent les boutons des fleurs (101) ; le cyclique, invincible énergie vitale, sacralise le végétal, comme, aussi, ce chêne de *Rosalina and Helen*, dont l'on compare les feuilles tendres à des fleurs (102) - la vie délicate s'épanouissant sur des rameaux secs et noueux, associe au schéma cyclique une image où le vitalisme s'impose, triomphant miraculeusement de toutes les stérilités. Ailleurs ce sont des arbres toujours verts, exprimant la vie dans sa durée, sa résistance aux persécutions du vent, proches des immortels arbres de paradis, coeurs et sources de la vie :

« No storms deform the beaming brow of heaven,
Nor scatter in the freshness of its pride
The foliage of the undecaying trees; »
(*The Daemon of the World*, 352)

Dans *The Revolt of Islam* on évoque aussi des arbres magiques, « moonlight blooms » et « bright fruit » (103), des arbres d'une espèce inconnue dont la lumière et son riche ruissellement rappellent l'expressionnisme des végétaux qui croissent dans les jardins d'exceptionnelle fertilité et que la mort n'atteint pas.

Dans les récits médiévaux se dressent de nombreux arbres dont le feuillage est symbole et garant d'éternité, d'une absence de déchéance en tous les cas ; le pin, arbre toujours vert, abrite les rois et leurs conseils, symbole de leur puissance au-delà même du simple royaume terrien. Quand Roland meurt, il court se jeter sous un pin, médiation ici, mais aussi prolongement de la vie au-delà de la mort.

Quand Yvain découvre en forêt « le plus bel arbre que jamais sut faire nature », il renoue avec une origine, vient y ressourcer sa vocation, le sens de son rôle de chevalier. Mais l'arbre n'est pas seul, il participe à un ensemble, un lieu où se manifestent les forces vives de la nature, avec sa fontaine et sa pierre. Lorsque Yvain verse de l'eau sur le perron de pierre il paraît réaliser d'antiques rites agraires appelant la pluie et la fertilité ; aucune pluie pourtant ne saurait traverser la dure ramure du pin, symbole d'une vie inaltérable, rencontrée à sa source, là où les contraires s'harmonisent - l'histoire des forêts a déjà éclairci ce point - ; ce lieu a toutes les qualités d'une matrice, origine de la quête du héros, de son amour et du récit lui-même. *Le Roman de la Rose* préserve un lieu semblable, avec son pin exceptionnel - on n'en vit jamais de si haut ni de si beau (v. 1427) -, sa fontaine et sa pierre de marbre ; les forces essentielles du cosmos y sont rappelées, résumées, totalisées en vérité dans ces seuls éléments, ce lieu originel qui conserve son mystère contrairement à celui rencontré dans *Le Chevalier au Lion*, finalement démystifié, manipulé, conquis ; avec *Le Roman de la Rose* le lieu est un verger, non plus une forêt, loin des renversements cosmiques de cette dernière. Mais peut-être aussi la forêt a-t-elle dénoncé le côté un peu artificiel, composé, de ces lieux de vie, de ces triptyques d'eau, de pierre et d'arbre, simples jardins d'Amour dans *Le Roman de la Rose*, même si les graines semées par Cupidon dans l'eau de la fontaine en font un « miroir périlleux », rappel des ambivalences vie-mort.

D'autres ont associé arbre et eau dans l'expression du vitalisme cosmique, et ce souvent en forêt, où l'on aime à placer un cœur révélateur, cernable, de la vie expansive - il est vrai qu'alors notre symbole est totalisant, groupant autour de lui la vie élémentaire, la densifiant, l'exprimant pure et à sa source. C'est le cas dans le roman de Leonov, *La Forêt russe*, où le sentiment du sacré s'éveille face à une source défendue en même temps que dévoilée par la présence d'arbres-gardiens ; quand la forêt s'abat, la source brille intensément parmi les arbres, y boire prend la valeur d'un rite. Chez Steinbeck, les arbres gardent aussi et participent du cœur de la vie : ils forment un cercle autour du rocher et de la faible source, « semence qui restera vivante jusqu'à ce que la pluie revienne » (p. 262 -3), « cœur du pays » qui « bat encore ». Les arbres referment le cercle de plus en plus étroitement, leur ombre est maléfique - la femme du héros fuit une première fois, comme chassée par les arbres, puis meurt en escaladant le rocher -, et c'est bien du sang qui finalement rénove le cœur qui s'épuise et tarit ; même si

le Christ qui s'ouvre les veines et fait tomber la pluie n'est pas cloué sur un arbre mais sacrifié sur le rocher, c'est bien comme en un violent rite à la terre - « le germe de la vie de la terre est là » -, en pleine forêt, et duquel la présence des arbres participe. La mort est demandée pour l'accès à la vie, les arbres en rang ont porté le centre où la vie s'est concentrée, ils l'ont maintenu dans leur ombre, ont réappris à l'homme les rites anciens qui régénéraient le vitalisme cosmique.

Dans le roman d'Edouard Glissant *la vie détenue*, recueillie dans le végétal, s'extériorise aussi avec ses ambivalences, positive ou maléfique ; celui qui marronne est irrésistiblement attiré vers les arbres, mais cette fuite immobile lui vaut la mort, et il est tué puis descendu en terre au pied du mahogany. L'arbre noue fatalement les deux extrêmes du destin des esclaves marrons, il détient le commencement et la fin, défiant l'air et le feu des astres, il est régisseur d'un temps propre mais aussi d'un Verbe originel, enchaînant des destinées, demiurge qui fait plus qu'exprimer le vitalisme du cosmos - prométhéen, il se serait accaparé une belle part du feu vital, permettant la vie puis se nourrissant du corps de ceux qui ont accompli leur destin à son pied. Il est un cœur de vie, « masse intense » et particulièrement dure, centre vital à partir duquel les autres arbres dessinent le paysage ; un « étang de mousse verte » s'y associe, comme si la vie, stagnante ici et non plus source limpide et originelle, avait pris dans l'arbre matriciel, s'y était arrêtée, répétant des destins de siècle en siècle, ceux des fuyards échouant sous le grand arbre et répandant leur mort dans son aubier, alors que le sens de la révolte des véritables Nègres marrons est perdu depuis longtemps - nous verrons pourtant que cette vie arrêtée dans l'arbre engendre la mémoire.

Un autre arbre possède un vitalisme destructeur, bien plus maléfique d'ailleurs, celui du récit de W. H. Hudson, *El Ombù*, dont la puissance est feu et consommation, énergie de la flamme comme dans l'expression de vie de bon nombre de géants végétaux ; mais surtout il contient en lui des existences d'hommes et de bêtes, qu'il semble avoir dévorées :

« Parfois, à minuit, on voit de loin l'arbre tout entier, de ses grandes racines aux feuilles de sa cime, briller comme un feu blanc. Quel est ce feu, que tant de gens ont vu, qui ne roussit pas les feuilles ? Et parfois quand un voyageur se couche ici pour faire la sieste, il entend des pas qui vont et viennent, et des bruits de chiens et de volailles, et des cris et des rires d'enfants, et des voix ; mais quand il se redresse pour écouter, les sons faiblissent et semblent disparaître de l'arbre avec un sourd murmure comme celui du vent dans les feuilles. » (104)

Tout ce qui vécut à l'ombre de l'ombù fut mené à la ruine, et les hommes au meurtre, puis à l'exil ; la force mystérieuse qui régit vie et mort s'est semble-t-il trop puissamment ancrée dans le végétal, lequel n'exprime pas un vitalisme cyclique mais une forme de possession. Il est bien l'arbre cosmos, absorbant les gestes, les rires, tous les bruits de la vie qui a procédé de son ombre, les prolongeant en quelque sorte dans son corps, dans le passage du vent, mais n'admettant plus autour de lui que le désert, engloutissant le monde pour un grand feu ardent mais blanc - blanc comme la mort aveugle qu'il gouverne -, l'alimentant en quelque sorte grâce à ce savoir des rythmes du cosmos qui régissent sa propre croissance.

Légiférant entre vie et mort, un autre arbre maléfique croît dans la nouvelle de Monteiro Lobato, *La Vengeance du « Péroba »*, issue de *La Vengeance de l'arbre et autres contes* ; l'arbre sert de démarcation entre deux femmes ennemies, et le jour où il est abattu pour être utilisé à la construction d'un moulin, un mauvais sort semble jeté. « Dans chaque bois il existe un arbre vengeur qui punit la malveillance des hommes » prévient le menuisier, parlant aussi d'une âme, comparable à celle des dryades, souffrant avec l'arbre puis vengeresse. Un arbre ensorcelé, ajoute-t-il encore, c'est un arbre « frappé par le sort pour venger les autres ». Dans la nouvelle, le coupable, celui qui a mutilé le végétal pour édifier un moulin, est puni par l'intermédiaire de son fils, écrasé par le pilon du moulin, la tête « écrabouillée dans la farine ». L'arbre maléfique est celui qui détient, jusque dans le matériau, pouvoir de vie et de mort sur les hommes.

Le vieux bûcheron des *Forestiers* de Thomas Hardy voit sa mort dans le grand orme que chaque coup de vent fait vaciller, comme préparant l'instant qui l'abattra ; la menace de cette épée de Damoclès ne se réalisera pas comme le vieil homme l'avait imaginé, car nous verrons que son symbolisme s'approfondit quand on le considère comme un double de l'homme - tout arbre du destin ne conquiert son pouvoir que par une identification humaine - ; cependant signalons que cet arbre oscille entre vie et mort, plus menaçant encore lorsqu'il est élagué, resserré sur sa verticalité, balançant inlassablement sa nudité et son squelette comme une arme brandie, recelant les dialogues ininterrompus entre vie et mort.

Les royautes végétales sont les plus habitées par ce pouvoir fécondant ou dispensateur de mort ; dans le poème d'Anatole France que nous avons déjà cité pour l'anthropomorphisme du grand chêne qu'il décrit, plus l'arbre est puissant, plus il « fait bouillonner la sève », plus la mort prend place aussi en lui, dans la rouille des lichens, l'inertie du bois ancien qui pourrit et qui tombe ; ce « séculaire ouvrage » est celui de la mort, dont il approche toujours plus dans son extension de géant. Vie et mort s'hypertrophient simultanément dans la stature des colosses, d'où cette présence doublement inquiétante, par son excessive fertilité et pour cet hermétisme d'une mort elle aussi imposante, fomentant parfois de fatals destins.

On voit combien notre motif, qui traduit, condense les dialogues de la vie et de la mort, pourra passer très aisément pour possesseur d'un savoir et pour médiateur vers ce savoir - la connaissance du cosmos dans ses rythmes, ses créations, ses épuisements saisonniers, ses mises à mort. La sève est relation des épisodes cosmiques, parce qu'elle est possédée par chaque inflexion de vie et de mort, à moins que ce ne soit elle qui les possède, les cisèle à son propre rythme - il est parfois difficile de défaire dans l'arbre, tellement il EST cosmos, identifié à lui, ce qui s'exprime par lui et là où il légifère. C'est bien ce rêve d'un ciboire parfait, où la vie aurait abandonné ses quintessences, qui chercha dans les arbres les breuvages d'immortalité, la délivrance d'un subtil secret, buvable de surcroît, par un végétal dépositaire, recueil et archive du cosmos, en même temps que créateur, arbre alchimique nous le savons, capable de resserrer, de distiller les expansions dispersées de la vie et d'en extraire le mystère dans une goutte de rosée, un lait féminin, un suc qu'ignore même le palais des dieux. Il est évident que l'expression des modes d'être du cosmos dans l'arbre ne se contente pas d'une juxtaposition d'images - un arbre avec ses racines, ses saisons, ses fleurs sur le bois sec, la jouvence de ses bourgeons, sa croissance séculaire - pour dessiner ces deux mots, vie et mort, signifier ce qui demeurerait difficilement exprimable, une énergie pour le rythme, les flétrissements, les déchéances, les épuisements puis les régénérations, et une autre - ou la même - pour l'accroissement, l'élan perpétuel et durable, les cheminements évolutifs. L'arbre, le symbole, impose sa vie propre à celle du cosmos, s'y surimpose avec ses capacités à métamorphoser l'élémentaire, à transcender la matière. Michelet conjure les arbres de lui dévoiler « le mystère d'immortalité », « le secret de la vie » ; car ce sont eux qui donnent vie au monde alentour, l'arolle, le mélèze qui « ont fait la vie de la contrée » (105) -

ils sont décrits comme un coeur de vie préservé sous l'écorce, concentré, accru dans sa chaleur. L'arbre est dépositaire des vitalismes du cosmos, il les conserve, les alimente de sa respiration, les restitue à la terre qu'il rend fertile ; l'arolle, arbre des glaciers, « témoignant de l'éternelle vie », triomphe là « où tout finit », pour une « éternité relative » précise cependant Michelet, mille années de croissance lente et forte. « Vie morte » ou « mort vivante », ainsi est nommée la présence de ces arbres, « momies d'Egypte » pour l'apparence morne et embaumée de leur enveloppe, mais préservant intacte une vie intérieure, « pensée vague » et « rêve » qui, suppose l'auteur, « doivent se trouver dans la longue existence de ces arbres » - notre motif totalise ainsi toutes les formes de la vie, de la plus brute à la plus consciente, la plus éthérée.

C'est parce qu'ils sont les premiers nés de la terre que, dans *La Chute d'un ange* de Lamartine, les arbres possèdent dans leur sève « le suc de la terre ». Leur vie s'étend du premier au dernier jour, le cosmos colporte en eux ses mystères les plus intimes, l'utopie d'un breuvage, d'un noeud originel - la matrice, mais anoblie, éthérée parce qu'essentielle et non plus matérielle et fangeuse - à partir duquel la vie se serait déliée, essaimée, complexifiée. De là à y voir l'âme de la terre, les origines divinisées - plus encore que simplement sacralisées - il n'y a qu'un pas, que franchit Lamartine ; dans *Le Chêne*, le géant végétal - comme toujours la massivité promet l'éternité - est « torrents d'âme et de vie », « intelligence divine » qui organise, crée le cyclique et ses rajeunissements, abrite comme Yggdrasil toutes sortes d'animaux qui le parcourent des pieds à la tête, en même temps qu'il devise sur la fin, un Ragnarök, apocalypse lointaine pour celui dont « les siècles sont des jours ». Et dans le *Choeur des cèdres du Liban* le gigantisme sous-tend aussi et impose le vitalisme ; l'arbre, cette « immense colline » végétale, est « levain de vie », source aux « ondes toujours pleines », origine pure et paternelle, inépuisable, où le cyclique n'est plus drame, ni même événement, inaperçu, fondu dans le flux des sèves éternelles.

Les glorieux arbres de vie romantiques rejoignent les mythes, bien que plus oublieux du cyclique. Tityre semble rêver de pareils géants dans le *Dialogue de l'arbre* de Paul Valéry, « éternelle vie » dans leurs fruits, « puissance de conquête par bonds de semences ailées ». Mais, semblent rétorquer les *Cahiers* dans un passage que nous avons déjà cité, cet « arbre infini » trouve un obstacle à sa croissance dans sa « mort annuelle ». L'arbre comme symbole de vie éternelle,

en s'assimilant cette formidable expansion des arbres du monde, tend à se confondre plus exactement avec le cosmos comme si, alors, il signifiait mieux son vitalisme, l'englobant, le totalisant, l'organisant aussi, y réinterprétant l'idée d'une multiplicité de formes issue d'une unité primordiale, unité qui prend l'aspect d'une volonté divine, idéalisant l'arbre matriciel, source originelle loin de l'hermétisme des pâtes indifférenciées où s'ébauchait la sexualité.

Le végétal possède les arcanes de la vie ; le grand arbre des récits de Mario Mercier est aussi nommé « arbre de vie », lui dont les essences lumineuses du cosmos pénètrent la matière. Chaque arbre est guérisseur, possède « le pouvoir de guérir par sa présence » ; il boit et restitue le vitalisme latent du cosmos, lui donne sa force comme sa forme. L'image d'une femme se surimpose aussi à Noïark, habitat et corps d'une Grande Déesse sans cruauté ; quant à la clairière où croît l'arbre-maître, elle est bien décrite comme un cœur de vie, « oeuf énorme empli d'une énergie pulsante » qui enveloppe le géant végétal : le mystère de la vie appartient à l'arbre, plante primordiale qui détient une matrice sublimée, essentielle.

Dans le poème *La Branche* de Bonnefoy, la matière de l'arbre est une « nuit dont les noeuds sont serrés » et où « l'esprit », « la vie » paraissent précairement installés, vite consumés. Le végétal est seuil entre vie et mort, déjà lieu de passage, densité de pierre hermétique, puis feu et luminosité dans des « arbres froids » (*Veneranda*), « toute mort inscrite sur les branches » (*Phénix*).

Pourtant le vitalisme de quelques arbres modernes n'est plus inépuisable ; les peintres analysés par Mertens von Schaller nous l'ont enseigné. Jean Onimus évoque tous les arbres mutilés, sans feuilles, calcinés, en opposition et révolte contre tous les symboles de la vie épanouie ; rappelons simplement les arbres de la poésie de Brecht, où la vie est fatigue, absurdité du cyclique. « N'est-ce pas terriblement fastidieux pour toi de donner de nouveau chaque année des bourgeons, de fleurir, de porter des fruits pour à la fin te retrouver tout dépouillé ? » interroge le poète dans son *Dialogue hypernaturaliste avec un arbre*. Mais surtout c'est l'arbre aux vautours qui marque la faillite du symbolisme de la vie, lui qui épuise ses ultimes ressources pour tenter une renaissance, une éclosion de ses bourgeons, mais que les oiseaux de mort mutilent, angoissés seulement un instant pendant la nuit par la réputation d'immortalité des arbres. La vie échoue dans le végétal malgré les injonctions des lois cosmiques ; la dialectique vie-mort

est compromise, troublée, déséquilibrée, l'arbre-cosmos voit les forces de mort l'envahir, son vitalisme perdre ses capacités à se régénérer, avec elles les dynamismes qu'on croyait immuables.

Nous verrons que ce type d'arbre, coeur de vie mutilé, est aussi identifié à l'homme moderne et désabusé. Pourtant, avant d'un venir précisément à cet autre symbolisme, primordial, de notre motif, achevons avec quelques arbres dont le vitalisme est exemplaire, métaphores de l'amour, de la liberté, de toutes réalités qui trouvent leur expression dans le foisonnement des feuillages, dans la force de croissance - et non dans la structure. La nouvelle de Tolkien, *Leaf by Niggle* (106), contient une allégorie de la création, image de l'oeuvre qui s'accomplit hors de soi et après un voyage par la mort, l'acceptation d'une mort qui est purgatoire pour l'artiste ; car à son retour il découvre l'arbre qu'il peignait dans la nature même, avec chaque feuille telle qu'il l'avait travaillée, un arbre de la vie pleine et épanouie - il ne reste alors qu'à achever la forêt et le paysage alentour, encore flous, et ce grâce à l'aide, la coopération d'un autre personnage. A la fin de la nouvelle le grand arbre est en pleine floraison, il s'enracine dans la vie - « the blossom of the Great Tree was shining like flame » -, il est l'oeuvre qui dépasse la seule vie intérieure du créateur, le tableau qui n'est pas promis à la seule poussière des musées, mais s'enracine dans la vie réelle, dans le coeur d'autrui.

Les arbres d'amour sont légion ; ils croissent en soi dans la poésie pétrarquiste, expressions d'un vitalisme irrépressible, envahissant, dont la racine creuse impitoyablement dans l'humus du coeur de l'amant. Dans une ballade médiévale rapportée par Pierre Laurette dans *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Alain Chartier décrit ainsi l'allégorie amoureuse, arbre qui produit vie et mort simultanément :

*« J'ay un arbre de la plante d'amours
Enraciné dans mon cuer proprement
Qui ne porte fruits, sinon de douleurs,
Feuilles d'ennuy et fleurs d'encombrement,
Mais, puisqu'il fut planté premièrement,
Il est creü, de racine et de branche,
Que son ombre, qui me porte nuisance,
Fait au dessous toute joye seichier,
Et si ne puis, pour toute ma puissance,
Autre y planter, ne celuy arrachier. »*

C'est, chez Jimenez, « l'arbre pur de l'amour éternel » (*Sonetos espirituales*) qui croît sur des morceaux de coeur brisé - ces arbres de vie aussi naissent et se nourrissent de mort, tout au moins de douleur.

Pour Baudelaire c'est l'arbre du désir qui s'impose comme le champion de tous les vitalismes, « vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais » (*Le Voyage*), (ex)croissance excessive qui s'enfle toujours plus des sucres de la terre, bien que pour se porter vers l'Idéal, le céleste : « Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace / Que le cyprès ? » interroge le poète. On connaît aussi d'Hugo cette comparaison faite dans *Notre-Dame de Paris* : « l'amour est comme un arbre, il pousse de lui-même, jette profondément ses racines dans tout notre être, et continue de verdoyer sur un coeur en ruine. » Les arbres d'amour ou de désir possèdent les attributs des arbres de vie, les vitalismes et les ambivalences d'un cosmos intérieur. Les arbres de Liberté sont quant à eux parfois plantés dans la terre ferme, arbres civiques tels que nous les avons rencontrés chez Hugo, arbres plantés dans les révolutions en espérant leur foisonnement, arbres toujours verts ou ornés, décorés comme en un culte aux idées nouvelles, souvent « teint[s] de sang » (*En Espagne*, P. Eluard) ou enracinés dans les corps tombés des martyrs, comme l'arbre du progrès des *Châtiments* de Hugo, image qui à travers le temps s'insurge à pleins feuillages et fait revivre les morts dans ses poussées de sève.

Tout au long de cette analyse des arbres du cosmos, à travers ceux qui y légifèrent, y symbolisent un ordre, une structure, ceux qui en totalisent tous les aspects, les espaces et le temps, une géographie, une axialité, puis ceux qui en portent les modes d'être, nos exemples, arbres mythiques ou poétiques, sont souvent apparus plusieurs fois, comme si l'arbre-cosmos possédait pour sa perfection les trois capacités que nous avons discernées. Toujours, aussi, nous avons signalé le caractère irréductible de notre motif, que le symbolisme ne confine jamais tout à fait à l'expression des réalités cosmiques, car toujours il ajoute de sa propre ampleur, et surtout de ses propres alchimies, inventeur du cosmos, créateur autant qu'image d'une réalité qui le dépasse, possesseur d'un savoir-être où l'univers se retrouve, se dévoile dans ses ordres, dans ses ensembles, ses expansions, dans ses rythmes vitaux ou ses durées. Notre motif concrétise, rend cernables les phénomènes, les vastités, et en même temps impose une végétalité active, une forme où l'univers se fond, se ramifie, croît, se

condense, se résume, un rythme où il se suspend, s'organise, fructifie, une verticalité où il s'oriente, progresse, une alchimie enfin, où il se métamorphose, se transcende, en même temps qu'aucune de ses parties, aucun de ses germes, aucune des ses pâtes originelles ne sont oubliés.

Et nous avons pu ici ou là signaler des modalités humaines présentes dans le végétal, mises au monde par les arbres matriciels ; nous avons affleuré, parfois, à l'identification entre hommes et arbres, au prolongement de la vie humaine dans les arbres puissants des tombeaux ou les arbres du destin. L'arbre en effet est double de l'homme - l'étude poétique des arbres anthropomorphes comme l'analyse des métamorphoses ovidiennes ont déjà montré comment les deux règnes peuvent se mêler -, et ce de diverses façons, par gradations pourrions-nous dire, de la simple comparaison à l'attachement, de la reconnaissance d'un état d'âme à l'étreinte passionnée, la fusion. Débutant par toutes les formes de modélisation de l'arbre, nous nous acheminerons jusqu'à cette fusion, là où se retrouvent les métamorphoses, en passant par les leçons d'équilibre, les images dynamiques de la personnalité, les paysages esquissant à peine des sentiments humains dans l'arbre, les connivences, les arborisations, qui sont désirs d'être arbre.

En ultime transition, signalons une figure qui parle de vie en même temps qu'elle prolonge l'homme dans l'arbre, la figure du planteur d'arbres. Chateaubriand mettant en terre tous ses arbres d'Aulnay et les choyant « comme [ses] enfants » (I, p. 39 - 40) dépose dans leur vitalisme, dans l'image prospère de frondaisons futures, l'espoir secret d'exister en eux au-delà de la mort - ils « nourrissent au fond de mon coeur d'autres illusions », avoue l'écrivain.

La même volonté, implicite, s'ébauche dans ces quelques vers du poète des Ming, T'ong-jouen :

*« Et voici que je croise un vieillard,
Dont le nom ne m'est point connu.
Il a le don dit-il, de planter des pins
Ses arbres qui, par milliers, couvrent les hauteurs
Sont presque tous déjà devenus majestueux comme des dragons ». (107)*

Arbres de vie et symboles d'immortalité pour leur grandeur, ils sont aussi un prolongement de vie pour le vieillard, et l'image d'une existence inscrite dans

la durée, qui se veut forte dans la vieillesse, empreinte de majesté et non soumise à la décrépitude.

Enfin le récit de Giono, *L'Homme qui plantait des arbres*, relate la résurrection d'un pays grâce à un planteur d'arbres, un donneur de vie, un démiurge patient, un « vieux paysan sans culture » qui en plus de trente années de vie a mis en terre les semences de milliers d'arbres pour « faire surgir du désert ce pays de Chanaan » et permettre à des sources de se remettre à couler, puis à des hommes de bâtir des villages. Quand le narrateur le rencontre pour la première fois, il a déjà planté cent mille arbres dans la solitude, dont « vingt mille étaient sortis ». Arbre et homme s'allient pour donner la vie à des terres qui se meurent, et l'homme a découvert dans cette oeuvre le « moyen d'être heureux », se réalisant un peu plus à chaque obstination à vaincre la stérilité. A l'âge de 72 ans il part planter ses arbres à plus de douze kilomètres de sa maison ; « athlète de Dieu », il redonne au végétal tous ses attributs, la régénération, la lente croissance, la capacité de donner la vie à toute une contrée, de créer une terre promise, et lui-même s'y réalise, y concrétise le sens, la générosité de sa propre existence, et sa longévité.

CHAPITRE X

L'ARBRE DOUBLE DE L'HOMME

1) Modélisations :

Le regard porté de l'homme à l'arbre, et qui revient à l'homme, produit la comparaison - l'arbre ressemble à l'homme, dans sa physionomie, ses attitudes, on y reconnaît de l'humain (la mise en comparaison, très vaste, se poursuivra avec les arbres de l'identité, et même avec les connivences) -, la métaphore - une force, une patience, une volonté s'y impriment, s'y symbolisent, l'arbre ne se contentant pas d'être « comme » un homme, semblable, mais s'imposant comme l'expression même d'un certain nombre de qualités - l'exemplarité - l'arbre est homme plus parfait, sa condition et son approche du monde sont à imiter. Ce sont donc trois aspects d'un même regard, où le végétal apparaît comme le double de l'homme, où son mode d'être est un modèle, comme sa vie dans le temps, sa confrontation au rythme des saisons - on y surprendra aussi les saisons humaines, y compris la vieillesse et ses dépouillements, le végétal paraissant alors un miroir négatif, renvoyant trait à trait une image de déchéance.

Les *Essais sur l'émerveillement* de Jean Onimus décèlent précisément dans les arbres de vie le modèle d'une volonté opiniâtre et parfois pathétique, douloureuse. Les arbres terriens de Victor Hugo, auxquels ils font notamment

référence, ont l'âme anthropomorphe ; le chêne, « vieil opiniâtre » dans *Le Satyre*, « fidèle » et « austère », s'il se dresse avant tout comme le symbole d'un travail acharné de la terre, n'en porte pas moins la force exemplaire d'une volonté à toute épreuve, que rien ne peut détourner de ses fins. Les chênes, avec les caractéristiques de leur espèce, « puissance », « grandeur », « force » et « excellence » (1) selon les termes des récits de voyage du poète dans les Alpes et les Pyrénées, suggèrent bien le modèle de la force, eux les surhommes, les héros épiques les plus fougueux ; mais lorsqu'ils tordent leurs bras, ils ébauchent l'image même de la douleur, doubles de l'homme par leur fatale condition, présumant des tortures intérieures. Le cèdre qui dans *La Légende des siècles* vole abriter Saint Jean au désert doit quant à lui assumer une image de patience, pour une solidité inscrite dans la durée ; dans les *Odes* le chêne est résistance, fierté vindicative, lui qui « saura rompre et non plier » (2), dressant un de ces orgueils qui engendrent la chute. Parfois l'arbre est plus longuement, et pour ses saisons, mis en comparaison avec l'homme ; ainsi dans *Les Rayons et les ombres*, l'homme est arbre à qui manquent les ressources de la saison, et dont l'existence se poursuit à l'image d'un arbre stérile :

« *L'homme est l'arbre à qui la sève
Manque avant qu'il soit en fleur.
Son sort jamais ne s'achève
Que du côté du malheur. »*
(XXX)

La stérilité, la déchéance, la vieillesse du végétal, peuvent tout autant porter l'image des existences humaines, miroir parfait promené sur les flétrissures de l'âme, comme dans ces vers du même recueil :

« *Lui qui devait fleurir comme l'arbre choisi,
Il n'est plus qu'un tronc vil au branchage noirci,
Que l'âge déracine et que le vice effeuille,
Dont les rameaux n'ont pas de fruits que Dieu recueille,
Où jamais sans péril nous ne nous appuyons,
Où la société greffe les passions !
Chute immense ! [...] »* (Sagesse - XLIV)

Ici la comparaison pourrait paraître déjà arborisation - l'homme parle de soi en termes d'arbre. Cependant notre motif n'est utilisé que comme un modèle,

nous ne parlerons d'arborisation qu'à partir du moment où l'humain participera, corps ou âme, de la végétalité de notre motif, où celui-ci investira, plus ou moins entreprenant, la nature humaine.

« Mon avril se meurt feuille à feuille » poursuit Hugo dans *Les Chants du crépuscule*, assimilant les saisons de l'arbre à la vie d'homme, mais sans la bénédiction du cyclique pour le second. Pourtant parfois les renouveaux sont eux aussi modèles, comme dans ce poème des *Feuilles d'automne* :

« Vois, cette branche est rude, elle est noire, et la nue
Verse la pluie à flots sur son écorce nue ;
Mais attends que l'hiver s'en aille, et tu vas voir
Une feuille perce ces noeuds si durs pour elle,
Et tu demanderas comment un bourgeon frêle
Peut, si tendre et si vert, jaillir de ce bois noir.

*Demande alors pourquoi, ma jeune bien-aimée,
Quand sur mon âme, hélas ! endurcie et fermée,
Ton souffle passe, après tant de maux expiés,
Pourquoi remonte et court ma sève évanouie,
Pourquoi mon âme en fleur et tout épanouie,
Jette soudain des fleurs que j'effeuille à tes pieds » (3)*

On voit combien ce sont souvent les vitalismes de notre motif, ou ses morts - ici les régénérations, les purifications printanières - qui inspirent les métaphores, les mises en parallèle, comme celle-ci, classique, des éveils de la saison avec ceux d'un coeur purifié par l'amour. On trouve aussi dans la poésie hugolienne l'arbre comparé à un homme sage : un orme penché dans *Les Voix intérieures* est « comme un sage qui rêve attentif à son livre » (4). Et le chêne n'est pas toujours puissant, plus proche de l'homme dans ses faiblesses quand il « tremble comme un jonc » (*Les Orientales*) tout en touchant au ciel ; plus proches aussi sont les cèdres des *Châtiments*, mais eux pour leur sensibilité, « plus durs que le granit » mais tressaillant quand un oiseau vient nicher dans leurs branches (5). Dans *Les Contemplations* la comparaison paraît parabole : une mère se meurt, son enfant, insouciant ou ignorant, chante ; « La douleur est un fruit ; Dieu ne le fait pas croître / Sur la branche trop faible encor pour le porter. » (6) interprète le poète. Les lois de la nature valent pour l'homme comme pour le végétal ; elles sont leçons à travers l'arbre, comme, aussi, dans *Melancholia*, où l'homme est identifié dans sa vieillesse au végétal à la saison du dépouillement :

« Tu laisses choir tes ans ainsi qu'eux leur feuillage ». Dans cette perte à foison, dans l'automne, classiquement, l'homme reconnaît l'épuisement de son temps, sans qu'il en puisse rien conserver. On notera combien l'arbre du cyclique est mélancolie - ou espoir -, image d'homme dans le temps, reflet parfois douloureux de soi, quand l'arbre du temps thésaurisé est à accomplir, lui l'exemplaire, l'homme plus parfait, dépassant les souffrances, s'imposant en volonté farouche, en sagesse, en patience. Signalons enfin chez Hugo la reconnaissance en l'arbre d'un double du poète. « Comme les pieds noirs de l'arbre, / Je m'enfoncé dans la nuit » déclare-t-il dans *La Destinée* du recueil *Les Quatre Vents de l'Esprit*, induisant une semblable familiarité avec les ténèbres, l'irrévélé ; et *Les Feuilles d'automne* évoque « et les feuilles de l'arbre et les vers du poète », semblablement emportés vers l'oubli, desséchés, échappant à celui qui les a produits :

« De l'arbre à présent détachées,
 [...]
 Vains débris qu'on traîne en rêvant
 [...]
 Moi, comme des feuilles flétries,
 Je les vois, toutes défleuries,
 Courir sur le sol dépouillé ;
 Et la foule qui m'environne,
 En broyant du pied ma couronne,
 Passe et rit de l'arbre effeuillé. » (7)
 [...]

Les *Mémoires d'outre-tombe* comportent aussi de nombreux rapprochements entre homme et arbre ; « le temps ne m'a arraché que les cheveux, comme il effeuille un arbre en hiver, mais la sève est restée au coeur » (III, p. 293) déclare Chateaubriand, identifiant les saisons humaines avec la vie de l'arbre dans le temps, que le printemps n'abandonne pas malgré la déchéance. Mais les deux saisons de l'homme cohabitent dans l'arbre, réunissant « la double beauté de la vieillesse et de la jeunesse », et là s'arrête l'identification, puisque ceci « ne se trouve jamais chez l'homme » (p. 414). Dans sa croissance, le végétal image le destin des grands hommes ; s'entretenant de celui de Napoléon, d'abord médiocre et inconnu avant d'entrer dans l'Histoire, Chateaubriand note : « le germe du plus haut palmier est d'abord abrité par l'Arabe sous un vase d'argile » (II, p. 76) - le végétal raconte un destin d'homme, en même temps qu'il donne une leçon d'humilité. Ailleurs ce sont, plus classiquement, « les feuilles qui tombent

comme nos ans » (I, p. 138), et la fragilité de l'arbre jeune dans lequel le poète se retrouve : « comme le dattier de l'Arabe, à peine ma tige était sortie du rocher qu'elle fut battue du vent ». Tout moment dans la croissance du végétal peut être saisi pour métaphore de l'homme ; l'arbre, force ou fragilité, joue tour à tour le rôle du chêne et celui du roseau. Parfois notre motif, lieu par excellence de toutes les dialectiques, instruit d'une double nature, d'un alliage de force et de douceur. Ainsi Chactas dans *Les Natchez* (8) ressemble « à ces vieux chênes où les abeilles ont caché leur miel » (p. 79) ; sa bonté, sa sagesse aussi, s'abritent dans un corps d'écorce rude. Et Celuta et son frère trouvent leur modèle en deux arbres semblables, jaillis d'un même tronc - notre motif est alors symbole d'union, d'une perfection dans la ressemblance, d'un lien indéfectible entre le frère et la soeur, exprimé notamment par le langage « que leur fait parler la brise ». Dans *Atala* c'est encore par son vitalisme que l'arbre s'impose comme double de l'homme ; Atala compare le coeur humain aux arbres « qui ne donnent leur baume [...] que lorsque le fer les a blessés » (p.150), ne s'accomplissent dans le don qu'après la mutilation - par la comparaison à l'arbre, les attitudes des hommes prennent l'aspect de lois, de mécanismes inhérents à leur nature. René dans *Les Natchez* rapproche quant à lui les hommes mauvais des arbres maléfiques, leur « pernicieuse influence » est pareille à l'attirant ombrage d'un bel arbre qui, si l'on s'assoit à son pied, donne la mort. A l'opposé la générosité, le don de soi peuvent aussi trouver écho et symbole dans le végétal ; « l'enfant des forêts américaines », Outougamiz, l'ami dévoué de René, est comparé à un olivier qui « laisse tomber, sans s'en apercevoir, au gré des brises ses fruits mûrs sur les gazons fleuris » (p.216) - le don désintéressé de soi, l'innocent essaimage de « ses vertus sur la terre », se reconnaissent dans la chute des fruits mûrs, cette absolue générosité du végétal offrant la part de lui-même où il a le plus dépensé de sève. Le même Outougamiz possède aussi une âme « s'agrandissant avec les périls », d'autant plus forte qu'elle est éprouvée, « comme un chêne qui semble croître à l'oeil à mesure que les tempêtes s'amoncellent autour de sa tête » (p.215). Le chêne puissant se retrouve décidément dans la plupart des démonstrations de puissance, des métaphores de résistance. C'est lui aussi, mais pour sa vieillesse, qui fait le portrait de Chactas, dans le passage que nous citions plus haut, et aussi dans *René*, où le vieil indien se compare lui-même à un « chêne décrépît » dont la seule végétalité lui vient « des plantes étrangères » (p.322) qui couvrent sa nudité,

symboles de ses souvenirs, l'unique vie qui l'anime étant celle de sa mémoire, d'une histoire à laquelle il échappe déjà. L'arbre vénérable est aussi par sa solitude le miroir du vieillard, « arbre d'une vieille futaie tombée que le temps a oublié d'abattre » (p.309) ; et Chateaubriand reprendra volontiers à son compte cette métaphore - lui qui traversa tant de péripéties de l'Histoire, se voit aisément dans ses vieux jours en la stature d'un grand arbre solitaire, rescapé de temps révolus. A la mort de Chactas, c'est bien un chêne qui s'écroule, et nul ne peut plus se réfugier à son ombre : « je crains que le chêne ne soit tombé avant qu'il t'ait pu garantir de l'orage » (p.438). La perfection de sagesse et de vertu du vieil Indien justifie seule qu'il soit mesuré dans sa grandeur à l'étalon de l'arbre ; quand il rend le dernier soupir, il est « l'arbre parfumé des forêts américaines » qui « embaume l'air » (p. 443), répand une âme de bonté « sur son sol natal ». En l'arbre les qualités humaines sont glorifiées, idéalisées ; une noblesse surtout se raconte quand le vieillard, et toute sa vie à rebours, sont éprouvés à l'échelle du végétal. De même dans *Les Natchez* le végétal est exemplaire, lorsqu'il signifie la résistance de l'Iroquois aux envahisseurs, mais une résistance sans férocité :

« L'Iroquois est un chêne qui oppose la dureté de son bois à la hache qui le veut couper ; mais il ne laisse point tomber ses branches pour écraser celui qui frappe ». (p. 398)

Notre motif est bien modélisé au sens où il propose une idéalité, parce que sans failles, sans faiblesses dans les lois qui sont les siennes ; sa résistance est loyale, seules ses forces intérieures sont les ressorts d'un combat sans violence, dans le respect absolu de la vie.

Le végétal montre le sens de l'honneur, celui de la constance ; c'est surtout ce second aspect qui force l'admiration, et fait de notre motif la métaphore d'attitudes, de caractères idéaux. Cette constance est présente dans un passage du *Génie du Christianisme* qui use du végétal comme du symbole de la vertu, exposée à tous les orages, semée dans les milieux les plus hostiles : « plus elle est battue des vents, plus elle prodigue de trésors aux hommes » (9). Un caractère opiniâtre est à nouveau prêté à l'arbre, qui se renforce dans les épreuves, et le même vitalisme s'impose comme le garant de la positivité du modèle, des futures fructifications pour qui s'adonne à la vertu. Signalons enfin chez Chateaubriand une métaphore sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, l'arbre modèle de la beauté et de la grâce féminines ; cependant, si à la mort de René la jeune Celuta

est bien comparée à l'arbre de la souplesse, le peuplier, c'est pour signaler la défaite de la vie dans son corps de femme, pareil alors à « un jeune peuplier mort sur la tige » (p.448).

La contemplation des arbres, et surtout de la vie des feuilles, inspire à Shelley des métaphores de la condition humaine ; les générations se succèdent au rythme des chutes de feuilles, dans *Queen Mab* elles s'entassent dans l'anonymat du nombre, leur fragilité dans *The Revolt of Islam* les expose au moindre coup de vent de l'automne. J. Perrin dans *Les Structures de l'imaginaire shelleyen* décèle dans la feuille le symbole d'une impuissance et d'une passivité de l'homme, plus impressionnante quand elle est emportée avec ses congénères, en « masses entraînées » pour une « errance douloureuse » ; c'est bien en automne, saison de l'âge mûr mais que la vieillesse guette déjà, que les feuilles sont dispersées - les verbes « to shake » ou « to scatter » accompagnent fréquemment la relation de leurs sinistres voyages -, images de fragilité, d'une existence fragmentée soumise à l'agressivité des éléments. Les feuilles sont le modèle d'une condition dramatique, dans leur « course pathétique au tombeau » - selon l'expression de Perrin - elles expriment un destin où l'homme se retrouve. Mais le chêne demeure symbole et exemple de force, de résistance, de volonté (« stubborn and unalterable will », *Queen Mab*, VII 258), il montre une sérénité conquise sur les tempêtes ; le pin également - ce second héros des gestes épiques shelleyennes - est solidité et fermeté, un vieil homme lui est comparé, « firm as a giant pine » (*Revolt of Islam*, VI 2417) et portant aussi cet air de sauvagerie noble que prêtait la chevelure des arbres, ses mèches échevelées dans le souffle du vent (« Like the pine's locks upon the lingering blast », VI 2520). Dans *Fragment of the Wandering Jew* le pin impose également une grandeur de la force résistante :

« Still like the scathed pine tree's height,
Braving the tempests of the night
Have I 'scaped the flickering flame. »

Au-delà de la simple métaphore de résistance, l'arbre est le double de celui qui a triomphé des tempêtes et croît en majesté face à la mort - notre motif, dont nous connaissons la stature anthropomorphe du surhomme, du demi-dieu, est souvent utilisé pour décrire des hommes d'exception, la perfection des qualités

qu'il symbolise élève l'âme qui lui est comparée, âme d'expérience dont la croissance dans les épreuves l'a placée au-dessus de toutes les autres.

Mais celui qui se reconnaît le mieux dans l'arbre, c'est le poète lui-même, qui dans les arbres-lyres décèle le reflet de sa propre condition, de ses rapports avec la nature, de ses quêtes du verbe poétique. Ces arbres dont nous décrivons les langages sous l'impulsion du vent, sont les doubles du créateur qui, comme le déclare H. Lemaître dans *Shelley poète des éléments*, en appelle aux ressorts extérieurs « pour donner une résonance infinie à son chant ». Dans *Ode to the West Wind* le poète observe la « présence invisible » du vent « qui confie ses harmonies à la forêt » ; « fais de moi ta lyre » le supplie-t-il, « sois par mes lèvres » l'inspirateur, « la trompette des prophéties ». Pour J. Perrin c'est une véritable « métaphysique du vent » qui apparaît dans cette modélisation de l'arbre-lyre, puisqu'une énergie extérieure provoque la mise au jour de ce qui existait à l'état latent dans l'arbre-esprit. Les interactions complexes entre arbre et vent, que notre étude poétique a déjà approfondies, disent le poète face à sa création, en attente de ce qui jouera sur les cordes de son âme des mélodies intérieures.

Dans *La Montagne* de Michelet l'arbre poursuit la métaphore d'âmes fortes, il est l'image du héros, tel que l'anthropomorphisme l'a décrit, stoïcien et lutteur de plus en plus résistant à mesure qu'il conquiert les sommets. Car c'est la forêt montagnarde que Michelet regrette, celle des « races héroïques », opposée à ce siècle et sa « forêt humaine » qui n'est plus que « forêt malade » dont on a pris soin « d'extirper les héros » : « la plaine est maîtresse du siècle », elle est vulgarité, elle « fait la guerre à la montagne » et à ses surhommes. Le romantisme place en montagne le modèle de toutes les exceptions, de toutes les noblesses et grandeurs. Ainsi fait aussi Nietzsche, dans le chapitre *De l'Arbre sur la Montagne* de son *Zarathoustra*, où il use de l'arbre comme d'une métaphore, plus, comme d'une sorte de parabole, pour une leçon donnée par *Zarathoustra* à un jeune homme mélancolique - car l'arbre exemplaire peut aussi glisser dans des propos à fin didactique. Le jeune homme se plaint de ses ambitions, de ses désirs démesurés de hauteur, de cette solitude qui l'accompagne dans ses élévations trop brusques, de la fatigue, de la stérilité de pensées perchées dans de trop hautes sphères. Zarathoustra prend ainsi la parole :

*« Cet arbre s'élève seul sur la montagne ; il a grandi bien au-dessus des hommes et des bêtes.
Et s'il voulait parler, personne ne pourrait le comprendre : tant il a grandi.
Dès lors il attend et il ne cesse d'attendre, - quoi donc ? Il habite trop près du siège des nuages : il
attend peut-être le premier coup de foudre ? »*

L'arbre immense et porté vers les hauteurs image une quête de liberté, cependant que Zarathoustra prédit la chute pour celui qui ne croît que vers les hauteurs, et méprise les ténèbres, le mal - mais là nous entrons déjà dans l'examen des images de la personnalité, de ses ambivalences, ses combats entre aérien et terrien. Pourtant dans le chapitre *La Salutation*, Zarathoustra est accueilli par ces paroles, où le pin s'impose bien comme le symbole d'un homme qui domine tous les autres par sa puissance :

*« Je le compare à un pin, ô Zarathoustra, celui qui grandit comme toi : élancé, silencieux, dur, solitaire, fait du meilleur bois et du bois le plus flexible, superbe,
- voulant enfin, avec des branches fortes et vertes, toucher à sa propre domination, posant de fortes questions aux vents, et aux tempêtes et à tout ce qui est familier des hauteurs.
- répondant plus fortement encore, ordonnateur, victorieux :
ah ! qui ne monterait pas sur les hauteurs pour contempler de pareilles plantes ?
Tout ce qui est sombre et manqué se réconforte à la vue de ton arbre, ô Zarathoustra, ton aspect rassure l'instable et guérit le coeur de l'instable. »*

Ce pin offre une stature équilibrée, sa solitude est fière, une plénitude et une confiance l'habitent, que la chute ne menace pas ; il assume les fonctions structurantes des piliers mythiques, repère rassurant pour tous, guide et émulation pour les faibles. Sa familiarité avec les hauteurs fait prévaloir l'aérien, cependant que le vitalisme dur de sa couronne doit bien tenir à un profond enracinement ; le végétal est modèle ici d'une puissance épanouie pleinement et sans contraintes, sans morale non plus, il n'est plus cette expression d'une opiniâtreté luttant douloureusement contre les éléments et les saisons, mais l'image d'un individu achevé, réalisant toutes ses possibilités de croissance, dominant sans crainte tout son environnement.

Mais Zarathoustra a parlé de chute ; le danger - ou le destin - pour celui qui grandit trop, est d'être abattu. Et là nous nous trouvons face à une métaphore qui a parcouru les siècles, celle de l'orgueil, l'arbre symbole d'orgueil et dont le châtiment est la chute. *La Bible* contient plusieurs de ces arbres d'orgueil, doubles des souverains le plus souvent, images de domination excessive dont l'humiliation

et la chute seront les leçons d'un dieu tout-puissant qui n'admet pas ces fiertés illégitimes. Dans *Ezéchiel* Yahvé parle ainsi de Pharaon :

« A quoi te comparer dans ta grandeur ?

Voici : à un cèdre du Liban, au branchage magnifique, au feuillage touffu, au tronc élevé. Parmi les nuages émerge sa cime.

[...] Dans ses branches nichaient tous les oiseaux du ciel, sous ses rameaux mettaient bas toutes les bêtes sauvages, à son ombre s'asseyaient toutes sortes de gens.

[...] Je l'avais embelli d'une riche ramure. Il était envié de tous les arbres d'Eden, au jardin de Dieu.

Parce qu'il s'est dressé de toute sa taille, qu'il a levé sa cime jusqu'aux nues, qu'il s'est enorgueilli de sa hauteur, je l'ai livré aux mains du prince des nations, pour qu'il le traite selon sa méchanceté ; je l'ai détruit. » (Ez., 31).

Puis Yahvé de raconter comment ses rameaux se sont brisés par les vallées et les montagnes, comment des multitudes d'oiseaux et d'animaux se sont remis à vivre parmi ses débris. Et d'ajouter, assignant bien à l'arbre le symbolisme de l'orgueil, fustigeant ceux qui veulent égaler sa grandeur :

« Ainsi donc, que jamais ne s'élève dans son orgueil aucun arbre situé près des eaux, qu'aucun n'élève sa cime parmi les nuages, qu'aucun arbre bien irrigué ne se dresse vers eux de toute sa hauteur ! Car tous sont voués à la mort, aux pays souterrains, au milieu du commun des hommes, avec ceux qui descendent dans la fosse. »

L'identification du souverain au géant végétal permet l'enseignement des lois divines ; dans sa description de la royauté absolue de Pharaon, Yahvé présentait d'abord un véritable arbre du monde, arbre de vie aussi, qui savait faire prospérer tout un pays, abriter toute une nation. En généreux arbre cosmique, il demeure béni par Dieu, par l'eau des fleuves où il croît - « Ses racines plongeaient dans des eaux abondantes » - et qu'il redistribue aux autres végétaux. Il était l'arbre civilisateur et de la civilisation, mais le péché d'orgueil, le désir de s'élever démesurément ont provoqué la colère divine ; sa grandeur est rappelée à son humble fonction, qui était de nourrir et enrichir la vie terrienne, et son châtement est la chute, le rappel des ténèbres souterraines, puis la stérilité de tout un pays, quand « les eaux abondantes ont tari » et que « les arbres des champs ont séché ». L'arbre d'orgueil est le modèle du souverain impie, qui par le refus de l'obéissance à Dieu s'expose à la chute ; pour n'être pas resté nourricier et généreusement terrien, un châtement le mutile et tarit toutes les sources de vie. Le

rêve que Nabuchodonosor raconte à Daniel pour qu'il l'interprète est lui aussi habité par un géant végétal dont la physionomie l'apparente aux arbres du monde ; gnomon du centre à partir duquel tout s'ordonne, en même temps qu'il fructifie abondamment, il donne ombre et nourriture aux « bêtes des champs » comme aux « oiseaux du ciel ». Mais un ange en appelle à sa chute, et à un temps d'expiation. Daniel traduit ainsi le rêve du souverain :

« Cet arbre que tu as vu... c'est toi, ô roi, qui es devenu grand et puissant, et ta grandeur a augmenté et atteint jusqu'au ciel, et ta domination jusqu'aux confins de la terre. [...] Tu seras chassé d'entre les hommes et avec les bêtes des champs sera ta demeure, tu te nourriras d'herbe, comme les boeufs, tu seras baigné de la rosée du ciel, sept temps passeront sur toi, jusqu'à ce que tu aies appris que le Très Haut a domaine sur le royaume des hommes et qu'il le donne à qui lui plaît. » (Daniel, 17).

Le châtement est identique à celui de la chute, retourner à la terre et à ses stérilités, à l'herbe, aux plaines sans arbres ; la démesure est abattue par un dieu, jaloux de sa grandeur et de son autorité. Le végétal peut aussi être interprété, non simplement comme le symbole d'un homme en royauté, mais comme celui de toute une nation à la prospérité croissante : Yahvé promet sa bénédiction pour le peuple d'Israël qui s'est tourné vers lui - « ses rejetons s'étendront au loin » (Osée, 14 ; 5) - ; celui-ci participe lui-même du vitalisme de l'arbre, symbole d'une nation humble qui reconnaît en Dieu l'impulsion de toutes les fructifications, de toutes les extensions, de la racine comme des branches.

Mais l'arbre d'orgueil n'est pas que le double des souverains, il peut symboliser tous les impies, comme dans ce passage du *Livre de Job* :

« Qu'il ne se fie pas à sa taille élevée, car ce serait mensonge. Avant le temps se flétrira sa ramure, et ses branches ne reverdiront plus. Comme une vigne il secouera ses fruits verts, il rejettera, tel l'olivier, sa frondaison. Oui, l'engeance de l'impie est stérile. » (Job ; 14 ; 7).

L'impie, qui trouve son symbole dans l'arbre de toutes les mutilations, s'oppose bien entendu à la figure du juste, auquel Dieu donne la vie, lui qui « poussera comme un palmier », « grandira comme un cèdre du Liban » (*Psaumes*, 92 ; 13). Ce sont encore la vie ou la mort dans l'arbre qui tracent les traits des visages humains, bons ou impies, orgueilleux et dont il faut abattre les frondaisons outrageantes. Et la vengeance de Dieu fait parfois l'effet d'un déboisement ; ainsi dans un passage d'*Isaïe*, « les plus hautes cimes sont

coupées » - l'orgueil et ses verticalités sont réduits - « les plus fières sont nivelées » (10 . 33). La prospérité des couronnes n'est bénie et renforcée que lorsqu'elle signifie le juste, ou une nation vivant dans le respect de Yahvé ; Israël « fleurira », « fructifiera », « remplira de fruits la face du monde », la nation entière trouve symbole dans l'arbre et ses vitalismes, quand ces derniers sont promesses et non plus ampleur d'un désir de puissance. Toute fierté doit être réprimée, elle est arrogance aux yeux de Yahvé :

*« Et tous les arbres des champs sauront que c'est moi, Yahvé,
qui humilie l'arbre élevé et qui élève l'arbre humilié,
qui fait sécher l'arbre vert et reverdir l'arbre sec. »
(Ezéchiel ; 17 ; 24)*

On retrouve ailleurs des arbres d'orgueil, à commencer par *Le Chêne et le roseau* de La Fontaine, où l'arbre, double de l'homme vaniteux, fait figure d'allégorie :

*« Mon front, au Caucase pareil
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête. »*

Ainsi se vante le chêne face au roseau, mais celui « de qui la tête au ciel était voisine » est arraché par le vent du nord ; la chute est le destin de l'orgueilleux, notre motif permet toutes les mises en garde, le passage par la parabole végétale est un regard porté sur les défauts ou les qualités humaines. Dans *La Forêt et le bûcheron*, la forêt est symbole d'innocence, parfaitement et totalement bienfaitrice pour celui qui ne manifestera aucun scrupule à la dépouiller ; le moraliste se plaint au finale de tous les ingrats de ce monde, où l'on se « sert du bienfait contre les bienfaiteurs », du bois des forêts généreuses pour confectionner la cognée qui les abattra.

Notre motif sert d'exemple parfait, il représente des types d'hommes, tour à tour le vaniteux, l'orgueilleux, le généreux. Lermontov dans *Les Trois Palmiers* (10) relate une légende orientale où les arbres sont punis par Dieu de leur orgueil ; poussant dans un désert aride, près d'une source profonde, ils se plaignent de fleurir « sans but » et « sans profit », que nul ne vient jamais s'abreuver ni d'eau ni d'ombre. Dieu leur envoie des cavaliers, qu'ils accueillent et honorent d'amples mouvements de palmes ; mais ceux-ci les abattent et les

livrent au feu, le lieu où ils croissaient, à la brûlante chaleur du soleil. Le même destin, de la prospérité à la chute, attend l'orgueilleux, le châtiment devient exemplaire pour l'homme qui s'y reconnaît. Mais Lermontov inscrit dans l'arbre d'autres métaphores ; il en fait ainsi le double de l'homme - ou des peuples - dans l'Histoire, soumis aux aléas du temps, entre siècles de lumières et siècles d'obscurantismes, blessures des révolutions ou des dictatures, floraisons des libertés :

« [...] *Un haut chêne, orgueil des collines,
Quand vient la mauvaise saison
Perd sa feuillaison purpurine
Mais il se recouvre au printemps
[...]*
*Et l'orage aura beau vouloir,
Multiplier sur lui sans nombre
Les éclats d'un bruyant pouvoir
Il ne l'abattra pas à terre.
Mais si la flamme du tonnerre
Frappe aux racines le géant,
Alors un siècle de néant
S'écoulera sans qu'il accueille
A nouveau son peuple de feuilles...
A ce chêne, l'homme est pareil ! » (11)*

L'arbre relate le cours de l'Histoire ou le cours de la vie, c'est le cyclique qui y symbolise les changements, les évolutions, les fatalités aussi, de la blessure comme des régénérations. Dans le poème *La Feuille* (12), Lermontov voit dans l'errance de la feuille « arrachée à sa branche natale » l'allégorie de l'exil, le double de l'homme mené dans les hasards des vents, méprisé par l'arbre orgueilleux qui refuse les feuilles vagabondes ; « donne-moi comme soeur à tes feuilles ombreuses » supplie la feuille apatride dans la quête d'un abri, mais le platane enraciné dans sa terre méprise l'étrangère, un peu comme chez Shelley image d'errance, de fragilité dès qu'elle est arrachée à l'arbre. Tous les drames, le pathétique de la condition humaine, trouvent modèle et image dans des figures de mutilation - nous en verrons d'autres qui, hors la feuille malmenée par les éléments, déclinent des souffrances humaines.

Vilmorin cite dans *Le Jardin des hommes* les vers d'un poète du XVIIIème siècle, Joseph Dorat, où est aussi donnée au chêne une leçon d'humilité, non plus

en le déracinant, mais en le faisant dialoguer avec son fruit, le gland, jugé indigne de sa grandeur. Le même orgueil apparaît dans ses propos - « je protège la terre », s'exclame-t-il, « [j]e suis l'arbre du dieu qui lance le tonnerre » -, à quoi s'oppose le rappel d'une « humble origine », l'infiniment petit, le gland sans attraits et sans couleur dont il est issu. Notre motif renvoie l'homme à ses vanités par son anthropomorphisme, ses propos trop humains.

Au Moyen-Age l'arbre apparaît souvent comme le symbole du souverain en majesté, mais sans orgueil ; il est le pin toujours vert des palais, abritant les conseils, les serments et les trésors, sa solennité double la présence du roi, il lui est identifié parce que signe de force, de beauté, de vaillance.

Dans le poème XXVIII des *Antiquités* de Joachim Du Bellay, l'arbre est symbole non seulement des hommes, mais d'une nation, de Rome tout entière, comparée à un chêne dont la puissance n'est plus qu'illusion, qui se tient à peine, tout asséché qu'il est, sur son pied chancelant ; sa gloire tient du passé, pourtant il demeure l'objet de tous les honneurs. Sa description en fait quelque héros déchu, à qui cependant le souvenir d'un passé florissant donne droit à toutes les manifestations de vénération. C'est sa ruine même, son antiquité, qui lui confèrent encore son statut d'arbre en majesté.

Claudiel place dans *Tête d'Or* une métaphore du souverain comparable à celles qui s'appliquaient dans la Bible à Pharaon ou Nabuchodonosor ; le Porte-Etendard parle ainsi de son roi :

*« C'est ainsi qu'il grandit, image de l'audace divine et de la justice inébranlable.
Comme un arbre au-dessus d'un puits où viennent boire les hommes et les troupes.
Et son esprit comme un figuier merveilleux
Montre à la fois des fleurs et des fruits » (p. 183)*

Arbre qui tend à être du monde, sa stature paraît bien celle des arbres d'orgueil, les arbres de l'hybris, symboles de l'homme qui veut égaler la divinité. Et il sera effectivement réprimé dans ses excès, Tête d'Or abattu finalement - le seul arbre qui fructifie est celui de la Princesse crucifiée -, jeté face contre terre, sa chute étant désordre pour, plus qu'une simple nation, un cosmos - « Que l'Arbre du temps [...] / S'abatte les racines en l'air » exhorte Cassius - ; le roi a péché par orgueil, sa mort prend dans la figure de l'arbre l'allure d'un châtiment biblique.

Ailleurs Claudel emploie l'arbre comme symbole de solidité, d'une croissance puissante et que rien ne détourne de sa droiture ; il est l'image du mariage, ou des mariés, telle que l' imagine Jacquin Uri dans l'Acte II de la première version de *La Jeune Fille Violaine*, pour des mariés qui doivent être « comme le cèdre incorruptible, comme la myrrhe qui empêche la corruption ». Dans la seconde version de la pièce, le végétal est double de celui qui donne, ou qui refuse de donner - toujours notre motif nous réapprend ses ambivalences, exemple de solidité ou de fragilité, de générosité ou d'avarice, de plénitude souveraine ou d'humilité -, quand Vercors déclare à sa femme que longtemps elle lui est « demeurée vaine », ainsi qu'un arbre « qui ne produit que de l'ombre »⁽¹³⁾. Et Pierre de Craon voit dans Violaine une innocence d'arbre de jardin ; « vous avez crû comme un arbre dans un jardin » lui dit-il, lui associant la figure de l'arbre le plus heureux parce que le plus préservé des agressions. Avec *Le Banian*, dont nous connaissons déjà les combats épiques qu'il décrit, notre motif réintègre une image d'opiniâtreté, lui qui « persévère dans l'effort imperceptible », proposant le modèle de la patience.

Chez Saint-John Perse, l'arbre est métaphore du souverain, du prince, mais, sans orgueil, son ampleur force le respect et promet la bonté ; « ton nom fait l'ombre d'un grand arbre » déclare le poète dans *Amitié du prince (Eloges)*, mais cette ombre n'est pas celle des royautés à abattre, elle est de celles qui rafraîchissent les « hommes de poussière » quand on leur en parle.

Les arbres en majesté de la poésie d'Emile Verhaeren donnent aussi plus une leçon de force et de résistance qu'ils ne signifient un orgueil à abattre. Dans *Promenades* trois tilleuls font figure de rois, exemplaires pour leur « endurance », la « santé » de leur « sève calme » ; ce ne sont que des qualités, et non de la vanité, qu'ils apprennent à celui qui s'adosse à leur tronc. Tous les grands arbres épiques anthropomorphes de Verhaeren sont des modèles de force, comme dans *Le premier arbre de l'allée*, où le végétal est un guide imposant aux autres l'exemple d'une ténacité, d'une confiance en soi, d'une ardeur, d'une foi enfin, dont tous tirent leur énergie pour la lutte. Mais cette force, si elle illustre bien la modélisation de notre motif, appartient aussi aux images de la personnalité, parce qu'imparfaite, compromise par des faiblesses intérieures et des souffrances, des introversions ; le symbole se complexifie lorsque l'arbre excède le simple rôle de

modèle exemplaire pour signifier une réalité intérieure, problématique, une identité et ses incertitudes.

Le grand hêtre du bord de route décrit par Giono dans *Un Roi sans divertissement* montre aussi l'exemple d'une royauté sans orgueil, une perfection de « noblesse » comme de « grâce », beauté et simplicité dans un même arbre, un roi Salomon symbole de justice et de discernement, d'intelligence - « comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente ? »⁽¹⁴⁾ s'interroge le narrateur. Les arbres mutilés de *Rondeur des jours* expriment l'opiniâtreté et la détresse, parce que la blessure, les lapidations incessantes des sapins et des frênes ne tuent jamais une « espérance [...] qui faisait mal à voir »⁽¹⁵⁾, qui fait feuille et gonfle des bourgeons parmi les boursoufflures des chairs meurtries. Mais ne rappelons pas ici toutes les gestes épiques de notre motif anthropomorphe ; il est modèle de vaillance, d'une volonté indéfectible manifestée dans les épreuves et la souffrance.

A l'opiniâtreté Valéry ajoute la patience, la générosité et la sagesse. C'est dans *Palme* que ces qualités s'imposent, exemplaires pour qui s'achemine vers la maturation, y travaille dans le temps. « Pareille à celui qui pense », la palme accomplit dans ces « jours qui te semblent vides » le fruit de ses patiences ; elle est sagesse, et non pas avarice, précise le poète, de préparer lentement et par « la divine durée » l'abandon de sa maturité. On voit combien par ces qualités assumées, modèles pour l'homme, la palme offre déjà la métaphore d'une identité qui cherche et épanouit ses équilibres.

Avec les *Cahiers* le végétal reprend la symbolique de la lutte, celle des bras dressés, de la révolte, « force », « colère » et « victoire » (I, p.334), y ajoutant le modèle d'une adaptation à l'univers extérieur - mais là aussi nous touchons aux arbres de l'identité, arbres qui se créent entre ciel et terre -, d'une certaine « docilité » (III, p. 495). Puis l'homme est comparé à la feuille, non pour son errance, mais pour son ignorance du lien qui l'unit à l'ensemble, à « la vision de Dieu » (VII, p.78), son incapacité à concevoir la totalité, représentée par l'arbre. Double de l'homme aussi pour les drames existentiels qu'il semble incarner, l'arbre se prend au « tourment », à un « accès de détresse » au souvenir des « forêts perdues » (XIV, p.541) - mais nous verrons que la dramaturgie de notre motif figure surtout les déchirements de la personnalité en quête d'elle-même. Signalons encore ces motifs d'arbres enlacés que l'on découvre dessinés sur les

pages des *Cahiers*, dont ceux qui sont suivis d'un commentaire les assimilant à une image de solidarité ou du couple parfait, noués « pour s'élever et s'approfondir ensemble » (VIII, p.387).

Mais les *Cahiers* proposent une autre modélisation du végétal, classique en vérité, et plutôt répandue, puisqu'elle fait de l'arbre l'image, avec ses courbes et ses lignes exemplaires, de la beauté féminine. Le poète suggère ainsi de « parler d'un arbre en termes de corps féminin » (XII, p.766), parce que sa forme est « pure » et « douce à toucher de la main ». Le végétal n'offre plus l'image d'une qualité humaine mais l'évidence d'une plastique, d'un corps élancé dont l'essence est toute féminité, perfection de la forme et du port de taille.

L'arbre instaure une norme, un critère pour la beauté féminine. De la Bible on connaît les « éloges à la Sulamite » du *Cantique des Cantiques* ; le palmier, arbre de la grâce comme nous l'apprit l'étude poétique, image la beauté d'une femme à la fois maternelle, porteuse de fruits, et vierge sensuelle. « [D]ans ton élan tu ressembles au palmier » déclare le *Cantique des Cantiques*, usant bien de la ligne fine, élancée du tronc du palmier ; puis les seins sont comparés aux grappes de fruits de l'arbre, eux dont on voudrait qu'ils soient aussi « grappes de raisin » ou même pommes. Le vœu du poète est de monter au palmier pour en saisir les régimes ; une féminité épanouie et altière trouve son modèle dans l'arbre, en particulier dans le palmier, dont le nom, Tamar, est donné à plusieurs femmes dans la Bible.

C'est aussi la grâce du palmier qui dans *L'Odyssee* permet un autre éloge, celui de la fille d'Alkinoos par Ulysse :

« A Délos autrefois, à l'autel d'Apollon, j'ai vu même beauté : le rejet d'un palmier qui montait vers le ciel. [...]. Tout comme en le voyant je restai dans l'extase, car jamais fût pareil n'était monté du sol, aujourd'hui, dans l'extase, ô femme, je t'admire. » (VI, 163).

L'arbre demeure critère d'une beauté exceptionnelle et parfaite, d'une jeunesse aussi, au plein de sa force et de sa féminité. La métaphore est fréquente chez Ronsard, presque trop facile ; le végétal normalise la beauté de la femme aimée, il permet de chanter ses charmes, sa sensualité, par la pudeur d'un symbole qui en outre mêle les formes féminines à la nature. Car le poète ne peut s'empêcher de surimposer aux paysages et aux lignes emportées des arbres, les traits de la femme aimée, comme dans cette *Chanson des Amours de Marie* :

« Si j'aperçois quelque chêne sauvage,
Qui jusqu'au ciel élève ses rameaux,
Je pense voir sa taille et son corsage,
Ses pieds, sa grève et ses coudes jumeaux » (16)

Sous couvert pudique des évocations de la nature, le regard détaille les atouts de la féminité, la taille élancée, la jambe - la grève - , les coudes et jusqu'au corsage ; c'est un chêne qui ici suffit pour le modèle de tous ces attributs, mais, comme le palmier, c'est par le jet pur de sa verticalité qu'il porte la grâce, la perfection de beauté de la femme.

Notre motif autorise la glorification des formes féminines, ensauvagées, dénudées déjà. Dans son *Elégie à Janet peintre du roi*, le poète demande que l'on fasse le portrait de son amie ; ses cheveux devront s'y voir « serrés », « retors », « recrêpés » mais surtout « qui de couleur le cèdre représentent ». Bien qu'évoqué de façon conventionnelle et quelque peu artificielle, l'arbre demeure signe de beauté, d'abondance et de force plantureuse pour la chevelure. La métaphore se répète, dans une autre *Chanson des Amours de Marie*, où le pin, emblème de Marie Dupin, parce qu'il s'élève à son tour droit et altier, fait voir au poète « [s]a belle taille et sa grève » (17). Et dans les vers qui précèdent celui-ci c'est un autre modèle, classique lui aussi et récurrent, qui prend forme dans l'arbre, celui de l'enlacement, de l'étreinte. Car l'amant imagine dans les ormeaux « lacés de lierre » les bras serrés de son amie autour de son cou - l'étreinte est suggérée et anoblie par l'image végétale. De la même façon dans *Le voyage de Tours ou les amoureux Thoinet et Perrot*, l'embrassement est décrit « ainsi / Qu'un arbre est embrassé d'une vigne bien forte » ; l'étreinte se fait étroite à travers le végétal, le plaisir, les fantasmes se prennent dans les lacis des branches. Plus loin ce sont des « arbres enlacés de lierres épars » devant lesquels l'amant-poète déclare qu'il mourra de plaisir ; notre motif, avec son lierre ou la vigne qui l'enlacent, permet toutes les sensualités, les projections du désir. On le retrouve encore dans la *Chanson III des Amours diverses*, avec le même appel au plaisir, le couvert de l'écorce pour les propositions les plus galantes :

« Plus étroit que la vigne à l'ormeau se marie
De bras souplement forts,
Du lien de tes mains, Maîtresse, je te prie,
Enlace-moi le corps. »

Avec les *Elégies*, les ormeaux et les vignes enlacés, comme les chênes et leur lierre, invitent à l'amour, aux gestes tendres, aux étreintes :

*« Ne vois-tu pas comment ces vignes enlacées
Serrent des grands ormeaux les branches embrassées ?
Regarde ce bocage, et voy d'une autre part
Les bras longs et tordus des lierres grimant
En serpent se virer à l'entour de l'écorce
De ce chesne aux longs bras, et le baiser à force. »*
(*Elégie VIII*)

Le serpent ajoute ici comme un accent de tentation, se tord sur la chair des amants, le couple végétal promettant à l'humain les ébats les plus ardents et les plus tendres. Garcilaso de la Vega use lui aussi du végétal comme critère, échelle et norme de la beauté féminine ; dans son *Egloga tercera* il signale la beauté du frêne, la sveltesse du hêtre, avant de déclarer que le visage de la femme qu'il loue l'emporte « sur le frêne et le hêtre » (18). De l'arbre on use comme d'un canon de beauté ; plus que le double des belles femmes, il est objet de comparaison, le compliment suprême consistant à élever sa parèdre au-dessus des perfections végétales. Chateaubriand use encore de la comparaison, se souvenant des propos d'Ulysse dans une rêverie où il se croit dans la campagne romaine :

« Le palmier de la villa abandonnée se balance à demi noyé dans l'améthyste et l'azur des clartés phébéennes. Mais toi, pâlie par les reflets de la candeur de Diane à Cynthie, tu es mille fois plus gracieuse que ce palmier. » (III, p.511).

C'est aussi un peu à la façon d'un trait à l'antique que Giraudoux rapporte dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* les propos d'amour entre Pâris et Hélène. « Tu es mon hêtre, [...]. Je t'étreins juste comme un hêtre, disait-elle » (p.171) ; et le gabier de renchérir, au souvenir de la réponse enflammée de Pâris : « Et toi mon bouleau, lui disait-il, mon bouleau frémissant ! ». Sont ainsi suggérées de semblables étreintes, entre deux arbres cette fois-ci, l'un masculin l'autre féminin, le bouleau symbole d'une féminité fragile et sensitive, tel que la poétique l'a décrit - bien qu'ici l'aspect sensitif arborise déjà les amants. Chez Claudel la femme est arbre parce qu'elle s'offre comme un fruit eucharistique ; Mara s'adressant à Violaine lui déclare : « tu n'es point comme la marchande qui vend les fruits, mais comme l'arbre même qui les fait » (19). Mais les liens de la femme

et de l'arbre dépassent la simple comparaison, la femme s'arborisant, se végétalisant pour le don du fruit, sa chair et son âme données comme une manne, pulpe et semence choisies par Dieu. En revanche l'arbre demeure comparant, lorsque Jacques Hury, regardant Violaine à travers des feuillages, la voit « la taille toute droite dans sa noblesse ingénue », mais non pas de cette noblesse élancée du palmier, car comparable à « la tige de la fleur neuve » plus qu'à « la rigidité de l'arbre ».

Dans *Le Catalpa* de Rina Lasnier, c'est l'épouse qui, de la virginité au flétrissement, de « la blanche fiancée » à « l'épouse de sang » trouve son double dans l'arbre ; le catalpa relate une croissance négative, symbole d'une fatale stérilité, lorsque « sera passé pour elle le temps des entrailles fromenteuses », lorsque le fruit donné ne laissera plus que la désolation des blessures, de « bras chargés d'épées ».

Les figures de l'enlacement sont légion dans la poésie de Lamartine ; l'arbre symbolise la communion la plus étroite entre deux êtres, comme dans la *3ème Epoque de Jocelyn* où deux coeurs mêlés sont comparés à « deux hêtres jumeaux » qui ont fini par croître « du même tronc », « s'enlaçant avec force ». Avec *Chant d'amour des Nouvelles Méditations poétiques*, la vigne amoureuse, féminine, enlace la robustesse de deux chênes, « couronnant leurs fronts », signe d'amour ardent à la façon de Ronsard, sans que l'homme y soit pour autant directement évoqué. Dans l'épilogue à *Jocelyn* les blessures de l'amant trouvent leur image dans un chêne portant « une hache au coeur » comme un « souvenir de femme ». Une autre métaphore classique apparaît dans les *Méditations poétiques*, celle des années qui s'écoulent comme le chêne « voit tomber ses feuilles fanées » (*IX Souvenir*), symbole de vanité de la vie humaine, d'autant plus qu'il s'attache ici à l'arbre de tous les héroïsmes. Puis dans son *Epître à M. Hugo* c'est « encore une feuille qui tombe de la couronne de nos jours », l'image rabâchée des effeuillements du temps compté.

Apollinaire réactive ces types de comparaisons un peu ternies par la récurrence. Dans ses *Rhénanes* deux cyprès offrent, plus que la posture figée de l'enlacement, un paysage dont ils se font le centre par leur sérénité d'amants à peine étreints et déjà prêts à se désenlacer, qu'ils habitent des suggestions tendres de l'amour :

« Le ciel et les oiseaux venaient se reposer
Sur deux cyprès que le vent tiède enlaçait presque
Comme un couple d'amants à leur dernier baiser
La maison près du Rhin était si romanesque »
(*Elégie*)

Et l'amant dans ses douleurs est arbre forcé au don, aux dépouillements de l'automne, « [t]el un noyer gaulé dit au vent ses douleurs » (*Signe*). Quant à la femme, « verger plein de tentations » (*Poèmes à Yvonne*), elle se végétalise déjà, entre deux saisons, le « printemps pur » et « l'automne pâmé », entre cruauté et flétrissement.

P. Abraham dans *Créatures chez Balzac* recense au fil de l'oeuvre balzacienne des portraits humains qui trouvent en l'arbre un élément de comparaison, de description. Ainsi les mains du comte d'Hérouville, avec leur « lacis de veines et de muscles si saillants » ressemblent à une branche de hêtre « entourée par les tiges d'un lierre jauni » ; celles de Godain offrent l'aspect d'un « vieux bois », crochues et nerveuses ; madame de Mortsauf possède une nuque lisse, contrairement à certaines femmes dont la nuque ressemble « à des troncs d'arbres », et son corps « avait la verdure que nous admirons dans les feuilles nouvellement dépliées » ; la figure de Violette possède une « couleur de bois », le cou de mademoiselle de Gamard une peau rougeâtre « artistement rayée » qui fait penser à « une feuille de chêne vue dans la lumière » ; madame Grandet ressemble à un coing ; les hommes portent parfois des ventres en forme de poire, les cheveux des femmes sont comparés à des feuillages ; la robe de Juana met en valeur sa taille, qui paraît un rameau de saule ; l'arbre demeure bien modèle, non plus particulièrement de beauté, mais il dit les formes, les vieillesses de la peau ; par lui la beauté comme la laideur trouvent leur image.

Pour les poètes chinois, notre motif suffit souvent par sa seule présence à exprimer des qualités humaines, à décrire l'homme. La beauté féminine trouve aussi exemple dans le végétal, comme dans un vers de Han Yu cité dans *Les Poètes Tang*, qui compare la souplesse de la taille d'une femme à « une branche de saule ». Dans la peinture également, le saule symbolise fréquemment la grâce sensuelle. L'ouvrage *Esthétique et peinture de paysage en Chine* précise comment les figures naturelles constituent un véritable « lexique de la destinée humaine », le bambou dressé signifiant par exemple la droiture, le bambou creux signalant l'humilité, ses feuilles l'éternelle jeunesse. L'homme est mis en jeu, portraituré

selon les espèces ; ainsi sous les Ming, l'homme de bien était représenté par des orchidées, des sapins, des chrysanthèmes ou des prunus, parce qu'ils disent la grâce, la beauté, la rigueur et la pureté.

Mais nous verrons plus loin que l'homme s'inscrit dans le paysage chinois par un rapport plus étroit, celui de la connivence. Il en est de même pour la poésie chinoise ; signalons cependant ici que notre motif, un pin le plus souvent, peut imaginer l'homme sage, et que sa présence est une leçon perpétuelle. Ainsi dans la pièce *Les pins dans ma cour* du poète Po Kiu, toujours cité dans *Les Poètes Tang*, des pins poussant en désordre dans sa cour suggèrent au poète entré dans la vie officielle une leçon de sagesse - « ils remplissent mon besoin de fréquenter des sages » - et une mise à distance, un regard sur soi : « je ne me trouve pas digne d'être le maître de ces pins ». Et Du Fu dans *La Chanson du vieux cèdre* crée comme une allégorie dont les clefs ne sont données qu'à la fin du poème :

*« Le grand bâtiment va s'effondrer, il faut une poutre.
Dans mille ans on se retournera sur lui, il est fort comme une montagne,
Sans faire montre de sa valeur, il étonne des générations,
Il ne refuse pas qu'on le coupe; mais qui pourra l'apporter ?
Le coeur triste, comment éviterait-il que les fourmis le pénètrent ?
Ses branchages odorants abritent encore les phénix pour la nuit.
Qui a un idéal et vit retiré ne s'abandonne au regret.
Depuis toujours l'homme de valeur est difficile à employer. »*

Les cèdres forts symbolisent les hommes de valeur ; *Les Poètes Tang* réinterprète tout le poème à la lumière de cette mise en parallèle : le grand bâtiment n'est autre que l'empire, et la poutre la compétence d'hommes de qualité. L'arbre, double de l'homme, n'a nul besoin de faire montre de sa valeur pour retenir les regards, il ne refuse pas de servir - être coupé - mais personne ne semble apte à le recommander à la cour ; en outre il se plaint des fourmis, les mesquins qui lui rongent le coeur, parce que sa valeur gêne, cependant que les phénix, hommes généreux, peuvent trouver refuge en lui. La nature et ses arbres ne sont pas décrits pour eux-mêmes, mais équivalent à des activités et des valeurs humaines ; notre motif est emblématique, en développant sa description on peint un type humain, ici l'homme de valeur, imposant, et dont les trop grandes qualités apparaissent finalement difficilement utilisables dans la société. Notre *Anthologie de la poésie chinoise classique* cite un poème de mélancolie, à

la limite d'une connivence entre les feuilles qui tombent et les sentiments du poète, daté de la fin du VI^{ème} siècle, où l'errance des feuilles tombées de l'automne est comparée à celle du « cœur de l'exilé », avec cet « air de regretter leur patrie ». On voit qu'ici, s'il y a encore comparaison, mise en parallèle, modélisation d'une figure de l'arbre, déjà le paysage tout entier porte un état d'âme, presque à la façon de Verlaine blessé par « les sanglots longs » des « violons » de l'automne, mêlant inextricablement le paysage et le cœur humain - on comprend déjà combien, de la modélisation à la fusion, les modalités d'expression des rapports de l'homme et de l'arbre importent, selon que l'on compare simplement l'un à l'autre, que l'on parle d'un arbre comme d'un homme, en le considérant comme un modèle, un exemple à suivre pour l'homme, selon que le rapprochement se fait plus parfaite confusion des termes végétaux et humains, l'homme se végétalisant peu à peu puis abandonnant sa nature pour, parfois, accomplir l'exemplaire par la métamorphose.

Nous avons signalé dans la poétique des éléments combien les ouvrages de Bachelard participaient, plus que de la simple étude poétique, des enjeux de la symbolique. Dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, le végétalisme terrestre, celui de la dureté, image l'homme qui se resserre sur sa force, « devient dur pour durer » ; mais ici aussi nous abordons l'expression de réalités psychiques, puisque, au-delà d'un simple symbole de solidité, l'arbre qui se noue sur lui-même peut signifier une introversion, une « dureté inutile » selon les mots de Bachelard, et « renfrognée ». Quant à *L'Air et les songes*, il mentionne Nietzsche et avec lui le rêve du surhomme, son double dans un arbre puissant, patient, mais qui ne prend pas appui pour la hauteur sur une vie souterraine solide, car il ne craint pas la chute, en appelle même les vertiges. Bachelard voit aussi dans l'arbre l'image des passions humaines, des douleurs - il est alors figure mutilée, sur laquelle nous reviendrons, ou figure aux prises avec les éléments. L'arbre double de l'homme s'impose souvent dramatisé, héroïsé aussi lorsqu'il porte les luttes, avec ou sans orgueil, pour la droiture ou la force.

Onimus signale la chute d'un arbre comme un stéréotype du style épique dans l'antiquité, symbole d'un héros terrassé ; il en cite pour exemples le chant treizième de *L'Iliade* où un homme « croule comme un chêne », ou la chute d'un géant comparé à un pin chez Apollonios de Rhodes (*Argonautiques*, IV). L'arbre mutilé n'exprime plus l'humiliation de l'orgueilleux, mais une mort à la hauteur

de la stature du héros ou du géant ; il serait plutôt à rapprocher des métaphores de force et de résistance, images de la noblesse du héros abattu. Ainsi Virgile dans *L'Énéide* mêle-t-il aux plaintes de Didon l'évocation d'un chêne pour imager la résistance du héros et amant Enée :

« Comme un chêne solide au bois durci par les années, les Borées de l'Alpe, soufflant d'ici, de là, rivalisant pour l'arracher ; l'air siffle et sous les coups qui frappent le tronc les feuilles du sommet jonchent la terre ; l'arbre tient dans les rochers : autant que de son front, il tend vers les vents de l'éther, autant dans le Tartare il étend sa racine. Ainsi le héros, tour à tour, est battu d'incessantes prières ; dans son grand cœur il ressent ces souffrances ; son jugement demeure inébranlé, ses larmes roulent sans effet » (IV, 444).

Ici le chêne dessine les traits d'un héros qui résiste autant aux coups du sort et des batailles qu'aux pleurs et lamentations de celle qui l'aime et tente de le retenir.

Le Tasse use dans le *Chant neuvième* de sa *Jérusalem délivrée* de la comparaison à l'antique pour signifier la mort d'un héros, pareil à un « robuste chêne » (39) abattu soudain par l'orage, s'écrasant avec la même fureur qu'il consacrait aux combats, provoquant encore « un vaste massacre » parmi ses ennemis par les seules retombées de sa chute terrible et monumentale. L'évocation d'un géant végétal anoblit la mort, la rend digne d'une existence de héros, comme le motif des arbres embrassés transfigurait l'étreinte.

« Nous avons tenté de faire ce que peut faire l'homme avec ses mains périssables, avec son esprit condamné, en face de la grande race des arbres, plus forts que les cimetières ». Ainsi Malraux dans la fin de l'ouvrage qu'il consacre au Général de Gaulle, *Les Chênes qu'on abat*, traite-t-il le grand homme à l'échelle de l'arbre. Ainsi le Général lui-même appartient-il à la race de ces hommes d'exception héroïsés dans les géants végétaux, ceux-là même qui imposent à Malraux dans le passage de ses *Antimémoires* qu'il consacre aux noyers de l'Altenburg, « l'idée d'une volonté et d'une métamorphose sans fin ».

On voit que la modélisation de notre motif la plus répandue est celle qui en fait un symbole de force, de résistance, d'opiniâtreté. Les exemples pourraient se multiplier à l'infini, de ces arbres dont on loue la volonté et la puissance, qu'on envie et qu'on cite pour émules. Mörike dans *Apostrophe* proclame

« bienheureux » les chênes « indomptables » de la forêt, eux que rien ne touche, « protégés par une peau si épaisse ». L'arbre est double agrandi de l'homme, parce qu'il montre des qualités dans leur perfection, vers lesquelles tendre. Avec son *Ode à l'araucaria araucan* Neruda transforme la louange en prière ; l'âpre résistance du végétal devra passer en l'homme, qui envie « ce visage / et ces racines / fermes / devant l'envie, / l'invasion, / la rapine, / l'irrévérence ». Le végétal montre dans ce poème la voie de la droiture, les chemins de la morale, une résistance sans failles qui réveille tout un peuple ; miroir déformé et informant d'un idéal à atteindre, il présente les traits de qui demeure ferme et droit dans l'adversité - à ce titre il s'impose comme modèle et double des Indiens Chiliens résistants. Le Clézio, face à la flamme froide et dure des arbres, prend des leçons de « volonté » et sent cette « exigence » des arbres qui rayonnent et dont il voudrait sentir en lui la force édifiante. Pour l'image d'une patience exemplaire, on citera ces quelques vers du poète Guillevic, recueillis dans *Terraqué* :

« *Oui, l'eau coule et l'arbre attend.*

*Elle coule au creux de la terre,
Elle coule dans la chair de l'arbre*

Et l'arbre attend » (XVI)

Les deux symboles s'opposent et se conjuguent, une eau qui ébauche traditionnellement l'image d'un flux temporel pressé de couler, un arbre dont la patience s'enracine en modèle implicite.

Quand dans *Les Vagues* de Virginia Woolf Bernard prend conscience d'une connivence illusoire des arbres pour son état d'âme, notre motif redevient simplement modèle extérieur à sa vie, exemple de « stabilité », de « calme » et de « certitude » (20), dans lequel il ne trouve plus l'écho changeant de ses sentiments, mais uniquement ce « qui manque à nos vies », aplomb et cohérence, loin de ses faiblesses, de ses « flottements », une solidité parfaite qui empêche en vérité une identification, qui remet chaque règne à sa place, pose en l'arbre une perfection implacable, vers quoi tendre, non plus une intériorité complaisante.

Dans un vers de *Piedra y cielo* Jimenez fait du végétal le symbole de l'absolue générosité, « toute la fleur donnée » (XIV) par la force du tronc, puisant dans le don de soi les ressources pour s'élever.

Les leçons de l'humilité se retrouvent dans un poème de la *Kantéléstar*, recueil de poésie populaire finnoise, *Bouleau et merisier*, où la beauté pleine et sûre du merisier attire toutes les admirations, quand un bouleau d'une terre aride grandit lentement, « docile à [son] destin stérile » (21). Finalement la douleur et la mort saisissent tôt le merisier, quand le bouleau demeure, « avec [ses] bribes de bonheur ». L'exceptionnel est appelé à mourir rapidement, l'humble et le fragile inscrivent leur puissance dans la durée ; l'un brûle un grand bonheur court, le second détient la parcimonie d'un petit bonheur long.

Milton, pour illustrer la déchéance de Satan et de ses partisans précipités du ciel, use de l'image de chênes foudroyés dressant une royauté flétrie mais non point abattue, et qui se souvient du ciel :

« Millions of spirits for his fault amerc't
Of heav'n and from Eternal Splendors flung
For his revolt, yet faithfull how they stood,
Thir Glory Witherd. As when Heavens Fire
Hath scath'd the Forest Oaks, or Mountain
Pines,
With singed top their stately growth though
bare
Stands on the blasted Heath. »
(*Paradise Lost*, I, v. 609 - 15)

« Millions d'esprits par sa faute privés
Du ciel, jetés hors des éternelles splendeurs
Pour sa révolte, néanmoins demeurés
combien fidèles
Encore que leur splendeur fût flétrie. Ainsi,
quand le feu du ciel
A écorché les chênes de la forêt ou les pins
de la montagne,
Avec une tête brûlée, leur tronc majestueux,
quoique nu,
Reste debout sur la lande flétrie. »
(*Le Paradis perdu*, I, v 609 -15)

L'arbre est modélisé pour sa résistance aux éléments, celle qui fit de lui un héros anthropomorphe, ailleurs pour son vitalisme - nous l'avons déjà signalé. Le poème *Etude* issu du recueil *Aube blanche* de J. Tsatsos décèle dans l'arbre l'exemple de l'espoir, de la confiance absolue dans l'avenir, à « vocation d'espoir » malgré sa nudité hivernale, avec un « dessein secret », la « certitude » de la fleur printanière. Mais on sent déjà ici combien l'exemplarité vient se transformer en don de connaissance, combien l'arbre, en homme sage et parfait, délivrera un enseignement, comme dans la pièce *Avec la flamme* du recueil *Chronos* de la poète grecque, où le cyprès, plus que de présenter simplement une image de sagesse dans son appréhension du temps, enseigne « l'ataraxie », la « lourde parole de silence », le temps du recueillement, tout en paraissant connaître son destin de cendre ou de pourriture. De même Octavio Paz remet aux frênes sous la pluie la palme de la patience, dans le dixième poème de *Pasado en claro*, tout en y ajoutant déjà la valeur d'un enseignement, celui de « chanter face

au vent ». Dans *Perpetua encarnada* du recueil *D'un mot à l'autre* le refuge sous les eucalyptus cherche aussi le don d'un enseignement, celui de la « tempérance » et de la « persévérance ».

J. Renard dans ses *Histoires naturelles* décrit comme un ethnologue sa rencontre avec une famille d'arbres, exemplaire pour sa façon de vivre en communauté, pour la solidarité de ses membres, leur tendresse quand ils « se flattent de leurs longues branches, pour s'assurer qu'ils sont tous là ». De la même façon Hölderlin dans *Die Eichbäume* n'admirait les Titans que pour s'exclamer : « wie gerne würd ich zum Eichbaum » (« combien j'aimerais être un chêne ») - la vie exemplaire des chênes n'est pas uniquement celle de la force, mais un modèle de « vie en commun ». Ici aussi l'exemplaire devient apprentissage d'un savoir, d'une façon de vivre ; de même le grand arbre des romans de Mario Mercier est double plus parfait de l'homme, notamment dans ses rapports au monde, mais ce rapprochement sert à l'enseignement d'un savoir, comme, aussi, la contemplation par Robinson de l'arbre-poumon le porte à imiter et apprendre une semblable façon de recevoir le monde, en proliférant sensitivement dans l'air. L'arbre exemplaire n'est plus qu'implicitement le double de l'homme, son statut s'est modifié, il est d'abord médiation vers un savoir. On voit ici à nouveau combien il est facile de glisser d'une symbolique à l'autre, les rôles de notre motif se complétant, s'engendrant l'un l'autre.

Avec Hugo nous avons vu l'arbre pour sa déchéance porter les saisons humaines, la vieillesse des hommes automnaux. Bonnefoy formule la vieillesse, « te décolorant dans la couleur des arbres » (*Le livre, pour vieillir*), comme le sacre de l'automne, la perte des vitalismes ; Proust dans *Le Temps retrouvé* voit la vieillesse se révéler soudain à lui « comme les premières feuilles jaunes des arbres » (22), avec brusquerie, alors que, dit-il, il croyait l'été long encore - les « parties de blancheur de barbes » font sur « le paysage humain » un effet similaire à celui des premiers changements de couleur de l'automne. Anna de Noailles trouve aussi écho dans l'arbre de la vieillesse humaine, dans un arbre « sans lierre » et « sans rosier », « [q]ui souffre sur la route et ne fait plus d'ombrage » (*La Jeunesse - Le Coeur innombrable*). Dans *La Nature et l'homme* du même recueil elle se plaît à décrire dans l'arbre l'exemple de la tolérance, parce que « sans dédain » il accueille l'infiniment petit, les fourmis qui parcourent son écorce ; elle désire voir son âme s'emplier « de guêpes comme un arbre ». Les

feuilles de l'automne emportées par le vent symbolisent dans le *Chant III* de *L'Enfer* de *La Divine Comédie*, « ces mauvais héritiers de l'engeance d'Adam », non seulement pour leur expression d'une chute, mais aussi parce qu'elles finissent « par enrichir le sol », former l'humus du mal. Mais la feuille demeure, ainsi qu'elle est apparue jusqu'à présent, l'image de la condition humaine, ailleurs par son errance, ses flétrissements, sa mort fatale, dans le *Chant XXIV* du *Paradis* de Dante parce qu'on y surprend le caractère éphémère et jamais irremplaçable de la vie des hommes, car « si l'une tombe, une autre aussitôt la remplace ».

Dans un poème de Jammes, *Déboisement*, la feuille « est l'image de l'homme », et l'arbre est le peuple ; à la mort de la feuille, c'est ici, non une autre feuille qui la supplante, mais le ciel, qui la « remplace exactement », en un « suprême espoir », une promesse peut-être de vivre ailleurs.

Nous avons vu combien parler de l'arbre en pensant à l'homme peut prendre un tour moral ou didactique, parce que l'arbre est pris en exemple, la comparaison devenant leçon, voire mise en garde édifiante. Khalil Gibran donne force aux leçons du *Prophète* par le recours à quelques images végétales. Ainsi il déclare pour démontrer la solidarité des membres d'une société conçue comme un seul corps : « comme il n'est pas une feuille qui jaunisse sans la connaissance tacite de l'arbre tout entier, de même le malfaiteur ne peut agir sans que vous le vouliez tous, sans vous l'avouer » (23). Ici nous retrouvons un peu le symbolisme abstrait et didactique que nous signalions dans le premier chapitre des analyses symboliques de notre motif. Et les relations amoureuses tirent aussi exemple de la vie des arbres : « Le chêne comme le cyprès ne croissent pas à l'ombre l'un de l'autre » (p. 16) ; doubles des hommes, les arbres prodiguent des leçons de respect, le passage par l'exemple de la nature fait autorité. La leçon est plus édifiante encore lorsque, comme dans certains vers de Hugo que nous citons plus haut, le propos se fait plus direct : « l'amour couronne, mais il te crucifiera aussi. Il servira à ta croissance comme à ton ébranchage. » (p. 11)

Mais nous avons rencontré ailleurs de ces leçons du végétal ; souvenons-nous des saints de l'Eglise imagés par une plantation d'arbres fertiles, le vitalisme de notre motif pour signifier une communauté bénie par Dieu, les saints et les justes décrits dans la Bible comme des arbres aux fruits toujours abondants. Daniélou signale ces images, comme Dufour-Kowalska, laquelle nous rappelle aussi combien l'arbre, la croix sont doubles de l'homme, invitant à l'unité, à

embrasser la totalité. Cependant cet arbre est intériorisé, il appartient aux symboles de l'identité - on conçoit bien ici la différence entre le modèle d'une qualité, arbre exemplaire pour l'une ou l'autre des attitudes qu'il évoque, parfaitement et pleinement héros, lutteur, résistant, amant, femme ou encore homme automnal, et l'intégration, l'intériorisation des équilibres de l'arbre, de ses déchirements, de ses débats entre ciel et terre, où, bien souvent, la complexité de l'identité qui se cherche voit dans l'arbre un modèle.

Ph. Seringe dans *Les Symboles* mentionne le mûrier comme symbole de prudence, parce qu'il n'ouvre ses premiers boutons qu'après les grands froids ; Jacques Brosse le cite également comme « le plus sage des arbres », le saule s'imposant comme le symbole de la mélancolie - mais pour ce dernier les poètes décèleront plutôt une connivence de l'arbre avec leur propre état d'âme. J.B. de Vilmorin adopte l'amandier pour emblème de la vieillesse, s'en référant à la Bible, et à ses fleurs blanches souvent comparées à la chevelure d'un vieillard. Le saule raconte l'exil, mais comme pour la mélancolie, une connivence s'instaure entre homme et arbre - les sentiments humains pour lesquels la nature fait écho dépassent le domaine de la modélisation, car homme et arbre s'y mêlent déjà plus intimement. Et si nous n'avons cité aucun mythe ni aucune légende dans ces débuts de notre étude des rapports entre homme et arbre, c'est qu'ils instituent eux aussi le plus souvent des connivences, des arborisations, voire des métamorphoses. Citons cependant un conte d'Afrique du Nord, *Le Fellah et le palmier*, extrait de *La Clef du Hoggar*, où un palmier donne des leçons d'humilité à un fellah pauvre mais orgueilleux, lui montre qu'il n'a eu lui-même qu'un maigre héritage de terre mais qu'il a poussé très haut et jusqu'à dominer les champs alentour - « Homme, si la misère t'étouffe, pense au palmier... » ; notre motif prodigue lui-même ses leçons, se contenter de peu et prendre patience pour atteindre à la grandeur. Dans les *Légendes morales de l'Inde* on découvre à la façon de La Fontaine l'apologie de celui qui ploie face à la chute de l'orgueilleux, puis une légende où un arbre d'orgueil, le Câlmalî, fanfaronne quand on l'enjoint de faire un pacte avec le Pavana, le vent ; aussitôt Vâyû, le dieu des vents, lui rappelle qu'il n'a été épargné que parce qu'il fut autrefois l'abri de Brahmâ fatigué, et Câlmalî, dans le but de donner moins de prise au vent, abat lui-même ses branches - Vâyû rira de ce tronc dépouillé qui s'est traité plus féroce qu'il ne l'aurait fait, la cherté du sacrifice étant comparable, conclut le conte, à celle

que payent les rois qui provoquent par vanité un trop puissant adversaire et doivent fuir en renonçant à toute leur suite. Mentionnons aussi un conte d'Andersen, où l'arbre humanisé sert de leçon ou de morale, non pas par la perfection d'une qualité qu'il représenterait mais par son expérience, son apprentissage des réalités ; il s'agit de l'histoire du petit sapin vert qui ne profitait pas de sa jeunesse et rêvait de devenir arbre de Noël - coupé et orné un soir de Noël, il est tourmenté parce que personne ne le regarde, il comprend sa jeunesse perdue, soupire de regret lorsqu'au printemps on brûle son vieux bois sec. Comme dans les fables, un arbre anthropomorphe instruit l'homme des chemins à suivre, des erreurs à ne pas commettre.

Avant d'aborder les arbres de l'identité, achevons avec quelques figures que nous connaissons déjà, arbres secs ou mutilés, à l'image de l'homme moderne, ou doubles de celui dont les relations au monde extérieur ont été remises en question. Ce sont, dans la poésie de Brecht, un arbre solitaire, « forcé d'éprouver que tout est sans raison » (*Psalm 1*), pour qui « les arbres n'existent pas », n'ayant jamais vu d'autre arbre que lui-même, ou ce buisson ardent brûlant sinistrement dans *Der Brennende Baum*, « las à mourir », la royauté et la force, la résistance démystifiées ; et l'arbre aux vautours reste lui aussi sans aucune ressource, sans issue d'immortalité - l'exemplaire est mutilé, le modèle est feu et lassitude.

Ben Jelloun compare l'homme exilé, émigrant, à un arbre déraciné, ou dans lequel « la sève ne coule plus » (*La Réclusion solitaire*). Dans *Moha le fou*, *Moha le sage* le paysan en exode vers les villes est pareil à l'arbre dont on a coupé les racines et qu'on veut replanter ailleurs - il dessèche et meurt lentement. Les forêts en marche portaient quant à elle le symbole des hommes en révolte.

Pour René Char l'homme « incertain de ses fins » ressemble à l'arbre fruitier en avril, sans fruits encore, ne décelant dans le présent rien qui présage de son avenir. Et l'arbre sec d'*En attendant Godot*, n'est-il pas aussi modèle inaccompli, lorsque Vladimir et Estragon se mettent à faire des exercices - « faisons quand même l'arbre, pour l'équilibre » déclare Vladimir -, titubant face à un arbre à leur image, sans saison, inutile, double de l'homme désabusé. Mais cette quête ridiculisée de l'équilibre, comme d'ailleurs presque tous les arbres mutilés, appartiennent déjà aux recherches de la personnalité, de l'identité à

travers l'arbre. Car l'identité perdue, compromise, se mire dans l'arbre sec ou dans l'arbre blessé.

Nous avons voulu dans cette première approche de l'arbre considéré comme double de l'homme nous cantonner aux simples mises en parallèle, aux comparaisons, aux métaphores de qualités - force, opiniâtreté, résistance, beauté -, d'attitudes - l'enlacement -, aux images des saisons humaines, toutes traditionnelles et très répandues, avec, très souvent, cette prise en exemple de notre motif - de l'orgueil à l'humilité, le végétal permet de donner des leçons, de mettre en garde. Le plus souvent nous avons eu affaire à des arbres anthropomorphes, tels que la poésie les avait décrits, caractérisés ; nous verrons que les relations les plus étroites entre homme et arbre ne se diront plus par l'anthropomorphisation du végétal, mais par l'arborisation, puis la métamorphose, de l'homme. L'arbre de l'identité demeure en quelque sorte un modèle, mais plus complet, plus proche, total, parfois déchiré - la dialectique entre ciel et terre s'y met en mouvement -, ou à imiter pour ses leçons d'équilibre, parfois symbole narcissique, plongeant à l'inconscient, intégrant une intériorité complexe, les enjeux de la réalisation de soi, toujours incertaine. On voit combien l'on passe d'une modélisation figée, où l'arbre monolithique livrait une perfection, une stabilité, une surhumanité, une idéalité dans ses rapports au monde - aussi était-il malaisé, ou vaniteux, de s'identifier totalement, sauf peut-être pour les images de la vieillesse, des déchéances automnales, demeurant toujours à distance d'un miroir plus parfait - à une modélisation dynamique, jouant de dialectiques, imageant une quête avec ses incertitudes, ses solidités et ses libertés, ses replis sur soi ou ses épanouissements.

2) Arbres de l'Identité :

Le processus que décrivait l'Arbre-cosmos, unissant les contraires, formulant la vie comme une alchimie, les transmutations de la matière terrestre

s'accomplissant dans les transcendances de l'aérien, se voit fréquemment transposé en « processus d'individuation », symbole de la réalisation de soi. Roger Cook évoque l'une après l'autre la conception de « l'Arbre vertébral » du Kundalini Yoga et celle de la psychanalyse selon Yung ; d'après la première l'homme est microcosme, l'énergie vitale une sorte de serpent grim pant à l'axe-arbre vertébral, en passant par des centres spirituels, les chakras, jusqu'à ce que la pénible ascension devienne un vol transcendant - l'aigle mythique Garuda emporte alors le serpent Kundalini dans son bec, illustrant dans l'extase l'union des contraires, ombre et lumière mais surtout corps et esprit, comme ciel et terre savaient se réconcilier dans l'Arbre-cosmos. Quant à Yung, Cook note comment il décrit l'accession à une conscience toujours plus claire, les croissances du « Moi », à la façon de phénomènes alchimiques. Le développement psychologique trouverait effectivement son symbole le plus complet dans l'arbre, si l'on en croit *Les Racines de la conscience* du même C.G. Jung, intégrant l'inconscient et correspondant à la vision et la projection de soi - souvenons-nous à ce sujet des quelques dessins d'arbre que nous avons évoqués succinctement dans notre analyse des motifs bibliques, parce qu'ils intégraient des données culturelles. Renée Stora dans *Le Test de l'arbre* analyse également ce miroir, qui cache et dévoile tout à la fois, où l'individu se portraiture. Les racines sont l'inconscient - nous nous bornons ici à traiter sommairement de cet instrument de diagnostic psychologique -, le tronc trahit la représentation de son propre corps - les arbres mutilés cachent des drames, précise Stora -, le côté gauche entretient plutôt du moi, des replis sur soi, du rapport au passé, à la mère, quand le côté droit est tourné vers autrui, vers le père et vers l'avenir - nous ne nous hasarderons pas à déduire avec Stora que l'égalité de forme et de taille entre les branches de droite et de gauche intègre la recommandation christique « aime ton prochain comme toi-même », car ce raccourci ne paraît qu'une association fortuite qui n'a de plus rien à voir avec un « archétype » (tel est alors présenté notre motif) mais intègre une figure culturelle, les bras en croix dont le sens, nous le savons, appartient à l'Histoire. Stora particularise davantage encore chaque partie de l'arbre, les feuilles traduisant les relations avec le monde extérieur, feuilles et fleurs signalant aussi un souci de l'apparence ; les branches coupées peuvent permettre le diagnostic d'un complexe d'infériorité, et quant à l'arbre anthropomorphe, il est

l'oeuvre de schizophrènes (!) - le psychanalyste aurait fort à faire avec tous nos poètes et nos peintres de l'arbre humanisé !

Pour Jung, les branches imagent un aboutissement, des réalisations concrètes, puisque l'arbre est avant tout croissance, non pas simplement représentation, partition des différents aspects d'une personnalité ; s'y exprime le passage des contenus de la racine dans la conscience, tendant vers une victoire sur l'inconscient, le renoncement au repli dans la terre-mère. L'arbre relate les métamorphoses de l'homme, comment il devient homme, résout ses déchirements, les oppositions qui le hantent. La revue *Atlantis* assimile elle aussi les leçons de l'arbre à celle de l'alchimie, signalant combien le végétal dispense l'apprentissage de la transmutation, du terrestre au céleste, de la matière à la spiritualité.

Ceux qui confondent l'univers en un arbre, réalité absolue en quoi tout vient trouver forme et sens, surimposent fréquemment l'homme à l'arbre, intégrant en l'homme l'arbre-cosmos en miniature ; c'est le cas de Halevi traitant de l'arbre séphiroतिक, instaurant en l'homme un principe de croissance et d'équilibre semblable à celui qui est à l'oeuvre dans l'univers. Celui qui cherche et découvre sa nature accède à la conscience de soi, par une ascension intérieure, et vient cueillir un « fruit ultime » où il s'accomplit dans la lumière, pouvant finir par se dissoudre dans la divinité. Le grand arbre dépeint par Ibn' Arabi image de même la personnalité à réaliser, par une ascension symbolique qui consiste en un déploiement de toutes ses possibilités, vivifiant l'arbre dans sa totalité - la réalisation de soi est marquée ici par le vitalisme.

Guénon surimpose quant à lui la croix et la personnalité humaine ; la verticale y unit tous les « états » d'un être, quand l'horizontale les développe. Selon lui, comme pour Ibn' Arabi ou Halevi d'ailleurs, l'axialité est la voie droite, celle qui sera aussi médiatrice, puisqu'elle conduit au créateur ; des leçons de droiture sont donc encore données par notre motif, l'homme se confondant avec la verticale pour réaliser pleinement sa nature, son arbre intérieur - mais l'arbre ne se contente plus d'être un modèle extérieur, puisqu'il est transposé en l'homme, qu'une intériorité s'arborise. Le test de l'arbre apparaît lui aussi comme l'expression d'une identité qui prend forme dans l'arbre, qui se conçoit arbre, plus ou moins consciemment.

Mais tout ceci demeure quelque peu abstrait ; ayons recours à nos poètes, pour lesquels l'arbre de l'identité n'entretient pas que de transcendances, de

transmutations, de processus d'individuation, mais, miroir de l'âme, narre des faiblesses, image le plus souvent double, et non unifiée - ou alors sérénisée au point fragile d'un équilibre -, déchirée entre ciel et terre, mortelle et charnelle.

La verticalité se définit pour Claudel comme un équilibre, une symétrie qui possède deux appuis, le ciel et la terre, et n'en néglige aucun, ne s'achemine pas de l'un vers l'autre. *Le Pin*, qui dresse le tableau héroïque de ce difficile maintien de l'équilibre, assigne bien le rôle de « point d'appui » à l'air, la lumière, comme à la terre. Le pathétique des épopées s'applique à ce geste qui fait l'arbre, appui et ascension, croissance entre et par deux exigences. L'homme est le seul qui avec l'arbre doive assumer les exigences de la verticalité, qui sont celles d'une symétrie, d'un double accomplissement. Mais c'est surtout dans *Tête d'Or* que l'homme s'initie à l'intégrité de l'arbre, une intégrité au sens où le végétal s'empare et se nourrit d'une totalité, ciel comme terre, ne négligeant pas dans ses efforts ascensionnels l'humus où il prend racine, l'étreignant au contraire avec la même force qui le tend vers le céleste, ne professant pas cette religion du ciel où les arbres savent s'abstraire, en flamme ou en fumée. Ainsi *Tête d'Or* s'adresse-t-il à cet arbre qu'il nomme son père, père pour sa protection, mais surtout pour son enseignement et pour sa stature, puissante parce que terrienne autant que portée vers le ciel, manifestant une semblable avidité à se tenir sur la terre qu'à brasser les espaces aériens :

*« Reprends-moi donc sous ton ombrage, ô fils de la terre ! [...] fais-moi part
De ce mot que je suis dont je sens en moi l'horrible effort !
Pour toi, tu n'es qu'un effort continu, le tirement assidu de ton corps hors de la matière
inanimée.
Comme tu têtes, vieillard, la terre,
Enfonçant, écartant de tous côtés tes racines fortes et subtiles ! Et le ciel, comme tu y tiens !
comme tu te bandes tout entier
A son aspiration dans une feuille immense, Forme de Feu !
La terre inépuisable dans l'étreinte de toutes les racines de ton être
Et le ciel infini avec le soleil, avec les astres dans le mouvement de l'Année,
Où tu t'attaches avec cette bouche, faite de tous tes bras, avec le bouquet de ton corps, le
saisissant de tout cela en toi qui respire,
La terre et le ciel tout entiers, il les faut pour que tu te tiennes droit !
De même, que je me tiens droit ! Que je ne perde pas mon âme ! Cette sève essentielle, cette
humidité intérieure de moi-même, cette effervescence
Dont le sujet est cette personne que je suis, que je ne la perde pas en une vaine touffe d'herbe et de
fleurs ! Que je grandisse dans mon unité ! Que je demeure unique et droit !
Mais ce n'est point vous dont je viens aujourd'hui écouter la rumeur,
O branches maintenant nues parmi l'air opaque et nébuleux !
Mais je veux vous interroger, profondes racines, et ce fonds original de la terre où vous vous
nourrissez. » (p. 32)*

Le vieillard n'a rien méprisé de la terre qui l'a enfanté, en même temps qu'il ne s'y est pas replié, introverti, pour accomplir une verticalité essentielle. L'âme se perd qui veut oublier la terre, la sève, ses passions, qui veut s'élever sans la chair, ne rien devoir à l'humus nourricier, s'éthérer en se décrochant des asiles originels. L'arbre demeure exemple de droiture et d'unité, mais la voie droite n'inspire pas une ascension vers la lumière, l'or des alchimistes, elle veut apprendre de la totalité, s'y épanouir - en ce sens nous touchons à une image médiatrice, parce qu'elle conduit au savoir, à la connaissance de soi. L'arbre de la personnalité propose une expansion symétrique, la verticalité - signe de l'arbre (de l'homme), qui le distingue de toute autre créature - en ne reniant rien ni du ciel ni de la terre, épanouissant sa double nature, s'en référant à toutes lois terriennes pour mieux grandir. Cet enracinement demeure pourtant tragique, tel que le définit Bibiane dans *La Jeune Fille Violaine*, puisque la terre reprend celui à qui elle donne « de quoi entretenir son corps » - et ici notre motif redevient modèle d'une condition. Quant à Violaine, elle conçoit l'arbre comme l'image d'une maturation intérieure, portant la fatalité d'un fruit dont on ne peut se défendre de la croissance, fruit à la « pesanteur délicieuse » comme celle d'une maternité, au « faix trop riche », pour une conception de soi, l'éclosion irrépessible du « grain intime », des semences intérieures ; l'arbre « invente dans son cœur ses fruits dans l'expansion de ses branches »⁽²⁴⁾ déclare Violaine, et le fruit paraît l'extériorisation la plus parfaite des poussées intérieures, il est acte et actualisation des sèves, octobre en plénitude, dont la terre reçoit la pulpe drue. Par l'image végétale, l'intériorité engendre, plus qu'une personnalité, un corps fruitier, une plénitude qui dépasse largement les pures spiritualités, et qui paraît, du germe à la drupe, une fatalité, une nécessité intérieure impérative. Dans *Le Repos du septième jour*, l'homme, « arbre qui marche », se définit à nouveau comme ambivalent, de ciel et de terre, car « comme il élève sa tête », « ses branches vers le ciel », ainsi il « enfonce ses racines dans la terre »⁽²⁵⁾, déjà arborisé ici, dans ce double mouvement pour sa grandeur. Et dans les enfers, l'empereur apprend du démon la même règle, implicitement valable pour l'homme, l'extension simultanée de l'arbre dans le ciel et le monde souterrain ; plus il étend ses branches, car « le feu du ciel l'exige », « plus subtilement », « plus

profondément » ses racines s'appliquent à fouiller la terre, à y sucer « graisse » et « vin » (p. 826). Mais le feu qui du ciel est « splendeur », porte « passion » et « brûlure » par les racines ; ciel et terre s'unifient moins ici pour l'expression d'une nature humaine totale et épanouie qu'ils ne décèlent une duplicité, deux feux qui dépendent l'un de l'autre pour brûler mais opposent aspiration céleste et penchant pour les passions de la terre.

Bachelard signalait de même dans *L'Air et les songes* comment la verticalité possède et résulte de deux mouvements contraires, fondus mais hostiles, bien que nécessaires l'un à l'autre, l'un de l'ascension, l'autre de la chute ; le surhomme de Nietzsche dessine ainsi sa stature entre abîmes et hauteurs, entre « mauvais instincts » et « soif d'étoiles », désirant la chute en même temps que la hauteur, la narguant, s'exaltant du vertige et le surmontant, héroïsé justement par le danger de la chute. Le surhomme est pour Bachelard celui qui « prend appui sur sa propre vitesse » et risque dans son ascension les revers de la pente et du vide ; il diffère de celui qui « prend appui sur la matière », s'élève avec patience, ne compromet jamais son équilibre - les leçons de l'arbre-père dans *Tête d'Or* puisaient à cet équilibre, pour les fondements d'une verticalité stable et non pas vertigineuse.

Claudé dans *La Ville* réitère par la bouche de Liboire cette prise en exemple de l'arbre, qui ne s'élève qu'autant qu'il enfonce ses racines dans la terre, mesure la force et l'épanouissement de soi aux fruits offerts, comme « un poirier dans le jardin d'un homme pauvre » (p. 407). Avec *L'Echange* le végétal démontre le besoin d'aimer la terre pour atteindre au ciel ; c'est Marthe qui lance cet appel à son mari, dont elle ne sent plus l'affection :

*« Donne-moi ma part ! donne-moi la part de la femme !
Les exigeantes et dures racines par qui l'arbre
Prend et vit ;
Et que les autres se réjouissent de ton ombre ! Prends-moi donc et étreins-moi durement !
Car s'il ne garde point en lui
L'appétit de la terre en bas, il ne grandira point vers le soleil, avec ses branches,
S'il ne se fixe point à la place où il est ;
Apprends de cette comparaison
Qu'elle est l'application de l'amour, et que notre union soit comme entre le bois et le feu,
Aime-moi, et tu seras comme le feu qui a sa racine en un seul lieu,
Et le vent s'y engouffre, emportant
Ses flammes comme des feuilles. »* (p. 667 - 668)

L'arbre symbolise tant l'amour, que le couple, avec la femme terrienne, bois et matrice, et l'homme feu qui se consume, risquant d'oublier la solidité et la patience des racines ; il est aussi l'image de l'homme comme individu, acceptant pour sa plénitude cette « part de la femme » en lui, la rémission d'une toute puissance comparable peut-être à celle des dieux célestes qui, souvenons-nous, supplantaient les déesses matricielles - les dieux célestes s'éloignant parfois trop des hommes, un « sauveur » se rapprochait à nouveau d'eux, faisant contrepoids à leur pouvoir par sa proximité avec les rythmes de la vie terrienne. Laine, le mari de Marthe, refusera d'abandonner une part de soi, une part de la flamme, à ce « bois » terrien ancré dans la passion de l'humus ; car cette étreinte parfaite des contraires lui fait peur, cette complétude qui est aussi don de soi, accueil des antipodes, de la féminité terrienne et racinaire. Il en mourra, inaccompli, cendre à force d'être feu, fuyant son amour pour Marthe ; les flammes à qui la terre promettait la végétalité, d'être feuilles emportées par le vent, ont dénigré le bois et les assises de la terre, l'union et l'équilibre, pour une grandeur illusoire - en ce sens on se souvient des arbres d'orgueil, ombrageux à force d'excès et de vanité, négligeant dans leur royauté de participer aux fertilités terriennes. L'arbre qui unifie, qui crée avec de l'espace, avec les éléments qui l'entourent, c'est aussi l'homme pour ses pouvoirs de créateur, donnant forme et vie par sa capacité à passer de la sève brute à la feuille - limbe dessiné et verdure -, et il se décrit ainsi dans *L'Esprit et l'eau*, la seconde des *Cinq grandes Odes* :

*« Comme l'arbre au printemps nouveau chaque année
Invente, travaillé par son âme,
Le vert, le même qui est éternel, crée de rien sa feuille pointue,
Moi, l'homme,
Je sais ce que je fais,
De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création
J'use, je suis maître,
Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.
Je connais toutes choses et toutes choses se connaissent en moi.
J'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi,
Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon coeur »*

En l'homme comme en l'arbre le monde vient ancrer ses données, prendre un sens, *s'informer* ; les lois de croissance du végétal ne suffisent pas à dire une créativité qui intègre l'élémentaire et le restitue, car il ne s'agit pas d'un simple

processus alchimique, mais d'une véritable activité consciente de soi bien que résultant d'une nécessité interne - c'est pourquoi cet arbre est « travaillé par son âme » jusqu'à amener l'univers des choses innommées et brutes, indifférenciées, à cette « délivrance » qui confère sens et forme. Et l'Arbre de Vie était aussi, souvenons-nous, semblable à l'homme ; en effet, celui dont la croissance « a besoin du temps pour se réaliser » (*Paul Claudel interroge l'Apocalypse*), est aussi foi et produit la sève comme la parole - « je crois » et « je croîs » ne sont pas différenciés et consistent en un même mouvement de branches ou de bras étendus. L'identité, qu'elle soit d'arbre ou d'homme, est affaire de croissance, menant à l'éclosion des germes intérieurs, mais aussi de foi, par le désir de s'exhausser, se lever, s'épancher dans la verticale. Mais le *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* n'équilibre pas tout à fait comme dans *Tête d'Or* les deux religions, celle du ciel et celle de la terre. Car la seconde n'est pas penchant, elle n'est que ressource et « moyen de résister »⁽²⁶⁾, le ciel enjoignant de s'armer, pour mieux accéder à la spiritualité des feuilles, de ce « levier terrible » qu'est le corps ; entre terre et ciel, la fin demeure la spiritualité, la terre affirmée comme un passage nécessaire par la forme, la matière qu'il faut « forcer à l'expression », et dont on finira par « venir à bout », car le Titan des épopées, à la stature puissante et noueuse, charnue, n'est tel que pour devenir un Ange. « Lever un Ange », sortir de soi, consumer finalement la chair, se guérir de la terre, tels sont les buts derniers de celui qui s'accomplit en Dieu, répond aux aspirations de la feuille, n'assume le terrien que pour mieux s'emporter dans les spiritualités aériennes, consumer la forme, l'être de bois, pour communier au divin - sans fuite d'un terrien qui donna « persistance » et « durée », mais dont on échappe à la fatale mortalité.

On sent bien ici comment l'arbre n'instaure plus de modèle immuable ; l'homme en quête de son identité ne peut que complexifier l'image où il se retrouve, et cette dernière, entre ciel et terre, ne se contente plus de l'exemplarité, puisqu'elle décrit surtout des égarements, des équilibres compromis ou à accomplir. La mise en mouvement de la dialectique ciel-terre tente parfois les totalisations des arbres du monde, mais le plus souvent elle décrit des errances, les efforts d'une croissance de soi, ses nécessités, ses buts ascensionnels, ses excès. Le symbole formule les tâtonnements de la vie intérieure, comme ses réalisations ; il se rapproche de l'homme, parce que plutôt que d'imposer une idéalité lointaine,

c'est dans la croissance même qu'il propose l'image d'une personnalité en pleine transformation, et bien souvent incertaine de ses accomplissements.

Sylvie Sicotte dans son ouvrage *L'Arbre dans la poésie de Rina Lasnier* explore à travers toute l'oeuvre de la poète canadienne, la tension, dans l'arbre-double de l'homme, entre un penchant souvent immodéré pour l'aérien, et la vie terrienne. Le plus fréquemment l'homme menace d'être « mangé par ses songes », selon les propos de Sicotte, comme l'arbre par ses feuilles, parce qu'en cherchant toujours à transcender son enracinement il risque « l'inexistence », méprisant ses désirs, s'acharnant au dépouillement - l'attrait pour le céleste engendre l'anachorète -, ce jusqu'à la stérilité ou la mort. Pour que l'élan demeure stabilité, il est besoin de la terre, le rêve ne suffit pas ; « l'apport de l'humus enrichit », et la verticale, à nouveau, se doit d'assumer les racines.

Dans *Prière* l'homme songe à lui-même comme à un arbre, « aux multiples désirs » mais « où palpite une colombe » ; « si ma vie délivrait l'âme captive », déclare-t-il, « je saurais l'ampleur de mon essor infini ». L'oiseau est âme, qui s'oppose, ou tout au moins est retenu, aux racines désirantes, la part terrienne de l'humanité ; l'homme rêve d'envol, échapper à soi, nicher à l'illimité. Dans *Voix de Jacob*, Rachel trop amoureuse s'est consumée, « aspirée par l'amour », et Jacob regrette : « je n'ai pu t'enraciner » - le buisson ardent dans les analyses de l'Arbre-cosmos exprimait la vie, il s'impose ici comme le double de celle ou celui qui aime. Dans *Notre-Dame des poètes*, la feuille, plus précisément la « dernière feuille de l'arbre », non pas la feuille détachée, celle de l'errance et de l'exil, est à l'image du poète. Nous avons déjà rencontré des poètes qui dans l'arbre reconnaissaient leur condition, mais ici le symbole se dynamise des rapports conjugués au ciel et à la terre : toutes les autres feuilles de la forêt jalourent ce limbe de la cime extrême pour son secret, son rapport frémissant à l'aérien - on retrouve ici les sensibilités de la feuille, appliquées au poète - ; « si mêlée d'azur », sa voix fait l'effet d'une insolence, et pourtant elle conçoit le ciel comme un désert, un « désert renversé », un exil, où elle est forcée de vivre en solitaire. Les autres ignorent qu'elle a puisé « à la même sève amère du même sol » que toutes les autres feuilles et que ses créations, « fruits légendaires » qu'on sent plus approchés des étoiles, des oiseaux, que de l'humus, ont mûri dans l'argile autant que dans l'or.

L'analyse poétique des anthropomorphismes de notre motif recense plusieurs images de l'homme tourné vers Dieu, prêtre ou ermite. Dans *Le Palmier*, « l'ermite tient son âme comme une palme » ; le symbole est d'une extase sans déchirement, où l'élan ascensionnel porte un cœur ouvert. Avec *Le Vent*, où l'arbre s'efforce, tel que nous le décrivions dans notre étude poétique, à quêter dans le vent son essence musicale, purifiée de la forme, l'exaltation devient ce « moment périlleux » où « l'Esprit » méconnaît l'arbre, l'absente de la matière, pour « le scandale nécessaire de [la] dénudation ». Mais l'aérien est privilégié plus encore dans *Le Figuier maudit*, décrit comme « un stylite » montant avidement vers Dieu, mais imposant la stérilité, la meurtrissure, une « meurtrissure portée jusqu'à la sève », empêchant les « fleurs intérieures » d'embaumer comme celles de la terre. Fleurs et fruits, symbole des fertilités terriennes, sont remplacés par « l'insolence de la feuille », une luxure selon S. Sicotte, une fausse abondance pour un arbre, double de l'ermite, qui sacrifie la terre à son élan ascensionnel. Et dans cette image d'une identité qui ne veut s'affirmer que dans l'aérien on surprend un orgueil - notre motif n'est plus la métaphore de l'orgueil, des rois aux orgueils illégitimes, mais l'image d'un affrontement entre la matière et l'esprit, le mépris en soi du terrien mettant en exergue la vanité du « pur esprit » désobéissant aux instances de l'humus ; et le figuier est rappelé à la terre par la malédiction de la stérilité, ses branches « embarrassées d'élan ».

Quand le grand arbre du *Pin solitaire* se met à clamer ses ambitions, on y surprend aussi les accents de l'orgueil, d'une volonté de puissance passionnée, parce qu'il dénigre la terre - « je ne suis pas de cet horizon mêlé de terre » pavoise le pin, ni « de ce maigre défriché » - et qu'il s'accroche aux cieux de ses « bras pillards » ; et cet orgueil se prépare aussi une chute, celle d'une « cime foudroyée » qui dans ses défis récolte la mort. Avec *Le Peuplier-Liard*, le végétal est accusé de démesure, d'orgueil, et condamné à la chute. « [T]u as dégraissé la terre » lui dit-on ; sa soif de hauteur n'est pas une prospérité pour les oiseaux ou les bêtes, car le végétal épuise la terre pour s'élever - il est l'homme qui méprise et détruit la vie même pour ses seules ambitions de gloire ou de pure spiritualité. Sa croissance n'épanouit pas une couronne fertile, elle est nudité au contraire - « tu as méprisé tes propres os », le corps pour l'âme -, elle se répand en bois cassé, fracture de bras avides, promesse de chute non par quelque châtement divin mais par les déséquilibres, les fragilités d'une croissance trop portée vers le ciel,

trop éprise de sa verticalité. La ruine attend le peuplier-liard : « le nabot couchera ta tête exaltée », et l'humus, la terre noire, reviendront habiter l'arbre humilié, y fructifieront. Dans la poésie de Rina Lasnier le végétal s'impose certes comme le double de l'homme orgueilleux, cependant une identité tente surtout de se construire, par la mise en opposition du corps et de l'âme - une image de la personnalité, des quêtes d'identité, est proposée.

Les autres grands poèmes de Rina Lasnier poursuivent encore ces quêtes, entre ciel et terre, d'une identité viable. Dans *L'Oiseau mort*, l'arbre « trop tendu de ciel » a brisé ses ailes, perdu son âme-oiseau qui n'avait pas « appris la défiance des ailes » ; le végétal se fait potence, qui avait méconnu les dangers de l'aérien. Les excès d'ombre et d'humus sont fatals eux aussi, cécité dans *Jungle de feuilles*, où aucun fruit ne peut non plus aboutir. Dans *L'Orme vieux*, l'arbre anthropomorphe, « bouddha assis dans le nirvâna du ciel », rend sa feuille insensible au froid et au vent, comme son « flanc », inéprouvé par « le brûlis de l'hiver » ; le retour au terrien paraît pourtant inévitable, et d'autant plus douloureux, quand « l'arbre ressuinte d'ombre, de suc et de plaies », même si le nirvâna de ce vieillard végétal accomplit un rapport au ciel plus serein - Sicotte nomme cet orme « le fiancé du ciel ». Les *Mûriers en fleur* peignent - nous l'avons évoqué ailleurs - des arbres du sacrifice, entre la virginité des fleurs et le fruit noir qui porte déjà la mort, la brûlure du sang accompli ; mais la terre est rachetée, une crucifixion permet de passer d'une pureté stérile à la conception. En vérité, la dialectique entre ciel et terre ne trouve nulle part sa résolution, expression d'une condition tragique entre des aspirations légitimes mais parfois excessives et mortelles, et l'amertume d'une terre âcre mais nécessaire. Cependant c'est dans *L'Arbre bon* que le plus parfait exemple d'équilibre est donné ; c'est un arbre de vie, de sagesse, « otage vivace de la paternité », garant donc de l'échange et des interdépendances entre ses racines et l'éclosion de ses bourgeons, membrant « sous terre un troupeau de racines », et dans l'aérien ces « terrasses de feuilles » qui en font un géant sans orgueil. Il est terrien, selon Sicotte, parce qu'il puise à la durée pour défier la mort ; c'est sur lui seul que l'homme pourra être crucifié, l'imitant par ses bras écartés, puisqu'il rachète la terre. Il s'oppose à *L'Arbre blanc*, où la neige imprime la pureté, la nudité essentielle de l'âme gainée de lumière et de froid ; cette pureté est mort pour celui qui « a pris chair de spectre pour grandir », s'est dégagé de toutes les pesanteurs pour accéder à l'invisible,

s'est abstrait dans une neige qui dénonce les excès du souffle et de l'esprit, d'une conscience qui par faisait sa « voyance » dans la « vêtue » des neiges, ivre d'avoir transcendé la prison de son enracinement.

Rien n'est résolu, en l'arbre, des dramaturgies de la vie intérieure ; de *L'Arbre bon* à *L'Arbre blanc*, le végétal le plus équilibré assume avec fatalité les exigences de la terre. Au-delà du symbolisme d'une opposition facile entre le corps et l'âme, l'arbre double de l'homme instruit des déboires d'une condition, d'une identité indécise, incréée, pour laquelle, comme chez Claudel, la terre est rarement un penchant, mais une stabilité nécessaire qui seule permet un élan fécond, la maturation de fruits pulpeux et odorants, même si toujours l'enracinement est évoqué à la façon d'un emprisonnement, empêchant les libres envolées de l'âme.

La poésie de Verhaeren décrit en revanche les errances de la vie intérieure par des arbres très terriens, parce que symboles d'une introversion, d'un repli sur soi, se nouant, se meurtrissant la chair, et d'une incapacité à échapper à soi, à s'extérioriser, tendre vers l'infini ; parfois même les paysages de Verhaeren assument presque une connivence avec le poète, parce que la détresse habite leurs arbres et que l'homme se l'accapare, qu'elle participe des douleurs humaines. L. Ch. Baudouin dans *Le Symbole chez Verhaeren*, décèle dans tous les arbres anthropomorphes du poète, autant ceux de la lutte, de la meurtrissure, de la ruine, que ceux de la vie pleine, des symboles de la vie intérieure, d'une personnalité qui se cherche. Les arbres-moines et pèlerins sont images d'introversion, d'une volonté d'ascétisme qui veut fuir son corps, vaincre ses sensualités - mais l'ascète n'est plus ici celui qui s'abstrait vers le ciel, il se perd au contraire dans une lutte contre la chair qui engendre des voluptés nouvelles, ne parvient pas à s'attacher à un but, un idéal qui le détourneraient de soi. Nous ne citerons pas ici tous les arbres de Verhaeren où les errements de la personnalité s'expriment - parfois implicitement -, car l'analyse poétique a déjà parcouru abondamment l'oeuvre du poète, mais nous signalerons les plus marquants. Dans *A ténèbres*, découragé et impuissant, l'arbre a laissé retomber ses rameaux « tendus vers le printemps des rêves » ; il relate des stérilités intérieures, quand ni fruit ni sève ne se sont portés vers l'éclosion de la saison. *Méditation* illustre les analyses de Baudouin, avec ces « mains tortionnaires » d'un arbre qui « étreint son corps pâmé » pour n'être plus qu'une âme, refoule ses instincts, se mutile soi-même pour « en tordre le mal »,

cherchant à se vaincre pour vivre « sublimé ». Mais la nature en soi réprimée, qu'on veut abolir, demeure l'image d'un ascétisme sans but, sans mystique ; pour Baudouin cet acharnement gratuit contre soi certifie le passage par une crise, un mal-être qui tente la guérison avec des arbres comme ceux de *Un Matin*, où des mélèzes s'échinent à retrouver un rapport sain et constructif au monde extérieur, « comme des pèlerins tournés vers la lumière », à prendre la parole - « le Verbe tremblait sur leurs lèvres écloses » - timidement encore, loin du langage signifiant que déclamaient les arbres dans le vent à la fin de notre analyse poétique. Tous les pèlerins, les saints, les moines en procession racontent la quête d'un dieu introuvable, les arbres tors formulant les stérilités d'une lutte intérieure, les échecs des « longs pénitents noirs » (*Soir religieux*) aux cierges invisibles. Les rameaux ne sont armés que contre eux-mêmes, « en serres de harpies » (*En Décembre*), appliqués seulement à imposer un ascétisme morne, hivernal et destructeur. Dans *Le Tribun* Verhaeren admire les noeuds des écorces, « noeuds de force » dont d'aucuns tirèrent la métaphore de la résistance, de l'opiniâtreté. Peut-être recèlent-ils aussi l'image d'une certaine victoire sur soi - Bachelard signale dans *La Terre et les rêveries de la volonté* la figure du chêne noueux parmi les métaphores de la dureté : en même temps qu'elle exprime « l'instinct brut » elle est envisagée comme une image de réveil, qui « nous redresse » et pousse à intervenir dans « le monde existant ». Dans *La Joie* l'arbre noueux porte bien le symbolisme d'une volonté saine et forte ; dans les cheminements de la vie intérieure, il prélude à une vie dynamique, une prise en main de son destin, une extraversion. Le poème *Les Vieux Chênes* profile encore l'image d'une tragique opposition entre l'âme et la chair, avec de « grands bras fous qui veulent fuir leur corps » et que « la chair retient » ; mais déjà le vent permet une vraie mise en mouvement, un désir ranimé de se tourner vers l'extérieur. Bien que toujours « moines suppliciés », plaintifs et tristes, ces chênes réagissent avec colère contre l'assaut des éléments, ils rejoignent les géants épiques ; mutilés mais triomphaux, ils proposent une image beaucoup plus animée, qui n'est plus tout à fait celle de l'introversion, mais tend à résoudre la crise intérieure. Après cela c'en sera fini des vains pèlerins et des ascétismes stériles ; Baudouin note que la foi à laquelle rien n'a répondu est transformée en ivresse de vie, en confiance et actions de grâce, et l'homme, comme l'arbre, affronte le monde et ses tempêtes. On découvre ces arbres de l'extraversion dans *La Forêt*, *Le Premier Arbre de l'allée* ou encore *Le Saule*,

tous poèmes dont nous connaissons déjà le vitalisme des figures végétales ; mais en multipliant leur gestuelle, loin des replis figés sur soi, ils approfondissent la dynamique à l'oeuvre dans les images de la personnalité, s'agitent plus tragédiens encore, accomplissant une dramaturgie plus riche parce qu'extériorisée, couplant aux mouvements des tempêtes, le mouvement des luttes contre soi et le besoin de se vaincre soi-même. L'homme se reconnaît dans l'abandon de ces chênes furieux se livrant avec des « gestes formidables » (*La Forêt*) aux morsures du vent et du froid, quand « l'élan vertigineux de la vie exaltée » impose la tâche et l'instinct des forces terriennes. Le premier arbre de l'allée, « grand d'avoir souffert », et le vieux saule, « taureau » et « athlète », plaisent plus encore au poète qui s'y identifie ; l'essentiel en eux c'est cette « vie en lutte avec la mort », l'idéal lointain des moines noirs n'est plus de mise. Mais, comme le précise Baudouin, si une certaine harmonie a été trouvée, elle se doit de demeurer avant tout dynamique, et l'arbre de l'identité continue à donner à lire « les contrastes de l'âme humaine ».

Nous avons remarqué aux côtés de L. Ch. Baudouin comment les figures des arbres dans le vent assimilaient une force de libération de soi, symbolisaient finalement le passage d'un repli sur soi à l'extraversion. En vérité, aux arbres dans le vent s'opposent les arbres hivernaux, du gel ou de la neige, « mordus de gel » dans *La Neige*, « de givre clair » dans *La Barque*, figés, incapables d'un seul geste, ou encore les arbres se mirant dans des miroirs mauvais, des eaux stagnantes. C'est la seconde figure qui nous intéresse ici, l'alliance de l'arbre et de l'eau, choisie par un certain nombre de poètes pour le symbole de l'introversion, du narcissisme, ou tout simplement de la conscience de soi. Chez Verhaeren on la trouve dans *Soir religieux* avec ses peupliers pâles, au « profil triste », la lune pour toute lumière déposant comme « des baisers d'or » sur ceux qui, « au bord des maux », se penchent et « font trembler leurs reflets ». Loin des verticalités abusives, orgueilleuses, loin aussi des duretés patientes, les arbres penchés épellent un rêve de repli et de fragile image de soi, pâles et mélancoliques, le visage des Narcisse détournés de la vie extérieure, stériles, complaisants et chéris des lumières qui les flattent.

Un poème de Rina Lasnier, *Le Roi de Jade*, présente aussi cette image, le plus souvent négative parce que stérile et dangereuse, d'un arbre penché sur l'eau :

« L'arbre s'il se penche, épris de sa ressemblance,
prend forme de rêve autant que de sève, [...] »

Le symbole s'énonce clairement ici comme celui du narcissisme, dont le risque est pareil à celui qui guette l'arbre trop aérien, trop « spirituel » : l'absence, la dissolution dans l'irréalité des rêves intérieurs.

Goethe dans *Les Idylles de W. Tischbein*, ne ploie pas le chêne vers l'eau ; celui-ci demeure majestueux mais s'y contemple malgré tout, et voit le ciel à travers le seul prisme de l'eau, en une conscience inagitée dans la solitude :

« [...]
Mitten in dem Wasserspiegel
Hob die Eiche sich empor
Majestätisch Fürstensiegel
Solchem grünen Waldesflor ;
Sieht sich selbst zu ihren Füßen
Schaut den Himmel in den Flut :
So des Lebens zu genießen
Einsamkeit ist höchstes Gut.
[...]

« [...]
Au milieu du miroir de l'onde
Le chêne s'est érigé, tel
Le sceau majestueux d'un prince
Mis sur le crêpe vert du bois
Il se voit à ses pieds, regarde
Le ciel dans l'eau : la solitude,
Pour qui épuise ainsi la vie,
Signifie le souverain bien. » (27)

Le symbole est positif, celui d'un homme serein et sage, sans démêlés avec le monde extérieur, recueilli ; il reste celui d'un repli sur soi, pour une fin de vie qui se consume dans les contemplations intérieures.

Les vers du poème de Shelley *La Forêt de pins de la Cascine près de Pise* relatent un instant de calme et de sérénité, « un apaisement passager » dans « [l]es luttes de notre nature mortelle » (28) ; à l'image de cette paix de la conscience, les étangs reflètent à la perfection le ciel et les ramures des forêts, lesquelles y croissent « [p]lus parfaites de forme et de couleur ». Le paysage est comparé à « un être aimé » offert avec tous ses traits, dans « une vérité claire », endormi au fond d'une conscience limpide, plus parfaitement peint que dans la réalité, « par l'amour de l'eau ». Mais une brise, « une pensée importune », viennent effacer l'image chérie et rendre l'âme à ses tourments, car « il est moins de paix dans l'âme de Shelley / Que de calme dans les eaux ». Des eaux agitées ou sombres aux eaux limpides, se penchent bien des arbres contemplant leur propre âme.

Un passage du *Cahier vert* de M. de Guérin décrit des arbres « penchés sur l'eau » dont la pluie s'égoutte plaintivement, des pleurs qui ne tarissent qu'au

matin, quand les arbres laissent tomber « leurs dernières larmes ». Bien que déjà on décèle ici l'expression d'un état d'âme, des sentiments trouvant leur écho dans l'arbre, l'eau marque bien un retour sur soi, la mélancolie de qui se morfond dans le repli, un peu à la façon des arbres de Verhaeren.

Le Banyan de Tagore tord une ombre noire à la surface des eaux ; le poète compare cette rencontre de l'arbre et de l'eau, où la forme s'égare, au « sommeil qui se débat au moment du réveil » (29), montrant bien à nouveau comment notre motif, lui dont on a tant dépeint les rapports au monde extérieur, symbolise quand il se mire dans l'eau, un plongeon dans la vie intérieure.

Bernard Clavel évoquant dans *Arbres* une enfance parmi les arbres raconte comment, perché sur un arbre-navire, son reflet et celui du végétal se mêlaient sur l'eau ; une image « déformée » et « mouvante » explore une intériorité instable mais aussi insondable, « la nuit de mon arbre » pour unique profondeur. L'alliage de l'eau et de l'arbre paraît aussi, déjà, médiateur, parce qu'il conduit à soi, parce que l'arbre se mirant ne se contente pas d'être à l'image de l'homme, il confond cette image avec la sienne et la restitue - nous verrons que l'eau porte également la mémoire - : « Sur le miroir ridé des bassins, des lacs, des canaux, des étangs et des fleuves, leur ombre lumineuse et profonde cherche le reflet pâle des visages inclinés » (30).

Chez Lorca on voit le plus souvent les rapports de l'arbre et de l'homme se dire comme une connivence, une arborisation, voire une fusion, les deux règnes s'indissociant ; on reconnaît toutefois dans son œuvre quelques images de l'homme tourné vers soi, de l'arbre penché sur l'eau. Parfois ce penchant pour le reflet exprime un recueillement, comme lorsque Lorca conseille d'imiter les peupliers « constamment en prière » qui s'inclinent sur l'eau (*Los Alamos de plata*), sages et silencieux, ne divulguant rien de ce que leur confie l'eau profonde. L'arbre tourné vers les eaux cherche en vérité « le secret de l'eau » (*Manantial*), le langage des sources ; tel est son unique penchant pour la terre, celui qui s'efforce de sonder la « fange des passions endormies » (« *cieno / de pasiones dormidas* » - *Encina*) - nous verrons combien ici aussi l'arbre des sources devient médiateur, arbre du savoir, même si la quête de ce savoir n'aboutit pas. Mais si l'eau - nous le préciserons en son temps - ne livre pas le secret des fonds pierreux, elle n'en demeure pas moins reflet, miroir de l'âme ; elle n'est pas l'eau vive et limpide qu'elle devrait être si elle dévoilait le savoir des sources, mais l'eau figée

du poème *Eaux dormantes* où chacun se mire et se contemple, changeante selon les âmes qu'elle décèle :

« *Cyprès*
(*Eau stagnante*)

Peuplier
(*Eau cristalline*)

Osier
(*Eau profonde*)

Coeur
(*Eau de pupille*) » (31)

L'eau s'affirme comme le signe d'un regard tourné vers soi, une entrée feutrée dans l'univers intérieur. Des correspondances plus étroites s'énoncent déjà entre l'homme et l'arbre ; dans le poème *Tarde (Soir)* des *Canciones*, un arbre sec « se voit fleurir en cercles / concentriques » (« ha florecido en círculos / concéntricos ») - bien que la traduction française insiste plus sur le regard porté, on sent la toute puissance du reflet, cette intériorité qui se fait rêverie dans les ondulations de l'eau, et les songes du poète s'évadent aussitôt sur l'eau « vers une fille de Grenade ». Ici nous entrons déjà dans ce que nous nommerons les « paysages états d'âme », puisque arbre et eau ne s'imposent pas clairement comme le double d'une personnalité, d'une vie intérieure qu'ils décriraient, mais emportent les rêveries du poète, les provoquent et y répondent ; l'échange entre arbre et homme se fait plus subtil, il ne modélise pas notre motif mais fonde la sentimentalité humaine dans un arbre à sa ressemblance, à sa connivence : le symbole use du langage de la sensibilité.

On voit combien, entre la modélisation la plus simple, celle qui use de l'arbre pour l'expression d'une qualité humaine, et la fusion, la métamorphose de l'homme en arbre, les variations sont infinies ; on s'achemine de l'un à l'autre comme en un dégradé, et les différenciations que nous avons établies ont souvent besoin d'être précisées, définies l'une par rapport à l'autre. L'alliance de l'arbre et de l'eau constitue en vérité une image complexe, que nous réaborderons en tant que médiation. En outre son reflet intimise les rapports entre homme et arbre, prolonge l'homme dans l'arbre au-delà du miroir, et l'on comprend ici comment on a pu passer, très facilement, de l'autre côté de ce miroir, d'un arbre qui couplé à l'eau imageait l'homme replié sur soi, se contemplant soi-même, Narcisse

fabuleux lissant ses reflets, à ce plongeon où l'arbre prolonge l'homme, n'en est plus simplement le symbole, où les deux parlent à l'unisson.

Mais c'est bien dans les *Fragments du Narcisse* de Valéry qu'on découvre l'image la plus complète de l'arbre se mirant dans les eaux et s'y aimant, y perdant son âme ; les reflets sont ce moi inévitable et confus, une intériorité qui étend l'illusion de la forme :

« [...] *O présence pensive, eau calme qui recueille
Tout un sombre trésor de fables et de feuilles
L'oiseau mort, le fruit mûr, lentement descendus,
Et les rares lueurs des clairs anneaux perdus.
Tu consommes en toi leur perte solennelle ;
[...]
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes... »*

Il perd son âme celui qui embrasse le monde dans sa seule conscience aquatique, recueil, mémoire et tombeau de soi ; et l'eau porte aussi de l'arbre l'inconscient et ses dangers, rappelé par l'image de la forêt. Le miroir s'est fait amant, l'arbre de l'identité ployé avec fascination sur les eaux recueillies de la conscience de soi est un « arbre aveugle » qui meurt en embrassant une forme illusoire.

Un poème de Celan, *Ich hörte sagen*, du recueil *De seuil en seuil* (*Von Schwelle zu Schwelle*) voit dans l'image couplée de l'arbre et de l'eau la permission d'explorer une intériorité, mais non de se fasciner pour ses miroirs ; et c'est un arbre renversé qui descend agripper les fonds - « je ne l'ai pas poursuivi » précise le poète, comme résistant à la tentation narcissique -, laissant remonter à la surface une miette « qui a la forme de ton oeil » - et ici l'univers intérieur conduit aux autres, à une autre réflexion, une autre pupille.

Mais poursuivons avec Valéry l'analyse des arbres de l'identité se débattant entre ciel et terre. Les leçons de *Palme* sont sans équivoque : la patience et l'acceptation des lois de la terre, porter ses fruits à leur pleine maturation, de cela seul s'accroît le penseur, et se rapproche du ciel, sans jamais s'alourdir, trouvant son symbole le plus parfait dans la palme, si légère après le don :

« Tu n'as pas perdu ces heures
Si légère tu demeures
Après ces beaux abandons ;
Pareille à celui qui pense
Et dont l'âme se dépense
A s'accroître de ses dons ! »

N'approche de l'azur que celui qui a su travailler avec la terre, « poursuivre l'eau profonde / Que demandent les sommets » ; mais à nouveau la terre est un moyen pour les fins célestes. Dans le *Dialogue de l'arbre* le végétal offre une autre image du penseur, de l'homme regardant en soi ; c'est à la nuit, quand l'arbre « frissonne en soi-même », étreint par la peur, et « se parle » - Tityre le reconnaît alors semblable à nous, « à la merci de notre vérité ». Quant à Lucrèce, il se compare au végétal par la force qui l'habite et l'accroît, et que rien n'arraisonne ; « en pleine fange » comme « dans l'air libre » il poursuit une seule idée : « tout changer en [lui]-même » - on retrouve ici l'arbre des nécessités internes. Dans les *Cahiers* celui qui pense lutte contre la pesanteur, dans un effort « comme celui de l'arbre contre la gravitation » (II, p.601), et l'opposition entre le corps et l'esprit trouve son image dans l'arbre, quand « sur l'arbre de chair chante le minime oiseau spirituel » (II, p.397) ; ailleurs Valéry use encore de l'arbre pour décrire « un homme de l'esprit », les racines symbolisant « ses moyens d'existence », le feuillage sa situation et les fleurs ses oeuvres vues par les autres, « son meilleur sa pensée de premier ordre » (XVI, p.585), découpant un peu à la façon des psychanalystes chaque partie du végétal entre ressources et pensées, intériorité et extériorité.

L'arbre dans la poésie de La Tour du Pin redevient symbole du poète, qui s'efforce de donner ses vers comme un fruit ; avec *Plainte de l'ensoleillé*, c'est des racines plongées « dans la vraie nuit » que le poème doit être sécrété. Le chant lyrique prendra naissance et source dans la terre, l'arbre est exemplaire pour son enracinement, et les *Psaumes* regrettent l'absence de sève quand le poète, « comme une tête d'arbre dans le vent », casse sa voix ; *Les Concerts sur terre* propose une leçon identique à celle du poème valéryen : « descendre pour rejaillir » - la dialectique se résout au finale dans le mouvement, une dynamique de croissance qui différencie la terre comme ressource et le ciel comme but. Seul le travail des profondeurs exhaussera vers les hauteurs, vers Dieu et la création

poétique pour La Tour du Pin ; c'est *Disposition actuelle* qui précise le mieux cette pensée, où l'image d'un arbuste résume son « entreprise poétique », produisant non les fruits de son espèce, « mais ceux des composants de sa singularité », ne se taillant pas éperdument une cime aérienne pour atteindre un ciel de toute façon trop lointain, mais laissant la lumière, divine bien entendu, pénétrer la terre et son ombre, là où les racines travaillent leur propre obscurité - alors le feu vient se coupler au bois humble qui assumait sa nature et tâchait de modeler les « couches profondes », et son énergie permet de monter sans orgueil. Le passage par le terrien correspond à une démarche qui entend ne rien enfouir dans l'ombre de ses ressources intérieures les plus terriennes. Et nous verrons plus loin, quand le poète par mimétisme puis progressive arborisation s'emparera totalement de la nature végétale, comment le rapport à la terre, terre-mère en définitive, « argile du premier matin » (*Métamorphoses*), restera primordial, l'homme s'élevant non en se haussant vers le ciel mais en s'enracinant dans la chair. La démarche demeure cependant mystique, puisqu'elle est à l'exemple du Christ, descendu sur la terre et dans l'ombre avec la lumière céleste, pour mieux rapprocher de la divinité certes, mais surtout réconcilier avec l'homme en soi, redonner le « goût de vie humaine » :

« Comme un arbre témoigne devant le ciel
De la lumière investie dans la terre
Ma voix d'homme témoigne devant le Seigneur
De sa descente au sein de la création. » (32)

Plus classiquement Jimenez admire dans l'arbre un équilibre exemplaire, cette « liberté de l'enraciné » (*Piedra y cielo*, LIV) que mentionnait notre étude poétique ; sans antinomie c'est le même mouvement qui étend dans la terre ou vers le ciel, puis, un peu comme pour La Tour du Pin, c'est la lumière, dans *Con tu voz* du recueil *Rios que se van*, qui pénètre jusqu'aux racines - non pas lumière divine mais la voix ensoleillée de la femme, qui guide en soi jusqu'au plus insondé de l'ombre. Dans les *Sonetos espirituales* (33), contemplant « les peupliers d'or », entre air et eau, le poète y retrouve ses propres croissances :

[...]
Es mi vida esta doble estampa ardiente :

[...]
Ma vie est cette double image ardente :

*mis pies contra mis pies, entre lazando
Sus raice ; mi frente separando
de mi frente su anhelo, inmensamenta.
(Elegia, LIII)*

*Mes pieds contre mes pieds, entrelaçant
Leurs racines ; et mon front séparant
De mon front son désir, inmensément. »
(Elégie, LIII)*

L'image de l'arbre raconte deux attaches, sans combat, pieds et front demeurant à leur place et épanouissant d'infinies expansions. Ce seront aussi, avec Jimenez, les extériorisations de la vie intérieure qui trouveront leur expression dans l'arbre ; avril assaille un « arbre prisonnier » (*A la Poesia*, XXI), où oiseau et vent viennent répandre le goût de la liberté et de la beauté. Mais l'arbre « durci[t] » sa prison, il est l'âme - « mon âme ! » - dans sa solitude, participant aux effusions extérieures mais demeurant impénétrable et, peut-être aussi, bien ancré dans la terre intérieure, suffisamment pour ne pas se livrer aveuglément aux instances des oiseaux et du vent. L'arbre, « incorporé au ciel », impose ses stabilités, même si elles sont partagées entre confiance en soi et « amertume » de la prison. Avec *Arboles altos*, les buissons ardents du crépuscule imagent les expansions, les rayonnements du cœur, une « floraison spirituelle de feux ! » ; on se souvient ici de l'arbre alchimique, avec ces « branches ultimes », « écho » et « cri » de « l'immortel ennui tissé d'incertitudes », d'une lourde vie intérieure, d'un humus noir et amer se transmutant en flammes, éclosion de feux portés au-delà de soi, en une image mystique de la consommation des ennuis de l'âme ou du cœur. Avec Jimenez la vie intérieure tout entière s'est emparée de notre motif, entre soupirs d'ennui et amertume pour ses pesanteurs terriennes, et libération de soi, épanchement brûlant de l'âme pour ses envolées aériennes.

L'arbre est métaphore de la vie de l'esprit ; toujours dans le même recueil, *Sonetos espirituales*, le poème *Otoño* la décrit comme une dénudation, une épuration pareille à celle de l'automne avec la « chute claire » de ses feuilles, jusqu'à ce qu'elle « laisse éclater sa vérité divine ». L'arbre ne se résume pas au symbole ascensionnel ; la recherche de la vérité n'est pas une montée, une effusion strictement aérienne, même s'élançant de racines stables et assumées, car la fugue de l'esprit vers la lumière s'est exprimée dans l'image d'une floraison (dans *Arboles altos*) et ici dans celle des chutes automnales - habituellement perçue comme une image de déchéance -, toutes deux images terriennes et de la vie cyclique. C'est que la lumière, comme le montre *Espacio*, est celle du « fruit

de la vie » (34), fruit que nous mangeons et buvons, précise le poète - mais là déjà le fruit est médiateur, par lui on accède au savoir. Et nous savons depuis notre étude poétique que « l'or » et « le vert » se partagent sans se combattre la beauté du végétal. Puis les chênes chevelus montrent l'exemple d'une personnalité achevée - « quelle personnalité, quelle immanence [...] ! » s'exclame le poète -, vivant leur « printemps intérieur » avec cette « lumière du dedans » que notre analyse des alchimies de l'élémentaire nous apprend à différencier des vaines gloires des ors éphémères, et que l'âme sait unir à l'ombre, ne sacrifiant pas l'une à l'autre.

Toujours notre motif exprime les débats de la personnalité, de la vie intérieure, parce que des dialectiques l'habitent, entre ciel et terre, lumière et ombre, intériorité et extériorité ; mais la mise en mouvement de ces dialectiques varie selon les poètes, elle s'attache plutôt à la terre ou au ciel, plonge aux noeuds de l'ombre ou aux éclats de la lumière, ou tout simplement unifie, totalise, concilie. Le végétal est malléable même dans ses plénitudes, car la réalisation de soi trouve son symbole en des figures inversées, assumant la terre pour la seule accession au ciel, ou découvrant le céleste dans l'humus.

Le poème *L'Eclair* de Louis Guillaume revendique cette double attache, au ciel comme à la terre, l'homme « pareil aux arbres » se trouve « directement branché » aux « nuages » et au sol ; mais justement le mot « nuages » utilisé par le poète fait du ciel un « voyage », un domaine pour l'imaginaire, quand, « à l'argile attaché », l'homme tient à la terre plus solidement et dans la durée. Un autre poème (*Il s'éloigne. Il est l'arbre...*) image un homme perdu dans ses rêves, dans l'imaginaire, par un arbre déraciné ; « prisonnier de sa fuite éternelle », son nomadisme le captive sans repères, son mouvement se réduit finalement à un immobilisme. Ce n'est plus l'enracinement qui se définit comme une prison, mais les excès du rêve et de l'imaginaire, rivant plus féroce à une terre stérile, car celui qui « croit vivre en rêvant » n'assume pas sa nature, le dynamisme véritable qui anime celui qui s'enracine.

Zénon, dans *L'Oeuvre au noir* de M. Yourcenar, déchiffre dans les arbres des signes alchimiques ; le « peuple aveugle » des racines soutient et imite « l'infinie division des brindilles dans le ciel », équilibre les montées « d'une descente » (35). C'est bien un arbre de la transmutation que décrit Zénon, percevant même dans les feuilles jaunies la « présence des métaux » dont elles ont

métamorphosé la substance. Mais surtout il se reconnaît dans l'arbre équilibriste, entre le monde « d'en bas » et celui « d'en haut », ployé parfois « par des pressions s'exerçant sur lui ». Tâchant de résister aux éléments et aux attaques extérieures, arbre et homme se retrouvent bien dans la notion d'équilibre, telle que l'énonce aussi l'écrivain dans *Le Temps, ce grand sculpteur*, ne concevant de « plus sage » ni de « plus bienfaisante méthode d'exister » que celle qui consiste à croître « la tête en plein ciel » et les racines « enfoncées dans le sol » (36), accordant par le bas son ombre et par le haut la protection des branches.

Dans son recueil *Axion esti* le grec Elytis invite à ressembler à l'arbre, pour sa capacité à unir ciel et terre, à s'élancer dans deux infinis, s'enfouissant « toujours plus profond » dans la terre et lisant dans un ciel « à perte de vue [...] l'épair de l'infini ». L'arbre reste cette image dynamique de la personnalité, surtout quand il redevient exemplaire, à l'opposé des figures du repli ou de l'introversion.

Jeanne Tsatsos, dans le poème *Nostalgies hivernales* du recueil *Aube blanche* fait parler un grenadier, exemple d'une identité qui se crée solidement dans le terrien, « amassant le suc de la terre », affermissant ses racines à la recherche « de lumière pour sa fleur », pour accomplir ce qu'il nomme « le grand symbole » : « tout en l'un » (37). Un peu plus loin un pin tourné quant à lui vers le monde extérieur, « robuste », invite à monter vers le ciel. Deux personnalités s'imposent à travers ces deux arbres, l'une plutôt féminine, tournée vers la terre, « se mirant en soi-même », cherchant la maturation - la maternité - par le fruit, la patience, privilégiant la vie intérieure, l'autre ambitieuse, inféconde, ardente d'investir les hauteurs, d'explorer l'extérieur sans souci du fruit, impérieuse et fière, masculine.

Un poème de Yeats, *A prayer for my daughter*, fait des vœux pour la saine croissance de la soeur du poète, souhaitant que ses pensées « ne soient que des oiseaux », qu'elle ne s'enracine toujours qu'au « même sol à jamais bien aimé » (38). Un arbre épanoui et florissant symbolise une personnalité que ni la haine ni les assauts du monde extérieur n'ont pu corrompre ; si ceux-ci ne sont parvenus à « arracher l'oiseau de ses feuilles », le bel arbre demeure semblable au premier de ceux qui croissent dans *The two trees*, image de gaieté, de paix, opposé à l'arbre hideux que le miroir renvoie à celui qui s'est laissé envahir par la haine, le mépris et la lassitude.

Signe d'une personnalité épanouie, l'arbre l'est aussi dans la nouvelle allégorique de Tolkien, *Leaf by Niggle* ; lorsque l'artiste comprend peu à peu son besoin des autres, qu'il ne peut s'accomplir qu'en relation avec son environnement, l'arbre se dessine, toujours plus imposant, parfait de forme et de stature, puis s'attache à ses côtés tout un paysage, ne laissant au finale que les montagnes dans le flou, image de l'encore inaccompli, inexploré, vers quoi le peintre s'achemine alors.

La *Sixième Elégie* des *Duineser Elegien* de Rilke regrette que l'homme s'attarde à fleurir, pour sa seule gloire, et pénètre « à contretemps » dans « l'intérieur attardé de notre fruit terminal »⁽³⁹⁾ (« ins verspätete Innre / unserer endlichen Frucht gehn wir verraten hinein ») ; l'arbre donne pourtant l'exemple d'une croissance mesurée, en accord avec le temps, se pressant vers le fruit « à temps résolu », et y jaillissant « tel le Dieu entrant le cygne » (« wie der Gott in den Schwan »). L'arbre exemplaire met en exergue les imperfections humaines. L'homme est un arbre incomplet ou vain, comme dans la deuxième partie des *Sonnets à Orphée*, où nos actes « prématurément mûrs et bientôt desséchés » (XVII) décrivent un homme sans patience puis sans force, en quête d'un paradis consolateur qui le déchargerait des responsabilités de l'acte à mûrir.

Quand Henrique se retrouve, à la fin de *La Danse sacrée* de Carpentier, devant le grand fromager, il est au bout d'un voyage et d'une initiation personnelle. Cet arbre symbolise alors une identité puissante, affirmée, qui a su marquer son indépendance par rapport aux éléments ; la triade racines-tronc-branches, chacune de ses parties « doté[e] d'une personnalité différente », a su ne faire qu'un, et le végétal s'accomplir sous l'impulsion d'une nécessité inhérente à sa nature, laquelle se définit avant tout comme terrienne, des « desseins telluriques » traçant « l'architecture », les « rythmes » des branches. Proust, dans un passage d'*A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* compare également les lois internes de croissance de l'arbre à celles de l'homme : « nous ne sommes pas comme des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le noeud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. » (p. 907)

Un poème de Charles Péguy, *La Double Racination*, décrit deux arbres fraternels pour symboliser l'union du corps et de l'âme, arbres de la terre - charnel - et du ciel - de la grâce - unis en un même corps :

*« Car le surnaturel est lui-même charnel
Et l'arbre de la grâce est raciné profond
Et plonge dans le sol et cherche jusqu'au fond
Et l'arbre de la race est lui-même éternel.
[...]*

*Et l'arbre de la grâce et l'arbre de nature
Ont lié leurs deux troncs de noeuds si solennels,
Ils ont tant confondu leurs destins fraternels
Que c'est la même essence et la même stature.
[...]*

*Et l'arbre de la grâce et l'arbre de nature
Se sont liés tous deux de noeuds si fraternels
Qu'ils sont tous les deux âme et tous les deux charnels
Et tous les deux carène et tous les deux mâturs.
[...]*

*Et l'arbre de la grâce et l'arbre de nature
Se sont étreints tous deux comme deux lourdes lianes
Par-dessus les piliers et les temples profanes,
Ils ont articulé leur double ligature.*

*Et l'un ne périra que l'autre aussi ne meure.
Et l'un ne survivra que l'autre aussi ne vive.
Et l'un ne restera que l'autre ne demeure.
Et l'un ne passera sur la suprême rive.
Que l'autre aussi ne fasse un semblable voyage. [...] »*

En forme de manifeste pour régler la problématique chrétienne du rapport entre corps et âme, ce poème noue indissolublement les deux arbres, différenciés mais fondus l'un en l'autre, solidaires, images d'une nature humaine indivisible.

*« Parfois le corps paraît arbre
Son plus beau fruit - le rêve
ne peut être cueilli » (40)*

Ainsi le poète Adonis dans le recueil *Célébrations* rapproche-t-il l'homme de l'arbre ; sa vie spirituelle est si haute et si purement aérienne qu'elle en devient inaccessible, qu'elle lui échappe toujours, mais son lien à la terre demeure bien réel, incontournable et nécessaire pour porter le fruit toujours plus haut. De même dans *Voeu* le poète désire ardemment les racines du végétal, connaître la profondeur pour être « nuages » et « rayons », s'ancrer avec sûreté dans le céleste - mais l'homme n'habite que l'éphémère, torturé par les profondeurs comme par les hauteurs, sans pouvoir s'attacher ni aux unes ni aux autres.

Le narrateur du roman de Bazin, *Vipère au poing*, se réfugie dans un arbre pour réfléchir ; balancé par les branches, il se compare au végétal, « symbole de [son] indépendance » (p. 233), entre ciel et terre « fiché tout droit dans cette glaise craonnaise », mais aussi lancé « en flèche vers un ciel où courent librement les nuages ». Entre solidité et liberté, l'arbre informe d'une identité accomplie, exemplaire, et le jeune garçon se promet même de partir vers un avenir où il pourra se planter dans la terre de son choix, pour mieux s'élancer, au-delà de ce que le taxaudier immobile « ne peut qu'esquisser ».

Pour Jammes l'équilibre du végétal est surtout exemplaire pour le poète ; c'est dans *Folie chez les végétaux* qu'il décrit des arbres la « constante recherche de leur stabilité aérienne », tâche compliquée selon lui, qui doit harmoniser chaque partie, tronc, branches et racines, pour au finale répondre à un besoin immodéré de lumière. Le poète, de même, dans sa quête de la lumière, éprouve la « difficulté de se tenir ».

Francis Ponge dans les poèmes *Le Jeune Arbre* et *Mon Arbre* décrit la lente maturation de la parole poétique, parole « contre le vent » et que tous commencent par méconnaître, pour un poète qui « sera tard reconnu », grandissant dans les tourments et contre ses pères de la forêt, « agitateur ». Mais le végétal chez Ponge est aussi le symbole d'une individualité fragmentée, ou forcée de s'amputer de parties de soi pour se réaliser - c'est le cas des pins du *Carnet du bois de pins* que nous connaissons bien, poursuivant la perfection verticale et se débarrassant de leurs branches jusqu'à la cime, aussi à l'image d'une pensée ou d'une parole poétique se cherchant toujours plus pures et plus exactes, d'une concentration de soi. Dans tous les cas, les penchants ou les aspirations du végétal ne se réalisent jamais en rassemblant, assumant une totalité, mais plutôt en sacrifiant des parties de soi, toutes leurs branches horizontales pour les pins, et, dans le poème *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*, en retirant la sève des feuilles au profit des fleurs puis des fruits, en se résignant tout simplement à abandonner les parts de soi les plus vives, le fruit mûr, la fleur, la feuille. De la même façon, dans *Le Tronc d'arbre* ou *Le Platane* l'arbre anthropomorphe, souvenons-nous, se désolidarisait de ses feuilles comme de son écorce, la réalisation de soi passait par le dépouillement.

Les arbres de la poésie de René Char, aussi plus ou moins explicitement doubles de l'homme, ne craignent pas non plus les dépouillements, invitent à un

cheminement spirituel qui épure la forme pour l'essence, comme dans *Venatio* où le chêne se ferme aux ailes de la grive, demeure sombre et pesant quand l'oiseau spirituel l'appelait à s'épurer, se délier d'une intériorité trop compacte : « l'arbre roide qui ne se dévide est lourd de verte obscurité ». L'oiseau appartient à la nature de l'arbre, et en nous, précise le poète, oiseau et arbre « sont conjoints » ; le premier « va et vient », il est mouvement changeant, pensée, liberté aérienne, le second « maugrée et pousse », il est croissance dans la durée, constance un peu lourde, brutale, à affiner. Les deux restent à concilier, quand il faut « pouvoir marcher, sans tromper l'oiseau, du coeur de l'arbre à l'extase du fruit » - maturation, réalisation de soi, peuvent à nouveau trouver écho dans cette formule.

La poète suédoise Karin Boye décrit dans son recueil *Pour l'amour de l'arbre* une sorte d'arbre de l'inconscient, arbre de l'identité mais qui paraît souvent étranger à soi, voire monstrueux - l'arbre monstre n'était-il pas souvent anthropomorphe, ne décèle-t-il pas une part de soi, inconnue encore, et qui accède douloureusement à la conscience ? Connivence et arborisation auront aussi leur part dans l'analyse des vers angoissés de Karin Boye ; mais citons ici le poème *Martall (Pin rabougri)* (41) où un arbre torturé, « fatigué », « rétif », « se noue » et « rampe », plus lamentable et plus replié sur soi que les arbres de Verhaeren - aucun élan, aucune verticalité ne viennent résoudre ces torsions, sauf les rêves, comme celui de voir monter « un chêne royal » vers la lumière. Mais - « cache tes rêves, éclopé » - le pin rabougri continue à s'agripper à la pierre stérile, horrifié lui-même de ses formes monstrueuses. Les misères de la croissance intérieure cherchent en vain le modèle du chêne héroïque sacré dans la plénitude des lumières, seules ombre et mutilation sont le lot des arbres intérieurs, aucune nécessité ne paraissant gérer la vie intérieure. Mais c'est surtout dans le poème *Trädet (L'Arbre)* que notre motif, symbole de l'inconscient, vivant en soi et au-delà, déploie une puissance inquiétante aux desseins voilés, bien qu'habitant l'intimité la plus profonde et la plus précieuse :

« När min dörr är stängd och min lampa släckt
och jag sitter svept i skymningens andedräkt,
då känner jag runt omkring mig röras
grenar, ett träds grenar.

*I mitt rum, där ingen annan bor,
breder trädet ut en skugga sa mjuk som flor.*

*Quand ma porte est fermée, que ma lampe est éteinte
et que je reste enveloppée dans l'haleine du crépuscule,
je sens bouger tout autour de moi
des branches, les branches d'un arbre.*

*Dans ma chambre que nulle autre n'habite,
l'arbre étend une ombre douce comme un voile.*

*Det lever tyst, det växer väl,
det blir vad en okänd menar.*

*Nägon andemakt, Nagon hemlig makt
har i trädets gömda rötter sin vilja lagt.
Jag är rädd ibland och fragar ängsligt :
Ar vi så säkert vänner ?*

*Men det lever lugnt, och det växer still,
och jag vet inte vart det strävar och vart det vill.
Det är ljuvt och trolskt att bo så nära
en som man inte känner...*

*Il vit silencieux, il croît sans doute,
il devient ce que veut un inconnu.*

*Une puissance spirituelle, une puissance secrète
a mis sa volonté dans les racines cachées de cet arbre.
Parfois, j'ai peur, je demande anxieusement :
Sommes-nous si sûrement amis ?*

*Mais il vit calmement, il pousse tranquille,
je ne sais vers où il tend, vers où il veut aller.
Il est doux et magique d'habiter si près
de quelqu'un que l'on ne connaît pas... »*

Et avec *Trädet under Jorden (L'Arbre sous la terre)* le végétal « pousse sous la terre », incomplet en vérité, arbre de l'inconscient sans dieu et sans lumière, et le poète implore, obsédée par l'angoisse de l'arbre tellurique, arbre « qui souffre dans de lourdes couches de terre », enseveli, identité étouffée pour n'avoir conquis sa part de ciel - elle supplie le vent, la lumière, de tirer l'arbre des ténèbres :

*« toute pesanteur doit fondre,
là où une seule goutte tombe du chant des feuilles. »*

Puis la supplique se fait plus pressante : « Pour l'amour de l'arbre, ayez pitié ! » ; l'identité est compromise en cet arbre incomplet et - « ou bien faut-il attendre un dieu » - elle cherche désespérément à ne pas s'éteindre en pleine terre, à renverser la croissance d'un arbre qui ne prolifère que dans les ténèbres du doute et ne mûrit jamais aucun fruit, ni même ne porte à éclosion aucun limbe, avili, excessivement terrien. En vérité, Régis Boyer, qui a préfacé son recueil, montre comment Karin Boye traduit à travers l'arbre toute une psychologie des profondeurs, faisant confiance aux puissances créatrices de l'inconscient, à l'instinct, mais tenant aussi aux lucidités de la lumière, aux rigueurs de la conscience ; tout son recueil relate ces « errances pour trouver l'arbre en nous », symbole d'unité, de la personnalité à concilier entre l'inconnu créateur des racines et les exigences d'une conscience qui désire la lumière. Cette quête pathétique et passionnée n'aurait pas abouti, puisque Karin Boye s'est suicidée.

Nous connaissons d'autres arbres de la personnalité enfouie, inconsciente, irrévélee, sans doute moins poignants que celui qui travaille les poèmes de K. Boye, mais présents en l'homme ou à ses côtés, doubles dont on se méfie, que l'on craint parfois ; ce sont certains arbres en forêt tels que les décrit l'histoire culturelle, ou les arbres massifs de *Fantaisie de l'inconscient* de D.H. Lawrence,

sans conscience, sans regard, ni gestes ni visages, symboles d'un soi brut et inconscient, dont on ne perçoit que des fragments.

D'une identité dans ses plénitudes à une identité compromise, mutilée ou fragmentée, en passant par les doutes, les introversions, les quêtes d'un équilibre entre ciel et terre, l'arbre s'est imposé comme une image dynamique de soi, où se dessinent toutes sortes de mutations, d'évolutions, d'accomplissements, d'épanouissements, de replis. Autant notre première approche de l'arbre comme double de l'homme figeait le plus souvent le végétal dans une perfection, une idéalité, une attitude exemplaire, autant ici notre motif s'est rapproché de l'homme, parfois intériorisé, arborisant déjà la vie intérieure, non pas symbole d'une qualité ou d'un état, mais d'une quête, de déboires, de tâtonnements, avant d'instruire d'un équilibre, d'une plénitude. Mais la plupart des arbres que nous avons évoqués jusqu'ici étaient anthropomorphes, assimilaient les leçons de la poétique - celles de l'élémentaire, entre air, lumière, et eau, comme celles des anthropomorphismes -, étaient mis en parallèle avec l'homme, soit parce qu'une comparaison directe était établie, soit justement parce qu'on parlait d'eux avec les termes de la physiologie, de la vie humaine. En traitant à présent des connivences de l'arbre pour l'homme, le premier n'est plus simplement l'image du second, il le prolonge. Les deux s'expriment à l'unisson, comme nous l'avons esquissé avec la plongée dans le miroir de l'eau des vers de Lorca ; ils se comprennent et surtout c'est une sensibilité, non plus une qualité ni même une identité, qui défait les frontières entre les deux règnes. Une sympathie réciproque, une consanguinité - l'arbre possède l'homme en soi, est habité d'homme, sa nature propre le porte, sans qu'il soit nécessairement besoin de l'anthropomorphiser - s'établissent, l'arbre se fait confident, l'homme en ses états d'âme s'épanche sans frontière dans le paysage végétal qui en propage l'écho, fraternise avec l'homme et ses destins.

3) Connivences :

Les mythes et légendes n'ont pas pris part jusqu'ici à l'analyse de l'image de l'arbre comme double de l'homme ; de même, nous avons peu parlé des

rapports entre la femme et le végétal. C'est que les relations de cette dernière avec l'arbre sont dès l'abord plus étroites et justement abordées essentiellement en termes relationnels et non comme une mise en parallèle, une modélisation - et c'est bien là l'objet de ce troisième volet de notre chapitre, car avec les connivences nous examinons une mise en complicité de l'homme et du végétal, une participation concrète, sensible, parfois indulgente, du second aux sentiments du premier. Quant aux mythes et légendes, ils n'apparaissent qu'à présent parce qu'ils ne s'interrogent eux aussi que sur les termes d'une relation entre les mondes humain et végétal, termes magiques le plus souvent, où déjà les règnes s'interpénètrent. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de ces arbres du destin, qui ne gouvernent pas, ne légifèrent pas sur la vie humaine, mais croissent et meurent avec elle, partagent sa destinée. Nombreux sont les contes où, un homme parti au loin, un arbre apprend à sa famille s'il est vivant ou mort, ou encore s'il est sur le chemin du retour. Ainsi *Les dits de la nuit*, qui recense des contes tenda du Sénégal, raconte l'histoire d'un homme qui, à son départ, apprend à ses femmes que si le faux-kapokier rougeoit pendant son absence, en pleine saison des pluies, alors qu'il ne donne habituellement de belles fleurs rouges qu'à la saison sèche, c'est qu'il est mort au loin. L'arbre est témoin de la vie humaine ; *Mythe et société à Madagascar* le mentionne aussi comme un motif courant, signalant la vie ou la mort d'un héros. L'ouvrage *L'Asie : mythes et traditions* évoque une croyance des « thaï non bouddhisés » selon laquelle les âmes qui se réincarnent après une existence céleste - l'homme possédant cent vingt âmes, certaines appartiennent à la tête, d'autres au corps, et ce sont ces dernières qui vont se réincarner sur la terre -, possèdent leurs doubles en l'espèce d'arbres qui croissent dans le jardin céleste ; arbres du destin, les chamans pendant leurs voyages d'initiés peuvent pronostiquer la durée de vie d'un homme en les observant.

Une légende taoïste rapportée par le même ouvrage associe un arbre aux natifs de chaque saison, le mûrier pour le printemps, le jujubier et le prunier pour l'été, catalpa et orme épineux pour l'automne, cyprès et acacia enfin, pour la saison hivernale ; ces arbres poussent spontanément près des portes célestes, suivent la vie humaine, et un fonctionnaire les abat lorsqu'ils sont secs - ne les abat pas pour donner la mort, car alors ils seraient arbres de vie. Les arbres natifs, plantés avec la naissance d'un enfant, figurent aussi parmi les croyances celtiques

qu'étudie Xavier Saintine dans *La Mythologie du Rhin* ; ces arbres sont entourés de soins religieux, émondés, protégés des parasites, garnis de bouquets, ils sont l'objet d'offrandes d'aliments et de boissons, parce que considérés comme le compagnon, le conseiller aussi, de l'enfant dont ils sont le double. Le vent y parle un langage mystique : l'orage qui le mutile, une branche brisée, sont autant de présages dont il faut tenir compte, et la foudre annonce la mort. Si l'enfant meurt, il est enterré sous l'arbrisseau, qui ne tombe pas avec lui comme dans les contes ; pourtant quand la mort emporte celui qui a eu le temps de devenir un homme, sa dépouille est brûlée avec le bois de l'arbre natif, (« Todtenbaum », plutôt arbre de mort selon le mot allemand), ou bien ce dernier est creusé en cercueil, puis enfoui sous terre ou livré au fleuve avec son double. Arbre et homme semblent alors devoir mourir ensemble, participant jusqu'au bout à un seul destin ; certains rites seulement plaçaient la dépouille au sommet de l'arbre, épargnant l'abattage à celui qui demeure cependant lié, jusque dans sa mort, à ce frère humain.

Calame-Griaule consacre à l'intérieur de son étude de notre motif dans les contes africains, un chapitre au thème de l'arbre en Europe ; elle décrit un rite populaire de Roumanie, la fraternisation symbolique entre un nouveau-né et un arbre, arbre natif donc ici aussi, le plus souvent un sapin, auquel on vient lier le cordon ombilical, et dont on lave l'enfant dans les aiguilles - des cérémonies et des offrandes ont lieu chaque année autour de cet arbre, arrosé aussi fréquemment avec l'eau du bain de l'enfant. Pour Calame-Griaule, l'arbre consacre tous les événements naturels et de la vie sociale - naissance, mariage, mort, à l'occasion de laquelle on le met parfois dans le cercueil - ; il est double de soi, il accompagne, participe à chaque situation, marque l'intégration de l'individu dans la société.

Eliade dans son *Traité d'histoire des religions* considère que c'est à partir des arbres de vie que se développe une solidarité entre homme et végétal car, comme nous l'avons évoqué en traitant des arbres qui donnent la vie, la modalité humaine devait être virtuellement présente dans le végétal pour que celui-ci ait pu mettre un homme au monde. Par ailleurs, les rites de mariage des arbres n'usent pas seulement du vitalisme cyclique, des forces de régénération de notre motif, ils lient deux destins, celui des arbres plantés et attachés l'un à l'autre, et celui du couple sans enfants. Tout rite de fécondité paraît d'ailleurs selon les descriptions d'Eliade, une connivence, car l'arbre stimule la vie en l'homme, comme ce dernier, par un échange inversé, coopère au triomphe des énergies vitales.

Frazer voit dans les arbres du destin l'idée que l'homme posséderait une sorte d'âme « extérieure » dans l'arbre ; et il cite un conte du Bengale comparable à ceux que nous relations plus haut, dans lequel un prince, avant de partir en voyage, plante un arbre de ses propres mains : si cet arbre demeure vert, on n'aura nulle inquiétude sur la vie du prince, mais si des parties se fanent, c'est le signe qu'il est en mauvaise posture, et s'il flétrit totalement, il conviendra de pleurer la mort de celui qui paraissait effectivement avoir remis le double de son âme dans le végétal. Frazer signale aussi une autre coutume, des Celtes et des Germains, qui pesait la vie d'un arbre au même poids que celle d'un homme ; si quelqu'un venait à arracher l'écorce d'un arbre sur pied, on lui clouait le nombril sur la partie dépouillée de l'arbre puis on le faisait tourner jusqu'à enrouler ses entrailles autour du tronc - outre que la pratique marque un respect certain pour la vie des arbres, elle lie indissolublement vie d'homme et vie d'arbre, la souffrance et la mort infligées à qui dépèce et tue un arbre.

J.P. Roux rappelle combien planter un arbre c'est conjurer la mort, parce que l'arbre prolonge l'homme ; chez les Yourak le chaman fait même garder son arbre pour préserver sa vie, puisque voir l'arbre périr c'est déjà se regarder mourir. Pour Charles Hirsch l'arbre constitue cet alter ego révélateur de soi, instaurant une « dialectique du double » qu'il compare aux relations entre le yin et le yang, chacun portant l'autre en germe en soi et y trouvant son sens. Aux portes du paradis de l'islam, ce sont les feuilles, une par mortel, qui vivant et mourant avec lui, forment une sorte d'arbre collectif du destin.

J. Lacarrière constate comme J.P. Roux combien dans les mythes ou les contes racontant une naissance par l'arbre, l'homme conserve toute sa vie une consanguinité avec celui-ci, une connivence avec la vie végétale, parfois même une incapacité à demeurer parmi les humains - c'est ce que montraient certains contes, souvenons-nous, où l'enfant né de l'arbre finissait par y retourner. Mais alors la fusion, forme de la métamorphose, annule les relations de connivence, puisqu'homme et arbre ne font plus qu'un - la part de l'arbre en soi était trop importante pour s'installer dans une condition humaine viable. En vérité ce type de connivence, plus étroite, apparaît surtout dans les contes entre l'arbre et la femme. J. Dournes dans *Forêt, femme, folie : une traversée de l'imaginaire Jōrai* examine ces rapports privilégiés dans une société d'Indochine centrale, tout en signalant qu'ils s'étendent bien au-delà - ne serait-ce que dans cette figure que

nous connaissons bien, la dryade. Un conte notamment rapporte comment une jeune femme, Banane-Verte, s'unit à un homme pauvre et lui donne des richesses ; mais la famille de cet homme l'oblige à se débarrasser de cette femme hors norme, et elle se réfugie alors dans son bananier. En vérité il s'agit presque déjà d'une métamorphose, puisqu'elle fera parler le bananier, le père et le frère de l'homme pauvre y entreront et y trouveront les richesses perdues par l'aîné pour avoir rejeté Banane-Verte - laquelle finira par vivre heureuse avec les deux fils. La femme reste en rapport permanent et magique avec le monde végétal, elle peut passer sans danger la frontière entre les deux règnes - en cela nous parlons ici de connivence, puisque l'arbre, plutôt arbre-demeure qu'arbre-corps, ne s'empare pas d'elle de façon irréversible, elle l'habite comme un esprit, en connaît les mystères et, en outre, le conte s'achève par un retour définitif dans le monde des humains. Pourtant ce dénouement est plutôt rare, car nous verrons plus loin, autant dans des contes d'Asie que d'Afrique, que souvent la femme finit transformée en arbre, incapable de vivre parmi les hommes, ou rejetée par eux. Calame-Griaule remarque quant à elle, notamment dans son analyse des arbres justiciers dans les contes, de ceux qui par exemple emmènent vers le ciel les coupables sur l'injonction de leurs victimes - un chant le plus souvent suffit à faire grandir le végétal -, que l'emploi de l'arbre est la plupart du temps réservé aux femmes ou aux non-humains ; en vérité cette connivence exclusivement féminine - ou rattachant la femme à ce qui est nommé « non-humain » -, bien plus étroite qu'une connivence masculine, donne à la femme un statut à part, et des pouvoirs surnaturels, car les deux règnes sont mêlés en elle par nature.

On peut ainsi considérer, dans la plupart des contes où un arbre sert la femme pour sa conquête d'un nouvel état, qu'il dépasse le simple rôle d'adjuvant et participe à la personnalité de l'héroïne. Nous en citerons pour exemple *La Fille Abricot*, conte chinois tiré du *Laurier de la lune*, où, bien que l'héroïne ne soit pas née du végétal, mais simplement aidée par « l'immortelle Abricot » sortie du fruit, elle porte dans son nom même son rapport privilégié à l'arbre - lequel lui confère aussi une personnalité exceptionnelle, la perfection dans la beauté comme dans l'intelligence. En règle générale, le motif, très fréquent dans les contes sous des formes variées - qu'ils soient d'Europe, d'Asie ou d'ailleurs - de la femme découverte dans ou sur un arbre, marque un lien privilégié entre l'arbre et la femme. Même si le végétal y tient surtout un rôle de médiateur, ce motif traduit

un rapport étroit entre la femme et le végétal, dont parfois ce dernier se montrera jaloux, comme le relate un conte roumain rapporté par A. et A. Schott : on y découvre avec le fils d'un empereur parti pour la chasse, une jeune fille qui vit dans les arbres, y possède même son lit. Merveilleuse, la nymphe de la forêt - tel est aussi le titre du conte - descend de son arbre pour embrasser le jeune homme, puis elle s'endort à ses côtés ; à son réveil, il a disparu, alors elle interroge son arbre, qui ne lui répond pas et sur lequel, en outre, elle ne parvient plus à grimper. Elle se déguise en moine pour approcher à nouveau le prince, qui le prend à ses côtés parce qu'il le charme toujours de paroles merveilleuses contant l'histoire d'une nymphe endormie. Mais, découverte par l'empereur, elle sera pendue ; le prince par désespoir se pendra à ses côtés. La nymphe raconte ainsi une connivence tragique avec la nature, vivant inconfortablement entre deux règnes, rejetée par les arbres pour un baiser d'amour, amour humain qui finalement lui est interdit, pour lequel elle paie de sa vie, rendue par la pendaison à un arbre sacrificiel. La connivence entre l'arbre et la femme reprend alors l'aspect d'un lien sacré, dont le viol appelle un châtement. Nous ne sommes plus très loin ici des nymphes intouchables de l'antiquité, ou même des grandes déesses vierges de la forêt, doubles de ces forêts, cruelles et séductrices, à la nudité toujours voilée, donneuses de mort pour qui voudra les contempler. Ph. Barrier dans *Forêt légendaire* mentionne aussi les fées et druidesses des forêts, jalouses de leur intimité avec les arbres, comme garantes, d'ailleurs, des anciens pouvoirs du végétal, qui une fois déserté par les déesses et les fées perd sa sacralité.

Mais ces femmes-ci appartiennent définitivement au surnaturel, elles ne vivent pas, comme les héroïnes des contes, les passages parfois déchirants entre règnes humain et végétal, ni la présence douloureuse de l'arbre en soi. Plus concrètement, on trouve au chapitre *Frêne* de l'ouvrage de J. Brosse, *Les Arbres de France, histoires et légendes*, la mention de rapports exclusifs, en Kabylie, entre le frêne et la femme, laquelle est la seule à pouvoir couper ses feuilles, à y suspendre des amulettes ; le frêne, féminin et maternel, ne permet qu'aux femmes de se servir de ses dons et d'assurer son culte. Ceci n'est pas sans nous rappeler le roman d'E. Fakinou, *La Septième Dépouille*, où la connivence devient un sacerdoce parfois lourd à porter. Les femmes y sont élues pour communiquer avec l'arbre, les seules « à pouvoir entendre les feuilles du chêne », et l'arbre devient leur unique amant, garant de leur virginité - « je le sentais sur moi comme un

homme » raconte la Mère, « un homme divin » - ; l'arbre ne promulgue ses confidences qu'aux oreilles féminines, mais cette connivence, « bénédiction et malédiction », est charge autant que privilège, et certaines « en deviennent folles ». Pourtant cette complicité est amour, attachement absolu dont témoigne l'Arbre lui-même : « nous nous sommes toujours aimés » affirme-t-il, songeant combien les femmes couraient jusqu'à lui pour lui poser les questions qui leur brûlaient les lèvres.

Avec Fakinou nous abordons l'expression des connivences en littérature ; pour celles qui lient arbre et femme, rappelons que l'analyse des motifs mythologiques dans l'optique de l'histoire culturelle s'est amplement attardée à leur description, avec la poésie de D'Annunzio, où féminité et courbes végétales n'ont cessé de s'allier, de se dévoiler en complicité, avec d'assez nombreux passages de l'oeuvre proustienne, où le pays des femmes et des arbres fond les deux natures en une même grâce, un même don de l'enveloppement, comme, aussi, avec *l'Arbre au féminin* d'Hubert Juin, où correspondent des postures de femme et des gestes de branches, où la femme communique par essence à l'univers végétal. Dans tous les cas l'homme est fasciné par ces secrètes complicités entre l'arbre et la femme - pour Proust l'arbre seul insatisfait, comme vidé d'une part de sa substance. Et l'on voit ainsi comment l'homme peut à son tour entretenir avec l'arbre des relations privilégiées, parce que ce dernier est féminisé. C'est le cas notamment du jeune Lazare du roman de Vassilikos, qui vit avec sa plante une véritable histoire d'amour - l'amour, parfois l'amitié, s'imposent fréquemment comme l'expression des connivences en littérature. C'est avec sensualité que Lazare « effleure du bout des lèvres sa peau » (p.35) ; ce contact le comble, et le double devient bien « l'autre », alter ego de la relation amoureuse, qui fait, paradoxalement, découvrir à Lazare le sens des rapports humains. Un seul désir l'assaille lorsqu'il sort de sa chambre : « vouloir passionnément retourner auprès d'elle » (p.61). Même les affres de l'amour sont vécus par le jeune homme, qui craint le silence, la froideur de la plante-femme ; ils eurent pourtant de nombreux enfants, les rejets de la plante - « nos enfants qui grandissent », « nos rejetons » - et Lazare dialogue jusqu'au bout avec l'amante clandestine, regrettant surtout son étreinte au moment où le premier coup de hache s'abat sur elle. En vérité on comprend aisément comment, déjà, ce type de connivence, parce qu'il concrétise et appelle un nouveau mode de relation au monde extérieur, bien que dans le repli

d'un rapport exclusif, pourra s'instaurer médiateur, le passage par un « alter ego » étant nécessaire pour la résurrection au monde du jeune Lazare. De même l'apprentissage des mystères de l'âme humaine et de la création passe dans les romans de Mario Mercier par l'établissement d'une relation, à la fois amicale et amoureuse, avec celui qui lui donnera la connaissance. Il est évident que nous sommes passés déjà à autre chose avec la mise en valeur des relations complices entre homme et arbre ; alors que les modélisations et les arbres de l'identité portaient avant tout un regard sur l'homme, instruisaient d'une image reflétée par l'arbre, même si par celui-ci on cherchait parfois l'identité, ou la qualité qui rendent le plus apte à se tourner vers l'extérieur, les connivences entretiennent dès l'abord d'un rapport au monde, autant - ou plus - qu'à soi, et en cela elles nous acheminent lentement vers le rôle médiateur de notre motif.

Dans *l'Enseignement de l'Arbre-Maître* - comme dans *La Plante* - l'homme est porté à la caresse, au toucher de l'écorce, à l'étreinte ; ce toucher est primordial, il reconnaît en l'arbre un double certes, mais un « autre ». Une feuille tombe en « gage d'amitié » puis le poète accourt au bonheur de serrer ce nouvel ami dans ses bras ; il reconnaît aussi dans « l'essence » de cet arbre un visage de femme, essence qu'il dit mêlée à la sienne. A la sagesse, le grand arbre mêle donc une féminité « douce » et « généreuse », étreinte avec une sensualité croissant à mesure que l'enseignement se fait plus dense, plus précis. Et au finale cette féminité choyée au coeur de l'arbre, donnée à l'intimité, s'étend infiniment en une sorte de déesse terre, de bona dea, glissant d'une relation exclusive à un rapport à la totalité, au cosmos.

Mais l'arbre-maître, et avec lui les autres arbres de la forêt, sont aussi tour à tour nommés amis et frères. En vérité, les connivences entre l'homme et l'arbre sont plus souvent de nature amicale ou fraternelle, qu'amoureuse. Les personnages de Giono possèdent avec les arbres un rapport de profonde complicité, et de compréhension réciproque ; dans *Le Chant du monde* c'est aussi le toucher qui lie Antonio à un chêne tremblant à la pointe de l'île. Il « écout[e] dans sa main les tremblements de l'arbre » (42), paraît l'ausculter, puis il lui demande si tout va bien, enfin le caresse, le « flatt[e] doucement » de la main comme pour le rassurer, comme on fait d'un animal apeuré. Un peu plus loin c'est Antonio qui se retrouve lui-même tremblant, « comme le chêne à la pointe de son île » ; la comparaison n'instruit plus d'une modélisation, mais comme d'une

transmission des sensations de l'arbre à l'homme. A ce propos, la figure par excellence de la connivence est sans doute celle de l'homme adossé. Le dos contre un fayard, Antonio sent les blessures de l'arbre, « la lèvre du bois vert » ouverte et suintant de sève ; une relation physique entre homme et arbre les fait participer à la même vie, au même corps.

Chez Giono l'homme est nu sans arbres ; quand l'allée d'ormes est abattue dans *Manosque-des-Plateaux*, c'est un paysage intérieur qui s'évide. « [S]e sentir debout sur la terre avec seulement de la viande et des os ! » regrette le narrateur, « n'avoir plus qu'un coeur de viande, vous pesez bien tout le cruel de ça pour ceux qui sont seuls avec les grandes choses de la terre » (43) ; ici la connivence n'est pas de celles qui portent à caresser un arbre avec tendresse, elle montre l'homme habité par un paysage, lié de façon viscérale à la vie des arbres. Dans un passage des *Vraies Richesses* la complicité avec un pays passe par ses arbres, que le marcheur rencontre à chaque promenade, « compagnons qui [...] expliquent familièrement les chemins », prennent garde à ce qu'on ne s'égaré pas, « habitent le pays en même temps que moi » (44). Paysages intérieur et extérieur se confondent, le promeneur embrasse l'espace d'un seul regard, chaque arbre le reconnaît, lui appartient déjà, est investi par sa vision et son rapport au monde. L'identité du pays traversé est dans ses arbres comme dans l'homme qui les contemple ; « et moi aussi j'habite tout le pays » déclare le narrateur, justement parce qu'il vit en chaque arbre, que chacun converse avec lui. Ainsi l'homme en connivence avec les arbres n'est jamais seul ; dans *Rondeur des jours*, il se trouve « à corps touchant avec une forêt » (45), laquelle oeuvre en lui de mille sensations. A travers cette expression le rapport au végétal redevient physique, caressant, les règnes s'interpénètrent en un même lieu de sensations.

Mais dans ces échanges entre homme et arbre, que nous verrons ailleurs encore plus subtils, se repose un problème déjà abordé, à savoir si l'homme habite le monde ou seulement son rapport au monde, le logos, son discours sur le monde. Ce problème se posait avec l'examen des relations historiques entretenues entre l'homme et son environnement ; dans les paysages de la connivence, certains construisent un rapport au monde neuf, comme dans les oeuvres de Vassilikos ou de Mercier, mais d'autres n'y verront qu'un moyen pour l'homme d'imaginer un décor à ses sentiments, le paysage n'étant qu'un produit d'une intériorité exaltée ou désabusée - d'autres encore reconnaîtront simplement une tonalité intérieure

dans la conformation du paysage arborescent, la développeront en connivence, écho de soi, sympathie. De nombreux exemples éclairciront ce propos, après un bref détour par la peinture, laquelle, souvenons-nous, se situait au fort de la problématique, notamment par les recherches des dits « réalistes » qui tentaient de ne rien peindre de soi, et échouaient alors en une nature inhabitée, ennuyeuse parce que vidée - la connivence, dont le sens peut paraître quelque peu malaisé à cerner, semble bien consister alors en ce que suggérait Giono, habiter et être habité par le monde. Marcel Brion dans *Peinture romantique* analyse l'entreprise de Constable comme un effort pour devenir la nature, l'arbre à peindre, entreprise qu'il situe à l'opposé de celle qui dramatise le végétal, biaisant en quelque sorte son être propre - il cherche « l'arbre-en-soi » pourrait-on dire, mais qui n'est sans doute jamais rencontrable, sauf justement par le tamis des sensibilités humaines, l'arbre-en-soi devenant arbre dans soi et par soi, ainsi que le montrait notamment Harrison, et surtout pas en exilant la présence humaine, qu'elle y soit figure ou interprétation, du paysage. Nous savons que Constable reconnut en quelque sorte l'échec de ses premières entreprises, puisque le sentiment du tragique finit par l'emporter dans ses paysages - pour Brion, Constable est passé du paysage extérieur au paysage intérieur. En peinture la connivence est rarement amicale, puisqu'elle crée surtout des arbres dramaturges, aux gestuelles tourmentées ; ce sont les arbres des expressionnistes allemands du XVI^{ème} siècle, qui selon Kenneth Clark concrétisent un « tempérament », participent à la tension dramatique des événements qu'ils accompagnent, comme dans le *Saint Georges* d'Altdorfer, ou les arbres baroques de quelques maîtres flamands du siècle suivant, Savery ou Rubens, dont les courbes des branches poursuivent les mouvements des hommes, sont emportées dans un même drame ; ce sont aussi les arbres de Friedrich ou d'autres romantiques qui font pénétrer en un espace intérieur, ou, plus paisibles, les arbres portraiturés par les peintres de Barbizon, dans lesquels passent les états d'âme, en même temps que l'on veut se sentir fusionner avec la nature, s'y identifier. Parmi toutes ces connivences, ces rencontres des âmes humaine et végétale, certaines, aux excès baroques ou lyriques, ne paraîtront user du végétal que comme un moyen d'expression des passions et des sentiments humains. Selon l'ouvrage *Paysages* de Luginbuhl, l'arbre possède cette capacité, de cristalliser les sentiments nourris par l'homme à l'égard de la nature - il décrit alors à nouveau un rapport, une relation. Théodore

Rousseau, dont les arbres peints ne sont pas exempts d'un certain romantisme, représente quant à lui une véritable proximité de nature entre l'homme et l'arbre, et ce non pas en cherchant un écho de soi dans les gestes des arbres, ni en forçant cet écho, mais par le regard infiniment scrutateur de qui veut communier à son modèle. « Je voulais converser avec eux » affirme le peintre ; puis il découvre leurs « passions », leur langage, les dessine et en parle comme d'hommes, ainsi que le rapporte Antoine Terrasse dans son ouvrage consacré à Rousseau.

J.F. Millet était quant à lui particulièrement sensible aux arbres mutilés, aux chênes fendus, pelés, brisés des forêts de Fontainebleau, déclarant un jour que les arbres parlaient entre eux, et surtout pas pour raconter des plaisanteries ; il puisait des ressorts humains dans leurs attitudes pathétiques, ceux de la grandeur, de la douleur, du tragique - on pourrait alors penser que la connivence, le partage des souffrances, des passions de la condition humaine, résulte de la reconnaissance d'un pathétique propre à la nature, aux arbres, que l'homme s'accaparerait, où il se reconnaîtrait, auquel il assimilerait sa propre sentimentalité.

Un autre peintre esquisse en sympathie, en complicité avec la figure végétale, les traits tortueux de ses paysages, Van Gogh, qui s'épuisait à insuffler la vie dans ses arbres, traités comme des hommes, ainsi que le montre la comparaison que nous avons évoquée entre *Sorrow* et *Racines d'arbre dans un sol de sable*. Rappelons que dans le cas de ces tableaux, comme dans d'autres d'ailleurs, il s'agit de « mettre dans le paysage le même sentiment que dans la figure » (46), mais « presque involontairement », en maintenant avec une grande rigueur la fidélité à la nature, « sans faire de psychologie », comme si, ici aussi, « l'humain » était déjà dans l'arbre, en une mystérieuse connivence. A moins que, comme semble le croire Van Gogh, une seule âme pénètre les choses, y joue des correspondances baudelairiennes - ainsi une rangée de saules étêtés possède « quelque chose d'une procession de vieillards d'hospice », comme un même mouvement dans *Le Semeur* anime l'homme et l'arbre, celui du cyclique. Et le peintre évite le mot « symbolisme », il ne fait que rapprocher, suggérer, sentir des échos ; en effet les connivences ne sont peut-être déjà plus tout à fait symbolisme, elles qui dialectisent les rapports entre homme et arbre, cherchent peut-être autant l'arbre que l'homme, dessinant des paysages qu'on juge tantôt « trop arbre » tantôt « trop homme », n'exprimant étrangement jamais mieux les sentiments

humains qu'on a plongé plus profondément dans l'âme végétale, qu'on a fait plus aveuglément confiance à l'ordre naturel. Avec les peintres modernes en revanche, on recourt plus franchement, ou plus classiquement, à un véritable symbolisme, qui renvoie l'arbre à une forme de modélisation - nous ne le mentionnons ici qu'en terme de comparaison -, image de l'homme en détresse dans la ville, de l'homme mutilé, dans un certain nombre de tableaux aux arbres morts ou meurtris, tels que les décrit Mertens von Schaller.

Plus subtilement encore la peinture chinoise peint les paysages, les arbres de la connivence. Parce que, pour les Chinois, l'homme c'est déjà l'homme et le monde, parce que, comme le précise James Cahill, il n'est pas de frontières entre extérieur et intérieur, que « les subtilités du pin appartiennent au monde qui est dans l'âme de l'esthète assis » (47), on peint toujours une sensibilité devant la nature - une rencontre qui est première - ; les arbres et les troncs courbés répondent à un état d'âme, leurs attitudes commentent l'humain, savent révéler l'univers intérieur, le mettre à jour - ce n'est pas l'état d'âme, insiste Cahill, qui impose un décor. Un arbre solitaire, au-delà de l'espèce de lexique, de code que nous esquissions dans les modélisations, arc-bouté en vain, pathétique et dérisoire à la fois, comme dans un tableau de Kung Hsion décrit par *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, dit l'homme bien qu'aucune figure ne l'accompagne, et un saule penché au-dessus d'un penseur, dans cette oeuvre du XI^{ème} siècle que nous citions déjà dans notre histoire de l'arbre en peinture, participe à l'introspection, l'appuie de sa gestuelle rentrée. Il en est de même, d'ailleurs, pour les autres éléments de la nature - des roches tourmentées expriment par exemple une inquiétude virile - ; l'homme se révèle dans le paysage et ses arbres, s'y peignent des états comme la frayeur, l'extase ou le désir, justement par une connivence essentielle entre lui et l'univers, ses mouvements intérieurs correspondant aux « pulsions » du cosmos.

Revenons à présent à nos poètes et écrivains. Chateaubriand ne cesse de témoigner dans son oeuvre d'un profond amour des arbres, une sympathie toute particulière l'attache à ceux qu'il a plantés et qui le prolongent, les arbres d'Aulnay rapportés de tous les climats où il a erré. Il se vante de les connaître « tous par leur nom », les appelle ses « enfants », son unique « famille » ; « ces arbres naquirent et crûrent avec mes rêveries », ils sont les arbres natifs de ses

pensées, et lorsque l'écrivain est forcé de quitter Aulnay, il imagine aussitôt que le nouveau maître des lieux les « laissera dépérir » ou les « abattra », comme si aucun autre destin ne pouvait attendre ceux que seules ses rêveries nourrissent - il n'est pas concevable que, « Hamadryades » des arbres du Liban, de la Grèce ou de l'Amérique racontant ses voyages, celles-ci puissent être séparées de leur corps d'écorce autrement que par la mort. C'est toujours dans les *Mémoires d'outre-tombe* que Chateaubriand relate une complicité avec un cyprès :

« Dans le jardin de cet hôtel, vendu pendant la Révolution, madame de Beaumont, presque enfant, avait planté un cyprès, et elle s'était plu quelquefois à me le montrer en passant : c'était à ce cyprès, dont je savais seul l'origine et l'histoire, que j'allais faire mes adieux. [...] Je distingue ce pauvre arbre entre trois ou quatre autres de son espèce ; il semble me connaître et se réjouir quand j'approche ; des souffles mélancoliques inclinent un peu vers moi sa tête jaunie, et il murmure à la fenêtre de la chambre abandonnée : intelligences mystérieuses entre nous, qui cesseront quand l'un ou l'autre sera tombé. » (I, p. 607)

Cette connivence offre plusieurs visages : le cyprès, planté par les soins de la chère disparue, porte plus que son souvenir, presque cette âme extérieure que nous nommons plus haut ; une complicité passée, la confiance exclusive de madame de Beaumont sur l'histoire de l'arbre, revivent dans ces signes, cet accueil et cet air entendu du végétal ; enfin, et surtout, l'arbre resté seul partage les sentiments de l'écrivain, on y lit une mélancolie douce et caressante. L'âme de la disparue et celle de l'écrivain se joignent en quelque sorte dans le cyprès, dans l'âme végétale, recueil et écho du passé comme du présent, d'une sentimentalité qui prend ainsi mieux conscience d'elle-même. L'arbre répond à l'homme sensible, mais non pas ainsi qu'un miroir, plutôt comme un ami, un confident dont le destin s'est absorbé dans les mêmes joies, puis en des tristesses semblables à celles de l'homme. Et s'il est vrai que nous usons depuis peu de l'expression « âme végétale » comme si soudain quelque esprit féminin était jailli des arbres mythiques, c'est que seule cette expression peut signifier pleinement combien l'explication symbolique ne suffit pas, combien déclarer simplement que l'arbre est le symbole des sentiments que l'homme y projette serait réducteur, négligeant cette rencontre, l'établissement de liens profonds entre l'homme et l'arbre. Ceci est d'autant plus vrai lorsque l'homme se juge trahi, que la connivence des arbres s'éteint, se fait indifférence :

« *Lorsqu'on n'a ni enfant, ni jeunesse, ni patrie, quel attachement peut-on porter à des arbres dont les feuilles, les fleurs, les fruits ne sont plus les chiffres mystérieux employés au calcul des époques d'illusion ? [...] Au reste mes arbres ne s'informent guère s'ils servent de calendrier à mes plaisirs ou d'extraits mortuaires à mes ans ; ils croissent chaque jour, du jour que je décrois.* » (III, p. 399)

C'est de la rue d'Enfer, désabusé dans la fin de sa vie, que Chateaubriand se plaint de l'indifférence des arbres, qu'il a ici aussi plantés lui-même, mais qui n'ont pas partagé, pris corps en ses rêves ; il s'en plaint un peu à la façon d'un vieil homme tempêtant contre des enfants qui le délaissent. Avec la vieillesse, le planteur d'arbres voit ses protégés se désolidariser de son destin, lui le « maître de peu de durée » continue pourtant de se mesurer à l'échelle du temps végétal. Dans *Atala* une autre connivence apparaît, assez fréquente chez les poètes, celle qui fait de l'arbre le complice bienveillant des amours humaines ; le vieux Chactas se souvient comment les forêts s'agitaient pour former leur alcôve, lui et Atala s'émerveillant des pins « embrasés » pour éclairer leur couche - l'arbre approuve les choses de l'amour. Quant à Chactas, nous avons vu comment il trouvait son double en l'arbre dans *Les Natchez* ; une connivence le lie parfois plus intimement au végétal, comme lorsque s'adressant aux chênes, ses « contemporains de solitude », il leur dit : « vous savez quelles furent mes pensées » (p.201). Alors même la vieillesse reconnaît en l'arbre un compagnon fidèle, un confident de son destin.

L'arbre manifeste une connivence particulière pour les amoureux, et les poètes ; tels sont, en tout cas, chez Hugo, ceux que l'arbre salue. Un berger chante dans *Les Chansons des rues et des bois* un hymne à l'amour ; c'est « fraterniser avec l'arbre » que de s'adonner aux plaisirs de l'amour :

« [...] *Charmons l'arbre et sa ramure
Du tendre accompagnement
Que nous faisons au murmure
Des feuilles, en nous aimant.*

*A la face des mystères,
Crions que nous nous aimons !
Les grands chênes solitaires
Y consentent sur les monts. »*
(Jeunesse)

Mais la nature des jardins et des campagnes virgiliennes n'est-elle pas par excellence celle de la connivence, parce que tout y consent au désir, l'accompagne

par la beauté et l'harmonie, le satisfait par l'abondance ? Le jeune Tityre des *Bucoliques* virgiliennes vit bien dans une nature où les arbres répandent les échos des amours, où chaque chose est riante, docile aux rêves humains, où les clairières « ravies » racontent les amours des pasteurs (VIII). De même les jardins médiévaux parlent à l'unisson des amoureux ; dans *Cligés* de Chrétien de Troyes une poire se détache et tombe sur l'oreille de l'amant endormi nu auprès de sa belle, pour le prévenir de la présence d'un témoin indiscret, montrant bien la connivence des paradis pour les péchés d'amour ; et les voix de la terre sont aussi complices des amours dans le jardin courtois du *Roman de la Rose*, tout comme le pin étend une « ombre amie » sur Tristan et Iseut, refuge et connivence pour les amants.

Un poème des *Contemplations* décrit quant à lui le profond respect des arbres, arbres anthropomorphes à la figure de vieux sages, pour le poète qu'ils saluent comme un maître encore plus sage qu'eux, désigné pour apporter la lumière :

« Le poète s'en va dans les champs ; [...]

Et, pleins de jour et d'ombre et de confuses voix,

Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois,

Tous ces vieillards, des ifs, des tilleuls, les érables,

Les saules tout ridés, les chênes vénérables,

L'orme au branchage noir, de mousse appesanti,

Comme les ulémas quand paraît le muphti,

Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre

Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre,

Contemplant de son front la sereine lueur,

Et murmurent tout bas : C'est lui ! C'est le rêveur ! »

(Aurore - Livre 1er)

Au poète est ainsi reconnu le privilège d'une intimité avec les mystères de la création et, comme dans certaines légendes médiévales où les arbres s'inclinent sur le passage du Christ, les arbres légitiment le statut particulier de certains hommes. Ailleurs ils souffrent au fort d'une histoire douloureuse : la troisième partie du poème *La Révolution* des *Quatre Vents de l'Esprit* voit se tordre les arbres, « troublés d'un sépulcral frisson » devant « l'horrible vision », le roi sur l'échafaud. L'arbre-témoin participe aux événements de l'histoire humaine, met l'heure grave en exergue, mieux que tout autre assistant, et y fait communier l'ensemble de la création.

Michelet défendant dans *La Montagne* l'idée d'une âme végétale nomme notre motif « le frère de l'homme », expliquant ainsi que les civilisations du passé furent naturellement portées à son culte. « L'idée égyptienne est forte et saisissante »⁽⁴⁹⁾ ajoute-t-il : « L'homme, dans ses misères, ses travaux excessifs, rentrant chez lui, contait tout à son arbre, lui remettait son coeur dans la fleur ou le tronc. » Le culte et l'offrande apparaissent ainsi comme les gestes mêmes de la confiance, l'arbre recueillant le coeur de l'homme ; mais, poursuit Michelet, l'homme s'inquiète de la mort de l'arbre où son coeur est niché, il confie alors le secret à sa femme : « L'arbre gardant ce coeur, après lui est pour elle son amour, son dieu même, un dieu mort et vivant. Souvent la femme a vu à travers ses pleurs, qu'il pleurait. ». La légende d'Isis retrouvant son Osiris dans l'arbre, coffre ou colonne selon les versions, est rapprochée de cette coutume du coeur remis dans l'arbre rapportée par Michelet, que nous n'avons en vérité trouvée nulle part ailleurs, mais qui nous rappelle le cyprès de madame de Beaumont, double de la morte et en même temps répondant, partageant les sentiments du vivant.

Le poète romantique aime à trouver écho de soi dans les arbres, comme si ces compagnons de la vie intérieure permettaient, non seulement la conscience de soi mais son expansion dans le monde, voire une médiation avec la création, comme nous l'avons esquissé plus haut.

*« Je touchais chaque mur, je parlais à chaque arbre
J'allais d'un tronc à l'autre et je les embrassais,
Je leur prêtais le sens des pleurs que je versais
Et je croyais sentir, tant notre âme a de force,
Un coeur ami du mien palpiter sous l'écorce. »*
(Jocelyn, 1ère époque)

Dans ces vers de Lamartine, la connivence, l'amitié des arbres, sont clairement attribuées à la force des sentiments humains qui se projettent passionnément dans le végétal et lui donnent, un peu comme Chateaubriand avec les arbres d'Aulnay, son hamadryade. Dans la *Neuvième Époque* c'est aussi une effusion du coeur qui dans la solitude se crée des compagnons, des âmes soeurs dans les arbres :

*« J'appelle par leurs noms mes arbres en chemin
Je touche avec amour leurs branches de la main ;
Comme de vieux amis de coeur je les aborde ;
Car dans l'isolement mon âme qui déborde*

*De ce besoin d'aimer, sa vie et son tourment,
Au monde végétal s'unit par sentiment ; »*

L'amitié des arbres confidents console les âmes qui s'épanchent ; et le toucher, la caresse, l'arbre nommé, possédé - « mes arbres » -, réapparaissent ici comme les éléments primordiaux d'une intimité entre homme et arbre, le premier s'en remettant au second pour compatir et apaiser ses tourments. L'arbre presque en vase communicant reçoit des eaux troubles qu'il paraît savoir résoudre à la limpidité. Il prolonge la sentimentalité humaine. Dans *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold*, une connivence s'esquisse dans le paysage, mélèze et pin « s'écartant à regret » sur le passage de l'homme et secouant sur son front « les larmes du matin » ; la sympathie pour un destin malheureux s'exprime plus subtilement, seuls les « larmes » et le « regret » trahissent la compassion de l'âme végétale pour les malheurs de l'homme. Signalons encore de Lamartine le poème *Le Saule pleureur* où un saule, traditionnellement image de mélancolie, croît, « par ma douleur planté », sur la tombe d'une chère disparue. L'arbre participe à la douleur humaine, paraît pleurer sur le destin tragique de la morte, double et écho du vivant auprès de la morte, semblant attiré par la terre comme si l'amant s'y prolongeait, en ces gestes d'étreindre et la mort et la morte. Urne d'amour et de douleur, le végétal jouera ici aussi un rôle de médiateur, maintenant des liens entre morte et vivant.

Varron décrivait dans *Silves* un peu le même prolongement de soi par l'arbre, mais c'est Pan qui, amoureux d'une Naïade qui a disparu sous l'eau, plante un « gage durable » (*Silvarum liber* II, III) en l'espèce d'un jeune platane : « toi du moins penche toi sur elle avec amour et presse son onde de tes frondaisons » (v.45) lui recommande-t-il, et l'arbre, « s'animant des feux dont avait brûlé le dieu » (v.53) s'enlace à l'eau, croît pour mieux étreindre l'onde, la Naïade qui finit par s'unir aux rameaux. L'arbre est plus nettement encore ici, et plus magiquement, double de l'amant, puisqu'il réalise l'irréalisable, porte ses sentiments et ses désirs jusqu'à toucher le coeur de la Naïade - il est le coeur et la sensualité du dieu Pan, transmis dans un corps plus gracieux.

Ronsard trouvait aussi l'écho de ses sentiments dans la nature, dans chacun de ses éléments, le roc, le ruisseau et l'arbre - il n'est d'arbre « tant soit sourd qui ne sache ma peine » (*Amours de Marie*, XXVI) - ; une sympathie innée,

essentielle, lie l'homme à la nature, même la plus brutale. Les arbres témoignent de la vie humaine ; dans un poème de Garcilaso de la Vega ils « ont l'air de se pencher » (*Egloga primera*)⁽⁴⁹⁾ avec ce geste de la compassion et de la consolation, s'attendrissant devant la douleur et les larmes des hommes, comme garants de la vérité des sentiments, eux les seuls à qui le poète confie sa souffrance - « ils pourront bien donner des preuves » (*Cancion segunda*) déclare-t-il - comme si alors elle s'inscrivait dans la matière, indélébile, et pas seulement dans le coeur oublieux et sans écho des hommes. Dans *Le Mont des oliviers* de Vigny les arbres solennisent la scène du Christ au Mont des oliviers, cristallisent les sentiments, leur donnent plus d'ampleur, appuient la dramaturgie de l'événement, s'inclinant devant Jésus qui marche « en frissonnant comme eux », « [f]roissant les oliviers qui tremblent » - le doute et la solitude ont saisi tous les protagonistes de cette scène, le Christ comme les arbres.

Dans la poésie de Heinrich Heine les arbres parlent aux hommes, les mettent en garde, et compatissent à leurs douleurs : pour celui qui a gémi dans les bois, les éveillant sur son passage, ils « ont hoché la tête avec compassion »⁽⁵⁰⁾ ; pour ceux qui demeurent tristement dans un silence douloureux, un chêne a émis « des soupirs de mourant », extériorisant la souffrance, s'affligeant avec l'homme ; et un peu plus haut dans le même poème, *Die Heimkehr*, le poète a rêvé d'un pays où les saules pleureurs font à l'homme « des signes de bienvenue », amicaux. Les connivences se racontent ainsi soit par l'affection de l'homme, une sensibilité projetée dans l'arbre ou sentant affleurer un écho, une autre âme correspondant à la sienne, la prolongeant, soit par un tableau plus fantaisiste d'arbres nettement anthropomorphes, comme dans certains passages de Hugo ou de Giono que nous avons cités, où se dessinent des relations franches, un accueil de l'homme par l'arbre, souvent aussi le rêve d'une rencontre, infiniment différée dans le réel, ou incomplète, ou frustrante, dans tous les cas problématique, entre l'homme et la nature.

Plus insaisissables sont le paysage et les arbres familiers chez Hölderlin, indécis, entre intériorité et extériorité ; dans *die Musse (Le Loisir)* les arbres « bruissent autour de la fenêtre »⁽⁵¹⁾ de celui qui vient de rentrer chez lui, et *der Wanderer (Le Voyageur)*, évocation aussi de retrouvailles avec la patrie et les bords de Rhin, montre un coeur apaisé par « mes doux arbres familiers », ceux qui « ont bercé dans leurs bras » l'enfant du pays - chacun paraît reconnaître l'autre,

et l'arbre et l'homme, et un signe, plus discret qu'un salut, anime le paysage. Avec *Das Ahnenbild* (*Portrait d'ancêtre*) le geste des arbres se fait plus tendre, ils « enlacent la demeure », dans cette « étreinte de leurs bras chargés de dons reconnaissants », de celui qui les soigna et aida à leur croissance - la caresse, du toucher à l'étreinte, participe toujours à l'expression des connivences.

Quelques vers de *Dei sepulcri* (*Les Tombeaux*) de Foscolo décrivent un tilleul dont « les feuillages affligés frémissent »⁽⁵²⁾ de ne pouvoir couvrir l'urne du prêtre de Thalie laissé sans stèle après sa mort, un vieillard « auquel il prodiguait la paix naguère et son ombre ». Arbre du destin, il devait accompagner l'homme dont il était solidaire, jusque dans la mort.

Dans son passage du *Kalevala* Lönnrot rapporte comment la musique tirée du Kantélé, cet instrument, souvenons-nous, taillé dans le coeur de l'arbre, attendrit chaque espèce, comme Orphée seul savait assembler les végétaux, éveiller une connivence pour l'âme humaine, une sensibilité à son lyrisme. Le Kantélé, parce que son chant est celui du bouleau dont il a été tiré, du coucou du chêne dont on forma les chevilles, et des cheveux de vierge dont on fit les cordes, porte un chant d'arbre et d'homme tout à la fois, et Vaïnä en joue tant que les pins sont « remplis d'allégresse »⁽⁵³⁾, que les souches elles-mêmes se mettent à danser, que les sapins courbent leur cime ; puis les pins se tournent sur leur mont et lancent tout à la fois leurs pommes et leurs aiguilles. Le musicien allié au coeur ciselé du bouleau communique avec la nature entière, éveille des échos dans chaque arbre. Un poème du norvégien Obstfelder, *Pour toi*, décrit aussi une affinité entre arbre et homme grâce au chant : « les arbres écoutent », « tendent vers le soleil des doigts délicats »⁽⁵⁴⁾, en attente de la chanson du poète, prêts à en amplifier l'écho vers celle à qui elle est destinée.

Le lyrisme de Tityre dans le *Dialogue de l'Arbre* de Paul Valéry, discourt de l'arbre avec la chaleur d'un amant :

« Je t'aime, l'Arbre vaste, et suis fou de tes membres. Il n'est fleur, il n'est femme, grand Etre aux bras multipliés, qui plus que toi m'émeuve et de mon coeur dégage une fureur plus tendre... Tu le sais bien, mon Arbre, que dès l'aube je te viens embrasser : je baise de mes lèvres l'écorce amère et lisse, et je me sens l'enfant de notre même terre.

[...]

Je te répons, mon Arbre, je te parle et te dis mes secrètes pensées. Tout de ma vérité, tout de mes vœux rustiques : tu connais tout de moi et les tourments naïfs de la plus simple vie, la plus proche de toi. Je regarde alentour si nous sommes bien seuls, et je te confie ce que je suis. »

Un désir violent de communier à l'arbre, à sa chair autant qu'à sa spiritualité, tend déjà à la végétalisation, à la métamorphose ; l'âme veut être arbre. Ce dernier demeure le confident des épanchements du coeur, même si ici c'est surtout l'homme qui clame les connivences mystérieuses entre lui et le végétal ; la caresse, le baiser cherchent à s'emparer de l'âme végétale, une tendresse irraisonnée sacre frère et amante l'arbre où l'identité est confiance, non pas élaboration. Le don de soi est total et absolu entre homme et arbre, et la sympathie pour l'arbre, femme, ami et dieu, se fait avidité d'un savoir ; de la connivence à la connaissance on glisse aisément vers le rôle de médiateur de notre motif.

Verhaeren porte comme Tityre un amour fervent aux arbres ; dans *L'Arbre* il appuie sa poitrine contre le corps végétal, baise le tronc noueux, s'éprend, le « coeur fou », de la force, de la « belle vie ample » de l'arbre - et ici aussi ce dernier initie à soi, transmet par ce toucher avide une puissance et une rage de vie. Dans *La Forêt* le poète nous instruit d'une connaissance intime des arbres, qui, une fois de plus, se donne dans la caresse : « rien qu'à toucher un seul rameau », déclare-t-il, et les yeux fermés, chaque espèce est distinguée, comme son âge et sa force. Une émotion toujours grandissante ramène le poète dans les bois, et c'est justement ce langage de la sensibilité qui lie étroitement homme et arbre. Quant à ce vieux saule que nous connaissons bien, une seule expression a suffi pour montrer une tendresse folle, pour lui et pour tous les arbres qui sont, comme lui, mutilés, boursoufflés, tordus, marqués de mille cicatrices : « Ce saule-là, je l'aime comme un homme ».

Mais s'il en est un qui vit pleinement une connivence avec un arbre, avec le sentiment d'une compréhension réciproque, sans pour cela agiter dans le végétal de grands saluts de branches, c'est bien le héros du roman de Steinbeck, *Au Dieu inconnu*. Au début c'est la certitude que l'âme de son père mort est venue habiter le grand chêne qui instaure des relations particulières avec l'arbre. Le chêne vénérable se transforme brusquement, avec l'assentiment de tous les éléments :

« La bise murmura un instant dans l'herbe, puis souffla avec force et régularité, se chargeant des âcres odeurs du foin et de la terre humide, et le grand arbre s'anima au souffle du vent. Joseph leva la tête et regarda ses vieux membres rugueux. Alors, son regard s'éclaira d'un

sourire de bienvenue car son père, cet être robuste et simple qui avait plané sur toute sa jeunesse ainsi qu'un nuage de paix, venait d'entrer dans l'arbre. Joseph fit un salut de la main. Il dit tout bas : « je suis heureux que vous soyez venu, père. Je n'avais pas encore compris combien vous me manquiez. » L'arbre remuait légèrement. [...] un peu honteux de se sentir heureux, un peu surpris aussi de ce brusque sentiment de parenté qu'il éprouvait pour l'arbre [...] Il se leva, s'approcha du vieil arbre et embrassa son écorce [...] « Mon père est dans cet arbre » (p.35)

En forme de révélation, des souffles de brise, des frémissements de feuillages pour uniques confirmations, la connivence s'installe, non tout à fait avec le végétal tout d'abord, mais avec une âme morte venue s'y nicher ; puis, peu à peu, la puissance de cette relation impose plus qu'un désir passager de faire revivre le mort dans l'arbre. Joseph passe beaucoup de temps sous le chêne, souriant aux frondaisons, il lui présente sa femme, laquelle, assise dans ses branches, s'y ajuste parfaitement - « j'ai pensé que mon arbre éprouvait de l'amour » déclare alors Joseph -, puis lui amène son enfant. Soutien et confident, l'arbre est sans arrêt caressé, étreint, embrassé, Joseph s'y adosse fréquemment, y grimpe, appuie sa joue contre l'écorce, toujours convaincu « que ses pensées seraient entendues » ; à chaque événement il vient « droit au chêne », le touche et lui parle. Quand son regard se porte vers la couronne, il rencontre des branches « pleines de sollicitude » ; une connaissance parfaite, intime du végétal, lui fait prédire jusqu'au climat de la journée; aussi lorsque son frère a tranché les racines parce qu'il voyait dans ce rapport exclusif entre l'homme et l'arbre une religion condamnable, alors qu'aucun signe de mort ne se manifeste encore dans la ramure du vieux chêne, Joseph s'inquiète, ausculte l'écorce de la main, puis il ira « tâter tous les chênes » et « respirer une feuille écrasée de chacun » ; parfaitement au diapason de l'arbre, l'intuition se fait évidence quand à la caresse ne répond plus qu'un sentiment de froid et de solitude, quand le contact de l'écorce ne prodigue plus aucun réconfort mais jette dans un univers « hostile », « détaché », « silencieux » (p.199) - avec la mort de l'arbre, devenu « aussi hostile que le reste de l'univers », froid et fermé comme « le cadavre d'un ami », l'unique écho de soi, l'unique répondant s'éteignent, et une médiation, aussi, avec la terre, est coupée, l'homme sans l'arbre se trouve désemparé et surtout seul, chancelant, à nouveau « différent » de la terre, de la création, à côté, hors d'elles, alors que par l'arbre il vivait solidairement, dans l'intimité des lois de la terre. De la connivence

à l'hostilité se dessine un chemin adamique ; une chute sépare l'homme des arbres, et de la terre à travers l'arbre - un châtiment l'accompagne, la sécheresse, que seule une crucifixion annulera, la mort de Joseph sur le rocher de la clairière.

Un arbre du destin croît dans *Les Forestiers* de Th. Hardy ; c'est cet arbre que nous avons déjà évoqué, objet de terreur pour le vieux bûcheron, après lequel il maugrée tout le jour, persuadé qu'il s'abattra sur lui et sa maison pour le tuer. Plus qu'une peur de la mort que le végétal personnifierait, c'est lui-même, son double végétal, son « âme extérieure » que le vieil homme scrute dans l'arbre, sa vie, ce qui le maintient en vie et lui annonce la mort tout à la fois. Sa fille le dit « hanté par cet arbre » (p.113) ; il ne cesse de se souvenir qu'il a « tout juste son âge », soutient qu'il est « quasiment humain » et qu'il est « tout exprès sorti de terre quand il est né », et cela pour « le dominer » et « régler sa destinée ». Quand l'arbre se penche, le vieux bûcheron se penche avec lui, « le prenant docilement pour modèle » - il paraît surveiller la mort, et celle-ci ne l'emportera pas tant que l'arbre restera debout. Car celui-ci ne s'impose pas comme le maître, l'ordonnateur du destin, mais, puisqu'il est double de l'homme, il partage ce destin : ce n'est donc que lorsque l'arbre est abattu, sur la décision du médecin pensant débarrasser ainsi son patient de ses obsessions, que le vieil homme, face au « carré de ciel vide », s'affaisse, « paralysé par la stupeur » ; il meurt au coucher du soleil. La véritable apparition de la mort ne se fait qu'avec la mort de l'arbre, qui gardait en soi la vie de l'homme, s'inclinait, paraissait menacer de la briser, oscillait comme un pendule indécis mais préservait toujours la vie, avec elle la mort projetée hors de soi, juste menaçante mais jamais donnée ; l'homme meurt logiquement quand l'arbre du destin est abattu, car c'est lui-même qu'on a privé de la vie, qui était promesse de mort.

Quand l'arbre se fait l'ami d'un enfant, on se rapproche du conte ; c'est le cas dans *Le Chêne parlant* de George Sand où, souvenons-nous, une grande amitié naît entre le jeune Emi et le chêne où il s'est réfugié. Conseiller, l'arbre entretient avec Emi des relations privilégiées, qui passent par la parole, chaleureuse et maternelle, jusqu'à ce que l'apprentissage de la vie soit achevé - ici aussi la connivence relie l'homme au reste du monde. Mais un autre enfant vit une grande amitié avec un arbre, c'est le jeune héros du roman de Jose Mauro de Vasconcelos, *Mon bel oranger*. Lorsque le petit Zézé déménage avec sa famille, dans le jardin de la nouvelle maison chaque enfant s'attribue un arbre ; à lui il ne

reste qu'un maigre pied d'oranges douces - « il va grandir en même temps que toi » essaye-t-on de le consoler. Et l'oranger se met à parler ; c'est le début d'une grande amitié, Zézé venant chaque jour s'amuser avec l'oranger, l'appelant Minguinho puis Xururuca pour lui marquer son affection, lui contant ses exploits et ses malheurs. Quand son père le bat, il se réfugie près de celui qui, dit-il « ne se moqu[e] pas de moi », « ne me fai[t] pas remarquer mon oeil poché » (55). Et l'arbre se redresse de fierté au récit de ses progrès à l'école, montre son admiration ; il croît avec lui et comme lui, est aussi précoce, puis c'est un autre arbre qui parle à l'intérieur de soi d'une voix compatissante après la mort accidentelle de l'autre grand ami de l'enfant, humain celui-ci, Portugâ. L'oranger, double de l'enfant, permet l'épanchement de ses sentiments, et un regard sur soi, une conscience ; parfois il met en scène une opposition intérieure, puisqu'il instaure un dialogue - il s'approprie même un jour la voix du bon sens, celle d'un adulte, sorte de surmoi qui met l'enfant en face de lui-même, de ses obligations. Mais Zézé qui grandit trop vite, perd ses illusions, voit l'oranger se métamorphoser avec lui, perdre sa magie. La première fleur de l'oranger sera un cadeau d'adieu, et le signe de l'entrée dans la vie adulte ; le jeune garçon n'ose plus aller « contempler Minguinho privé de sa magie », car il a comme lui - éprouvé par la mort de Portugâ - quitté l'univers des rêves pour la « réalité » et la « douleur ». L'arbre fut compagnon des épreuves mais aussi de la croissance, et il garde la couleur de celui dont il a partagé la vie intérieure, les rêves, la sensibilité - la connivence de l'enfance cesse avec la naissance douloureuse des premières fleurs, premiers rapports à l'univers extérieur qui désenchante, et l'oranger demeure comme un double lointain, emporté dans les exigences de la fleur et du fruit. Ici la connivence peut être placée sur le seul compte de l'imaginaire enfantin, s'effaçant comme une illusion avec l'évolution du jeune garçon ; pourtant la fleur finale est aussi acte de sympathie, de compréhension, et l'arbre, image également de l'identité qui se crée, continue en quelque sorte à partager le destin de son ami.

On découvre aussi dans le roman de Ben Jelloun, *Les Yeux baissés*, un rapport amical de l'enfant à l'arbre ; un peuplier, un hêtre et un sapin portent chacun leur nom, leur caractère. Ils sont les amis de l'enfance, le hêtre est le plus affectueux, il se penche et caresse les cheveux de sa protégée (56). « Arbre, mon ami », ainsi parle aussi une autre enfant, la jeune Minou Drouet, se reconnaissant

en l'arbre pour sa solitude, parce qu'il fait écho aux éléments et aux oiseaux ; et avec l'hiver, elle se retrouve encore, dans son dénuement, et elle le supplie : « console-moi / d'être seulement moi ». Pour Prévert une connivence originelle existait entre l'homme et l'arbre, que seuls les enfants et les créateurs savent encore vivre ; c'est par la compréhension d'un alphabet primitif, tout simplement en adressant la parole aux arbres, que les enfants entretiennent cette connivence - « l'arbre répond » et « l'enfant entend » précise Prévert dans son recueil *Arbres*. La connivence raconte bien un éden, un âge d'or d'union, d'unisson entre l'homme et la nature, elle cherche bien la rencontre perdue, le rapport originel, premier, la consanguinité.

Si la jeune esclave du roman de Stockenström s'arrête au baobab, c'est parce qu'elle trouve en lui un confident solide et loyal, auquel elle peut s'en remettre entièrement, c'est-à-dire lui faire don de ses pensées, de son passé, son identité, extérioriser tout cela dans le corps dur et puissant du baobab ; comme elle le dit elle-même, il constitue « le réceptacle de mes épanchements passionnés » (p.32). Elle appuie sa joue contre son écorce, dont la douceur moussue vaut la caresse d'un pelage ; « mon baobab » lui dit-elle avec tendresse, « toi le compatissant » (p. 120) - l'arbre consolateur a bu dans l'obésité de son ventre tout le coeur de la jeune femme, il l'a rendu limpide et regardable, il a remis de l'ordre dans ses récits et sa mémoire, entre passé et présent, et à nouveau nous le retrouverons médiateur parce qu'il conduit à soi, à la mémoire, à son écriture.

« ¡ Qué amigo un árbol ! » (« Quel ami un arbre ! ») (p.44) s'exclame Jimenez dans *Espacio*, songeant surtout à ces figures des arbres près des maisons et des villages, partageant la vie des hommes, vigilants, accueillants, entrés déjà dans les paysages intérieurs.

Chez Lorca arbre et homme fraternisent parce qu'ils partagent la même condition, celle d'éternels insatisfaits tendus vers un ciel ou une source inaccessibles en leurs secrets. Le poème *Encina (Chêne)* du *Libro de poemas* montre un homme et un arbre semblablement pêcheurs dans les sources de fange et de pierreries ; le chêne, qu'on croyait d'abord médiateur et guide, se fait double, tragique compagnon tourmenté par les mêmes douleurs, le même désir inassouvi de puiser la lumière aux sources :

« Pero mi gran dolor trascendental
es tu dolor, encina.
Es el mismo dolor de las estrellas
y de la flor marchita

Mis lágrimas resbalan a la tierra
y, como tus resinas,
corren sobre las aguas del gran cauce
que va a la noche fría.
Y nosotros también resbalaremos,
yo con mis pedrerías,
y tú plenas las ramas de invisibles
bellotas metafísicas.

No me abandones nunca en mis pesares,
esquelética amiga.
Cántame con tu boca vieja y casta
una canción antigua,
con palabras de tierra entrelazadas
en la azul melodía.

Mais ma grande douleur transcendante,
C'est ta douleur, ô arbre,
La douleur même des étoiles
Et des fleurs qui se fanent,

Mes pleurs glissent à terre
Et comme tes résines
S'en vont sur l'eau de la grande rivière
Qui coule vers la froide nuit.
Et nous aussi, nous glisserons,
Moi et mes pierreries,
Toi et tes branches pleines d'invisibles
Glands métaphysiques.

Ne m'abandonne pas à mes chagrins,
Ami squelettique,
Chante-moi de ta bouche vieille et chaste
Une chanson antique
Avec des mots de terre entremêlés
Au bleu de la mélodie. » (57)

Dans *Invocacion al laurel* (*Invocation au laurier*), la confiance des arbres paraît un instant se faire savoir, des secrets se livrent par la voix de chaque espèce ; mais le cyprès a autre chose à partager : « la peine et la nuit font de nous des frères ». L'un a ses nichées « de rossignols » et l'autre « de tristesse », mais au finale le poète ne sent divulguer en lui que des secrets qui font écho, « les secrets de mélancolie ».

Avec Lorca on entre plus précisément dans le paysage lyrique, le paysage « état d'âme ». Des plaintes, d'évasifs prolongements de soi, en des sentiments imprécis, se disent dans les arbres, comme si en ceux-ci se rencontraient les univers intérieur et extérieur. Ce sont, ici « des sanglots de l'arbre » (*Elegia del silencio*) qui imprègnent le silence, là le cœur dansant du poète qui se confond avec « l'ombre d'un cyprès sur le vent » (*Cancion con reflejo*), ailleurs des citronniers qui comme en refrain accompagnent la tristesse d'un amour brisé (*Limonar*) ; ce sont aussi ces figures de l'arbre et de l'eau dont nous avons déjà parlé, marquant l'entrée dans la vie intérieure, sans heurts, par le seul frémissement du reflet, ou encore des arbres, des paysages absorbés dans une sentimentalité qui affleure, un saule qui pleure dans le poème *Flor* et cette seule expression : « ¡ Oh la luna redonda / sobre las ramas blancas ! » (« Oh la lune ronde / sur les branches blanches ! »). Et le poème *Lunes, miercoles y viernes* charge les paysages de l'expression de soi, les mots « Y era... » (« J'étais... »)

faisant face à ces vers : « ¡ O fauce maravillosa / la del ciprès y su sombra ! » (« O gorge merveilleuse / du cyprès et de l'ombre ! »). Nous pourrions multiplier les exemples, de ce lyrisme épris de l'arbre, où homme et arbre s'entremêlent, le second portant l'écho et la seule expression possible dirait-on (avec les autres éléments du paysage) du premier. La vie intérieure prend la forme des arbres et de leurs paysages, elle s'y absorbe, s'y éclaire et s'y fond ; citons encore ce poème des *Canciones* où quelques mots, quelques présences-absences d'arbres suffisent à colporter les musicalités intérieures :

« *Cuatro granados
tiene tu huerto*

*(Toma mi corazon
nuevo)*

*Cuatro cipreses
tendrã tu huerto*

*(Toma mi corazon
viejo)*

*Sol y luna
Luego.....
¡ ni corazon
ni huerto !
(Madrigalillo)*

*Quatre grenadiers
sont dans ton verger*

*(Prends mon coeur
tout neuf)*

*Quatre cyprès
y seront plantés.*

*(Prends mon coeur
si vieux)*

*Soleil et lune
Après...
ni coeur
ni verger ! »
(Petit Madrigal)*

Chez Machado, les paysages semblent à peine s'instruire de la vie intérieure : dans le paysage de la lassitude, les chênes sont « noirâtres », les branches « obscures » et on entend l'eau qui tombe sur les arbres ; le songe trouve sa légèreté « sur le palmier » puis « s'illumine sur l'oranger en fleur » (59), se prolongeant dans l'apparition des arbres. Dans *Spleen* le poète s'exclame : « Comme longuement a pleuré / toute la frondaison fanée ! » (60). Le poème *Campo* correspond avec les sentiments humains, entre la tristesse d'un arbre mutilé et l'or lointain des amours :

« [...] *ese arbol roto en el carmino blanco*

[...] *Cet arbre brisé sur le chemin tout blanc*

*hace llorar de làstima
¡ Dos ramas en el tronco herido, y una
hoja marchita y negra en cada rama !*

*¿ Lloras ?... Entre los àlamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda. »
(LXXX)*

*fait pleurer de pitié.
Deux branches sur le tronc blessé, et une
feuille fanée et noire sur chaque branche !*

*Tu pleures ?... Entre les peupliers d'or,
au loin, l'ombre de l'amour t'attend. » (61)*

Dans ses poésies de la guerre, les paysages sont composés de « peupliers de froid » et de cet éternel « chemin tout blanc » (Coplas XV) (62), participant à la situation ; la connivence des paysages « états d'âme » n'est plus toujours celle d'une compassion, d'une chaleur, marquant la compréhension pour la vie humaine, elle se contente d'accompagner l'homme, l'appuie dans ses sentiments, s'en habille.

Les paysages blêmes de Verlaine portent écho et reflet de l'âme humaine, comme dans ces vers de *Romances sans paroles* :

*« L'ombre des arbres dans la rivière embrumée
Meurt comme de la fumée
Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,
Se plaignent les tourterelles.*

*Combien, ô voyageur, ce paysage blême
Te mira blême toi-même,
Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées
Tes espérances noyées ! » (63)*

La brume et l'air et l'eau, et les arbres aux oiseaux plaintifs, tel est le paysage où l'âme se retrouve et se mire, porte l'écho de ses tristesses. Dans *Jadis et Naguère*, le poème *Circonspection*, dont le titre suffit à démontrer qu'on y décrit autant les sentiments intérieurs qu'un paysage, dessine sous un clair de lune « blême et doux » la présence grise d'un grand arbre sous lequel la brise vient mourir en soupirs. La tristesse et la mélancolie sont tout empreintes dans ce type de paysage, paysage symboliste s'il en est, imprégné des confidences de la sentimentalité qui s'y mire - en vérité avec ces paysages « état d'âme » on recourra plus volontiers au terme de symbolisme, puisque notre motif sert à l'expression de sentiments, même si toujours une certaine complicité se révèle,

une intimité du « paysage choisi » où l'on se reconnaît, dont les signes parlent au sensible et au spirituel.

Les paysages des poètes chinois font aussi affleurer la vie intérieure dans la présence choisie de chacun de leurs éléments, et en particulier, pour ce qui nous intéresse ici, de leurs arbres. Les saules sont signes d'exil, ou de la mélancolie du départ. Dans *Les Poètes T'ang* on trouve à ce propos un poème de Kao che, où des singes dans la montagne et des saules parmi le brouillard, sont signes de la tristesse de l'exil, face à un « printemps revenu plus vite que l'exilé ». En vérité très souvent ces signes suffisent, ils imposent comme par un code le sentiment qui habite le poète et le paysage, sans qu'il soit besoin d'autres allusions. Dans un poème de Wang Wei du même recueil, des saules à moitié morts participent à la tristesse d'un lieu déserté par ses habitants, l'appuient de leur présence ; *Les Flots aux saules* du même Wang Wei mentionne l'espèce « près des douves du palais », là où se déroulent les adieux, et dans *Adieu à Yuan le Deuxième, en mission à Anxi*, des saules verdoyants sont simplement évoqués aux côtés d'amis qui vont se quitter. Ailleurs ce sont des feuilles, des fleurs qui tombent, dont la présence s'harmonise avec les sentiments humains, les concrétise en quelque sorte, ou les connaît, comme dans le poème *Vers légers inscrits sur le roc*, où Wang Wei sent dans un geste de branche, la chute de fleurs amenées jusqu'à lui, la connivence de la nature pour ses sentiments :

*« Le rocher près des eaux de la fontaine est si plaisant
A nouveau les branches des saules affleurent mon verre de vin
Si on prétend que la brise printanière ignore le sentiment
Pourquoi son souffle nous apporte-t-il les fleurs qui tombent ? » (64)*

Notre *Anthologie de la poésie chinoise classique* rapporte aussi quelques paysages « état d'âme », paysages de la mélancolie comme dans ce poème de Song Yu du III^{ème} siècle avant Jésus-Christ, où le « désarroi des branches », la tristesse de leurs « squelettes dressés au ciel » relatent la douleur du poète qui conclut : « je n'ai pas de place en mon propre siècle ». Arbres rompus ou mutilés participent au chœur des plaintes intérieures, et les feuilles d'automne, comme dans le poème *L'Ascension* de Du Fu, parlent de la tristesse d'un exil qui « semble

éternel ». Et tels sont les éléments qui peignent la tristesse, dans des vers du poète yuan Ma-Tche :

*« Lianes desséchées sur un vieil arbre, corbeaux du soir,
Petit pont et cours d'eau, une maison,
Route antique, vent d'Ouest, un cheval efflanqué,
Soleil bas du couchant :
Et, tout au bout du monde, un homme au coeur blessé »*

Les Poètes Tang précise combien en Chine le sentiment est « médiatisé » par la nature, c'est-à-dire que cette dernière ne sert pas à proprement parler l'expression du sentiment, mais que celui-ci surgit de la simple description des éléments du paysage. Parce que pour le poète chinois l'esprit est immergé dans la nature, qu'il n'en est pas séparé comme dans les conceptions occidentales, la problématique des rapports de l'homme à l'arbre ne se pose plus de la même façon. L'esprit du paysage énonce aussi de l'humain, et la description apparemment brute des éléments naturels recèle *déjà* du sentiment, évoqué « en creux », dans les rapports entre les choses notamment ; *Les Poètes Tang* ne trouve de poètes équivalents en Occident, qu'en Rimbaud ou Rilke.

Dans le récit de Kawabata *Le Grondement dans la montagne*, les arbres manifestent aussi une certaine connivence pour la vie humaine. Le vieux Shingo se souvient d'un érable offert par un père à sa fille lors de son mariage ; mais à la mort de la jeune femme, le pot avait été rendu à son père - Shingo songe alors aux « feuilles vermeilles » de cet érable : « L'érable avait rougi.... Non, la coïncidence serait trop symbolique » (65). Une sorte d'arbre du destin s'esquisse ici, solidaire de la vie de la jeune mariée, mais le vieux Shingo repousse cette idée. Plus loin des pins se transforment selon les événements :

« Shingo les avait regardés deux ou trois jours auparavant, lorsque, pressant Shuichi de questions, il lui avait fait avouer l'avortement de Kikuko. Depuis, ces pins n'étaient pas seulement des arbres pour Shingo, car il ne les dissociait plus de l'avortement. Désormais, chaque fois qu'il les verrait, sur le chemin du bureau, il lui souviendrait de Kikuko. [...], détachés, marqués par l'image de l'avortement, ils lui paraissaient souillés. » (p.170)

Ici ce sont bien les métamorphoses de la vie intérieure qui paraissent modeler la physionomie du végétal, en même temps que celui-ci participe aux

événements marquants de l'existence humaine ; nous verrons combien cette façon de fixer, cristalliser en l'arbre un moment, une impression, fera de notre motif, plus qu'un élément de sympathie dans le paysage, un recueil mémoriel.

La Tour du Pin dans ses quêtes de l'autre, de soi et de Dieu, prend l'arbre pour modèle, mais aussi pour ami et confident ; « mon arbre ami » lui dit-il dans *Les Concerts sur terre*, « arbre indulgent », bien que parfois doutant de la connivence réelle du végétal, car « la tristesse est bien la tristesse de l'homme ». Pourtant avec *La Mise au monde* les arbres sont appelés « confidents » et « saules spectateurs », guides aussi comme nous l'évoquerons plus loin, seuls témoins des quêtes laborieuses de l'identité ; et *Le Poème de Bélivanie* parle d'arbres « écoutant » la tristesse, avec des oiseaux qui tentent « d'être consolateurs ». Quand s'impose un vide intérieur, les arbres s'éteignent, s'évanouissent ; quand le poète est étreint par le doute, les arbres sont étranges et étrangers, enfin quand il retrouve la voie vers la création, vers le chant, la connivence est réanimée. Ainsi dans *L'Apôtre des arbres*, long poème en prose de la *Somme II*, les retrouvailles avec soi, sur la terre promise de la création poétique, après un long exode, se traduisent par une capacité recouvrée de nommer les essences - « comme si je n'avais plus tutoyé un arbre depuis des années » assure le poète. Cette connivence ranimée, ce « bonheur familial d'enfant des bois » se poursuivront par la végétalisation, la métamorphose.

Pour Karin Boye l'arbre et l'homme possèdent la même origine, ils se joignent à la racine, dans la matière matricielle, dans l'inconscient, et dans la mort ; tout le reste de leurs « vies fraternelles » (*Les Arbres*) demeure hermétique, la conscience n'y prend pas part, elle où seul se dessine le sentiment indécis d'une intimité lointaine.

L'arbre confident, ce peut être aussi celui où l'on grave le nom de la femme aimée, formant une stèle solidaire dans sa croissance de l'épanouissement des sentiments dont il porte la trace ou la blessure. Ainsi le nom d'Ondine, dans la pièce de Giraudoux, a grandi chaque année avec l'arbre ; mais l'héroïne est plus encore choisie, aimée par les arbres car « tous les sapins du monde »⁽⁶⁶⁾ se sont écartés devant elle - le salut pour le Christ fait homme ou pour les poètes, désigne aussi Ondine, pour sa pureté, son rapport intuitif à l'univers et aux autres.

La connivence dans la poésie d'Eluard s'affirme avec les images surréalistes, cet arbre « qui cligne des feuilles » (*Les Dessous d'une vie*) et une

image du destin très particulière dans ce vers de *Capitale de la douleur* : « Les lignes de la main, autant de branches dans le vent tourbillonnant ». Supervielle dans *Le hors venu* peint la réaction des arbres au passage d'un homme étrange, arbres « pris de vivacité » qui se mettent à réfléchir et à frissonner, laissant tomber une feuille, même au fort du printemps - le végétal, toute sensibilité, comprend l'exception et la désigne.

Parfois se concrétisent en l'arbre d'étranges états d'âme, comme dans les vers de *Long est l'hiver* (67) de Jeanne Tsatsos, où le vide et l'attente trouvent leur expression en des troncs « desséchés » et « compacts » qui enserrent, entourent, oppressent. De même dans les *Jeux du ciel et de l'eau* (68) de Yannis Ritsos, de « petits pommiers moqueurs » ont soudain encerclé le poète ; c'est l'ivresse cette fois-ci, et l'amour, qui jettent dans une communion violente avec le paysage, ou lèvent ces signes de la vie brusque et montante, un pommier en particulier lapidant le poète de « tous ses rouges », « ses verts » et ses « couleurs d'or ». Le poème *Dans le premier parc* montre quant à lui une pomme qui vient « taper sur l'épaule » d'une femme assise sur un banc, sous les arbres ; ce geste esquissé du végétal - « peut-être était-ce la lune » - marque bien une connivence, mais qui conduit sans doute infiniment plus loin, appelle et guide déjà vers l'imaginaire.

Le poème *Enfant* (69) de Séféris dépeint le végétal ainsi qu'un double adoucissant les rapports de l'enfant avec le monde, en même temps qu'il en permet l'apprentissage ; « les arbres me faisaient mal » affirme le poète, grandissant avec eux, y formant l'image de son corps - ici notre motif redevient modèle, celui de la fleur et du fruit porté. L'arbre aimé intimement comme soi-même réassume ce rôle que nous évoquions plus haut, de mise en rapport - mi homme mi monde il tourne l'un vers l'autre. La rencontre avec la mort et la tristesse prend aussi forme et deuil dans l'arbre, et s'y atténue : « je rêvais qu'un très vieil olivier pleurait ». Proche des paysages de Lorca est l'image du départ dans *Épithaphe* :

« En effeuillant des ombres de cyprès
Tu es partie, ce dernier été. »

Pour écho du désabusement, les arbres qui croissent dans les paysages de Jouve composent un univers moribond ; *Dernier soir* dresse les « géants de ma sève amère », arbres noirs, « mélèzes obscurs », quand *Paysage intérieur* déchire les « arbres verts » du chagrin sous les « pattes aiguës des oiseaux ».

Les « regards familiers » des forêts de symboles baudelairiennes demeurent cependant difficiles à déchiffrer ; Roquentin les rencontre dans *La Nausée* de Sartre, à travers le « sourire des arbres », cette « sorte d'air complice » qui « voulait dire quelque chose », sans doute le « véritable secret de l'existence », mais qui ne se dévoile jamais, comme des « pensées qui s'arrêt[ent] en route », dans l'oubli, « ballottantes » - et la confiance n'a pas lieu, elle ne fait qu'annoncer éternellement une intimité véritable dans cette présence-absence du « regard familier ». Proust essuie le même échec avec l'expérience des trois arbres qui lui prodiguent de grands signes, dans ce passage d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (70) qui constitue, nous le verrons, une importante expérience relative à la mémoire ; « chers compagnons », « amis disparus », ils interpellent le narrateur par des gestes impuissants et finalement désespérés - la révélation n'a pas lieu et le narrateur s'éloigne dans la voiture qui l'emporte, une tristesse infinie au cœur, comme s'il venait, dit-il, de « perdre un ami », « mourir à [s]oi-même », « méconnaître un dieu ».

La connivence paraît annoncer, promettre une médiation qu'elle ne sait pas réaliser. Chez Proust nous savons combien les connivences du monde végétal sont des illusions de la vie intérieure, qui se perdent tout à coup dans la découverte du fourreau vide des arbres que seule l'âme humaine avait habité de ses désirs. Il apparaît évident ici que ce troisième volet de notre chapitre est un moment crucial, mais peut-être aussi un simple ramassis d'illusions. Car on pourrait penser qu'un arbre s'impose simplement comme le symbole des sentiments humains, l'expression des états d'âme, ou au contraire qu'il n'y a rien à découvrir d'autre en lui que lui-même. Ces mises en relations, ces intimités, ces amitiés où l'on ne parle jamais ni tout à fait de l'homme ni tout à fait de l'arbre pourraient paraître bien floues, si ardues à aborder, à cerner, de simples utopies peut-être - d'un lien réel entre l'homme et la nature - ou, sans doute, du pur imaginaire, toujours et seulement de l'homme créant encore de l'homme, de l'arbre à l'image d'homme. Alors il faut choisir : ces paysages sont-ils tout homme ou tout arbre ? - et sans

qu'il soit besoin de tergiverser à l'infini sur l'état des relations entre l'homme et la nature ! Et pourtant, ne touchons-nous pas ici au coeur du véritable symbolisme, celui, précisément, des « regards familiers » ? A ce point où nous nous acheminons vers le finale de notre étude, la médiation, les connivences ne constituent-elles pas ce moment primordial, essentiel, qui s'interroge sur les parentés entre le symbole et celui qui y trouve écho ? Seule la sensibilité semble savoir entretenir de ces étranges relations, de ces confusions, les sens étant les seuls à pouvoir convoiter les « forêts de symboles » ; bien au-delà des modélisations, des comparaisons, des mises en parallèle, des prises en exemple, les connivences scrutent le coeur du symbolisme, qui est intimité, familiarité, rencontre analogique mais d'une analogie lointaine, sensible. Avec les arborisations et les métamorphoses l'homme choisit de se fondre en celui qui l'a appelé par la connivence ou dont il ne lui suffit plus d'imiter les qualités ou la croissance exemplaire ; alors la problématique du symbolisme, de la relation, de la rencontre, des « regards familiers », ne se pose plus - ou est pleinement résolue, dans l'unité et la refonte des formes, où se perdent les infinies nuances de la connivence.

Mais achevons avec un écrivain qui s'interroge sur la réalité des connivences de la nature et des arbres, sur les relations entre la vie intérieure et les arbres qui paraissent y prendre part : Virginia Woolf . C'est dans *Les Vagues* que ses interrogations et ses doutes sont les plus sensibles. Les arbres participent aux caractères, aux sentiments de chacun : si Suzanne, jalouse, court dans les bois cacher sa détresse, les branches, partageant son trouble, « s'inclinent » puis « se redressent » (p. 22), l'agitation et le désespoir habitent jusqu'aux racines, qui dessinent « une espèce de squelette » au milieu des feuilles mortes ; si Jinny, aérienne et frivole, se promène dans la nature, les arbres y « ont l'air de bondir » (p.56), tout est mouvement et « danse », sans rien de « définitif » - mais si quelqu'un la surprend, voici les arbres à nouveau « enracinés au sol ». Quant à Bernard, il fait part de sensations étranges éprouvées face à un saule :

« Tout à l'heure, j'étais Byron, et l'arbre appartenait à Byron, l'arbre plaintif, penché, gémissant. Maintenant que nous le regardons ensemble, il prend un air bien peigné ; [...] »
(p.96)

L'arbre prend part à la personnalité de chacun, se métamorphose avec les regards posés sur lui et qui se cherchent eux-mêmes. Quand Rhoda aperçoit les amants se perdant derrière les arbres dans l'obscurité, elle découvre que « le creux des arbres est obscène, et gonflé par la présence des couples » (p. 234). Plus loin la sensation du poids de sa propre vie assombrit et alourdit chaque arbre, « gros d'une ombre qui n'est pas projetée par l'arbre voisin » (p. 249). L'arbre paraît infiniment malléable, convertible à l'envi selon tous les états d'âme qui y cherchent - ou forment - un écho. A la fin du roman Bernard déshabille, l'espace de quelques instants, l'arbre de soi, et découvre comme une trahison : le végétal dure et l'homme passe, ce seul constat rendant impossible pour lui toute véritable connivence. Le saule dont il examine la retombée des branches et l'écorce ridée demeure « extérieur à nos illusions » (p. 270) - la rencontre, l'intimité étaient affaire d'illusions - même si « son aspect » - et son aspect uniquement - peut être « parfois modifié par nos rêves ». L'arbre se contente de « commente[r] » nos vies, mais sa « stabilité » et sa « certitude », prétend Bernard, n'auront jamais rien à voir avec nos « flottements » ; seule la mise en comparaison paraît possible - l'arbre possède ce qui nous manque, la stabilité, et le rapport à l'homme ne dépasse plus le stade du modèle ou de l'exemple. Pourtant l'arbre sans l'homme est encore à l'image d'un Bernard désabusé, car vidé, inhabité, croissant « au bord d'un désert gris » et « privé de chants d'oiseaux » (p 271), comme s'il ne tirait sa vie que de la vie de l'homme, ainsi que s'en souvient le même Bernard :

« Les feuilles se recroquevillaient sous son regard, tremblaient de douleur, quand elle [Rhoda] passait sous les arbres [...] Puis vint Jinny. Sa flamme dépassait les cimes des arbres. [...] Sa présence faisait danser les branches du saule, mais il ne s'agissait pas d'une illusion ou d'un rêve, car pour elle, seul le monde visible existait. »

Bernard reconnaît là une intimité réelle, où l'arbre parle bien des hommes, comme si cela n'avait aucun sens de chercher l'arbre au-delà des apparences, en l'essence, qui ne conduit qu'à une chanson grise, celle de l'absurde. Mais Bernard s'insurge, car l'homme n'a peuplé l'arbre que de lui-même, d'un impressionnisme de sentiments ; en fouillant « la stupide nature » il découvre la « platitude » : « Et que reste-t-il à explorer ? Le bois ne cache plus de secrets sous ses feuillages ». La forêt de symboles n'était-elle que tromperie ? Les « regards familiers » n'ont pas

tenu leur promesse. Pourtant l'expérience de Bernard ne saurait perdurer ; dès qu'il reprend son « cri de guerre », reprend le cours interrompu de la vie, recouvre son énergie, tout rentre dans l'ordre : « Les arbres disséminés ça et là s'ordonnaient ; le vert épais des feuilles s'éclaircit, devint une dansante lueur. » L'arbre réintègre aussitôt sa place, lié, même dans les instants de doute, de fracture, à la pensée, aux sentiments de l'homme, son détachement dans la grisaille les accompagnant encore - et « l'épais feuillage » de l'habitude réinvestit le monde, avec dans cette épaisseur, et l'aveuglement et le vitalisme.

4) Arborisations et métamorphoses :

De l'arborisation à la fusion, on distinguera entre l'homme qui désire se faire arbre, s'imaginer tel, s'approprie ses qualités, et la véritable métamorphose, telle que nous la connaissons depuis l'étude des motifs mythologiques, un mélange des règnes décrit dans ses résultats ou dans son processus, récompense ou châtiment, épanouissement de soi ou souffrance de l'éternel enraciné.

Parfois le portrait humain s'arborise. Nous avons mentionné les comparaisons rencontrées dans les romans balzaciens par P. Abraham ; les traits se végétalisent, et la comparaison glisse vers une confusion des règnes - ainsi lorsque Hulot vieillit le romancier déclare : « le chêne devient une tour », et les tons des fruits et des feuilles, les noeuds des branches, prennent part au grain de la peau, à sa couleur. Comme une sorte d'envers des arbres anthropomorphes, les hommes arborisés paraissent porter en eux une double nature.

Mais surtout l'arborisation instruit d'un mimétisme, l'homme, en conscience ou non, imitant les gestes, la carrure du végétal. Les personnages des romans de Giono sont quelques-uns, dans leur rapport à la terre, à finir par ressembler à ses arbres, par se sentir arbre, se faire arbre. Jaume dans *Colline* se sent soudain « devenir grand et solide comme un arbre », son coeur, « net et nu », battant sans terreur au fond de lui. Le « comme » est toujours là, mais déjà

l'homme s'approprié des sensations d'arbre, fourreau solide de son coeur apaisé. Mais c'est surtout Panturle, le héros de *Regain*, l'homme-arbre des récits de Giono :

« Le Panturle est un homme énorme. On dirait un morceau de bois qui marche. Au gros de l'été, quand il se fait un couvre-nuque avec des feuilles de figuier, qu'il a les mains pleines d'herbe, et qu'il se redresse, les bras écartés, pour regarder la terre, c'est un arbre. Sa chemise pend en lambeaux comme une écorce » (p. 16).

L'identité est bien affirmée ici ; cet homme tient à la terre, il « est » arbre, et ce n'est pas un hasard si plusieurs fois il est confondu, de loin, avec un arbre. En outre, comme dans les descriptions balzaciennes, les mentions de sa peau, « comme une écorce », de son poignet, « noué comme un noeud d'arbre », l'arborisent plus qu'elles ne désignent en l'arbre un simple élément de comparaison. A la fin du roman Panturle se tient « solidement enfoncé dans la terre comme une colonne », monolithique, plus épais et plus lourd encore sur la terre, mieux et définitivement enraciné. Antonio dans *Le Chant du monde* marque aussi son attachement, son appartenance à la terre, par « d'énormes mains en racines d'arbre » et les muscles puissants de ses cuisses « attachés autour de son ventre comme des racines d'arbres » - ici aussi le romancier use de la comparaison, mais déjà on sent l'homme ligneux, presque métamorphosé. La forêt en marche des *Vraies Richesses* emporte une foule d'hommes-arbres, et ceux qui sur son chemin portaient en eux « la petite graine », « bouillonnants de sang vert », se sont fait arbres, ont dressé des troncs, se sont épanouis en branches et en feuillages ; se faire arbre c'est se convertir, se rallier à la religion de la vie des campagnes, et « la ville fond dans la puissance de leur vie d'arbre » - c'est aussi décupler en soi les énergies de vie, adhérant comme Panturle à la terre. Dans *Rondeur des jours* la même force passe au printemps dans l'homme-arbre qu'est Simon : Jeanne qui s'appuie contre lui « serrait ce grand tronc d'homme », y puisant chaleur et vie.

La vie s'amplifie dans l'homme arborisé ; Verhaeren dans *L'Arbre* désire ardemment se mêler au végétal, sentant passer « son rythme » et sa force dans ses veines. Il se végétalise dans ses gestes et une ferveur accrue ; « puissant comme un de ses rameaux », il s'exalte d'un lien, d'un amour plus puissants pour la terre

et les bois. L'amour, la connivence, appellent ici l'arbre en soi, l'homme désire être arbre pour un meilleur rapport au monde et une plus grande sérénité intérieure, deux domaines où nous savons l'arbre exemplaire.

Chez Valéry, Tityre transporté d'amour dans le *Dialogue de l'arbre*, participe au corps même du végétal : « mon âme se fait arbre » ; par le lyrisme sont transcendées matière et forme, et ce mieux encore dans *La Jeune Parque*, où être arbre s'est s'élever pure et sans contraintes dans l'aérien, échapper à la chair :

« [...] je m'apparus cet arbre vapoureux
De qui la majesté légèrement perdue
S'abandonne à l'amour de toute l'étendue.
L'être immense me gagne, et de mon coeur divin
L'encens qui brûle expire une forme sans fin...
Tous les corps radieux tremblent dans mon essence !... »

L'âme se confond avec l'arbre des alchimies de l'air et du feu, essentialisé, spiritualisé, avec la permission de s'absenter du terrien - tout au contraire des personnages de Giono ou de Verhaeren, pour lesquels la végétalisation raccroche plus intimement, plus charnellement à la terre, pour une fusion avec le monde - peut-être d'ailleurs notre motif inscrit-il ici l'une de ses médiations les plus parfaites, livrant l'univers par la fusion. C'est la femme qui chez Valéry manifeste à nouveau le lien le plus profond avec le végétal, la capacité de s'abandonner à sa forme ; dans *Valvins* elle se « fon[d] aux feuilles » de la forêt, et dans *La Pythie* l'arbre est vie ou mort qui monte dans l'extase, pour se briser en « cime de volupté », le corps s'arborisant par l'irrépressible sève qui grimpe des « talons » jusqu'à la nuque.

Louis dans *Les Vagues* de Virginia Woolf se décrit comme un arbre, arbre pour ses racines, pour l'aveuglement de ses feuilles, pour la difficulté du langage, de l'extériorisation des sèves intérieures :

« Je tiens une tige à la main. Je suis moi-même la tige. Mes racines s'enfoncent dans les profondeurs du monde [...] Là-haut, mes yeux sont d'aveugles feuilles vertes. [...] Je suis vert comme un if à l'ombre de la haie. Mes cheveux sont des feuilles. J'ai pris racine au milieu de la terre. Mon corps est une tige. Je presse la tige. Une goutte lente, épaisse, suinte de l'orifice de ma bouche. » (p. 19)

Le « je » s'est bien emparé du vocabulaire végétal, et il n'est pas le seul à porter ce regard sur soi qui aurait pu n'être qu'une simple comparaison à la façon

de Victor Hugo par exemple, puisque Jinny a senti elle aussi Louis s'arboriser, s'enraciner, demeurer dans un lien figé à la terre et prendre la couleur même de l'arbre :

« Louis, lorsque je vous ai vu ici, vert comme un buisson, comme une branche, immobile [...] Et je vous ai embrassé, tandis que mon coeur tressautait sous ma robe rose comme ces feuilles qui bougent sans cesse, même quand rien ne les agite. »

L'un figé, l'autre agitée, tous deux tiennent de l'arbre dans un instant mémorable de leur existence ; plus loin Louis continuera de se sentir arbre pour ses racines, une certaine lourdeur de sa personnalité, et Jinny tout au contraire pour l'aérien, le frémissement sensitif des feuillages. « J'ondoie, au-dessus de mes profondes racines » déclare Jinny ; elle se dit plante gracieuse de rivière, « solidement enracinée » mais privilégiant le mouvement, le rythme souple des ondulations aériennes, ivre d'évoluer dans l'espace et de s'y étendre, de l'explorer :

« Le domaine de nos sens s'est élargi. Des membranes et des fibres nerveuses, jadis pâles et sans force, se sont gonflées et s'étendent, flottent autour de nous comme des racines ; c'est elles qui nous permettent de toucher du doigt l'espace et de capter des sons lointains et jadis inouïs. » (p.148)

Jinny est un arbre sensitif, elle se décrit, se sait arbre pour sa sensibilité ; Louis est un arbre enfoui, un arbre-taupe, un arbre pour sa lourdeur, un arbre-foetus, dont les sens sont assourdis, exilés des bruits lointains du monde, mais sondant les géologies les plus profondes :

« Mes racines descendent à travers les veines de plomb, les veines d'argent, à travers la terre humide d'où s'exhale une odeur de marécage, jusqu'à un noeud central fait de fibres de chêne. Aveugle et sourd, les yeux et les oreilles scellés par la terre, j'entends pourtant les rumeurs guerrières et la voix du rossignol. » (p.108)

Louis est aussi un arbre pour sa solidité, mais brut, sans participation sensitive, ou alors feutrée, au monde. L'arbre définit surtout l'homme dans ses rapports au monde ; mais la prise de parole qui se traduit par l'affirmation du « je

suis un arbre » ne fait pas que cerner, portraiturer un homme, elle engage déjà une fusion, elle pose l'arbre comme geste et chair de l'homme.

Mais du « je suis un arbre » au « je veux devenir un arbre », un désir s'affiche, de réaliser en soi les modalités de vie ou de croissance exemplaires de notre motif. Le prolongement de soi qui s'esquissait dans les connivences peut trouver ici une réalisation concrète. Jimenez dans *Cuesta arriba (Plus haute cime)* du recueil *Piedra y cielo* décrit plus qu'une étreinte, un acte nuptial violent mais serein entre l'homme et l'arbre :

« [...]
 *Me parece que hundes tu tronçòn
 en las entrañas de mi carne,
 que estrellas con mi alma todo el cielo !*

[...]
 *Il me semble que tu enfonces ton gros tronc
 dans les entrailles de ma chair,
 qu'avec mon âme, tu étoiles tout le ciel ! »
 (71)*

Ici l'homme ne s'arborise pas tout à fait, c'est le végétal qui vient s'enraciner dans la chair pour élever l'âme, la porter ; mais les deux se confondent bien, l'homme s'étire infiniment entre ciel et terre, du tronc noir et ombreux jusqu'aux cimes blanches de l'amandier en fleur. Dans le poème au titre significatif des *Rios que se van, Este àrbol que me parte (Cet arbre-là qui me partage)*, l'arbre est en soi, une part de soi s'est faite arbre, qui progressivement mange l'espace intérieur pour l'épanouir. La croissance de soi, du chant en soi - l'arbre uni à l'oiseau - est une métamorphose par l'intérieur, conquérante par la croissance végétale :

« [...]
 *Cada vez con más uniòn,
 mi pájaro me desborda
 mà mi sangrante verdor
 [...]
 Cada vez se hace màs yo
 mi pájaro, que me hace
 màs yo mi àrbol interior*

*Cada vez mi àrbol va
 entrando màs en mi espacio,
 cabiendo màs en mi mar.
 [...]
 Cada vez on tanto ya
 este àrbol que me parte
 va siendo mi libertad.*

[...]
 *Chaque fois plus uni à moi,
 mon oiseau s'épanche un peu plus
 hors de mon vert qui souffre et saigne.
 [...]
 Chaque fois mon oiseau se fait
 un peu plus moi et, ce faisant,
 plus moi fait mon arbre intérieur*

*Chaque fois cet arbre, mon arbre,
 entre un peu plus dans mon espace,
 occupant un peu mieux ma mer.
 [...]
 Chaque fois avec tous ces plus,
 cet arbre-là qui me partage
 se transforme en ma liberté. » (72)*

L'homme se réalise en se faisant arbre, en laissant grandir l'arbre en soi ; cette esquisse de métamorphose, tout intérieure, épanouit l'homme en même temps que l'arbre, ne pétrifie pas les gestes du premier dans les raideurs de branche et de racine du second, tout au contraire les assouplit, les libère.

La présence de l'oiseau dans ce poème de Jimenez instruisait aussi d'une arborisation créative ; la croissance de l'arbre en soi c'est aussi cette levée parfois surprenante des germes intérieurs, qui échappent déjà à soi en la forme d'un arbre. Supervielle dans *Le Premier Arbre* issu de *La Fable du monde* relate cette mise au monde de l'arbre en soi, qui « surprie par tant de branches » :

*« Moi qui suis tout ce que je forme
Je ne me savais pas feuillu,
Voilà que je donnais de l'ombre
Et j'avais des oiseaux dessus.
Je cachais ma sève divine
Dans ce fût qui montait au ciel
Mais j'étais pris par la racine
Comme à un piège naturel »*

En vérité, on l'aura compris, c'est Dieu qui parle ici aux premiers jours de la création, mais, invitant au panthéisme, l'image confond l'arbre et l'homme-dieu, feuillu, branchu, enraciné, image idéale de la création, qu'elle soit d'homme ou de dieu, jaillissement d'un soi arborisé, surpris de sa prolixité de branches. « Laissez-moi devenir olivier de Provence » demande le poète dans *L'Escalier*, comme s'il émettait là le vœu d'une réincarnation ou d'une mort douce semblable à celle de Philémon et Baucis ; c'est surtout pour « donner encor des fruits » que le poète désire se faire arbre, s'imaginant grand-père végétal, libre parce que « prisonnier dorénavant de son seul pied », paisiblement arbre, assumant sa sagesse - être arbre est un repos pour l'homme.

« Mon baobab est un rêve réalisé » déclare l'héroïne du roman de W. Stockenström. Ici, comme d'ailleurs un peu dans la nouvelle de Tolkien, le végétal, symbole d'une identité épanouie et accomplie, dépasse le simple rôle de double, parce qu'il signifie extériorisation arborisée de données intérieures, donc au-delà de soi. On retrouve cet aspect dans la poésie de Supervielle, où notre motif éclôt comme le signe d'une intériorité qui se dépasse et fait incursion dans le réel. Ainsi dans *Naissance d'un palmier*, les désirs intérieurs sont précipités soudain dans la réalité, par la forme fusante d'un palmier « emplissant l'espace »,

bien accroché à la terre, « ivre de vérité » ; une âme « lourde » et « invisible » se cherche, « se veut palme en son intimité », ne parvient à faire exister son être - seule l'apparition du palmier permet de dépasser les oppositions entre intériorité et extériorité, de conjurer l'étroitesse, l'irréalité des images de l'âme, jetant dans l'espace l'arbre de toutes les légèretés et qui « vibre encore de sa témérité ».

Dans un poème de *Débarcadères*, « chaque arbre se hausse au dénouement des palmes » (*San Bernardino*) pour chercher son âme, l'homme en quête de soi est un palmier qui s'efforce de se délier au-delà de soi, se réaliser au bord extrême de soi. En vérité l'entrée en force de l'imaginaire dans le réel est une infraction ; elle peut instruire d'un désordre, comme dans *La Revenante* où des « cerfs à voix humaine » s'emparent de l'espace, faisant éclore des roses blanches sur les sapins, puis les abattant « sur le flanc ». Dans *Vivre* ce sont des oiseaux qui tombent des arbres après que « la nudité de mes jours » a été « crucifiée » ; bien que notre motif ne soit pas explicitement considéré comme le double de l'homme, sa stature, ses mutilations, ses apparitions fluentes, concrétisent la vie intérieure, l'imaginaire qui sans lui se cantonnait à l'indescriptible, l'informel, l'invisible. Le poème *Le Pommier* manifeste aussi cette prise de possession de la réalité par l'univers intérieur, arbre fruitier produisant hors saison, signe de l'imaginaire parce qu'insolite, remarquable :

*« A force de mourir et de n'en dire rien
Vous aviez fait un jour jaillir, sans y songer,
Un grand pommier en fleur au milieu de l'hiver
Et des oiseaux gardaient de leurs becs inconnus
L'arbre non saisonnier, comme en plein mois de mai,
Et des enfants joyeux de soleil et de brume
Faisaient la ronde autour, à vivre résolus.
Ils étaient les témoins de sa vitalité.
Et l'arbre de donner ses fruits sans en souffrir
Comme un arbre ordinaire, et, sous un ciel de neige,
De passer vos espoirs de toute sa hauteur.
Et son humilité se voyait de tout près.
Oui, craintive, souvent, vous vous en approchiez. »*

Une intériorité qui ne tient plus en soi, qui se meurt en soi, surgit dans le réel avec la force d'une révélation, impose un miroir enfin regardable et une emprise sur le réel, par une expression de soi visible et palpable qui, à nouveau, est au-delà de soi, plus volontaire, échappant à soi par la force du concret, du fruit

mûri. De même dans *L'Arbre* du recueil *Les Amis inconnus*, le végétal éclôt dans le réel comme la matière, la forme, l'extériorisation de « l'affection, de tendres sentiments ». « C'est devenu du bois », « des ramilles, du feuillage », le bois non pas tout à fait pour sa froideur, mais pour son silence, un certain hermétisme pour ce qui échappe à soi bien qu'étant issu de soi. Et la seconde partie du poème propose d'être un arbre « durant les quatre saisons », arbre de la racine que le vent ne parvient pas à distraire, sage de ne point répondre aux propos des hommes, et pour qui l'aérien, comme nous le précisons plus haut, n'est que le symbole d'une puissance imaginative - il ne s'agit pas de se faire oiseau, se laisser arracher par le vent, biaiser sa nature, mais de « savoir être tout entier dans une feuille / Et la voir qui s'envole ».

A la vingt-septième pièce du recueil *Vergers* de Rilke le poète s'adresse à son corps, qui est arbre, se réjouit de son union momentanée avec l'esprit, de ses gestes fidèles, de sa force, imposant sa vie propre, parfois lointaine, parfois proche du spirituel :

*« Qu'il est doux parfois d'être de ton avis,
frêne aîné, ô mon corps,
qu'il est doux d'être fort
de la force,
de te sentir feuille, tige, écorce
et tout ce que tu peux devenir encor,
toi, si près de l'esprit.*

*Toi, si franc, si uni
Dans ta joie manifeste
d'être cet arbre de gestes
qui, un instant ralentit
les allures célestes
pour y placer sa vie. »*

L'arbre c'est l'apparition du geste, l'extériorisation souple et harmonieuse de soi ; il rejoint ici la concrétisation du chant ou de la danse - « ton arbre d'extase », « cet arbre de mouvement » qui figure le tournoiement de la danseuse, qui est aussi arborisation, arbre de l'essor comme ici du geste, bien que ne prenant pas directement corps et chair dans l'homme.

Pour s'unir au monde l'homme appelle les sensations de l'arbre en soi ; souvenons-nous ici des invitations à être arbre mentionnées ça et là dans les

descriptions des qualités idéales du végétal ou dans les regards portés sur l'équilibre de notre motif, exemple pour l'homme en quête de son identité - toutes appellent à une forme d'arborisation, bien que le pas ne soit pas franchi.

Tagore dans *L'Ame du paysage* sent passer en lui « ce que sent un arbre » avec ses feuilles accueillantes à la lumière. Se faire arbre c'est mieux apprendre le monde, le recueillir en soi - l'arbre que l'on devient, sensitivement surtout, assume en quelque sorte son rôle de médiateur, car c'est en se greffant ses feuillages vibratiles que l'homme accède au cosmos. Le poète Celan arborise aussi l'homme pour une meilleure sensibilité. Dans *Lichtzwang (Contrainte de lumière)* c'est encore la feuille, dont nous savons qu'elle fut fréquemment traitée comme un oeil, une oreille, une main ou une bouche, qui se greffe aux sens, puisqu'une « feuille perméable / à l'étoile / en guise de bouche » (« ein stern - / durchlässiges Blatt / statt des Mundes ») (73) permet à l'homme d'aborder la nuit. Mais la sensibilité neuve qui s'éploie en l'homme-arbre lui offre aussi un rapport intimisé à l'autre, et le couple s'arborise pour mieux se rencontrer dans ce poème du recueil *De seuil en seuil, Ein Körnchen Sands (Un grain de sable)* :

« [...]
ich schnitzt dich als Baum
und hüllt dich ins Braun meines leisesten Spruchs
wie in Borke -
Ein vogel,
der rundesten Träne entschlüpft,
regt sich wie Laub über dir :
[...]
und ich schweb dir voraus als ein Blatt,
das weiß, wo die Tore sich auf tun.

[...]
je t'ai donné la forme des arbres,
je t'ai enroulée dans le brun de ma parole la plus
douce
comme dans de l'écorce.
Les mouvements d'un oiseau
échappé de la larme la plus ronde
font sur toi comme un feuillage :
[...]
et je vais au vent devant toi comme une feuille
qui sait où s'ouvrent les portes. » (74)

La femme, comme un aubier, un coeur incomplet d'arbre, trouve en l'autre et l'écorce et la feuille, pour une étreinte plus serrée encore que celle de Philémon et Baucis engendrant deux arbres distincts. La vie des amants participe en même temps à un univers informel, surréel, où l'arbre assemble des éléments dispersés ; l'arbre-femme qui naît, s'habille de l'écorce de la parole amoureuse, attire un feuillage qui ne s'ouvre pas comme un aboutissement des sèves intérieures, mais s'accouple, extérieur et essentiel tout à la fois, dans un mouvement contre-nature où la feuille est détachement et revient à l'arbre.

Anna de Noailles dans *La vie profonde* du *Coeur innombrable* manifeste aussi un désir ardent d'être arbre, un « arbre humain » cependant, où les deux natures se conjuguent, dans la même volonté de saisir par des sens acerbés tous les mouvements du cosmos ; elle imagine aisément ses désirs épanchés, accrus dans l'espace comme « un profond feuillage » - l'arbre permet toute expansivité, le plus subtil de son être porté à bout de branche, loin d'une intériorité prostrée, souvent en désaccord avec le corps qui la transmet -, et elle est transportée d'aise à l'idée de sentir, dans la nuit ou l'orage, « la sève universelle affluer dans ses mains ! ». C'est bien l'arbre-cosmos que l'homme envie, celui qui est traversé de toutes les pulsions, tous les modes d'être de l'univers.

Un poème de Jeanne Tsatsos issu du recueil *Parcours* (75) fait émerger un arbre dans l'étreinte ; un peuplier, « [à] Ton appel », « [s]ous Ton regard insistant », croît au-delà de soi, « déchire la rude écorce », cherche à atteindre l'autre, fait naître une feuille « moite encore ». L'amour arborise l'homme - ou la femme, ou le couple - parce qu'il déporte hors de soi, ici vers la lumière, « la chaleur solaire » de l'étreinte, parce qu'il accouple à l'autre et au monde.

L'arbre qui dans *L'Amour fou* d'André Breton invite à l'amour, arbre de la séduction, paraît aussi être identifié à la femme elle-même, végétale, « Ondine » telle que la nomme le poète, et dont il déclare pressentir « les yeux d'aubier » ; mi-arbre, mi-femme, arbre jusque dans l'âme donnée du regard, elle appelle le poète à la rejoindre, dans la végétalité même, « dans la fleur fascinante et fatale ». Et la femme qui dans *Arcane 17* fait naître un arbre par son seul contact marque bien, même si elle s'arborise alors au-delà d'elle-même, en l'autre, sa parenté avec le monde végétal.

Entre confusion et comparaison, Séféris dans un poème de *Mythologie* regarde la femme dans le miroir troublant de l'eau, qui révèle sa nature végétale :

« *Le sommeil t'enveloppe comme un arbre de feuilles vertes,
Tu respirais comme un arbre dans la clarté paisible,
Dans la source transparente, je regardai ton visage,
Paupières closes griffant l'eau légèrement de leurs cils.* » (XV)

Mais une autre féminité se dit aussi dans l'arbre, celle de la Laure de Pétrarque, l'arbre-femme y camouflant pourtant ses atours plutôt qu'elle ne les

dévoile, « beaux rameaux » et « ombre douce », feuillage « toujours vert » ; plus simplement symbolique, plus conventionnel, le laurier demeure distant, comme un modèle de beauté et de grâce, il ne fait pas corps avec elle, ne participe pas de son essence, ne s'empare pas de son souffle, de son regard.

« Je suis l'arbre et la caresse.
Je suis l'oeil de l'arbre dressé dans la nuit où mon corps
mendie le toucher d'un regard, le toucher d'une main.
[...] J'ai des figues dans mes silences éclatés. »

Ainsi s'exprime l'émigrant dans *La Réclusion solitaire* de Ben Jelloun. Parti de la simple comparaison, le « je » s'identifie ici plus étroitement au végétal, donnant des fruits, encore, dans sa douleur solitaire, grand corps arborisé, non plus pour l'expression d'un rapport idéal au monde, mais pour celle d'un rapport tronqué, d'une dysharmonie, un exil pour celui qui est issu d'un déboisement. Moha quant à lui, un peu comme Tityre bien que dans un but différent, juxtapose « Aimer » l'arbre et « Etre » l'arbre - avec lui la source, l'eau et la terre. Se faire arbre c'est s'unir à la terre, comme d'autres firent prévaloir les attributs de l'aérien, sensibilité et spiritualité.

Lorca penché avec l'arbre vers le savoir des sources se végétalise lui aussi pour s'enraciner. La connivence avec l'arbre de *Encina* confine à l'échange entre les deux règnes, surtout lorsque le poète, avide de sonder les sources, s'identifiant à l'arbre par mimétisme, conjure : « enfouis dans mon sein tes feuillages sacrés ». Mais c'est surtout dans le poème *Manantial (Source)* que le poète adhère à la vie végétale, et cette fois-ci une véritable métamorphose est décrite puisque, souvenons-nous, c'est là la pièce où notre poète, sur les injonctions de la nature tout entière, se fait « Daphné virile ». L'esprit devient feuillage, le sang, sève, les larmes se transforment en résine. Le processus physique une fois achevé, l'homme-arbre se livre à sa nouvelle vie, vient sonder avec son coeur, descendu dans les racines, le mystère des sources ; mais il découvre que la condition de l'arbre n'était pas plus enviable que la sienne :

.....Frente al ancho crepùsculo de invierno
yo torcia las ramas
gozando de los ritmos ignorados
entre la brisa helada.

Face au vaste crépuscule d'hiver,
Je recourbais mes branches,
Jouissant de rythmes inconnus
Dans la brise glacée.

*Senti sobre mis brazos dulces nidos,
acariciar de alas,
y senti mil abejas campesinas
que en mis dedos zumbaban.
¡Tenia una colmena de oro vivo
en las viejas entrañas !
[...]*

*¿ No podrán comprender mis dulces hojas
el secreto del agua ?
¿ Llegarán mis raíces a los reinos
donde nace y se cuaja ?
Incliné mis ramajes hacia el cielo
que las ondas copiaban,
mojé las hojas en el cristalino
diamante azul que canta.
y senti borbotar los manantiales
como de humano yo los escuchara.
Era el mismo fluir lleno de música
y de ciencia ignorada.*

*Al levantar mis brazos gigantescos
frente al azul, estaba
lleno de niebla espesa, de rocío
y de luz marchitada.*

*Tuve la gran tristeza vegetal,
el amor a las alas.
Para poder lanzarse con los vientos
a las estrellas blancas.
Pero mi corazón en las raíces
triste me murmuraba :
« Si no comprendes a los manantiales,
¡muere y troncha tus ramas! »*

*¡Señor, arráncame del suelo ! ¡ Dame oídos
que entiendan a las aguas !
[...]* »

*Je sentis sur mes bras une douceur de nids
Et de caresses d'ailes.
Je sentis mille abeilles de la campagne
Bourdonner sur mes mains.
J'avais une ruche d'or vif
Dans mes entrailles vieilles !
[...]*

*Mon doux feuillage entendra-t-il jamais
Le secret de l'eau ?
Est-ce que ma racine atteindra le royaume
Où il naît et se fige ?
J'inclinai mon ramage vers le ciel
Que l'onde répétait
Je le mouillai au cristallin
Diamant bleu qui chante
Et je sentis les sources bouillonner
Ainsi qu'elles faisaient à mon oreille humaine.
C'était le même flux plein de musique
Et de science ignorée.*

*Relevant mes bras gigantesques
Face à l'azur, j'étais
Plein de brouillard épais, de rosée
Et d'une lumière fanée.*

*J'éprouvai la tristesse des arbres :
Je désirai des ailes
Pour pouvoir me jeter dans le vent
Jusqu'aux étoiles claires.
Pourtant mon cœur dans les racines,
Triste, me murmurait :
« Si tu ne comprends pas les sources,
Meurs et brise tes ramées ! »*

*Seigneur, arrache-moi au sol ! Fais-moi entendre
Le langage de l'eau !
[...]* » (76)

L'arbre, comme l'homme, est exilé hors des secrets du monde ; se tournant tant vers le ciel que vers les profondeurs aquatiques, l'homme fait arbre finit par éprouver une tristesse comparable à celle qu'il avait fuie, désirant ardemment échapper aux racines qu'en tant qu'homme il avait convoitées, pensant à présent dans l'aérien découvrir le langage des sources, inaudible pour ses racines, aussi profondes soient-elles. L'homme s'est métamorphosé si parfaitement en arbre qu'il s'est assimilé jusqu'à ses désespoirs, si semblables à ceux des hommes, mouillant à des rêves de nouvelles métamorphoses, en oiseau cette fois-ci, comme le dira la suite du poème, en rossignol.

Avec La Tour du Pin, se trouver peu à peu dans la peau des arbres c'est se rapprocher de soi, de sa sève la plus essentielle. Dans *L'Apôtre des arbres*, après la sécheresse des déserts de l'exode, le poète se retrouve dans un jardin d'arbres, dont la présence est musique et chant ; il commence par respirer « à pleins poumons » et ramasser les feuilles « pour [s']imprégner de leur odeur ». Puis il nomme les arbres, en un instant de connivence semblable à ceux que nous décrivions plus haut, pour trouver sa place parmi les arbres et la lumière qui les imprègne. Il parle alors de soi comme d'un arbre parmi les arbres :

« J'avais ma place ici, mais au milieu d'autres formes végétales, donc à condition de concevoir les autres comme moi. J'avais le droit de m'enraciner ici et de croître, à moins qu'un nouvel incident ne m'ouvre une conscience différente de la vie » (77)

La différenciation entre soi et l'autre - ou les autres - s'abolit ; c'est bien cela qui permet que la rencontre, plus qu'une connivence où l'arbre demeure autre, bien qu'ami, bien que portant déjà une part de soi, se fasse fusion, sans réticence. Et effectivement le poète s'avance tout près d'un pin, dans la crainte que tous disparaissent, l'abandonnant au vide intérieur, qui est désert sans arbre, et il entre dans l'arbre, s'habille de son giron d'écorce :

« C'était un jeune pin dont les branches retombaient vers le sol ; je les écartai, j'entrai dans son ombre. Alors j'entendis, ô très secrètement ! un murmure : les oiseaux s'y étaient cachés et s'entretenaient en leur langage de quelque chose qui ne pouvait être que l'amour. Impossible de traduire leurs modulations, mais ce seul mot d'amour ranima mon désir de chanter, d'être la voix cachée de l'arbre qui me revêtait entièrement. »

Le refuge se fait peau, l'enveloppement intègre l'homme dans l'arbre, homme au coeur de l'arbre, à la source du chant et de la création ; ici aucun processus de métamorphose n'est décrit, ni sang qui se fait sève, ni bras qui s'allonge en rameau, le poète conserve son intégrité physique, on pourrait même imaginer qu'il est demeuré sous l'ombre et le feuillage du pin, et que cela suffit à le faire participer au corps végétal. Il s'y insère comme un esprit, ou plutôt comme une hamadryade, prenant plus qu'habit d'écorce puisque prétendant croître et s'enraciner parmi les arbres. Et au chapitre X de la *Somme II*, La Tour du Pin rappelle que « jouer » à l'arbre, « faire l'arbre », c'est imiter le Christ, non pas jouer à l'ange mais s'offrir la rédemption par le corps, en rachetant la terre autant

qu'en s'élevant vers le ciel - mais sur ce point l'étude des motifs bibliques nous a déjà éclairés. C'est la connivence même, en vérité, l'amour pour ce que le poète nomme « la nature végétale extérieure », qui nourrissent l'arbre en soi, révèlent la « végétalité intérieure », cultivent l'arbre en soi ; à partir de cette « part végétale dans la nature humaine », l'homme s'arborise naturellement, à nouveau c'est une sorte d'arbre « qui le partage », arbre intérieur, qui gagne peu à peu en ampleur, fait circuler les sèves, assurant équilibre et aboutissement du fruit, du chant. Dans *Métamorphoses* s'illustre l'idée qu'Harrison évoquait pour la source des récits antiques de métamorphoses, celle d'une « materia prima » dont seraient issues toutes les formes, apparentées, mêlées à l'origine :

« [...] tous les hommes, tels des arbres,
En eux-mêmes s'enracinaient ;
Je les voyais, qui s'élevaient
Non vers le ciel, mais dans la chair ;
Et la flore devenait faune
En restant flore à son couvert ;
Puis la faune devenait homme
En restant femme à son abri [...] »

Les règnes s'interpénètrent, mais surtout l'arbre - toujours déjà en l'homme - croît et crée de l'homme, l'enracine, l'accomplit plus terrien que porté vers le ciel. Le passage d'une forme à l'autre n'apporte aucune douleur, car il s'effectue dans « l'argile du premier matin », et dans une chair encore unie à la terre-mère. Enfin un autre poème, *Histoire d'Ella*, relate une métamorphose, dans l'indécis des formes du songe, d'un être en arbre pour se rapprocher de la jeune fille qui le rêve ; « j'étais dans ses rêves », dit-il, un cyprès obscur qui la forçait à s'approcher pour découvrir ensuite son visage, le regarder « s'étendre » et « couvrir tout le ciel ». Par l'arbre est surtout permission de s'emparer de l'espace, de l'occuper, d'être aussi la « [f]in de tous les êtres, de tous les échos / De ses rêves » Mais se réitère ici la possibilité, grâce à la végétalisation, de la rencontre de l'autre, puisque ce cyprès « était d'elle » comme était d'elle chacun des personnages, chacune des images de ses rêves, mais, toujours, ajoute le poète, « j'en naissais ». L'arbre paraît l'ouvrage et la forme de deux êtres distincts, qui

s'y étreignent, y communiquent - c'est bien déjà la capacité de médiation, de mise en rapport, qui s'impose dans l'arbre.

Nous savons aussi depuis l'étude des motifs bibliques que pour Claudel l'homme s'arborise, brûle de sèves ardentes pour atteindre Dieu, se fait croix humaine, les bras étendus pour mesurer l'espace et joindre ses points opposés. En vérité, plus qu'une métamorphose, c'est une union qui est préconisée, une greffe, « adhésion », « accolement », « succion » (*Un poète regarde la croix*) entre l'homme et l'arbre de la croix, l'arbre-Dieu. Tête d'Or quant à lui, par mimétisme face à un arbre-père à l'équilibre parfait, arbre exemplaire de l'identité, sent sa « sève essentielle » bouillonner, se tient droit pour assumer ses leçons, et s'approprie la sensibilité végétale : « je vibre comme un poteau ». Plus loin pourtant, « branche coupée » ou « brassée de feuillage », il supplie l'arbre-père de le prendre sur son épaule, lui fragment végétal, ou « tronc de corail insensible » qui sent avec indifférence tomber ses membres. Tête d'Or s'identifie à l'arbre, mais jamais il ne saura s'approprier parfaitement la stature et l'équilibre du végétal ; la Princesse en revanche s'arborise plus parfaitement, bien que toujours métaphoriquement. Il est clair que jusqu'ici les végétalisations évoquées sont de pures images de la vie intérieure, plus ou moins expressives dans leurs termes, dans leur écriture, incarnant plus ou moins l'arbre en l'homme, ou se contentant, à la limite de la simple modélisation parfois, de souscrire à un vocabulaire relatif au règne végétal pour parler de l'homme ; nous mentionnerons plus loin quelques « véritables » métamorphoses, plus spectaculaires bien sûr, mais nous entrerons alors dans le domaine du fantastique, du merveilleux, de la fable comme c'est le cas avec les métamorphoses ovidiennes, du mythe. Mais revenons à la Princesse, « auguste rejeton du cèdre » quand Tête d'Or n'a su assumer les leçons de l'arbre-père, car elle est greffée à l'arbre pour sa mort, figure christique, arbre elle-même, « qu'on crucifie, afin qu'il fructifie ».

Un poème de *Versant Est* d'Octavio Paz métamorphose en arbre celui qui se met à parler, à user du verbe poétique :

« Yo era un árbol y hablaba
Estubia cubierto de hojas y ojos
Yo era el murmullo que avanza
El enjambre de imagenes
[...]

*J'étais un arbre et je parlais
Couvert de feuilles et d'yeux
J'étais le murmure en marche
l'essaim d'images.
[...] » (78)*

L'arbre-homme, c'est une sensibilité et un langage qui s'éveillent, un imaginaire qui se libère en foisonnant. Quand la vie intérieure s'épanouit, quoi de plus signifiant que de lui donner la forme d'un bel arbre, son ampleur ramifiée ? Dans le premier poème du recueil *Arbol adentro*, les poussées de la vie intérieure forment un arbre qui s'enracine dans la chair du front, s'empare des veines et des nerfs, pour la création feuillue des pensées :

« *Crecio' en mi frente un árbol
Crecio' hacia dentro
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
Y sus frutos de sombras
Son naranjas de sangre,
Son granadas de lumbre
Amanece
en la noche del cuerpo
Allà adentro, en mi frente,
el árbol habla*

Acércate, ¿ lo oyes ?

*Dans mon front a poussé un arbre
Il a poussé au-dedans
Ses racines sont des veines,
des nerfs ses branches,
ses feuillages confus des pensées.
Tes regards l'enflamment
et ses fruits d'ombres
sont oranges de sang
grenades de lumière
Le jour se lève
dans la nuit du corps
Là au-dedans, dans mon front,
L'arbre parle.*

Approche, tu l'entends ? » (79)

L'arbre spirituel est composé de chair, de sang, bien que ses fruits, au-delà des feuillages « confus » encore, les pensées désordonnées, hasardeuses, comme en un aboutissement alchimique, portent la lumière, sous les regards de l'amour, créateur de buissons ardents. Cet arbre intérieur est enfin langage, élaborant la parole poétique ; la vie intérieure a pris forme et chair dans l'arbre, lequel, de l'ombre à la lumière, s'enracine dans le corps, mais, fondamentalement alchimique, affine les données nocturnes de la chair en langage et en lumière, en fruits d'or portant encore le sang des veines racinaires. Pourtant la métamorphose n'est pas totale, l'arbre, bien que de veines, de nerfs, comme de pensées, ne paraît qu'habiter l'intérieur de la tête, s'y développer comme une sorte d'excroissance - il ressemble lui aussi à « cet arbre-là qui me partage » de J.R. Jimenez. L'homme est également invité à une autre métamorphose, de celles qui conduisent à l'union amoureuse, dans un poème que nous connaissons déjà, *La Guerre de la Dryade ou Redeviens un eucalyptus* ; la femme inaccessible, aérienne, viendra à celui qui

opère par amour la métamorphose, l'habitera comme la dryade, s'y enracinera, s'y fera brise, oiseau ou lumière.

Dans *Song*, hymne à la vie et à l'amour, Blake végétalise aussi le couple, l'invite à une métamorphose mystique. Le modèle de l'enlacement s'y réalise, branches et racines se joignant et s'entremêlant ; l'un « habillé de fleurs » et l'autre portant « des fruits dorés », « innocence » et « vertu » les abreuvent, pendant que des joies-oiseaux se perchent sur leurs branches. Ici l'arbre est choisi pour son vitalisme, il idéalise l'amour, allant même jusqu'à dépersonnaliser le couple, tous les amants pouvant s'arboriser en cette image généreuse d'amour universel, de sympathie avec l'ensemble de la création.

La rencontre avec l'arbre s'affirme chez Le Clézio dès l'abord comme une imprégnation par la nature végétale ; après l'entrée dans l'ombre d'un géant végétal, l'homme n'est plus qu'un être sensitif, respirant seulement, « le corps dans le ciel de lumière » et « les pieds enfouis dans la terre profonde », arbre déjà par mimétisme et par sensation. Les leçons de l'arbre-poumon, arbre aérien par excellence, passent en l'homme, dont tout, les cheveux, la peau, les ongles, respire ; et alors seulement il se met à apprendre, apprendre l'air, la lumière et la terre - mais l'homme fait arbre réalise ici aussi une faculté médiatrice de notre motif, celle qui donne la connaissance.

Le Frère Léon, narrateur du roman de Kazantzakis, *Le Pauvre d'Assise*, fait un rêve qui le poussera à écrire la vie de son compagnon, Saint François : une grande félicité s'est emparée de lui alors qu'il se repose sous un arbre ; viennent alors se poser des oiseaux sur chacune des branches, y chantant en chœur.

« Et je m'aperçus que c'était de moi, profondément enfoncé dans la terre printanière, les bras croisés sur la poitrine, de mes propres entrailles, que sortait cet arbre dont les racines, enveloppant mon corps, en suçaient la sève. Les joies et les peines de ma vie étaient devenues des oiseaux chantants. » (80)

Toute la personnalité du moine, ses sentiments ramifiés dans l'air, se sont faits arbre et oiseaux, en même temps que l'arbre est révélation, conscience de soi, de la vie en soi ; à nouveau l'arbre prend corps du corps de l'homme et épanouit, au-delà de soi, l'extériorisant, la vie sensitive.

« Arbre parmi les arbres », tel se décrit le poète Ezra Pound dans *L'Arbre*, que nous connaissons déjà puisqu'il y mentionne Daphné, comme Philémon et

Baucis ; ici aussi se faire arbre revient à accroître sa sensibilité au monde, à l'appréhender avec un regard et des sens neufs. Un autre poème, *A Girl*, décrit la métamorphose comme une invasion de l'arbre en soi, s'emparant à son insu de ses mains et de ses bras ; c'est un arbre d'amour, c'est aussi celle que l'on aime et qui habite peu à peu tout l'espace intérieur, et au-delà, puisque le sang devient sève, les bras se font branches :

« *The tree has entered my hands,
The sap has ascended my arms,
The tree has grown in my breast
Downward,
The branches grow out of me, like arms.*

*L'arbre a entaillé mes mains,
La sève a coulé dans mes bras,
L'arbre a poussé dans ma poitrine -
Et de moi
Sortent des branches, bras
supplémentaires. » (81)*

L'autre en soi est blessure, déchirement, violence de l'intrusion - la description de cette brusque confusion des règnes en soi paraît digne des fables ovidiennes, la vie intérieure est elle aussi victime d'éruptives mutations de forme.

Un passage d'*Henri d'Ofterdingen* de Novalis enseigne la végétalisation comme une façon de faire durer l'instant, le bonheur fugace. C'est « se retrancher du monde », imposer ce temps propre dont parlait Valéry, l'interposer, « mains et pieds enfoncés dans la terre pour y prendre racine, afin de ne plus jamais quitter cette proximité sereine du bonheur » - s'enraciner dans l'instant, s'extraire de l'éphémère, s'initier à une nouvelle appréhension du temps.

Bourbon Busset dans *L'Esprit de la forêt* appelle quant à lui un enracinement en plein ciel ; monté tout en haut d'une tour, le narrateur n'en veut plus redescendre : « je resterai en haut et deviendrai arbre » (p. 85). La capacité du végétal de vivre dans l'aérien, d'y demeurer, est aussi enviable que son rapport au temps ou à l'univers extérieur. Plus loin la métamorphose se réalise sur le mode de l'invasion : c'est en forêt - ce n'est pas un hasard, nous connaissons bien le caractère envahissant, dévorant des forêts - que le narrateur se trouve aspiré, enserré par les branches tentaculaires d'un banyan, - « je fais désormais partie de l'arbre » (p. 122). Puis il assimile rapidement la nature végétale - « mon écorce me protège », « mes feuilles me rafraîchissent » - sans heurt dans le passage d'une condition à l'autre, toutes deux quasiment identiques, celle de l'arbre juste un peu plus paisible. Ce type de métamorphose n'est en vérité qu'une variante des

anthropomorphismes excessifs de certains auteurs modernes, parmi lesquels nous mentionnions Luneau dans notre étude poétique ; elle ne vise qu'à mettre l'homme dans l'arbre : soit elle permet un regard critique et ironique sur les bassesses de l'existence humaine, soit cette prise de parole propose une vision pseudo végétale, pour un plaidoyer écologiste. Dans l'ouvrage de Bourbon Busset, tout arbre est un homme métamorphosé qui se souvient qu'il a marché autrefois mais la métamorphose n'est alors assimilée qu'à un lent processus d'évolution. Le monde présent est un monde d'après la métamorphose, d'après la brassée des formes et des règnes.

Avec les récits de Mario Mercier, l'homme, disciple de l'arbre, apprend à reconnaître l'arbre en soi, « cet arbre-là qui me partage », et à le développer. Au début du premier volume, le poète-chaman regarde en lui et aperçoit « un petit arbre se dresser » (*L'Enseignement de l'Arbre-Maître* p. 38), dont le frémissement des feuilles est parole, le regard un éclat du fruit qu'il porte, les pleurs la rosée qui brille sur ses feuilles. Cet arbre en soi est en quelque sorte une image identitaire, comparable à celles que nous avons rencontrées plus haut, mais il croît en soi, arborise celui qu'il habite. La force intérieure est une croissance d'arbre, et l'extension arborisée de soi vers l'univers extérieur réalise son identité ; « mon âme tu es arbre » (p. 121) déclare le poète, « présence jaillie de moi », qui dépasse le microcosme intérieur pour tendre vers l'Arbre-cosmos, respirer au « souffle de l'Ame du monde ». S'arboriser c'est devenir « homme-univers » (p. 108) ; ayant reçu les « rêves » de l'Arbre-maître, il s'est mis à créer lui-même des « rêves d'arbre » et par mimétisme « est devenu un arbre ». L'homme-arbre du monde amplifie, ici en des termes plus magiques, son toucher de l'univers extérieur. L'enseignement de Noïark est une imprégnation - « mes rêves sont pleins de la sève de mon arbre » (p. 129) - par la vie végétale, l'apprentissage du mode d'être de l'arbre. Dans un rêve le narrateur se confond avec la forêt tout entière, entre métamorphose et croissance en soi d'éléments végétaux ; le corps est comme allongé dans l'espace forestier, et tous les arbres s'y dressent, Noïark croissant au sommet du crâne - ses racines « percent l'arrière de ma tête » (p. 89) -, les joues recouvertes d'une « barbe d'arbres », les dents prises dans les racines, un jeune hêtre croissant de l'orbite gauche et offrant une vision facétieuse de la réalité, un chemin se prolongeant du cou jusqu'au bas du corps. On imagine aisément cet homme-forêt peint à la façon des « têtes composées » d'Arcimboldo, la végétalité

formant et déformant les traits humains - ici la profusion végétale qui s'empare du corps est symbole d'une fusion, d'une vie pleine accomplie dans le « don de soi-même ».

*« tu es ce corps vivant
reconnu végétal
il ne faut plus dormir
que de sommeil prodigue » (82)*

C'est aussi le don, la prodigalité qui passent dans l'homme végétalisé, avec ces vers du Mauricien Edouard J. Maunick, tirés du recueil *Désert Archipel, Cantate païenne pour Jésus-fleuve*. Celui qui s'arborise intérieurement dresse une sensibilité amplifiée, une spiritualité équilibrée et créative ; quand le corps se végétalise, c'est tout le vitalisme de l'arbre que nous verrons ailleurs nauséeux, qui est assumé. De la terre au ciel de l'idéal, celui qui prend racine s'élève pour la germination des espaces aériens :

*« et l'enfant se redresse
et son corps s'enracine
et ses yeux à jamais
fertilisent tout le ciel... » (83)*

Arborisation est expansion, passage du microcosme au macrocosme : l'enfant se fait arbre-univers.

Mais nous approchons de métamorphoses plus spectaculaires, auxquelles le corps prend pleinement part, ébauchant un processus qui tient du fantastique, l'émergence dans la nature humaine de chairs végétales - ou rêve du sujet de se confondre avec l'objet-arbre, qui est objet-monde, cosmos. Citons à ce sujet quelques autres vers du même recueil d'E.J. Maunick, où justement le sujet, mais pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit du sujet divin, le Christ, passe dans la création en un déferlement végétal ; il n'est pas que le « Jésus-fleuve » du titre,

car cette fluvialité est un enracinement, un boisement, une possession par la racine :

*« ton visage
silence-cascade
où j'entends l'écume
tutoyer la racine
des pierres soudain végétales
ta chair déferle de chute en chute
c'est un arbre d'eau incandescente
il boise l'estuaire de baisers d'aubier
emporte l'océan - grand corps possédé -
ce sont noces païennes de l'éden et du masque. » (84)*

La fusion de l'homme-dieu et de l'arbre-cosmos engendre un panthéisme, tout naturellement. Mais le même processus n'est-il pas mis en oeuvre quand le symbolisme, celui des « regard familiers » entendons-nous, est poussé jusqu'à la fusion ?

La connivence, celle pour laquelle nous avons usé à maintes reprises de l'expression baudelairienne, décelait une parenté lointaine entre sujet et objet. Dans *Les Paradis artificiels* la consommation de drogue permet la réunification du sujet et de l'objet, de l'homme et de l'arbre, « la personnalité disparaît » jusqu'à ce que l'objet se développe en soi, ce jusqu'à la confusion. Baudelaire décrit précisément ce processus, et sans que ce soit là un hasard - déjà la « forêt de symboles » s'était faite le symbole du symbolisme - avec un arbre :

« Votre oeil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle, deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie, - ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. » (Poème du Haschich, III)

Un rapprochement entre homme et arbre, qui ne débute que par un simple symbolisme, ou même une « comparaison » comme le dit Baudelaire, devient correspondance, évocation d'un paysage « état d'âme », puis, par l'échange des propriétés - échange réciproque, puisque, d'une certaine façon, anthropomorphisation et arborisation, c'est-à-dire l'appropriation de qualités, de sentiments humains par l'arbre, et de qualités végétales par l'homme, bien que les deux soient incomplètes et évasives, ne sont pas séparées dans la conscience,

participant toutes deux de l'accomplissement de la métamorphose -, la parenté est rétablie, sujet et objet fusionnent, il y a identité parfaite entre l'homme et l'arbre. Tout se passe ici comme si la métamorphose était un excès de symbolisme. Le rapprochement acquiert tant de force qu'il accomplit la fusion - déjà avec les connivences la familiarité entre homme et arbre menait au-delà du symbolisme classique, ou permettait de redéfinir ses vrais fondements - et on ne sait plus distinguer qui est objet, qui est sujet, qui est le symbole, qui est le symbolisé.

L'expérience sartrienne de la fusion avec l'objet - la racine cette fois-ci - n'est pas si différente dans son processus, même si les conclusions n'en seront pas les mêmes, démontrant plutôt un hermétisme de cet « être-là » qui habite jusqu'en soi, envahit la conscience. Car Roquentin, à force de fixer cette racine et bien qu'hors des paradis artificiels, fasciné, finit par affirmer : « J'étais la racine de marronnier. Ou plutôt j'étais tout entier conscience de son existence. » Les deux expressions se valent ; bien qu'il n'y ait pas métamorphose à proprement parler, processus où l'arbre prenne vie de soi, dans l'esprit ou dans la chair, ou dans les deux à la fois, il y a fusion, accolement, presque succion au sens où Claudel entendait l'étreinte de l'homme avec la divinité. « Encore détaché d'elle - puisque j'en avais conscience - et pourtant perdu en elle, rien d'autre qu'elle » raconte Roquentin. N'est-ce pas là la description de tout processus de métamorphose en arbre - ici affective, établie dans l'abstrait, dans la rencontre de l'objet et de la conscience -, avec la conscience qui affleure encore, unique part de l'homme qui demeure hors de cette immersion dans la matière, conscience qui chez Ovide fit couler des pleurs de résine sur les écorces, ou tordre des branches pathétiques. Le merveilleux de la fable rejoint les enjeux de la philosophie. Roquentin éprouve une véritable jouissance en cet instant, une « atroce jouissance » ; « j'étais dedans » appuie-t-il, « la souche noire ne passait pas, elle restait là, dans mes yeux, comme un morceau trop gros reste en travers d'un gosier ». Le personnage sartrien connaît la prison de la matière végétale, celle qui arrête la course de Daphné, enveloppe d'un rude aubier les poitrines des sanglotantes Héliades ; il connaît la présence matérielle pesante de l'existence tout contre la conscience, la torpeur soudaine des métamorphosés ovidiens. A Roquentin il semble après cette expérience, qu'il se soit anéanti l'espace d'un instant, après lequel l'existence de la racine s'était « effacée » pour toujours, lointaine, incernable pour la conscience. De l'invasion brusque et lourde à la délivrance, la relation au monde passe de la

fusion à l'exil, la première par cette immersion dans l'existence irréductible de la racine, comparable aux métamorphoses fabuleuses.

Le Lazare renaissant du roman de Vassilikos s'imprègne plus précisément du monde végétal, ce d'une façon qui tient du merveilleux. Alors que la plante-arbre a atteint l'âge de sa maturité, Lazare et elle se regardent dans un miroir, « joue contre joue » ; c'est alors que le jeune homme s'aperçoit que ses yeux, « jadis marron », « étaient devenus verts comme deux petites feuilles » (p. 54). C'est son regard, justement, qui s'est transformé, a appris une nouvelle vision du monde. Puis, par mimétisme, il tente d'acquiescer les « façons de vivre » d'un végétal ; il conclut : « la plante, c'est moi » (p. 61), devant son incapacité à s'en détacher, tourmenté par « quelque chose de plus profond », cette identification qui le mine, le fait maigrir - « comment ma plante pourrait-elle pousser si elle ne se nourrissait de ma chair ? » (p. 65) demande-t-il -, relatant ici aussi une véritable fusion, qui peut passer pour une régression temporaire, puisqu'arbre et homme ne font plus qu'un seul corps, que le regard même s'est végétalisé, en même temps que la plante semblera toujours hermétique, repliée sur ses secrets. L'identification est totale, comme l'immersion dans la végétalité, qui sont des apprentissages de rapports neufs au monde extérieur et à soi, mais la conscience demeure, ici aussi, tourmentée dans la jouissance même de la végétalisation.

Mentionnons aussi une autre métamorphose, sans doute plus parfaite, merveilleuse, celle qui fait de l'homme mort et enterré un arbre vivant pâmé dans l'altitude. Le poème de Vicente Aleixandre, *El Muerto (Le Mort)* (85) donne la parole au mort, dont le corps, « autre racine » de l'arbre, nourrit un géant végétal, « puissant » et « terrible », qui « ne pès[e] pas » sur le sein dont il jaillit, avec de « riantes ramures ». Au-delà de la racine, le mort peu à peu prend part et devient toute la vie de l'arbre ; son corps « ne dort jamais », il est « arbre lucide » élevé jusqu'aux astres, « léger » et « bruissant » il monte, homme-sève autant qu'homme-racine, « vers la vie » ; il échappe définitivement à la mort - la métamorphose est alors une réincarnation -, chante, cime ultime à présent, arbre de bas en haut, « sous un ciel éternel ». La métamorphose accomplit un éden, elle transfigure sans défigurer, l'arbre est un doux tombeau - l'homme fait arbre échappe au tragique de la condition humaine, en même temps que rien ne le contraint dans l'arbre, tout l'épanouit au contraire, le libère. Dans le poème du Polonais Julian Tuwim, *L'Arbre inconnu*, le végétal est d'abord évoqué pour sa

connivence, sa sympathie pour l'homme qui meurt, lui le « cercueilleux » dont l'enveloppement peu à peu, si proche, à fleur de peau, celui d'un « compagnon de lit », finira par la greffe, et la croissance corps mêlés vers la lumière :

« [...] *Longuement, coeur à coeur, je bruirai avec toi,
Je t'ébranlerai d'un vers, je t'émouvrai par une plainte,
Pour que tu m'écartes cette terre noirâtre
Et que de nouveau tu fleurisses, étonnement des tombes,*

*Pour que tu me greffes sur toi d'une façon quelconque
Et qu'avec une force inconnue tu me tires de la glaise.
Peut-être un de mes nerfs saura s'unir avec la tige.
Et nous nous arbrerons d'un seul jet sur la tombe.*

*Peut-être par un immense soupir de la glèbe
La Terre verte nous portera bien haut,
La Terre, la Terre unique, la Terre du berceau,
Blessée en plein coeur par cette tombe. » (86)*

C'est en arbre de vie, arbre du cyclique, que le mort se métamorphose ; cet arbre ami dont il avait besoin pour affronter la mort s'unit à lui et le fait lever de la terre-mère, berceau et cercueil tout à la fois, glèbe et matrice des formes - la dialectique de la vie et de la mort est réanimée ici, le végétal accompagne la mort puis le retour du métamorphosé à la vie. La mort permet la fusion des formes puisqu'elle les anéantit dans le terrien, avant que celles-ci ne lui échappent, par la gestation d'une forme neuve fusant vers l'aérien.

Dans un poème de Yannis Ritsos, *Le Sondeur*, une femme se fait arbre au rythme d'une danse qui paraît tenir du rite ou de l'incantation :

« [...] *J'ai dansé autour du grand arbre.
Je me suis changée en arbre, mes cheveux en feuilles, mes
bras
en longues branches enserrant mon corps. Ma bouche
remplie de fleurs. Quand je suis tombée par terre,
l'arbre m'a piétinée en répétant ma propre danse.
Le lendemain,
je ne pouvais plus trouver mes pieds - ils s'étaient enracinés
dans le sol. [...] » (87)*

Dans un jardin, un univers familier - dans les débuts du poème la femme raconte comment elle est sortie de sa maison après avoir recouvert ses deux fauteuils d'un drap - la métamorphose aboutit dans l'extase de la danse, oubliant d'abord les racines, avec la souplesse des branches et des cheveux, la beauté des fleurs. Dans ce tableau surréel, la danseuse et l'arbre échangent leur nature, de l'harmonie à la violence.

Un univers onirique, étrange, se dévoile aussi le plus souvent dans les représentations picturales de métamorphoses, de végétalisations. Hormis les tableaux s'inspirant des fables ovidiennes, rappelons les femmes-arbres de Delvaux, comme immobilisées entre deux règnes, mais sans tourment, rêveuses, des draperies végétales, des troncs, descendent de leurs hanches jusqu'au sol et les enracinent avec douceur - les troncs verts, aux écorces alvéolées, avec quelques noeuds du bois, parfois quelques rejets gracieux, paraissent souvent simplement posés, comme dans *La Naissance du jour* (cf. Annexe 83), bien droits, ainsi que des robes un peu raides. Les femmes enracinées demeurent parfaitement femmes, comme le signale J. Lacarrière dans *Le Livre des Genèses*, nommant Delvaux aux côtés de Swanberg et de ses femmes « fleurissantes », « mobiles » et « printanières ». Pour Delvaux la métamorphose est toujours en cours, incomplète, renvoyant de l'un à l'autre règne par une sorte de miroir réciproque ; elle n'est pas définitive, elle ne tend pas plus vers l'arbre ou vers la femme, indécise : l'arbre révèle une féminité sensuelle et énigmatique, la femme introduit dans un espace naturel.

Mais nous savons depuis notre étude des forêts combien les règnes se fondent facilement dans ces lieux originels. Abritant des métamorphoses incessantes et comme chez Delvaux jamais définitives, les forêts matricielles sont les lieux de tous les enchantements, et la mêlée des formes s'y révèle pour le moins violente, la plupart du temps elle crée des paysages fantastiques, ainsi que le mentionne *L'Art fantastique* de Marcel Brion. Les paysages des graveurs allemands du XVI^{ème} siècle et ceux des romantiques peuvent être habités par des créatures incernables, des hommes sauvages dont les chevelures se confondent avec les feuillages ; ou bien des arbres semblent craquer affreusement dans la douleur de l'âme qui s'y est, par châtement, métamorphosée. Le peintre cubain surréaliste Wifredo Lam a créé lui aussi, de ce creuset de matière qu'est la forêt vierge, des créatures hybrides - génies forestiers ou êtres issus de métamorphoses,

ou en cours de métamorphose ? Dans tous les cas l'homme-arbre vit la métamorphose comme une régression, un retour à d'obscures filiations - un certain nombre de mythes d'origine, nous le savons déjà mais allons y revenir, relatent des parentés entre homme et arbre, des naissances à partir de l'arbre, ou, plus incidemment, des arbres à partir des hommes, fascinant et horrifiant tout à la fois.

C'est bien en forêt que la métamorphose s'adonne le plus volontiers au monstrueux, se morfondant dans les cauchemars de l'enracinement, mais s'imposant aussi comme un châtiment, dans un univers d'après la chute, un univers de la faute et du rachat. Dante place en forêt les suicidés de ses enfers ; dans le deuxième giron du septième cercle des enfers, le poète rencontre sur son chemin une forêt dont les arbres portent des rameaux « noueux » et « rugueux », des « ronces vénéneuses » au lieu de fruits, un feuillage « plutôt noirâtre » (88) (*L'Enfer, chant XIII*). Lorsqu'il prend dans sa main le rameau d'un sorbier, du sang se met à couler et une voix gémit. Les âmes des suicidés, trop fières parce qu'elles ont méprisé la vie et le corps dont elles se sont elles-mêmes détachées, sont jetées dans cette forêt où elles finissent par germer, forcées à la croissance, à devenir un grand arbre dont les Harpies se chargent de ronger les feuilles. Les suicidés, « les violents contre eux-mêmes », vivent le cauchemar de l'enracinement, certes, mais à travers lui surtout celui de la vie cyclique et d'une perpétuelle mutilation ; ceux qui craignaient et fuyaient leur propre évolution sont châtiés par une mort perpétuelle et toujours réparable, par ce vitalisme incessant qui les habite. Blake réalisa une interprétation picturale de la forêt des suicidés, mais c'est Gustave Doré qui en donne sans doute l'illustration la plus spectaculaire, avec une gravure où les formes humaine et végétale participent d'une même torture, où l'enracinement, surtout, se lit comme un châtiment (cf. Annexe 88) - d'ailleurs les corps paraissent avoir été stoppés net par la métamorphose, un peu à la façon des héros ovidiens, plutôt que d'avoir germé dans la terre, comme le précise le poème de Dante.

De la métamorphose vue comme un châtiment à la prison d'âmes errantes, il n'est qu'un pas ; dans la forêt de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, au *Chant Treizième*, la « haute plante » sur laquelle Tancrède abat son épée est tombeau - bien que ce fait soit dénoncé comme « fausses apparences » - habité par Clorinde et d'autres âmes. L'arbre est plus que séjour des morts, puisque troncs et branches

sont « doués de sens », se sont faits le corps et la prison charnelle des âmes qui y sont retenues. Et chez Hugo l'arbre est « cachot » (*Les Contemplations*, XXVI) pour les âmes retenues loin des cieux, « sans jour et sans yeux » ; l'arbre-corps est le châtiment de la matière aveugle.

La malédiction de la forêt vierge pousse parfois jusqu'à la métamorphose, comme dans un passage de *La Voragine* de J.E. Rivera, où, par une attaque de beriberi, la malédiction de la forêt s'abat sur l'homme en une paralysie, un enracinement. Le narrateur dit se sentir « semé comme une graine dans le sol », sa jambe « pareille aux racines de certains palmiers » prise en terre, avec une sève chaude et « pétrifiante » qui y monte : « la terre ne me lâchait pas » (p. 245). Changer l'homme en arbre appartient aux vengeances de la forêt, qui le fait régresser dans la matière, matière abusive, de la torpeur et de la pétrification. A l'opposé le personnage du roman de Gallegos, *Canaima*, trouve dans la métamorphose le lien le plus authentique avec la forêt, il y conquiert sa force. C'est d'abord comme un ensorcellement, l'impression « qu'il était lui-même un arbre resté dans l'ombre » (p.182) ; puis une peur s'empare de lui, celle de rester trop longtemps parmi la foule des arbres, et de se trouver soudain « sans gestes », « insensible au dedans, une moitié pénétrant en racines dans l'obscurité, l'autre moitié s'élevant, sans hâte, [...] » (p.201). Plus loin il craint de s'arrêter, « involontairement et pour toujours », avant de rire de lui-même : « Ai-je vraiment cru que j'allais me transformer en arbre ? » L'initiation par les forêts passe par une certaine violence - se perdre pour se retrouver, perdre jusqu'au « souvenir qu'on a été homme un jour » - ; le héros de *Canaima* vient s'initier en forêt à un rapport originel au monde, il pénètre la « forêt de symboles », et pour ce faire doit oublier sa propre condition, se fondre dans la matrice et consentir à ses métamorphoses. Et sa métamorphose découle bien de la connivence et des « regards familiers », auxquels il a appris à répondre sans crainte. Un témoin raconte en effet qu'il l'a vu un jour s'éloigner vers un groupe de quatre arbres en déclarant qu'il allait voir ce que lui voulaient ces amis, qui lui faisaient « signe d'approcher » (p.255). Quelques secondes plus tard, ne le retrouvant plus, il s'aperçut que les arbres n'étaient plus quatre, mais cinq ; lorsque Marcos revient vers lui, il sont à nouveau quatre. Il « a été arbre plus d'une fois » assure le témoin ; et Marcos disparaîtra finalement en forêt, arbre parmi les arbres, entré dans le temps des arbres, avec cent années « pour écouter le vent gémir » (p.269).

Dans la métamorphose, qui ne devient définitive qu'à la fin, s'énonce ici la toute proximité avec la forêt de symboles, la fusion sans irréversibilité avec l'originel, un rapport merveilleux au monde à travers les arbres, l'apprentissage corps et âme du dessein des « regards familiers ».

La métamorphose est assez spectaculaire pour avoir inspiré une des scènes finales du roman de science-fiction de J. Morrow, *L'Arbre à rêves*. Le créateur des arbres dont les fruits permettent de devenir le maître des rêves et de l'inconscient des hommes finit par être violemment métamorphosé en arbre, comme s'il donnait naissance à l'arbre de rêves monstrueux qu'il possédait en lui. La métamorphose est une mise à mort :

« Une branche jaillit de son épaule gauche, déchirant tunique et robe de chambre, pour se tourner vers le soleil [...] Une racine émergea de sa fesse droite [...] Puis une seconde branche apparut, sortie de son flanc gauche, qui bifurquait et rebifurquait en de nombreux rameaux. Un bruit de déchirure... tissu qui se déchire, peau qui se déchire. Et maintenant une deuxième racine, jaillie du terreau de son rein droit. Il sembla un instant que Kusk donnait naissance à l'arbre, qu'il l'enfantait au moyen de quelque horrible variante de césarienne. Kusk cessa de crier. A l'évidence, un rameau avait détruit des centres de la douleur de son cerveau. [...] J'avais la sensation que l'arbre lui donnait des forces en même temps qu'il le détruisait. Les branches étaient rouges. Les gouttes de sang pleuvaient comme des pétales. » (p.260)

Cet arbre jailli de l'intérieur est une forme d'expression de soi ; il est aussi arbre sacrificiel, et le narrateur conclut après la mort de Kusk le créateur : « Crucifié de l'intérieur, Kusk ne faisait plus qu'un avec son rêve. »

Dans un passage des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, le vitalisme de l'arbre en soi est aussi monstrueux, mais cette vie dévorante ne conduit pas l'homme à la mort ; la présence de l'arbre est parasitaire, elle paralyse, elle est enracinement, immobilisme, éternité de l'ennui :

« Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair » (Chant Quatrième, 4)

Une immortalité forcée, entre deux règnes, une métamorphose infiniment lente et insupportable se sont emparées de l'homme ; ses bras eux-mêmes sont paralysés, « changés en bûches », mais son cœur continue de battre. La

métamorphose est un martyre, pour un être ni homme ni arbre, elle est léthargie, ensommeillement de l'homme dans le temps.

Dans les fables ovidiennes le métamorphosé demeure aussi entre deux règnes ; sans entrer dans les détails de ces récits que nous connaissons déjà bien, rappelons cependant quelques-unes de leurs caractéristiques. Tantôt la métamorphose est échappatoire, refuge, ni vie ni mort, elle virginise et rend inaccessible, comme dans le cas de Daphné. Elle n'est pas défiguration mais enveloppement ; l'un et l'autre règnes demeurent irréalisés, ce qui nourrit le pathétique de la fable. Pour échapper à une condition douloureuse - c'est le cas des Héliades - la métamorphose n'en éternise pas moins cette douleur, la fige dans le végétal ; le plus frappant reste, dans la plupart des fables, l'enracinement, l'enchaînement à la terre, la paralysie, l'étouffement. Avec Leucothoé enterrée par son père et que le soleil parvient à faire monter dans les cieux sous la forme d'un arbre, on retrouve cette image d'une renaissance dans l'arbre, entre vie et mort ici aussi, la mort véritable étant impossible autant que la résurrection sous forme humaine. Philémon et Baucis éternisent leurs amours dans l'enlacement des branches ; la métamorphose leur est récompense, elle est une façon de poursuivre la vie commune. La métamorphose est un seuil jamais franchi, ni dans un sens ni dans l'autre. Elle peut apparaître comme un châtement injuste, ainsi que le montre l'exemple de Dryope, faite arbre pour avoir simplement cueilli des fleurs de lotus, où elle ignorait que s'était cachée la nymphe Lotis. Pour le cas de Cyparissus la métamorphose est appelée, désirée comme un auto-châtiment, le cyprès donnant une forme et une force accrue à la douleur de celui qui ne peut se pardonner d'avoir tué le grand cerf consacré aux nymphes, et qu'il aimait.

Tout métamorphosé garde l'extériorité des sentiments, les larmes qui se font substance, se posent en dons de l'arbre, comme pour l'exemple de Myrrha ; Myrrha et les Ménades présentent encore deux exemples d'une métamorphose-châtiment, l'inceste, dans le cas de Myrrha, étant insupportable chez les vivants comme chez les morts, celle-ci demeurera donc dans cet ailleurs qui est un nulle part, une végétalité qui est un sursis éternel. Jacques Brosse mentionne aussi, dans son ouvrage *Les Arbres de France : Histoires et légendes*, parmi les arbres issus de métamorphoses, le cornouiller qui selon *L'Énéide* tiendrait son affinité avec le sang, la couleur de ses branches et leur utilisation pour fabriquer arcs et lances, de Polydore, métamorphosé en cornouiller après

avoir été tué par Achille. Il évoque aussi le tilleul, issu de la nymphe Philyra qui, de honte d'avoir enfanté un enfant monstrueux, aurait pris la forme de cette essence - la métamorphose est solution devant l'insupportable, une alternative à la mort.

De l'arborisation à la métamorphose, nous avons abouti à la fable. Achevons avec la mention de quelques métamorphoses participant elles aussi du fabuleux, celles des mythes et des contes. Les récits des mythographes tels qu'Ovide ont souvent un caractère étimologique, puisqu'ils relatent la naissance de telle ou telle espèce végétale. De la même façon, d'assez nombreux mythes relatent comment les premiers arbres surgirent des corps ensevelis - donc métamorphosés indirectement, après leur mort - des premiers hommes. Dans *Tahiti aux temps anciens* T. Henry raconte un véritable processus de métamorphose : l'arbre à pain tiendrait ainsi, selon une légende tahitienne, son tronc du corps d'un homme mort, ses branches de ses membres, ses feuilles de ses mains, son fruit de sa tête, et le coeur du fruit, de sa langue. Le cocotier est issu de la tête de l'homme, dont le crâne se fait coque, les larmes formant les eaux de la noix, le cerveau à l'intérieur absorbant l'eau et nourrissant la jeune plante - on voit que l'homme continue à vivre, d'une certaine façon, dans l'arbre. Les côtes forment les feuilles et son sang la sève. De même certaines variétés de châtaigniers auraient tiré leurs fruits des reins humains, et le nez et les narines se retrouvent dans les contorsions des branches. Des variantes racontent comment un couple eut des enfants dont les têtes se transformèrent en noix de coco ; un quatrième enfant, en humain « constitué », planta les têtes des deux frères et de la soeur, et les premiers cocotiers se dressèrent dans le ciel.

Bien souvent la notion de sacrifice est présente dans ce genre de mythes ; *Mythe et société à Madagascar* évoque ainsi un récit d'Indonésie orientale et de Mélanésie, dans lequel le cadavre d'une divinité ou d'un homme sacrifié donne naissance au cocotier, qui croît de la tête - on retrouve bien entendu ici les mythes de la quête difficile de la nourriture. *L'Univers fantastique des mythes* rapporte une légende comparable, des coupeurs de tête de Bornéo, selon laquelle la fille du premier couple humain fut sacrifiée : la canne à sucre naquit de ses os et de ses bras, les bananiers de ses doigts. Un autre récit, plus étrange puisqu'il ne passe par la végétalité que pour accéder à de l'humain, issu des mythologies persanes et rapporté par *Le langage des dieux, Cultes et pouvoirs pré-islamiques en pays*

Bugis, fait naître un arbre du corps du premier homme assassiné, mais pour lui voir porter au lieu de branches les premiers couples humains qui peuplèrent la terre. L'arbre ne paraît être présent que pour son vitalisme, cependant que les hommes se rattachent, grâce à la métamorphose, à un ancêtre humain plutôt que végétal - ou tout à fait végétal. Modalités humaine et végétale n'en demeurent pas moins mêlées dans la matrice indécise des origines. Arbre de vie et arbre-homme se confondent donc ici. L'arbre-femme et l'arbre de vie sont aussi parfois identiques. Ainsi les contes de *Forêt, femme, folie* recueillis chez une minorité de l'Indochine centrale montrent des métamorphoses qui ne sont pas définitives ; la femme devient arbre ou plante, puis se libère du végétal, du fruit, qui donnent alors la vie, souvent aussi la richesse. Dans l'un de ces contes, une femme est souche au milieu d'une rivière ; elle sortira de cette « apparence », selon l'expression de l'ouvrage, présupposant donc une métamorphose initiale, pour épouser un jeune homme à qui par dérision on a promis la souche en mariage, et qui, seulement après une mort et une renaissance, accepte de croire que la souche était réellement femme, très belle de surcroît. Un autre conte du même ouvrage, que nous avons déjà rapporté parce qu'un manguier y rend la vie à une fille morte, réalise aussi le passage de la femme à l'arbre puis de l'arbre à la femme, chose impossible dans les fables ovidiennes - rappelons-nous le cas de Leucothoé pour l'image d'un arbre jaillissant de la tombe mais impuissant à faire réintégrer la condition humaine, et les autres fables pour l'exemple de métamorphoses irréversibles. De même un conte relate l'histoire d'une femme ressortie des fruits des orangers qu'on avait plantés sur sa tombe.

Les plus belles légendes chinoises raconte la métamorphose d'un dieu, ou plutôt de la première créature de l'univers, Pangu ; celui-ci avait commencé par briser l'oeuf primordial à coups de hache, puis pour séparer le ciel de la terre, il avait repoussé l'un et l'autre de toute la force de ses mains et de ses pieds, jusqu'à devenir ce pilier structurant dont nous connaissons bien les caractéristiques ; il était resté pilier pendant une éternité, puis, fatigué, il s'était allongé pour se reposer, mais, très vieux, il était mort, et de son corps le monde était né : les arbres et les fleurs étaient issus des poils, les animaux des parasites de sa peau, la rosée de sa sueur, les minéraux de ses os. La métamorphose n'est pas exclusivement végétale ; au chant XVIIème du *Kalevala* Lönnrot instruit d'une

métamorphose comparable mais intégralement végétale, celle du géant Vipunen, qui gît sous terre avec des formules magiques :

« *Un tremble poussait sur sa nuque,
Un bouleau sortait de ses tempes,
Un arbre au bout de son menton,
Un buisson d'osier dans sa barbe,
Sur son front un sapin superbe,
Un pin sauvage entre ses dents.* »

Calame-Griaule dans *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, au chapitre qu'elle consacre à l'Europe rapporte un mythe lituanien, *La Reine des couleuvres*, selon lequel toute une famille aurait été à l'origine transformée en arbres : le roi des mers, une couleuvre (dans leurs croyances antérieures au christianisme, les Lituaniens rendaient un culte aux serpents), emmène avec lui une jeune fille, dont il aura quatre fils et une fille ; un jour l'épouse étant en visite chez ses parents, ses frères torturent ses cinq enfants pour connaître la formule qui fera venir leur père ; les fils résistent, mais la fille trahit, et le père sera tué par les frères de l'épouse ; celle-ci, apprenant la nouvelle, se métamorphose en arbre puis fait de même avec ses enfants. Ce mythe est de type étiologique, précise Calame-Griaule ; il explique l'origine des arbres, reconstitue dans l'ordre végétal toute une structure familiale, et caractérise les espèces. La fille qui a trahi est devenue un tremble, arbre méprisable et considéré comme inutile. La mère est selon les versions transformée en sapin ou en cornouiller, tous deux arbres maternels ; quant aux fils, ils devinrent chêne, frêne, érable et bouleau, le chêne pour l'aîné, remplaçant du père et de son autorité, le frêne pour le cadet et ainsi de suite. Dans les chansons populaires les arbres seront très nettement anthropomorphisés, conséquence de la croyance qu'il s'agit d'êtres humains métamorphosés ; chaque arbre conserve sa place et ses caractéristiques en fonction du mythe initial, qui hiérarchise, sexualise, attribue fonctions et importances, caractères des essences.

Un conte japonais de l'ouvrage *Religions, croyances et traditions populaires du Japon* rapporte une métamorphose-échappatoire, celle d'un couple de jeunes gens s'aimant à l'ombre des pins et qui, honteux au matin d'être découverts, se transforment en pins - la métamorphose s'y lit comme un refuge et aussi une éternisation de l'amour.

Nous avons vu dans notre analyse des arbres de vie, combien celui qui était issu de l'arbre était rejeté par la société dans un certain nombre de contes - non dans les mythes, qui ne s'insurgent pas du mélange des règnes, plus proches des origines que les contes dont le rôle, surtout en ce qui concerne les contes africains que nous ne reciterons pas ici, les plus nombreux à rejeter les êtres mi-arbre mi-homme, est entre autres de contribuer à maintenir une vie sociale solide, par opposition à un univers extérieur souvent inquiétant ; chaque règne devant rester à sa place, la métamorphose n'est plus alors que la réintégration d'une condition initiale, qui est la « condition végétale ». Un récit chinois de l'ouvrage *Le Laurier de la lune* raconte ainsi l'histoire d'un homme marié qui se laisse entraîner chaque soir par une belle jeune fille dans un bois de bananiers ; sa femme le voyant dépérir le suit un jour et découvre que la jeune fille se transforme en bananier - suite à quoi elle et son mari feront brûler tout le bois de bananiers. La métamorphose est alors bien un retour à l'ordre, elle est inverse de celles que nous avons définies jusqu'ici, qui mêlaient les règnes, puisqu'elle sépare clairement l'humain du végétal.

Dans le conte de Grimm *La Vieille dans la forêt*, la métamorphose est le résultat d'un sortilège, elle est une régression momentanée ; d'ailleurs seul le retour à la vie humaine est décrit, après que la jeune héroïne a réussi toutes les épreuves, permettant ainsi la levée du sortilège : un arbre l'enlace puis devient un beau jeune homme, avant que tous les autres arbres du lieu reprennent à leur tour leur apparence originelle.

Avec ces ultimes exemples de métamorphose, la condition humaine doit être réintégrée ; la condition végétale n'est qu'un passage, chaque règne recouvre sa place initiale. De la simple modélisation aux fusions irréversibles ou temporaires - réinsérant la parenté originelle entre les règnes ou au contraire s'en démarquant, reconquérant une identité pure -, nous avons tenté d'explorer tous les aspects d'un regard porté sur l'arbre comme sur un double, regard d'abord comparant, cherchant dans le végétal un modèle souvent exemplaire de qualités, de stratégies de rapport au monde, une idéalité, puis y découvrant la dynamique d'une quête - l'y projetant -, celle de l'identité rapprochant déjà davantage homme et arbre ; puis la proximité est devenue connivence, les « regards familiers » ont paru, de l'arbre, faire écho et parenté en soi, la présence du double, l'alter ego, se

précisant en termes de relation au monde, une âme extérieure, végétale, épanchant les sentiments, défaisant les frontières de l'intériorité, menant au coeur du symbolisme, de ses magies ou de ses illusions ; enfin homme et arbre se sont encore rapprochés, le premier s'est arborisé, le végétal « qui le partage » participant de son essence, de son intimité, croissant en lui, le réalisant ou l'envahissant, accomplissant ou biaisant sa nature, jusqu'aux métamorphoses fantastiques où le corps s'enracine, entre châtiment, prison, échappatoire ou douce récompense. Mais la fusion n'est jamais totale, puisque toujours conscience, douleur, pleurs positivés en ambres et résines, continuent à porter ce regard entre conditions humaine et végétale.

Peu à peu, au cours de ce chapitre, l'homme n'a plus cherché uniquement ses propres traits, son miroir, idéalisé ou pleinement soi pour les déchirements de l'identité ; il s'est approché de la nature même, ce jusqu'à la rencontre parfois violente avec un univers préformel, où il a pu naître à la végétalité. Plusieurs fois nous avons évoqué un certain « toucher du monde » à travers l'arbre, ce précisément dès l'instant où homme et arbre illustraient leurs rapports en termes de relation au monde. La faculté médiatrice de notre motif s'y profilait ; et la métamorphose, cet entre-deux règnes, ce seuil infranchi, n'est-elle pas suspension et démonstration de la médiation ? Elle et les connivences ne sont pas tout à fait conductrices, elles ne font qu'ébaucher, suggérer la médiation sans l'accomplir. Cette médiation semble pourtant bien l'aboutissement du symbolisme, puisque l'arbre s'y fait vecteur, guide, qu'il réalise pleinement alors la rencontre qui demeurait problématique avec les connivences et même encore lorsqu'il s'agissait de fusion, puisque celle-ci demeurait un nulle part, un entre-deux. L'Arbre-cosmos avait démontré une capacité à assembler, résumer ; mais déjà, aussi, il savait relier, unir des contraires, des cardinalités. A présent, pleinement symbole, l'arbre médiateur unifie également d'une certaine façon, mais mieux encore, comme le dit Eliade, en considérant aussi que c'est là le propre du symbole, il permet une « circulation » (89), et ainsi il ne fait pas fusionner, mais cheminer. Le premier domaine où il assume sa vectorialité est le domaine du sacré, puisque l'arbre mène à tous les au-delà, c'est sa verticalité qui du ciel à la terre permet une mise en rapport, qu'elle soit ascension ou descente. La seconde médiation est, pourrait-on dire, horizontale, puisque l'arbre se fait guide et initiateur dans les rapports de l'homme au monde et à soi, arbre qui mène au savoir et aux

réalisations de soi - non plus symbole ou exemple de ces réalisations. Enfin la troisième médiation s'intimise, est un retour en même temps qu'une évasion ; nous la nommons « invitation au voyage » parce qu'elle est levée d'ancre, elle achemine vers le rêve, l'imaginaire, mais aussi - médiation dans le temps dont nous savons que l'arbre porte les géologies, et assez lourde d'enjeux pour conclure notre étude - vers la mémoire.

CHAPITRE XI

MEDIATIONS

1) Vecteur pour l'au-delà :

Voici un domaine où les mythes et les légendes se verront mentionnés en grand nombre, bien que nos écrivains et nos poètes ne soient pas en reste ; mais on comprendra que la mise en rapport avec la divinité, parfois avec un au-delà indéterminé, ou même avec la mort, soit particulièrement fréquente dans les arbres des mythologies. En vérité la médiation avec le céleste, les dieux, le sacré, est réalisée autant par les arbres ascensionnels, concrètement vecteurs, gravis par les hommes, souvent parcourus en sens inverse, à l'origine, par quelque divinité, que par les arbres dans lesquels le divin est perpétuellement présent et adoré, que le végétal soit emblème, support pour le culte, autel, habitat ou même corps du dieu ou de toute autre créature céleste.

Mircea Eliade dans son *Traité d'histoire des religions* considère que l'arbre médiateur est un parfait « symbole » parce qu'il manifeste quelque chose qui le dépasse, une puissance qu'il se contente de valider par sa verticalité, son vitalisme, sa croissance ; quant aux dieux habitant la végétalité, ils seraient le simple résultat d'une descente progressive du divin céleste inaccessible, dans la vie concrète - ainsi la foudre, arme des divinités du ciel, vient parfois investir

l'arbre des « prestiges de la divinité ». Nous avons déjà évoqué ces controverses à propos des modalités de vie dans l'arbre, puisque ce sont ces dernières qui suggèrent à Frazer l'idée que le dieu du chêne est d'abord terrestre, que l'arbre est un élément primordial, non pas secondaire, dans la nature du dieu, la foudre en dérivant. Tout ceci pour préciser combien la divinité peut se révéler de diverses façons, dans ou à travers l'arbre, et surtout pour rappeler combien ce n'est pas parce que nous abordons à présent le rôle médiateur de notre motif que celui-ci se réduit à la ligne pure de la vectorialité ; il ne perd rien pour nous de son vitalisme ni de sa présence, il amplifie au contraire cette dernière, et nous le verrons sentinelle, gardien, seuil dont le franchissement est épreuve, monture, navire, montrant ainsi la richesse de l'intersection végétale - et ce plus encore quand il sera guide vers le savoir, vers soi, vers la mémoire ou l'imaginaire, révélateur et recueil tout à la fois, conteur.

L'arbre lie aux dieux célestes comme aux dieux terrestres ; Eliade rapporte plusieurs exemples d'ascensions, qui pour lui illustrent une réaction contre les dieux de fécondité, un éloignement de la vie biologique qui s'est vidée du sacré (1), exemples dont le plus frappant est sans doute celui des chamans ouralo-altaïques qui accompagnent l'âme d'un cheval sacrifié jusqu'au dieu suprême, Bai Ulgen. J.P. Roux relate également le déroulement de ce rite, précisant le sens de notre motif en termes de voie de communication entre terre et ciel, de chemin d'accès (2) ; mais l'arbre figure aussi le ciel lui-même, puisque ses sept ou neuf branches - ou autant d'encoches sur un mât, substitut de l'arbre - présentent les étages du ciel, à gravir - arbre médiateur et arbre-cosmos se confondant donc ici. Le premier soir une yourte est dressée, au centre de laquelle on installe le bouleau aux sept ou neuf échelons. Un cheval bai clair est amené, dont le chaman doit capter l'âme, puis sacrifié au milieu de danses, de prières et de chants ; le second soir est celui de l'ascension, le chaman s'enferme dans la yourte, il doit s'intégrer au cosmos grâce à cet axe qui possède, on l'aura compris, le prestige du centre, et grimper chaque échelon, s'accompagnant des longues descriptions de ses visions jusqu'à ce qu'il puisse offrir l'âme sacrifiée à Bai Ulgen. L'ascension débute parfois par des circumambulations, dans le même but de s'intégrer au cosmos, d'être entraîné dans ses mouvements, ici les cercles décrits par le soleil.

L'homme est « tributaire de l'arbre » (3) pour ses communications avec le ciel, précise J.P. Roux ; pour Eliade c'est le même axe qui soutient, structure, et

permet la communication avec le céleste, l'ascension étant définie comme une rupture, un « éclatement » - il note cette conception dans un ouvrage au titre significatif, *Briser le toit de la maison* (4), dans lequel il assimile l'entreprise du sculpteur moderne, Brancusi, avec sa *Colonne sans fin*, à ces ascensions qui se portent vers la transcendance, voire vers le vol. La sacralité tient justement à cette rupture, soutient l'historien des religions dans *Le Sacré et le profane*, car elle rend possible le passage d'une région à l'autre, ouvre un au-delà dans l'homogénéité de l'espace, un sacré dans le profane(5). Il en donne pour illustration les monothéismes, à travers l'échelle de Jacob où les anges montent et descendent, ou le voyage de Mahomet pour lequel une échelle est aussi fréquemment évoquée, permettant de gravir les étages célestes - les monothéismes sont bien des réactualisations des valeurs du ciel -, mais il cite aussi par exemple les Kwahiuatl des Canaries, dont le poteau de cuivre conduit vers la porte du monde d'en haut, là où on le voit se perdre, s'enfoncer dans le ciel. Demeurer en communication avec un au-delà c'est aussi maintenir des relations avec les origines - et déjà notre motif se fait mémoire - car souvent les rites d'ascension réactivent des liens primordiaux avec le divin, voire des événements originels, permettant une solidarité permanente avec le sacré.

L'arbre peut marquer aussi dans l'horizontalité le passage du profane au sacré, soit parce qu'il s'impose comme gardien d'un sanctuaire, comme son seuil, soit parce qu'il est lui-même ce sanctuaire, arbre promis au culte, recueillant la sacralité, la présence du divin. Eliade note la fréquence des épiphanies dans l'arbre, bien qu'alors pour lui nous n'ayons affaire qu'à des dieux de la fécondité, lesquels nous ramènent à un arbre de vie, un arbre-cosmos. Il n'empêche que le lien à ces divinités, à la sacralité - un au-delà de l'univers profane - ne se réalise que par ou autour de l'arbre.

On se souvient des mythes de l'émergence relatés dans *L'Invention du monde chez les Indiens Pueblos* de L. Sebag ; les arbres y tiennent aussi un rôle de médiateurs, puisqu'ils conduisent à la lumière. Mais surtout, une fois la vie terrienne accessible, un lieu sacré est créé, la Kiva, sorte de maison construite avec les poutres des arbres souterrains ; une échelle y rattache le ciel à la terre, et des rituels ascensionnels s'y déroulent, réanimant l'énergie qui permet le passage d'un monde à l'autre. Les rites réactivent bien ici des événements primordiaux, pendant lesquels le végétal démontra sa capacité de conduire dans les trois zones

cosmiques, sous et sur terre, vers le céleste. H. de Keyserling dans ses *Méditations sud-américaines* évoque aussi les mythes d'émergence des Indiens Pueblos. Selon lui c'est l'image qui est première, la faculté de se représenter un ailleurs. Puis, grâce à l'arbre ascensionnel, les choses « existantes » deviennent « visibles » (6). Le végétal est médiateur pour le commencement absolu, il réalise les lumières intérieures, les fait éclore avec l'accession au sol natal.

La rupture de ce lien arborisé, la mutilation de l'arbre médiateur, sont décrits dans *L'Eloignement du ciel* de Ch. Macdonald, recueil de mythes des Palawan du Sud des Philippines, à la façon d'une chute, la perte d'un paradis céleste. L'ouvrage propose des variantes du récit de la descente - notre motif permet tant la descente que la montée - des premiers hommes sur la terre ; selon l'une d'elles ceux-ci seraient venus sur terre par une liane pour se procurer de la nourriture, du sagou des palmiers bätbat, mais le dieu Lali rendit cette extraction difficile puis mit des fleurs putrides sur la liane pour faire croire à la mort des ancêtres célestes - les hommes demeureront après cela sur la terre. La seconde version, plus intéressante pour nous, fait manger ces hommes descendus sur la terre, aux fruits du palmier bätbat ; Lali recommande de ne pas abattre l'arbre, car c'est lui qui servira à remonter au ciel, mais ce sont ses filles qui le coupent, et le palmier se transforme en pierres, son sagou fondant dans l'eau des rivières - entre pétrification et liquéfaction le végétal perd tout de sa nature initiale. L'arbre abattu engendre des paradis perdus, seul Lali réintègre le ciel.

L'Eloignement du ciel note l'étroite relation entre ce thème du chemin du ciel et celui des quêtes difficiles de la nourriture, thème d'après les chutes, d'après les paradis nourriciers, des aridités à assumer. Dans une autre version, Lali est le maître d'un palmier par lequel les hommes grimpent chaque jour ; il sera abattu par l'un d'entre eux, et Lali se changera en caméléon sur la souche. L'arbre mutilé, que nous avons vu ailleurs répandre la vie et la fertilité, coupe ici du céleste, et la divinité qui vivait aux côtés des hommes s'en sépare, les abandonne loin d'une vie où la nourriture était don.

Les rites décrits dans *Le Langage des dieux, cultes et pouvoirs pré-islamiques en pays Bugis* sont proches de ceux pratiqués par les chamans ouralo-altaïques. Le « bissu » appartient à une sorte de caste, de noblesse, en même temps qu'il est investi d'un pouvoir religieux. Dans certaines cérémonies l'arbre est considéré comme une monture, et le bissu le chevauche pour atteindre les sept

ciels ; ou bien il se fait embarcation de bois et emporte le bissu dans les sept couches abyssales, sur les fleuves du monde souterrain - il permet la rencontre des divinités, qu'il soit cheval ou navire. Dans leur légende, le récit de « la Galigo », l'arbre est aussi utilisé par les premiers êtres, semi-divins, pour descendre sur la terre, sans que cette descente puisse être assimilée à une chute. Enfin les rites d'investiture d'un bissu sont considérés comme des mariages avec un esprit céleste ; un mât cérémoniel est alors érigé, à gravir - l'arbre sous ces formes que nous nommons « rejets » à la fin de l'étude des poétiques, embarcation, monture ou mât, accentue sa fonction médiatrice, lie le terrestre au céleste mais surtout prodigue ces rencontres entre l'humain et le divin, investit (c'est bien d'investiture qu'il s'agit) l'homme d'un peu de céleste.

Nous avons trouvé dans un arbre aussi complet qu'Yggdrasil une image structurante, un résumé du monde, puis un arbre de vie ; nous verrons qu'il s'imposera encore comme un arbre du savoir. Mais ici il mérite également d'être évoqué, parce qu'il relie entre eux le monde des morts, des géants, des dieux et des hommes, qu'il est le siège du tribunal des dieux, c'est-à-dire médiateur entre le droit et le sacré, faisant dériver les lois de la communauté d'une instigation divine. On voit combien la capacité à additionner des mondes se confond dans ce cas avec celle de se poser comme lien entre ces mondes ; c'est ce que précise notamment Roger Cook, qui décrit l'arbre-cosmos comme une « traversée » des régions cosmiques et son ascension comme une obsession de saisir une essentialité, une origine - pour lui les mythes de l'ascension, que celle-ci conduise aux dieux, au savoir ou à la mémoire, posent leurs échelles sur l'Arbre-Cosmos.

Et il est vrai que nous retrouvons ici un certain nombre de motifs qui ont déjà été mentionnés pour leur rôle assembleur ou organisateur d'un espace. Ainsi le Kien Mou chinois, arbre du milieu du jour, est celui par où les souverains montent et descendent, entrent en communication avec le céleste - il est aussi le signe de leur investiture - ; ils se confondent même avec ce centre parfait, cette « croisée » de ciel et de terre, précise M. Granet dans *La Pensée chinoise* (7). L'arbre est la Voie - Tao - par laquelle ciel et terre entrent en communion, ce « trait d'union » auquel le souverain doit pouvoir s'identifier. Des épreuves avaient lieu, rapporte Granet, pendant les fêtes de la fin de l'hiver, censées restaurer la vertu du chef ; un mât était dressé au centre de la « maison des Hommes », en souvenir de la maison souterraine qui existait, selon les légendes,

lorsque le ciel se tenait encore tout contre le dos de la terre, et dans laquelle, parvenu au faite du mât, on pouvait téter le ciel et devenir « Fils du Ciel » ; son ascension prend alors aussi la valeur d'une investiture, le souverain se confondant avec cette « voie royale ». La médiation est assumée entre l'ordre cosmique et l'ordre impérial.

En vérité l'arbre paraît le carrefour de toute circulation, qu'elle soit montante ou descendante ; on peut y voir des hommes qui grimpent, venant de dessous terre ou s'acheminant vers le céleste, mais aussi d'autres - ou des créateurs comme dans un mythe amérindien rapporté par *Le Cercle du monde* (8), qui descendent du ciel ou en chutent.

Les arbres parurent, raconte Xavier Saintine dans *La Mythologie du Rhin*, les médiateurs les plus favorables avec les divinités, aux Celtes qui se sédentarisèrent ; les astres et les fleuves semblaient trop lointains, seuls les arbres leur parlaient de bien-être et d'abondance. On peut voir dans cette attitude une nouvelle version de l'installation des dieux dans l'arbre, l'origine de la création de lieux de cultes, d'autels verdoyants ; il est vrai que toujours le vitalisme importe dans la stature de l'arbre cultuel, pourtant la divinité dont il signale, incarne, recueille la présence, ne participe pas nécessairement aux modes d'être du cosmos, à ses fécondités cycliques. Ainsi Saintine mentionne le chêne druidique, arbre investi officiellement de la puissance du dieu unique et céleste, de l'Être suprême, Teut ou Esus. De même le chêne de Dodone est la voix portée de Jupiter, il est une mise en rapport des hommes avec le divin. Notre motif, par sa double proximité avec le céleste et la vie terrestre, maintient les divinités en relation avec les hommes, qu'elles soient issues du ciel, qu'elles ne soient pas séparables de la végétalité de notre motif, ou qu'elles aient simplement trouvé un lieu de résidence dans l'arbre.

Les sanctuaires sont multiples, nous en connaissons déjà plusieurs formes, comme les bois sacrés - pour Eliade le lieu de culte évolue de la forêt à l'arbre seul, en passant par le complexe arbre-autel-pierre, par les paysages, les lieux propices à fixer le sacré, à condenser sa force, bien qu'il considère toujours le végétal comme une image de la vie inépuisable, une sacralité du cosmos vivant et fécond (9). Pour d'autres, comme J.P. Roux, le lieu de culte passe de l'arbre seul à la forêt, d'esprits individuels à la conception d'une âme collective habitant la totalité de l'espace forestier (10). La conception d'Eliade paraît plus plausible, si

l'on songe à la façon dont la forêt s'oppose à la médiation de l'arbre, puisque, si l'on se réfère aux analyses des débuts de l'ouvrage d'Harrison, il fallait abattre la forêt, l'habitat de la grande déesse devenu soudain profane devant les puissances de la foudre céleste, brûler celle qui obstruait la communication avec le ciel, pour pouvoir planter l'arbre des généalogies, qui est médiation, avec les ancêtres comme avec le sacré céleste. Mais rien n'empêche que le processus inverse se soit également produit - les arbres cultuels représentent une intrusion du sacré, d'une présence divine avec ses ambivalences, à la fois révéérée et terrifiante, entre arbres maléfiques et arbres bienfaisants ; ils sont le signe concret d'un ailleurs, parfois accompagnés d'autres présences, un enclos, une enceinte, des gardiens, animaux accouplés, serpents ou lions, s'imposant comme le passage matérialisé vers un autre ordre. Souvenons-nous aussi des arbres des jardins, isolés d'abord de l'espace profane, naissant dans les sanctuaires des dieux ; la symbolique de vie y prévaut, certes, mais le végétal permet bien une mise en relation avec le divin. Les premiers jardins cherchèrent longtemps à demeurer en rapport avec le monde des dieux, par des arbres consacrés, des grottes aussi, ouvertures sur les enfers et leurs dieux chtoniens - les jardins funéraires lient quant à eux aux morts, maintiennent des relations privilégiées avec les disparus. Hautecoeur mentionne à ce propos une pratique chinoise, qui plantait sur les tumuli recouvrant les morts, un arbre pour préserver une relation avec le divin. L'importance des jardins sanctuaires est primordiale aussi dans le shintoïsme ; l'ouvrage *Religions, croyances et traditions populaires du Japon* décrit de nombreux arbres vénérés comme lieux de résidence ou simples « support[s] matériel[s] » pour les divinités - notre motif assume son rôle de médiateur par la révélation du divin aux hommes, et n'est-il pas alors pleinement symbole, justement parce que « révélant » ? Au pied du Mont Miwa, l'Ômiwa-jinja, sanctuaire très ancien, est vénéré avec ses cèdres comme le corps même et la résidence du dieu ô-mono-nushi, qui se manifeste sous la forme d'un serpent ; toucher à ces arbres peut entraîner un maléfice - ces attributs extraordinaires de l'arbre marquent son rapport avec un ailleurs, ils en informent, en sont le langage.

Dans tous les cas, autant par les arbres du savoir que par ceux qui lient au divin, on accède par l'arbre à un ailleurs plus lumineux - la clairière, le locus latin, le nemeton grec ou celte se définissent eux-aussi comme un espace ouvert, un oeil porté vers le ciel, contre les ombres de l'espace forestier, tout ciel à atteindre par

l'arbre ou contre son multiple, la forêt, se définissant comme un univers épuré, limpide, de lumière donnée, qu'elle soit issue d'un au-delà habité par le divin ou simplement transcendante pour le savoir apporté, pour l'éclaircissement de chiffres obscurs.

Les arbres ne fomentent pas seulement des rencontres avec les dieux, ils peuvent abriter de simples esprits, des âmes en partance pour l'au-delà, liant ainsi les hommes aux morts, aux ancêtres. *La Religion des Tonaques de la Sierra d'A.* Ichon mentionne des lieux sacrés aux éléments récurrents, les arbres et les points d'eau - nous connaissons déjà la concentration des forces de vie dans l'alliance de l'arbre et de l'eau, il s'agit aussi d'un lieu favorable à la révélation d'un ailleurs - ; dans les arbres, de taille généralement imposante - les royautés, l'exceptionnel, assument de préférence les médiations - les âmes viennent chercher leur nourriture, les esprits se reposent et les divinités descendent. Les arbres près des cimetières peuvent aussi faire l'affaire, auberges des âmes ou des esprits divins, lieux de passage, seuils, entre deux règnes, le céleste et le terrestre, appartenant à l'un comme à l'autre, demeurant nourriciers même pour les êtres les plus éthérés. T. Henry raconte dans *Tahiti aux temps anciens* comment les arbres étaient vénérés et craints à la façon de véritables incarnations de dieux et d'esprits ; le miro est ainsi l'arbre de Roro'o, un esprit qui inspire les prêtres, et le dieu A-varo montre également sa présence dans un arbre, s'y révèle, en punissant ceux qui s'en approchent sans respect - ceux-ci voient soudain leur peau se couvrir de taches, et il faut alors brûler une de ses branches pour échapper à la malédiction. Entrer dans le domaine du végétal qui abrite ou incarne un dieu, c'est franchir le seuil d'un ailleurs, avec ses lois propres, ses rites, un sens nouveau donné à chaque geste.

L'ouvrage *Les Religions de l'Afrique* par E. Damman nous apprend que les arbres en tant que lieux de séjours d'esprits ou d'ancêtres se situent fréquemment à une frontière géographique, afin qu'ils demeurent accessibles mais en même temps extérieurs à la société, qui redoute leur caractère ambivalent. Ainsi on trouve chez les Héréros de Namibie un arbre-ancêtre, à la frontière du pays, adoré par les passants qui le nomment « Père » en appelant sa bénédiction sur leurs voyages ; tous les arbres de la même espèce seront adulés de façon semblable, considérés comme des sortes de « douaniers » du passage, eux les arbres du bord du chemin, conducteurs vers l'inconnu du voyage. L'ouvrage *Contes, proverbes,*

devinettes ou énigmes, chants et prières en République Centrafricaine évoque quant à lui le gila, ou faux kapokier, appelé aussi « arbre des jumeaux » - lorsque meurent des jumeaux on les enterre à la croisée de chemins, un gila planté sur chacune de leurs tombes, auquel on accroche les vêtements et les parures des enfants morts. Le gila est aussi parfois cultivé près des autels consacrés aux esprits des jumeaux ; ces derniers, considérés comme des êtres hors norme, sont entourés d'un respect particulier pendant leur vie, qui s'apparente à un sentiment du sacré, dont on connaît les ambivalences, entre vénération et crainte. Aussi cette croisée de chemins plantée de deux arbres est-elle significative, limite entre l'ici et l'ailleurs, déjà au-delà, pour exiler ceux dont la présence pourrait être néfaste, les rendre à ce seuil auquel ils appartiennent. J.B. de Vilmorin dans *Le Jardin des hommes* mentionne au chapitre *Baobab* des pratiques comparables, sans préciser le lieu exact où elles sont mises en œuvre ; elles consistent à ensevelir les poètes, les musiciens, ou encore les sorciers, ceux qui dans leur vie entretenirent un rapport privilégié avec le monde des esprits, dans des baobabs habités par des génies. Bien qu'honorés durant leur existence, les traiter ainsi après leur mort constitue plutôt la marque d'un rejet, car ils sont alors immobilisés entre deux règnes, eux dont on ne comprend ni ne cerne la véritable nature - les rendre à la terre serait courir le risque de stériliser le sol.

Les analyses de Calame-Griaule dans *Le Thème de l'Arbre dans les contes africains* présentent de nombreux arbres par lesquels sont établis des liens avec les ancêtres ; mais examinant de près leur rôle dans les contes, on s'aperçoit qu'ils conduisent surtout à une cohésion sociale, qu'ils sont donc avant tout médiateurs dans les quêtes de soi, de sa place dans le groupe, qu'ils s'imposent comme guides et adjuvants pour l'intégration de l'individu dans une société en conformité avec des lois ancestrales dont ils garantissent le bien-fondé - ils auront donc leur place un peu plus loin. Mentionnons en revanche ici les arbres-reposoirs que Calame-Griaule décrit dans son examen des contes haïtiens (11). Le fromager par exemple y apparaît comme la résidence d'esprits maléfiques ; des diables s'y rencontrent. Pour le vaudouisant on entend dans l'arbre les voix des morts et des anciens - le langage, la prise de parole, l'oraculaire, sont bien le signe d'une transmission par l'arbre d'un message de l'au-delà. Chaque type de divinité possède son arbre ; l'un deux, Legba, est vénéré sur tout arbre qui se trouve à la croisée de chemins, quand le manguiier est attribué au gardien des sources - dans ces deux cas l'arbre

est bien médian, chemins et sources ne l'accompagnant pas, bien sûr, par l'effet du hasard -mais la médiation est peut-être encore plus présente dans un autre arbre, le plus vénéré, le mapou, dressé au mitan absolu, l'arbre où les loas Guédé séjournent, esprits de la mort mais qui rendent la vie possible. Car entre vie et mort, au passage entre les deux, ce très grand arbre n'est dangereux qu'à midi et à minuit, ces heures justement du milieu du jour et de la nuit. La dialectique entre vie et mort se retrouve donc ici comme une médiation ; le végétal est intermédiaire entre vie et mort, il y légifère, même si nous le surprendrons plus loin médiateur bien partial, puisque les contes, comme nous le signalions plus haut à propos des arbres ancestraux, l'inséreront dans la société, à tâche d'intégrer les individus dans le groupe. En revanche un autre rôle de notre motif, fréquent dans les contes africains, met en valeur son lien à l'au-delà des esprits ou des morts ; c'est lorsque, le plus souvent poussé par le héros positif dont il est l'auxiliaire plus ou moins passif, il emporte le héros négatif dans le ciel, grandissant démesurément. Le haut de l'arbre est associé au ciel, à la mort ; l'ascension équivaut alors à une condamnation à mort, puisque soit elle fait disparaître dans le céleste, soit elle provoque la chute vers le monde souterrain.

Habituellement ce sont bien sûr les héros négatifs que l'arbre emporte vers le ciel ; dans *Le Mari rônier*, un récit rapporté dans les *Contes bambara du Mali*, c'est l'héroïne, une jeune fille qui ne voulait épouser qu'un homme sans défaut, refusant ainsi, asociale, les coutumes du groupe pour n'obéir qu'à des désirs personnels, qui disparaît dans le ciel sur les branches d'un rônier, lequel s'était fait humain pour la séduire puis avait repris sa forme initiale. D'ordinaire, après la leçon la jeune fille retourne au groupe et accepte la coutume ; ici elle saute dans les branches du rônier pour être emportée vers le ciel, refusant même de descendre quand trois hommes tenteront de la sauver. L'arbre emporte vers un au-delà indéterminé, hors du social, sans conduire nécessairement à la mort - mais il est vrai qu'alors on peut aussi le considérer comme médiateur « horizontal », signifiant en priorité l'intégration ou la non-intégration de l'individu dans le groupe. Ailleurs, comme dans ce conte classique tiré des *Contes haoussa du Niger*, *L'Arbre et l'orpheline*, la méchante marâtre est emmenée dans les airs après les chants magiques de sa belle-fille, avec d'autres mauvaises femmes, puis l'arbre se brise, tombe, tuant toutes les mégères. C'est alors à nouveau en

légiférant entre vie et mort que le végétal use de son lien avec un au-delà, de sa capacité d'y conduire.

Dans *Mythe et société à Madagascar*, des refuges dans l'arbre sont associés, renforcés et en même temps dénoncés, par la présence de l'eau. Le motif de la femme cachée dans l'arbre, son visage miré dans l'eau, est récurrent - on le retrouvera d'ailleurs hors d'Afrique et souvent pour une médiation vers la réalisation de soi. Mais l'ici et l'ailleurs peuvent aussi y être mis en rapport ; dans l'un des contes rapportés, des femmes qui viennent puiser de l'eau découvrent par son reflet celle qui est cachée dans l'arbre - un homme l'épousera, mais, étant esprit de la nature, elle devra y retourner avant de s'installer malgré tout chez les humains. Le conte montre cette alliance de l'arbre et de l'eau comme un lieu de passage, de rencontre, entre deux mondes ; la jeune femme a descendu la rivière puis grimpé dans l'arbre, mais le second n'a pas suffi à la faire passer parmi les hommes puisque c'est le reflet qui la livre au regard, rompt l'ailleurs du refuge. Un autre conte relate l'histoire d'une fille qui s'est suicidée parce que ses parents ont tué son oiseau ; avalée par l'eau et par le sable, elle ressuscite et monte sur un arbre au-dessus de la fontaine ; ses parents ont très peur de son image dans l'eau, d'où ils tentent de la tirer ; elle leur parle alors, mais ils s'évanouissent. L'eau est miroir, elle permet le contact entre deux mondes, elle est ici plus médiatrice que l'arbre, dont le refuge paraît résolument garder l'héroïne dans un ailleurs accessible seulement par la conduction de l'eau ; ceux qui s'évanouissent subissent une mort symbolique, parce que l'eau les a mis en contact avec un autre monde.

Calame-Griaule insiste sur le statut toujours ambigu de l'arbre, incernable et qui lui confère justement son rôle de médiateur. Elle différencie une médiation verticale, entre ciel, terre, et monde souterrain, d'une médiation « horizontale », entre société et nature ⁽¹²⁾ - ou, si l'arbre a pris dès l'abord le parti du social, entre morts et vivants, ancêtres fondateurs et communauté, mais sur un plan strictement social et familial. Dans sa médiation verticale - celle qui seule nous intéresse ici, puisque l'autre, comme nous l'avons déjà dit, intègre, ramène dans le social, le moral, l'humain, loin en définitive des au-delà infinis et ambivalents, souvent terribles - l'arbre demeure cosmique. A travers l'analyse de l'univers végétal dans les contes samo de l'ancienne Haute-Volta ⁽¹³⁾ on comprend aussi que les pouvoirs de médiateur de notre motif diffèrent selon que celui-ci se situe plus du côté du

divin ou de celui de l'humain ; ainsi le caïlcédrat, toujours du côté du bon droit, détient moins de pouvoir que le tout-puissant baobab, plus proche des dieux et des ancêtres - le médiateur ne se dresse donc pas toujours au mitan parfait entre morts et vivants, dieux et humains.

Dans les *Contes mystérieux d'Afrique du Nord* les arbres abritent des djinns, qui couramment se vengent des attaques des bûcherons ; le même ouvrage mentionne également des légendes, européennes celles-ci et dont les poètes s'inspirèrent, relatives à la présence d'âmes pénitentes dans les arbres. Ceci nous rappelle bien entendu les arbres cachots où des âmes s'incarnaient, déjà presque métamorphosées ; l'arbre y est bien médiation, parce que purgatoire, c'est-à-dire lieu de passage entre vie et mort, le temps d'un rachat. Une légende de Basse-Bretagne ⁽¹⁴⁾ rapporte notamment comment l'âme d'un seigneur, sous la forme d'une souris blanche, a mené son serviteur jusqu'à un très vieil arbre, d'où, lui expliquant qu'il s'agissait là de son lieu de pénitence, il lui a demandé des prières et des jeûnes pour la durée d'une année. L'arbre demeure bien ce seuil, que d'aucuns conçoivent comme une prison, cette charnière entre deux mondes, deux régions opposées.

L'arbre décrit par Viviana Pâques dans *L'Arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain* était surtout structurant, ordonnateur de l'espace et de la vie sociale ; cependant il relie aussi les mondes inférieur et supérieur, permettant la circulation des énergies et des hommes - les héros civilisateurs en sont descendus, les âmes des défunts y montent pour atteindre leur dernier séjour, comme les femmes pour s'unir à leur époux. Cet arbre cosmique est le chemin des âmes, celui, aussi, des eaux fécondantes ; par lui ciel et terre communiquent, le héros mythique est descendu puis remonté par son axe, il permet toute mise en mouvement, les dynamiques du cheminement.

Avec Jacques Brosse et son ouvrage *Les Arbres de France, histoires et légendes* on recense, espèce après espèce, toutes sortes de médiations végétales : le noisetier fournit le rameau des sourciers, guide pour l'invisible, ambassadeur du souterrain ; le cyprès, image même d'Ahura Mazda, rapporté sur terre par Zoroastre, est objet de culte parce qu'il maintient en communication constante le ciel avec la terre des hommes ; c'était aussi le cyprès, un cyprès blanc plus exactement, qui ombrageait le Léthé, le fleuve de l'oubli, où plongent les âmes

des morts - il marque bien un passage, en même temps qu'il manifeste déjà par sa blancheur la régénération dans le fleuve - ; le frêne abrite chez les Berbères des assemblées de saints et d'invisibles, toujours s'instaurant comme lieu de passage, permettant l'aller-retour de l'apparition ; le laurier mâché par la pithye d'Apollon autorise l'oracle, la révélation - tous les arbres consacrés, chaque essence pour une divinité spécifique, passent de simples emblèmes à des lieux de rencontre désignés avec le dieu qu'ils représentent, avec lequel ils entretiennent souvent un rapport mythique, comme l'olivier, planté par Pallas sur l'Acropole. Là où s'ouvrait la porte des revenants, les Chinois avaient planté un pêcher, gardien du passage, signe d'un seuil ; peupliers noir et blanc marquent aussi le passage, nous avons ailleurs distingué les lieux où chacun se trouvait, le noir à l'entrée des enfers, le blanc, « achéroïde » nous dit Brosse, espoir près du fleuve de l'affliction, l'Achéron de l'Iliade - du noir au blanc, vie et mort déterminent certes la couleur des peupliers, mais ceux-ci se dressent aussi, médians, comme le passage même, la réversibilité. Dans les légendes qui relatent les luttes contre le paganisme et les cultes de divinités arborescentes, le végétal révèle souvent la religion nouvelle, le christianisme ; ainsi le pin de Saint Martin, objet de dévotions païennes, tomba à côté du saint après qu'il eut fait le signe de croix, provoquant la conversion de tous ceux qui assistaient à la scène - la fin du dieu de l'arbre et de son reposoir s'accomplit par l'usage de ce que le missionnaire condamne, la présence révélée d'une divinité dans le végétal (le pin conserve ses attributions, il s'est simplement, lui aussi, converti !). Parfois ce sont des parties de l'arbre, le fruit, la pomme en particulier, qui suffisent à transmettre des messages de l'autre monde, comme dans la tradition celtique, exemple que fournit Brosse, où la pomme passe pour un objet magique, une nourriture miraculeuse instruisant d'un rapport avec l'au-delà. Le saule est présent, comme le peuplier noir, aux portes des enfers, des saules sont aussi plantés dans le cimetière de Circé, avec à leurs cimes des cadavres humains, et Orphée lorsqu'il descend aux enfers tient une branche de saule à la main, déterminant bien cette essence comme un arbre du passage, entre vie et mort, un signe parfois maléfique qui veille sur un seuil. On peut aussi penser qu'une espèce comme le sorbier, utilisé chez les Celtes ou les Germains pour éloigner le mauvais sort et les démons, protéger le bétail des éclairs, démontre ainsi sa capacité de communiquer avec l'invisible, empêchant ici, au lieu de réaliser, une rencontre entre l'homme et un au-delà qui lui serait

néfaste. J.B. de Vilmorin évoque aussi ce type de fonction de notre motif, notamment à travers le pêcher, dont le fruit, en Chine, était censé préserver de la foudre comme des mauvais génies. *Le Jardin des hommes* souligne aussi le rôle médiateur d'un sanctuaire bien connu, la forêt de Brocéliande, domaine de Merlin et de la fée Viviane, qui porterait dans son nom même l'image d'une jonction, d'une mise en relation ; en effet Vilmorin décompose le nom de Brocéliande en « broc », qu'il traduit par « pont », « Eli », qui signifie « Dieu » et « ana », mot auquel il donne le sens de « âme de la terre » : Brocéliande ne serait donc rien moins qu'un pont entre la terre et le ciel.

Mais on trouve encore dans l'ouvrage de Jacques Brosse un autre arbre qui tient lieu d'« agent de transmission », c'est le chêne, jalon dans la Bible des étapes de la vocation d'Abraham - Yahvé y apparaît deux fois au patriarche, ou plutôt c'est près de deux chênes différents qu'il se manifeste, si l'on en croit les textes de la *Genèse*. Le premier est nommé « Chêne de Moré » :

« Abraham traversa le pays jusqu'au lieu saint de Sichem, au Chêne de Moré. Les Cananéens étaient alors dans le pays. Yahvé apparut à Abraham et dit : « C'est à ta postérité que je donnerai ce pays. » Et là, Abraham bâtit un autel à Yahvé qui lui était apparu. » (XII, 6 -9)

Puis Abraham bâtit dans la montagne un autre autel et partit, de campement en campement, jusqu'au Négueb. L'arbre concrétise la présence divine, comme le Buisson Ardent le fera pour Moïse, il assure le lien, la rencontre entre l'homme et la divinité. En outre, souvenir et dévotion pour cette révélation, l'arbre devient sanctuaire, l'un des premiers lieux de culte à Yahvé. La seconde apparition du dieu biblique à Abraham est relatée sous le titre *L'Apparition de Mambré* :

« Yahvé lui apparut au chêne de Mambré, tandis qu'il était assis à l'entrée de la tente au plus chaud du jour. Ayant levé les yeux, voilà qu'il vit trois hommes, qui se tenaient debout près de lui. » (XVIII)

Abraham fait alors preuve d'un grand sens de l'hospitalité, il invite ces hommes à boire et à manger sous l'arbre ; ceux-ci lui annoncent que sa femme Sara donnera vie à un fils. De Moré à Mambré l'arbre demeure lieu d'apparition, comme si seule la proximité de l'arbre - avec Moïse et le Buisson Ardent on

assistera presque à une incarnation divine dans l'arbre igné - permettait que Dieu soit contemplé, sous quelque forme que ce soit - plus qu'« agent de transmission » notre motif est agent « révélant », en même temps que cette médiation se fait institution, quand l'arbre devient cultuel, abrite un autel. En vérité ces présences dans la Bible d'anciens cultes des arbres, eux qui paraissent détenir le privilège de la révélation, sont assez fréquentes, mais la plupart du temps pour être condamnées. Outre le songe de Jacob, où une échelle « plantée en terre » (28, 10) et atteignant le ciel, sur laquelle des anges montent et descendent et Yahvé lui-même vient parler à Jacob - à son réveil la pierre où il avait posé la tête pour son sommeil servira, dressée, de stèle, d'autel consacré à la gloire de Dieu -, on sait que la nourrice de Rebecca fut ensevelie sous un chêne (35,8), nommé alors le « chêne-des-pleurs » ; plus loin le *Deuxième Livre des Rois* évoque le règne de Manassé comme celui où furent élevés des autels à Baal et dressé un pieu sacré à la déesse Ashéra (21,3). Le *Premier Livre des Rois* décrit de la même façon le règne de Roboam :

« Il fit ce qui déplait à Yahvé : il irrita sa jalousie plus que n'avaient fait ses pères, eux qui s'étaient construit des hauts lieux, avaient dressé des stèles et des pieux sacrés sur toute colline élevée et sous tout arbre verdoyant. » (14,23)

Ce type de culte est condamné clairement dans un passage du *Deutéronome* :

« Tu ne planteras pas de pieu sacré, de quelque bois que ce soit, à côté de l'autel de Yahvé ton Dieu que tu auras bâti, et tu ne dresseras pas de stèle, qui serait odieuse à Yahvé ton Dieu » (16,21)

C'est un véritable interdit qui s'abat sur les autels verdoyants, les pieux sacrés considérés comme des lieux de culte anciens et hérétiques, condamnables. Or les chênes de Moré et de Mambré ne sont-ils pas directement assimilés à des autels ? Car Abraham bâtit à côté du premier l'autel consacré à son dieu, dressant bien un autel sous un arbre verdoyant. Yahvé condamne avec véhémence ce dont il usa lui-même tantôt, puisqu'il se révéla par les chênes, et encouragea ainsi la fondation de lieux de culte sous les arbres. Ce qui avec Abraham était la marque d'une dévotion devient une faute cultuelle, assimilée aux pratiques des religions

de la région, jugées idolâtres ; dans un passage d'*Isaïe* Yahvé est en colère contre les pratiques dites païennes des arbres sacrés, contre l'orgueil des habitants de Samarie, et il abat leurs autels comme leurs cités : « Pieux sacrés et stèles du soleil ne se dresseront plus » (27,6). Enfin signalons encore ce passage de *Jérémie* où les fautes de Juda sont condamnées avec des mots comparables ; « autels » et « pieux sacrés à côté des arbres verts, sur les collines élevées » (17,1) ne doivent plus être dressés, on ne doit plus user des arbres, de leur vitalisme, des proximités des monts ou des végétaux avec le ciel, de leurs capacités médiatrices, pour adorer la divinité. L'arbre est utilisé fréquemment comme symbole dans la Bible - même l'Arbre de Vie d'Eden était le garant d'une proximité perpétuelle avec Dieu - ; médiateur d'Abraham à Moïse, entre Yahvé et les hommes, lieu de ses révélations, abritant jusqu'à ses autels à Moré, c'est pourtant avec un certain fanatisme que le végétal est refusé comme lieu de culte, parce qu'image de religions condamnées. Vestiges, héritages de cette religiosité plus ancienne, les arbres et leurs vitalismes demeurent, surtout dans la *Genèse*, les lieux privilégiés de la révélation.

Cette présence médiatrice de l'arbre se retrouve bien au-delà des textes bibliques. Roger Cook signale ainsi le rôle de mise en communication de l'arbre de la Cabale, rôle accentué par le fait qu'il s'agit d'un arbre renversé, reliant clairement la racine divine à l'univers et à l'homme. Halevi dans *L'Arbre de Vie, introduction à la Cabale* complète aussi la description de cet arbre du monde et de l'identité par la mention de sa fonction de mise en communication du ciel avec la terre, plus, sa capacité, par la transcendance, de faire s'étreindre le ciel et la terre. Car l'ascension de l'arbre séphirotique, projeté dans le macrocosme ou dans le microcosme de l'individu, porte à se dissoudre dans le divin, à rejoindre son créateur. Halevi précise que l'ascension de cet arbre - puisque c'est bien d'ascension qu'il s'agit, cosmique et intérieure tout à la fois - peut s'effectuer par les colonnes de droite ou de gauche, mais que le chemin le plus simple est bien celui de la colonne centrale, celui de l'équilibre.

L'arbre dépeint par Ibn'Arabi dans *L'Arbre du Monde* et que nous associons fréquemment à l'arbre cabalistique analysé par Halevi parce qu'il possède des caractéristiques très proches, ajoute lui aussi à son statut d'arbre-cosmos, image du monde comme de ses modes d'être, un rôle de mise en communication ; il est un lien au divin parce qu'il en est la manifestation même,

et, axe et voie - la voie droite -, il indique en même temps qu'il est le chemin à suivre, l'arbre ascensionnel qui conduit à Dieu.

Le *Coran* mentionne un autre arbre, médiateur dans les géographies du ciel ; Mahomet le rencontre dans son voyage, il s'agit du jujubier extrême, arbre de la limite, seuil suprême, dont l'immensité de la frondaison forme tout un ciel, une frontière au-delà de laquelle on accède à la divinité. Le jujubier, appelé aussi « lotus de la limite » (*Coran*, LIII), marque un passage, la fin d'un monde et le début d'un autre, où habite le divin, l'irregardable. L'arbre du seuil, du bord, de la jonction, appartient à l'un et l'autre mondes, immense, incommensurable, paradisiaque aussi pour sa beauté et ses richesses, planté là où tout aboutit, juste avant Dieu, exceptionnel parce que signalant déjà Sa présence, ambassadeur de Sa grandeur.

Charles Hirsch considère que la croix christique, elle aussi, est un pont, une échelle menant à Dieu. *Le Symbolisme de la Croix* de René Guénon esquisse aussi cet apport de la croix, qu'il conçoit comme un trait d'union simplement parce qu'elle révèle, manifeste le divin, la volonté du ciel qui par la verticale, traversant toutes les horizontales⁽¹⁵⁾, unit tous les plans de l'être et de l'espace. Cette idée se précise avec l'ouvrage de Gabrielle Dufour-Kowalska, *L'Arbre de vie et la Croix*, pour lequel tout symbole, toute image sont transition, seuil, passage, et transfiguratifs - c'est-à-dire qu'ils suggèrent, plus, qu'ils révèlent et témoignent d'une présence irreprésentable⁽¹⁶⁾. Après qu'elle a réglé ainsi la querelle de l'iconoclasme - querelle qui nous concerne au plus haut chef, car très proche de la problématique du symbolisme, d'une image qui peut être transcendée par la présence qu'elle révèle, qu'elle recueille et restitue, donnant l'invisible dans ces « regards familiers » qui l'habitent -, Dufour-Kowalska considère l'arbre « vertical », l'échelle, la croix, comme les allégories du pouvoir de transcendance du divin, les figures mêmes de sa révélation. L'arbre, « signe sensible »⁽¹⁷⁾ nous dit-elle, devient par son pur élan vertical, par la médiation permise du bas vers le haut, la montée, une image du salut ; la croix, bois équarri, douleur et mort, accédant à la vie et à l'immortalité, entraîne, plus que la mise en communication, la fusion, la greffe de l'humain au divin (ou vice versa). La montée se double d'une descente, que Dufour-Kowalska retrouve dans les figures des échelles de flamme ou des croix de lumière, ces buissons ardents qui diffusent par en haut, qui sont des sortes d'arbres renversés, les racines dans le ciel, et le Verbe du

feuillage épilé sur la terre. La croix s'impose dans *L'Arbre de Vie et la Croix* comme le symbole par excellence, parce qu'objet sensible manifestant la présence de l'invisible ; et Dieu s'incarnant dans l'Homme-Croix fonde la contemplation, celle du divin greffé à soi.

Le Monde des symboles des éditions Zodiaque rappelle que dans l'art roman l'arbre a sa place au seuil des édifices, aux portails des églises - il en fournit pour exemple entre autres Puyferrand, Marigny ou Murbach. Bien qu'il s'agisse le plus souvent d'arbres dont la symbolique de vie est évidente, ils invitent, précise *Le Monde des symboles*, à une ascension, à une « rupture de niveau », un « dépassement », mais vers un ailleurs de béatitude - alors l'exemple cité est celui du portail d'Andlau, en Alsace, que nous décrivions dans ses détails avec l'analyse des motifs bibliques - car le passage par le végétal est un retour, la réintégration d'un univers paradisiaque, auquel on accède souvent après être passé par la croix.

La revue *Atlantis* examine quant à elle quelques « rejets » de notre motif, dans lesquels sa faculté médiatrice se trouve accentuée (18). Ainsi du navire, de la barque, comme celle issue de l'acacia, arbre de la régénération chez les anciens Egyptiens, et qui conduit de mort en renaissance dans le voyage osirien. L'arbre en général, pour cette revue d'ésotérisme, est support de l'énergie qui « propulse » vers le divin, pont qui relie le ciel à la terre. L'arbre de Noël lui-même, le sapin, inspire, parce que pyramidal, une communication entre les plans « physique » et divin. Quant aux arbres de vie, ils sont décrits comme étant eux aussi médiateurs, parce qu'indiquant une voie « réascensionnelle », pour un retour en paradis.

Jean Onimus dans ses *Essais sur l'émerveillement* voit dans l'arbre médiateur une verticalité - c'est parce que le végétal verticalise qu'il donne un sens - signification autant que direction - invitant à la montée vers le divin (19). Le terrestre, l'inférieur et le céleste y entrent en communication ; l'arbre reçoit et transmet des messages d'en haut et d'en bas.

Parfois les contes démystifient la médiation, ou relatent la fin d'une capacité de l'arbre à mettre l'homme et le divin en relation ; ainsi *Mille et un contes, récits et légendes arabes* rapporte l'histoire, à travers *Le Figuier dénonciateur*, d'un figuier oraculaire où les chrétiens se rendaient pour connaître l'avenir ; un jour qu'un vol important est commis, on accourt au figuier, qui dénonce les coupables. Mais ces derniers se rendent alors, en colère, auprès du

figuier, munis de haches pour l'abattre ; l'arbre, pris de peur, leur fait la promesse qu'il ne parlera plus jamais si on lui laisse la vie sauve. Ainsi la médiation - qui n'apparaît d'ailleurs que comme un vestige affadi dans l'arbre anthropomorphe - est rompue, le mutisme du végétal coupe l'homme d'un au-delà et de ses révélations.

En littérature, le romantisme en particulier aime à réanimer dans le végétal des médiations avec le ciel, déceler ces révélations du mystérieux, du voilé, de l'invisible. Mais ne lit-on pas cette toute proximité avec le divin chaque fois qu'une forêt se fait cathédrale, qu'une cathédrale se souvient de l'espace forestier, grondant des bruits « des vents et des tonnerres », s'approfondissant dans les murmures des feuillages et des ailes d'oiseaux ? C'est bien l'église gothique du *Génie du Christianisme* dont nous rappelons ici les végétalisations. L'arbre, modèle architectural du temple et de la colonne, donna ainsi sa sacralité à l'édifice ; Chateaubriand voit dans les forêts, celles qui accueilleront le poète symboliste entre leurs « vivants piliers », les « premiers temples de la Divinité » et la « première idée de l'architecture » (20). Nous connaissons bien les analogies entre forêt et cathédrale, pour les avoir évoquées, notamment, aux côtés d'Harrison, qui décrivait aussi certains rites visant à transférer l'âme d'un arbre dans une colonne, afin de transmettre sa faculté médiatrice. Le sacré s'isole du profane, mais l'église gothique du *Génie*, en reprenant le dessin des feuillages, la fraîcheur des sous-bois et les voûtes de leurs labyrinthes, imitant leurs rumeurs dans les sonorités de l'orgue, maintient des liens privilégiés avec le divin.

Nous savons déjà combien pour Chateaubriand seule la nature débarrassée de ses satyres et de ses nymphes sait rapprocher l'homme du divin, les chênes prodiguant « des oracles bien plus certains » (II, Livre 4, chap. III), et les vents, les ondes, parlant de voix « plus touchantes ». En vérité tout se démesure alors, déserts, grottes et forêts, mais on apprend que la nouvelle médiation de l'oracle ressemble à une connivence, car c'est l'homme qui a « puisé dans son propre coeur la vie, les oracles et les voix de la nature ». De médiation en connivence, à nouveau ces deux présences de notre motif, au coeur du symbolisme, se

rapprochent ; avec *Le Génie du Christianisme*, les liens mythiques du végétal avec le divin sont réfutés s'ils s'élaborent à travers les présences traditionnelles des nymphes ou des dryades, mais on ne glisse pas pour autant vers une désacralisation de la nature, car ils sont remplacés par cet écho de l'humain qui lie peut-être plus intimement aux au-delà de la création.

Quand Chactas dans *Les Natchez* est de retour chez lui et qu'il ne retrouve dans la cabane de son père qu'un magnolia avec lequel il identifiera son destin, il sent dans cet arbre un lien renoué ou maintenu avec ses ancêtres ; ce « Génie domestique » (21) a établi pendant l'absence des hommes une continuité, presque une généalogie, entre morts et vivants : il est arbre ancestral. Dans un passage d'*Atala* on entre dans un « temple de la mort » (p.135), un temple arborescent, un de ces autels verdoyants, un sanctuaire dont des troncs signalent le seuil ; tout y célèbre « la mémoire des morts », le lieu tout entier provoque le sentiment du sacré, annonce un rapport privilégié avec l'invisible. Et Atala la chrétienne trouve en l'espèce d'un pin l'autel le plus proche du divin pour former des vœux pour son amant ; « à genoux devant un vieux pin tombé » (p.112), elle se met en prière, et le jeune Chactas admire cette spontanéité de qui s'en remet à l'arbre pour parler à son dieu.

L'arbre, la plante, dans le poème *A l'Ether* de Hölderlin, sont tournés vers le divin, vivent et croissent pour lui, Dieu, Père ou simplement Ether ; et l'homme voit un dieu révélé à travers les efforts du végétal pour s'exhausser, en même temps que, à partir des floraisons blanches des vergers, il sent descendre sur lui une énergie, une bénédiction pour sa propre sève :

*« Himmlischer ! sucht nicht dich mit ihren
Augen die Pflanze,
Streckt nach dir die schüchternen Arme der
niedrige Strauch nicht ?
Dass er dich finde, zerbricht der gefangene
Same die Hülse ;
Dass er, belebt von dir, in deiner Welle sich
bade,
Schüttelt der Wald den Schnee, wie ein
überlästigt Gewand, ab.*

[...]

*Kömmst du säuselnd herab von des
Fruchtbaums blühenden Wipfeln
Vater Äther ! und sänftigst selbst das strebende
Herz mir,*

*Dieu haut ! la plante ne te cherche-t-elle pas de
tous ses yeux ?
Toi vers qui l'humble broussaille tend ses bras
timides ?
C'est pour te rejoindre que la semence captive
brise son enveloppe ;
C'est pour se baigner dans ton onde vivifiante que
la forêt
Secoue son manteau de neige, comme un manteau
importun.*

[...]

*Voici que tu descends toi-même, en un murmure,
des cimes fleuries du verger,
Ether, ô Père ! tu viens apaiser mon cœur en
tumulte,*

*Und ich lebe nun gerne, wie sonst, mit den
Blumen der Erde »*

*et je consens à vivre, heureux comme naguère,
avec les fleurs de la terre » (22)*

Notre motif est moins ici un mât ascensionnel, ou un autel qui emporte et transmet les prières, qu'une image fleurie dont le vitalisme confie à l'homme un souffle, une haleine venue d'en haut, et qui rapproche de la terre.

Un poème qui reprend les ambivalences d'une manifestation d'un au-delà, d'un divin obscur à travers l'arbre, proche des mythes et des légendes, est l'*Erlkönig* de Goethe, où un mystérieux « roi des aulnes » s'empare de l'âme d'un enfant que son père emporte sur son cheval, vers un foyer que le jeune garçon n'atteindra que mort. Entre attirance et effroi, un ailleurs se dresse devant les yeux de l'enfant, avec son roi couronné et portant un long manteau, ses filles dont il promet la bonté et l'attention maternelle ; « mich reizt deine schöne Gestalt » (« ta belle figure me plaît ») (23) déclare le roi à l'enfant qui gémit dans les bras de son père, avant de le menacer puis de s'en emparer par la force. Le père frissonne, essaye de rassurer son fils qui lui décrit ce qu'il voit, de trouver une explication dans l'épaisseur du brouillard, le murmure du vent chassant les feuilles mortes, les silhouettes des vieux saules gris, mais au finale « In seinen Armen das Kind war tot » (« Dans ses bras l'enfant était mort »). L'arbre - celui qui le représente, le personnifie - est un passage, vers la mort, vers un ailleurs dont le roi, second père possessif et implacable, peignait les richesses.

Chez Hugo ce sont l'arbre-monstre, la racine tortueuse et hideuse, qui dans leurs formes mêmes conduisent à un au-delà obscur, s'imposent comme l'expression, le dévoilement douloureux d'un univers caché. Les *Voyages* rapportent une vision des arbres de la Forêt Noire, avec force racines reptiliennes, branches sinistres et pleines d'épines haussées vers le ciel, et « des fouillis de sarments hideux se découpant comme des filets d'encre sur le ciel livide et y traçant ça et là l'inextricable paraphe du démon » (24). Dans le ciel on déchiffre ainsi un lien profond des arbres avec les enfers, le souterrain plus que le céleste, et déjà la médiation se révèle sous forme d'écriture, de signes graphiques, comme elle le fera, fréquemment, quand elle permettra l'appréhension d'un savoir. Dans le poème des *Contemplations*, *Aux Arbres*, le poète quête Dieu à travers le végétal ; la solitude des forêts, de connivence avec l'âme humaine, le regarde

« fuir l'homme et chercher Dieu » (*Livre III*, XXIV). Puis de l'écoute des arbres penchés sur le cœur des hommes, on passe à la médiation des « [a]rbres religieux », des « taillis sacrés où Dieu même apparaîtrait », permettant la transmission des prières et des soupirs des âmes vers le céleste, la manifestation de la divinité.

Dans la poésie de Lamartine les mentions d'arbres médiateurs avec le divin sont récurrentes. Un passage de la *Deuxième Époque* de *Jocelyn* parle d'arbres « saints » parce qu'instruits des desseins de Dieu, pénétrés, avant les hommes, de ses foudres ou de ses bénédictions. Au *Dernier Chant* du *Pèlerinage* d'*Harold* des arbres marquent l'entrée d'un temple, cachent et dévoilent à la fois, protègent, gardent un seuil qu'ils signalent, un passage du profane au sacré :

« Sous les troncs ténébreux des cyprès, des platanes,
Qui cachent, comme un voile, du regard des profanes,
Sur la terre d'Islam, un temple du vrai Dieu,
Harold s'arrête, et frappe aux portes d'un saint lieu, [...] »

(XXXV)

Vigile à la limite du profane, préservant le sanctuaire des regards, l'arbre est ombreux et ténébreux, il n'attire pas, mais franchir le « voile » de ses frondaisons s'est pénétrer dans un lieu saint - l'arbre se situe au passage « géographique », il est gardien comme le furent des serpents, des lions, ou certains animaux fabuleux qui marquèrent l'entrée des temples. Le poème *Le Chêne* des *Harmonies* décrit un arbre-dieu, un géant végétal qui dans sa grandeur, sa royauté, prouve l'existence de Dieu, d'une « intelligence divine » ; le poète s'adresse à la divinité à travers le chêne, y découvre « sa force », sa « sagesse », et sa « volonté », son nom « gravé sous [l']écorce ». L'arbre est manifestation et preuve du divin, son incarnation même ; et toute la poétique architecturale, si fréquente dans la poésie de Lamartine, décrivant les arbres à renforts de colonnes, voûtes, arcades, flèches et dômes, suggère une médiation permanente entre Dieu et les hommes. Le récit en vers de *La Chute d'un Ange* décrit aussi la forêt, le végétal, comme les refuges privilégiés de l'ermite, les séjours qui permettent une proximité avec la divinité. Grâce aux rameaux « sacrés » il entre en

communication avec celui vers qui se portent ses prières, et « [d]escendent sur ses yeux les saintes visions », « d'étranges voix » (25) conversant avec lui.

L'ermite transcende sa condition, il communique à Dieu, avec « l'âme de la terre » aussi, avec « ce qui n'est plus », le refuge végétal conduisant à tout ce qui est caché, de la terre comme du ciel, aux morts, à Dieu bien sûr, aux ressorts secrets de la nature, à l'invisible. Dans un passage du roman d'Anatole France, *Thaïs*, un substitut de l'arbre, la colonne, accueille le stylite Paphnuce, pour se rapprocher de Dieu. L'article de Burgos paru dans *Circé, L'Arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire* (26), analyse l'arbre des ascètes comme une halte, une échelle - considérant d'ailleurs tout refuge arborescent comme médiateur, qu'il achemine vers Dieu, un savoir, ou simplement un pays imaginaire -, il est une précarité qui s'aménage uniquement pour permettre l'ascension, la conquête du sacré. Le refuge lui-même, un univers miniaturisé, condensé dans la seule présence des frondaisons, se fait sacralité, on y habite hors du monde des hommes, on s'y replie dans un ailleurs, un entre-deux une fois encore, pareil aux refuges de la métamorphose - mais ici assumant plus complètement la fonction conductrice du végétal. L'ermite de *La Chute d'un Ange* entre en relations avec les morts, la divinité, mais aussi avec « l'esprit du passé » - nous verrons combien le refuge se fait fréquemment mémoire, voyage intimé vers les temps originels - ; l'exil au séjour arborescent permet la descente de révélations d'en haut, la circulation des messages venus de l'au-delà. Quant au *Choeur des cèdres du Liban*, il affirme par la voix des arbres une médiation qui s'inscrit dans la chair même des végétaux ; un frisson « du dôme à la racine » traduit l'instinct de « la vertu divine », mais surtout - et nous avons cité ce poème dans l'étude poétique des langages de notre motif, puisque telle est bien la médiation, une proposition de langage, une lisibilité de l'indicible -, les « ombres prophétiques » des grands cèdres, et les « murmures » de leurs rameaux forceront l'écoute des saints, des poètes et des sages, car ils sont oracles, « l'instrument sonore » qui use son temps et sa croissance à rendre audible ce « nom que la lune adore » - il est vrai que par la médiation l'arbre, d'une certaine façon, s'instrumentalise, sert également à Dieu et à l'homme pour la transmission de messages, de prières, même si nous avons déjà précisé et montré qu'il ne se résumait pas à une pure vectorialité. Et il nous souvient bien sûr des arbres-lyres de Shelley, dont la musique conduit à la nature tout entière - mais chez le poète

anglais la musique des sphères, l'imprégnation du végétal par tous les ressorts du cosmos, mène déjà à la délivrance d'un savoir, d'un secret qui concerne le monde visible. Chez Lamartine le chant est un cantique, les voix élevées font entendre les louanges de la divinité et en même temps la révèlent.

En vérité le parcours de l'histoire culturelle, autant à travers l'étude des motifs mythologiques, de la fortune des arbres cultuels, qu'à travers celle des motifs bibliques, pourrait fournir de nombreux exemples à l'appui d'une médiation végétale vers l'au-delà et ses dieux. Souvenons-nous comment Pline dans son *Histoire Naturelle* rapportait les moeurs de ses concitoyens (27), de consacrer une forêt, puis les arbres les plus beaux des campagnes pour leur servir d'intermédiaire vers le divin, leur tenir lieu d'autel ; il évoquait aussi les augures que les hommes lisaient dans le dessèchement ou la renaissance fabuleuse de certains arbres sacrés comme le figuier du Forum, dont la présence commémore - déjà l'arbre cultuel est mémoire, ramène à des temps originels, mythiques - l'épisode qui vit Romulus et Rémus nourris sous un figuier. On trouvait aussi la mention d'épisodes fabuleux dans certaines forêts sacrées - celle de Junon à Nucérie est mentionnée au *Livre XVI*, dont les arbres tombés se sont redressés seuls. Par leur sacralité ces lieux sont censés conserver un lien indéfectible avec les dieux, et chaque événement y acquiert un sens, y est signe, message. L'arbre se dresse comme une présence concrète qui rapproche les dieux des hommes, et toute vénération, toute offrande, viennent entretenir cette médiation.

Un passage de *L'Oedipe à Colone* de Sophocle décrit pour Oedipe aveugle et par la voix de sa fille Antigone, un bois sacré, un sanctuaire avec ses ambivalences ; « l'endroit est sacré, comme on peut le deviner, où pousse d'abondance le laurier, l'olivier, la vigne » (28) peint Antigone, puis un homme approche et enjoint Oedipe de se lever de la pierre où il s'est assis et de quitter ce lieu « intouchable et non habitable » parce que possédé par les « déesses effrayantes », les Euménides redoutables que le chœur n'ose nommer. Il est intéressant de constater que le lieu arborescent de la médiation est le « non habitable », qu'on ne peut donc demeurer sur ce seuil sans être foudroyé, que l'exploration des forêts de symboles est dangereuse, que, si la vectorialité du végétal permet une circulation à double sens, celui qui s'aventure trop loin risque la mort, le non-retour - n'était-ce pas le cas du personnage de Gallegos, s'achevant en une irréversible métamorphose, habitant le seuil, le passage pour toujours ? Ce

non-retour fait d'une certaine façon aboutir pleinement la rencontre, au-delà des terreurs sacrées ; mais dans ces terreurs sacrées le végétal préservait la distance, nécessaire pour la médiation, entre hommes et dieux, il incarnait cette distance même, étant vecteur, trait d'union, pont ou chemin. Et *l'habitable* c'est aussi cette autre médiation, qui, souvenons-nous de l'analyse d'Harrison à propos de l'habitat, lie l'homme au monde qui l'entoure, non pas le monde littéral, mais un monde appréhendé dans ses mystères et ses connivences, ce monde que, justement, on n'habitait peut-être jamais tout à fait, ou seulement dans la distance, habitant le rapport et non pas le monde en soi. Tout ceci pour montrer - et c'est dans son lien au divin, par cette ambivalence du sacré, par cette médiation avec un ailleurs rendu audible, visible même, révélé, manifesté, mais toujours « intouchable et non habitable », que le végétal le prouve le plus efficacement - combien au coeur du symbolisme, la confusion entre les deux éléments mis en rapport n'est pas souhaitable, trop dangereuse - elle peut mener à une mise à mort ! -, combien le mouvement, la dynamique de la mise en communication, de la circulation par le vecteur de l'arbre, demeurent primordiaux, combien l'arbre - navire, mât, échelle en appuient encore la présence - doit être maintenu, étant l'image de la distance - et la distance elle-même - nécessaire à la rencontre.

L'abattage du médiateur attire aussi les foudres de celui ou celle à qui il est consacré, ou qui l'habite ; nous ne rappellerons à ce propos que l'hérésie d'Erysichton relatée chez Ovide, qui provoque la colère de Cérès, le châtement par une faim insatiable. Il n'empêche que le chêne est abattu, que le bois perd un peu de sa sacralité - la coupe est rupture de la médiation, que le châtement ne réinstaure pas. Dans *Les Bucoliques* Virgile trouve en la présence du divin dans les bois et les sources un prétexte à l'harmonie des lieux ; en vérité cette présence humanise les paysages, elle se fait plutôt connivence, et dans l'univers familier se dilue la sacralité.

Dans les récits médiévaux, principalement les chansons de geste, la présence d'un arbre, le plus souvent le pin, arbre du vitalisme, de la puissance des énergies cosmiques, se dresse comme garante d'un lien maintenu entre le ciel et la terre, plus exactement entre le roi et le divin, légitimant un pouvoir comme le K'ien Mou des Chinois le fit avec les empereurs. On trouve ainsi dans la *Chanson de Roland* (29) le trône installé sous un pin, où, à la façon de Saint Louis rendant la justice sous le chêne et prenant en quelque sorte Dieu à témoin à travers l'arbre,

l'instituant garant de la justesse des lois qu'il prononce, le roi s'assied et devient un véritable souverain de droit divin. Charles Martel réunit quant à lui son conseil à l'intérieur de son palais, dans la *Chanson de Girart de Roussillon* (30), mais toujours sous un pin, qui donne leur caractère solennel aux scènes qu'il abrite, engagement, serments, trêves, audiences royales, confidences aussi, mettant en valeur les gestes et les événements qui se déroulent à son ombre, grâce à sa mise en rapport, sa médiation avec le ciel. Cette médiation est surtout en vérité d'ordre moral, elle légitime la justesse d'un droit, d'un pouvoir, leur probité ; dans un autre passage de la *Chanson de Girart de Roussillon* un enfant est tué à l'intérieur d'un verger, mais une fois sorti de l'enceinte du lieu l'assassin s'arrête sous un ormeau, lève les yeux au ciel et aussitôt se traite de « scélérat » et de « traître » (31). Le végétal éveille la conscience morale, il juge déjà, parce qu'il se tient comme le signe d'une justice divine, absolue ; il provoque le repentir, il est à sa façon arbre du bien et du mal, révélant soudain au meurtrier l'évidence de la nature de son acte, quand, à l'opposé, les vergers pourraient signifier la violence d'un vitalisme terrien qui pousse au meurtre rituel, un sacrifice pour régénérer les énergies cosmiques.

L'analyse des motifs bibliques a parcouru les œuvres d'un certain nombre de poètes professant leur foi à travers les images issues des textes bibliques. Ainsi le poème *Enjullo (Ensouple)* (32) de Miguel de Unamuno considère la croix christique comme un ensouple dont la trame est la douleur des hommes et la chaîne est divine ; cette image décrit une rencontre, côté ciel et côté terre, pour tisser une étoffe, un écheveau serré où Dieu et homme sont étroitement étreints. En la croix-arbre ils se joignent, en une seule âme, qui est « révélation de Dieu » ; et le poème *Escala (Echelle)* raconte les montées et les descentes des anges sur l'échelle de Jacob, que le poète appelle aussi « croix », « levier » pour sa force capable de relier l'homme à Dieu.

On ne pouvait, bien sûr, manquer de mentionner à nouveau Paul Claudel ; « il faut que je parle sous l'arbre » assure le cousin Baube dans la première version de *La Jeune Fille Violaine*, pour grandir, pareil à l'arbre, la « vigne » ou « l'olivier », et se mêlant à sa verticalité, « mélangé » ainsi « avec le Fils de Dieu » (33). Et Violaine reconnaît le divin révélé par l'image du pommier en hiver, « plein d'étoiles » (34) dans la première version et « habillé de fleurs » (35) comme en mai dans la seconde, pour une manifestation plus flagrante encore de la

divinité, dans cette éclosion hors saison de fleurs printanières. La rencontre avec Dieu se noue à travers le végétal ; « toute la nuit avait attendu l'arbre, ayant besoin de lui » (36) dit Violaine, de sa promesse révélée hors des saisons et des jours. Mais c'est surtout dans le fruit eucharistique que le divin est reçu par la médiation de l'arbre ; « ayant reconnu » le fruit, l'homme doit le manger aussitôt, non pas le tâter « de ses mains curieuses » mais l'offrir à la bouche qui seule « le peut recevoir », puis la chair et le cœur recevront son « germe bienfaisant » (37). Dieu est donné à l'homme par l'intermédiaire du fruit, la maturité d'une vie qui pénètre dans le cœur et dans la chair, l'arbre livrant le divin en soi : la manducation du fruit eucharistique porte la médiation jusqu'à une intime fusion. Dans *L'Histoire de Tobie et de Sara*, Sara s'identifie au végétal pour se dresser en intermédiaire et guide vers Dieu ; la femme devient l'arbre eucharistique, le fruit choisi de Dieu, grappe ou figue, pour se faire connaître de l'homme, qui vient communier à l'arbre-femme - « Qui mord à moi, il sera saturé de la chair et de la semence de Dieu » (38). Dieu s'est fait nourriture, terrien donc, fruit de l'arbre pour que l'homme accède à sa révélation, la porte en soi. Pierre de Craon dans *L'Annonce faite à Marie*, autre version de *La Jeune Fille Violaine*, décrit l'intuition, la reconnaissance du divin à travers l'attitude des arbres, deux chênes en l'occurrence « qui parlaient entre eux » (39) et louaient Dieu de les avoir créés si forts. Et quand Violaine meurt, l'ombre qui l'enveloppe est celle d'un arbre-dieu, « l'obscurcissement comme d'un ombrage très obscur » (40) ; une frondaison qui s'étend dit l'accueil de la jeune femme dans le sein de Dieu. Avec Claudel la médiation du végétal glisse peu à peu vers l'identification de Dieu - ou de l'homme - à l'arbre qui les conduira l'un vers l'autre - alors on retourne à une image de l'arbre double de l'homme ou de Dieu fait homme, permettant cette fusion, cet accouplement, « accolement » et « succion », où homme, Dieu et arbre-croix ne font plus qu'un.

De la même façon La Tour du Pin dans sa quête du divin choisit l'arborisation, se faire arbre pour recevoir son Dieu, le feu du buisson ardent en soi comme au chapitre XXI de la *Somme II* ; c'est au souvenir d'une proximité du végétal avec le céleste, de ses médiations bibliques, que le poète tend vers cette assimilation de la nature végétale, mais, supprimant en quelque sorte les intermédiaires, le poète se fait arbre, virtuellement bien sûr, et trouve la terre promise dans un baptême du feu - on voit combien on s'est éloigné de cette

médiation originelle, de l'arbre médian, lieu de culte ou de révélation mais auquel nul ne pouvait s'identifier car il portait les ambivalences du sacré, était la distance respectueuse en même temps que le trait d'union.

Rina Lasnier fait aussi converser fréquemment Dieu et homme à travers l'arbre. Dans *L'Arbre en feu* c'est encore le buisson ardent qui constitue le modèle d'une présence divine révélée dans l'arbre, lequel, « né du feu », « couvre seul l'absence des jours et des dieux », épanouit cette présence solaire, un peu indéterminée ici, d'un lointain trop invisible, trop peu impliqué dans la vie des hommes - réapparaît cette idée développée par les historiens des religions, que l'arbre sait ramener le divin céleste et lointain, vers l'homme terrien. Dans le poème *L'épinette bleue* c'est l'anthropomorphisme de notre motif, figurant « un prêtre en surplis » haussant l'hostie du soleil vers le ciel, qui suggère l'idée d'un rapport privilégié de l'arbre avec le divin, et son « offrande païenne » relie l'aube de la terre aux espaces célestes qu'il démontre et révèle dans son geste. Mais *L'Arbre bon* décrit plus précisément une médiation entre Dieu et homme, puisque le végétal y paraît élu pour répandre le Verbe, la bonne parole ; « Dieu te parlait comme au prophète de son commandement », lui signifie l'homme, personnage christique, qui s'en remet à l'arbre pour sa crucifixion, sachant bien que, cloué à l'écorce, buvant le « lait noir » de l'ombre du géant végétal, la tête sacrée de l'arbre bon sera une mise sous tutelle, une union à la divinité, à « cette force étrangère » que le crucifié attend, s'en remettant à Dieu à travers l'arbre-croix. Enfin *Le Sapin vêtu*, ce poème de l'arbre-mage, anthropomorphe lui aussi, sous-tend un semblable écho dans le végétal, une inspiration, une prophétie qui prend parole et sacralité dans la présence de l'arbre, « parole errante », compromise dans les douleurs vives de l'hiver, réanimée dans l'image du « menhir des cultes morts » où le sapin se fait autel du froid, différent de ces lieux culturels dont on glorifie fréquemment le vitalisme, la force des arbres, pour garanties de leur médiation. Ici un au-delà indécis est révélé, un langage imprécis dessine l'image d'un arbre mage et menhir, un paysage de neige transfigure, purifie l'élan du végétal porté vers le céleste.

Des romans réaniment la médiation végétale ; nous les connaissons déjà bien puisque ce sont le récit d'E. Fakinou, *La Septième Dépouille*, dans lequel l'arbre est oracle, délivrance de messages plus ou moins obscurs aux pythies toujours plus rares de la Grèce moderne, ordonnant tout un rituel, aimant les

femmes qui l'interrogent allongées à son ombre les pieds vers l'Orient, bénies et maudites tout à la fois, poursuivant la médiation végétale, les desseins de l'au-delà rendus audibles dans les confidences de l'arbre, ou encore le livre de Steinbeck *Au Dieu inconnu*, avec ce chêne qui lie d'abord le héros à son père mort, maintient une proximité entre vivants et morts, puis est nommé « ambassadeur »⁽⁴¹⁾ entre la terre et l'homme - ici nous avons affaire avant tout à un arbre de vie, de la régénération du cosmos, mais le terme « ambassadeur » livre bien une mise en relation, une confiance de l'arbre à l'homme, la révélation d'un ailleurs gouverné par des ressorts secrets, ou même par un dieu, un dieu plutôt chrétien d'ailleurs, céleste mais manifesté dans le terrien, selon les interprétations des événements qui sont suggérées, entre châtement, culpabilité, et rachat par le sang de la crucifixion.

Avec les récits africains le végétal impose parfois violemment les messages d'un au-delà ; l'étude des motifs mythologiques s'est attardée à cerner la problématique soulevée par ces nouvelles, *L'Arbre fétiche* de Jean Pliya ou *Les Dieux de Bangoulap* de Nzouanken, entre la condamnation de dieux trop cruels et la perte, justement, d'un rapport avec le divin quand les arbres sont mutilés. Ces arbres croissent bien à la croisée d'un chemin, à une intersection, et leur médiation s'effectue, souvent mal, à ce lieu de rencontre, entre nature et culture, modernité et tradition - c'est le cas, précisément, de l'arbre fétiche, que l'on veut abattre pour élargir un sentier et en faire une rue. Dans le récit de Diabaté relatant l'expérience de la circoncision, *Comme une piqûre de guêpe*, l'arbre du centre du village, bienveillant puisque respecté, établit une relation permanente avec dieux et ancêtres, les rites se déroulant au pied de ce fromager, offrandes de boules de mil, de poulets égorgés, sous celui qu'on dit « hanté par le génie tutélaire du village »⁽⁴²⁾ ; mais on voit qu'ici, même si le lien aux divinités ou aux ancêtres demeure très présent, la médiation glisse de la verticalité à l'horizontalité, comme elle le fit dans les contes, passant dans le domaine social, ou des rapports de l'homme au monde, de l'intégration de l'individu dans les structures traditionnelles du groupe.

Pour la jeune héroïne du roman de W. Stockenström *Le Baobab*, l'arbre est lieu de transit, refuge, provisoire comme il se doit, avant le « changement de résidence »⁽⁴³⁾ ultime auquel il prépare. A la toute fin du récit elle s'est pelotonnée dans le ventre de l'arbre, elle a tout mis en ordre, de sa pensée, de sa mémoire aussi - nous le verrons un peu plus loin - et elle attend le passage,

« comme un oiseau quitte une branche », le repos définitif - « Vite, esprit d'eau » enjoint-elle, car le franchissement du seuil est aussi plongeon « dans l'eau sombre », arbre et eau s'alliant pour la traversée du miroir.

Non loin de la métamorphose des morts en arbre, ou d'une renaissance de ces morts à travers le vitalisme végétal, l'homme imagine dans l'arbre un lien obscur avec « ceux qui dorment auprès des racines »⁽⁴⁴⁾, selon l'expression de Rilke dans les *Sonnets à Orphée* ; c'est une « révélation diaprée » qui monte de la terre le long de l'axe arborescent, et relate le secret des morts nourrissant la terre. Par les racines de l'arbre les morts « soufflent jusqu'à son faite »⁽⁴⁵⁾ et leurs désirs et leurs rêves, trouve-t-on dans un passage d'*Intermezzo* de Giraudoux, le végétal assumant la mise en relation du souterrain et du terrien. « Je vois les arbres respirer l'obscur repos des morts »⁽⁴⁶⁾ déclare Georges Sféris dans un passage de *Mythologie*. Notre motif rapporte aux vivants une présence obscure, un au-delà qui est un ciel chthonien.

En vérité on peut considérer que tout arbre anthropomorphe décrit dans la poésie comme étant tourné vers le divin, en prière ou en cérémonie, manifestant tous les signes de la foi ou de la grâce, relie l'homme à Dieu, le porte dans tous les cas vers le céleste ; nous ne les rappellerons pas ici.

Saint-John Perse habille les arbres qu'il décrit de toutes sortes d'ornements et d'offrandes, qui les rendent dignes des arbres cultuels. L'arbre en hiver est « arbre de magie », mais « vain » de son lot d'icônes, de fétiches (Amers, I.1), dépourvu de cette pesanteur d'un sacré trop solennel et cherchant dans le vent le dépouillement et un langage plus aérien ; l'arbre « peuplé d'oracles, de maximes » se hausse vers le ciel, il est « grand arbre du langage », traduit les quêtes de l'écrit sur la page du poète, mais il propose bien cette stature du mystérieux médiateur, si imposant dans sa proximité avec un ailleurs qui s'éclaircira dans les dons du savoir - nous approchons de plus en plus de cette seconde médiation, qui délivre une connaissance, un apprentissage des chiffres qu'elle révèle.

Ben Jelloun décrit dans son recueil *A l'insu du souvenir*, sous le titre *Le Rire de l'arbre*, une manifestation surnaturelle dans un arbre de Rabat qui, ainsi que dans l'histoire d'Erysichton, s'est mis à saigner et parler lorsque les hommes ont cherché à l'abattre. La foule y accourut bien vite comme à un lieu de pèlerinage, honora le végétal, toucha son sang, colla ses oreilles à l'écorce pour en recevoir des messages. « L'imaginaire populaire, harassé par la vie moderne dans

la ville, se déchaîna autour de l'événement » ; l'histoire devint mythe, le fait devint merveille. Ici, déjà, la médiation s'établit moins avec une divinité quelconque, improbable dans le végétal, qu'avec le rêve ; elle est invitation à l'imaginaire, à la création de mythes nouveaux, à la palabre et au conte.

Le rêve du bon Frère Léon dans le roman de Kazantzaki, *Le Pauvre d'Assise*, use du végétal pour révéler les desseins de Dieu ; une grande félicité s'empare du moine, comme « le souffle de Dieu me caressant » (47) dit-il, et pour appuyer l'idée d'un message de l'au-delà, les oiseaux se posent sur les branches « comme les lettres de l'alphabet », invitant au déchiffrement.

Dans la poésie de Jouve, l'homme tente de rétablir un rapport perdu avec le céleste ; dans les vers de *Draperies* il incite le végétal à recouvrer son énergie pour se porter vers la lumière, un végétal un peu à l'image de l'homme du siècle, découragé :

« [...]
Transportez-vous avec plus de sérénité, d'éclat
D'esprit de jour, soyez dans le giron de Dieu
Tout à coup par fureur, poussée, sève, sueur

[...]

*Soyez plus forts que la lumière même ne le permet
Anéantissez la forme vibrante et
Passez, marchez en moi pour être la Personne
Irréelle, aux draperies de Perfection, par nous adorée. »*

Que l'arbre retrouve passionnément son lien au divin, qu'il porte jusqu'à l'homme, violemment, la présence de l'invisible, tel est le voeu du poète. Et dans *La Louange* les paysages du désert et de la modernité, qui sont pertitions, absences de l'arbre médiateur, misère d'un environnement désacralisé, s'opposent à la glorieuse figure de l'arbre, guide et garant, sentinelle de l'idéal, l'arbre du divin, de la mise en communication, de l'adoration :

« [...]
O vous déserts d'horreur hommes épouvantables
Et vous tombeaux d'amour épouvantés
Viens se dit mon âme en un château fort
Où les sources bruissent contre les pierres

Où le chêne sacré fait ombre sur la mer

[...] »

Mais dans la fin du poème, qui mentionne les vérités « écroulées », le retour au paysage médian, entre source, pierre et arbre, tous éléments de la mise en communication, de la circulation entre ici et ailleurs, paraît compromis, car les terres sont vendues, tout est fantôme et cendre dans les villes.

La Fable du monde de Supervielle montre Dieu créant l'arbre avec de l'ombre, réalisant un médiateur imparfait, qui ne saura de Dieu que le céleste et la beauté :

« Vous qui m'ignorez de toutes vos racines
Et ne saurez de moi que le vol des colombes » (48)

Dieu dès la création prend soin de se ménager des messagers, qui entretiendront les hommes de leur proximité avec un dieu de paix et d'harmonie, oublieux du terrestre.

Dans la poésie d'Odysseus Elytis l'arbre est lumière, surtout parce qu'il révèle les chiffres d'un monde inconnu - mais alors il conduira à un savoir, à l'acquisition d'une connaissance, souvent encore relative à cet au-delà qui dévoile ses mystères, ne se contente plus de se manifester dans les nimbes qui enveloppent le sacré, le ciel des dieux ou des morts. Nous avons déjà évoqué une lisibilité de l'au-delà, des révélations par le langage, ou même les « paraphes du démon » ; en vérité lisibilité ne signifie pas compréhension, mais c'est bien elle qui sera approfondie avec les arbres du savoir, elle qui est déjà lumière, éclairage sur l'ailleurs, comme déroulant cette partition que suggère le poète grec dans *Les Laudes*, pièce du recueil *Des Analogies de lumière* :

« LES ARBRES étoilés par la grâce de Dieu
la notation musicale d'un autre monde
l'ancienne croyance que toujours existe
ce qui est très près et pourtant invisible
[...] »

Nous poursuivrons ce poème dans l'analyse des médiations vers le savoir, car alors l'ailleurs prend ampleur de lumière dans le corps de l'arbre, d'une

lumière qui est la médiation même, la découverte, le décryptage d'un univers jusque là obscur. Le poème *L'Arbre de lumière* (49) décrit aussi dans le végétal, en même temps qu'une lucidité donnée sur le monde et sur soi, une présence religieuse, comme une grâce, car le végétal apparaît subitement, il est vision, rapproché de la croix comme du Christ - il est vérité révélée.

Les arbres médiateurs, vecteurs vers l'au-delà, nous ont surtout menés à l'exploration du sacré, solidarissant l'homme avec le divin, ou encore le mettant en communication avec les morts ou les ancêtres. Dès que cet au-delà, cet ailleurs, l'invisible, sont susceptibles d'être l'objet d'un savoir, d'un enseignement sur le monde puis sur soi, l'arbre se fait initiateur et guide. L'univers à déchiffrer pourra être plus ou moins lointain, la science délivrée participera tantôt du domaine de l'hermétisme, soufflant à quelque privilégié le secret de grimoires ou de runes obscurs, invitera tantôt à une proximité sensible avec les essences, à un toucher du monde ; ou bien le végétal enseignera la sagesse, instigateur d'une quête intérieure ou adjuvant dans les épreuves vers la maturité. L'arbre porte à l'introspection, à la méditation ; mais nous ne séparerons pas les guides vers le monde extérieur des guides vers soi, car les deux se voient très souvent associés, principalement chez les poètes. Dans tous les cas notre motif continue à assumer son rôle de figure ascensionnelle, conductrice, de lieu de passage, de charnière, de seuil, il ouvre l'espace de toutes les quêtes.

2) Guides et initiateurs - Arbres du savoir et de la quête de soi :

L'arbre au fruit défendu de la *Genèse* avait, rappelons-le, suscité de nombreuses interprétations ; arbre de connaissance pour son don de lucidité, il induisait au discernement, qui devint surtout d'ordre moral. Insitué en paradis, loin du centre où se dressait l'Arbre de Vie, on y conçut l'origine du dualisme, tout en n'ayant de cesse de le confondre au finale avec un arbre du milieu - tantôt maudit, tantôt accomplissant l'homme par la conscience de soi, il devint arbre sec, arbre de la chute et du déterminisme, arbre à racheter par la croix.

Pour Charles Hirsch tout processus de connaissance est une ascension par degrés, car soumise au dualisme symbolisé notamment par le serpent et sa rotation en spirale autour de l'arbre - il systématise ainsi un processus à partir de l'arbre biblique. Mais le végétal est aussi selon lui l'image même des quêtes du savoir, qui cherche des fondements - les racines - et élargit les horizons - ce sont les ramures. Le serpent montre le chemin ascensionnel, en hélice, entre tension des contraires, mise en dialectique, et union des termes opposés. Par ailleurs l'ascension est aussi, et avant tout selon l'histoire biblique, une chute, un mouvement descendant qui consiste en une exploration lente et douloureuse de la réalité.

En fait d'expérience douloureuse, l'acquisition d'un savoir nécessite parfois les plus grands sacrifices. Ainsi le dieu Odin resta pendu neuf jours et neuf nuits au grand frêne Yggdrasil pour accéder à la science suprême, celle des runes. Roger Cook relève ces vers dans un passage des *Eddas*, le *Havamal* ou *Parole du Très Haut*, où Odin lui-même prend la parole :

*« Je fus pendu, je le sais
A l'arbre battu du vent
Neuf jours et neuf nuits
Je fus frappé d'une lance
Et donné à Odin
Offert par moi à moi-même »*

Apparaît aussi dans ces propos, aux côtés de l'apprentissage d'un savoir, une réalisation de soi grâce à l'arbre sacrificiel. Yggdrasil est fréquemment nommé « coursier d'Odin », alliant bien ainsi à l'image de la potence celle de la monture, donc d'une médiation. Le mythe a été comparé, par Boyer comme par Cook, aux rituels des Chamans escaladant le poteau de la yourte, chevauchant, comme nous le décrivions plus haut, vers le monde des esprits ; les souffrances qu'ils endurent assimilent aussi l'arbre à un motif sacrificiel, d'autant que sont rapportés de l'au-delà un savoir magique, des secrets comme celui du langage runique conquis par Odin.

En outre Yggdrasil est lié au savoir par la racine, puisqu'à ses pieds coule la source de Mimir, dont le trésor est à la fois de sagesse et de mémoire ; le grand frêne est parfois nommé « poutre de Mimir », et Odin qui vient consulter la source

y aurait laissé un oeil en gage pour une seule gorgée de sagesse - à nouveau l'accession au savoir, le don d'aptitudes extraordinaires, demandent une manière de rite de passage où le futur initié doit renoncer à une partie de soi, au pied de l'arbre sacrificiel. Tout arbre sacrificiel n'est pas arbre de connaissance, car nous avons vu accomplir des sacrifices dans le but de régénérer le cosmos, en même temps, bien sûr, qu'il s'agissait de resserrer des liens avec le monde environnant ; dans l'ouvrage de Roger Cook on distingue ces deux types d'arbres sacrificiels, ceux qui visent à régénérer le vitalisme cosmique - la croix est de ceux-là - et ceux qui conduisent au savoir. Parmi ces derniers, Cook place l'arbre de la Bodhi, l'arbre sous lequel Siddhârta Gautama devint Bouddha, « l'éveillé », ayant atteint l'illumination, car il interprète cette accession à la vérité ultime, après maintes luttes contre démons et créatures monstrueuses, comme un sacrifice de son moi comparable à celui des chamans s'épuisant dans l'ascension de l'arbre cosmique.

Bouddha est symboliquement monté à cet arbre, qui deviendra le banyan sacré en souvenir de l'éveil - mais rappelons qu'avant l'existence du Bouddha historique l'Inde était déjà criblée d'enceintes sacrées, d'autels arborescents, objets de rites de fécondité. En vérité pour Roger Cook l'arbre est conducteur vers le savoir, guide de lumière, parce qu'il propose l'image même du processus d'illumination, du rassemblement des énergies dispersées à la racine, de leur concentration dans le tronc, jusqu'à la transformation spirituelle épanouie dans les ramures - mais il est vrai qu'alors notre motif reprend le chemin de la modélisation.

Goblet d'Alviella compare, dans *La Migration des symboles*, le figuier de la sagesse du bouddhisme à l'arbre des *Vedas* qui détient la foudre et le Soma, la boisson d'immortalité des dieux, parce qu'il passe pour un arbre qui donne l'inspiration et révèle la nature des existences antérieures - il est donc science, en même temps qu'il s'impose comme médiateur avec le céleste, car ses révélations sont aussi d'ordre oraculaire, dévoilant la volonté des dieux. Pour Goblet d'Alviella est arbre de science l'arbre qui donne pré- et omni-science.

C.G. Jung⁽⁵⁰⁾ considère quant à lui l'arbre alchimique comme un motif ascensionnel ; l'adepte qui se place sous l'arbre aux fruits solaires, lunaires, ou portant les signes des planètes à bout de branche comme dans le dessin du XVIème siècle de G. Batista della Porta (cf. Annexe 86), est comparable au

chaman grim pant échelon après échelon vers un savoir secret, qui pour tout non-initié demeurera hermétique.

L'accession à un savoir, surtout initiatique, réservé à une élite, passe par la mise en signes, en écriture, en alphabet de ce savoir. Rappelons par exemple cet « alphabet des arbres » épélé lettre à lettre par Robert Graves dans *La Déesse blanche*, alphabet à usage divinatoire, dont la connaissance initiait aux mystères druidiques, à un langage magique utilisé dans des cérémonies religieuses ; il est appelé par Graves la « relique du druidisme » et était encore connu au Moyen-Age, où on en usait en sorcellerie, dans les diagrammes de la main notamment, attribuant à chaque partie de celle-ci ses lettres-arbres. Ainsi la présence végétale, de diverses essences nommées à chaque lettre, s'impose-t-elle comme garante de l'authenticité du savoir détenu, de ses mystères aussi, par la délivrance, le dévoilement, en un langage si proche de la nature et de ses rythmes, des ressorts les plus inavoués de la création.

Mais les relations étroites entre l'arbre et le langage, les sons ou l'écriture qui nomment, le logos, celui-là même que nous habitons, souvenons-nous, celui où s'inscrit le rapport de l'homme au monde, son toucher de l'univers extérieur, ne s'arrêtent pas là. Roland Bechmann examine dans *Des Arbres et des Hommes* (51) les dénominations, les étymologies qui rapprochent l'arbre et l'écrit. Il signale bien entendu l'alphabet des arbres, dont chaque lettre énonce un son en même temps qu'un mois de l'année ou un moment de la saison avec tout ce que cela comporte de mise en présence, de convocation du monde environnant, du temps et de ses rythmes. Puis il évoque la proximité des mots allemands « buch » (« livre ») et « buche » (« hêtre »), puis « buchsbaum » (« buis ») et « buchstabe » (« lettres de l'alphabet »), des mots anglais « book » et « bush » (« livre » et « bois »), en français des substantifs bois, bosquet et bouquin ; en vérité tous ces termes dérivent d'une racine commune, le mot germanique « böks » (52), venu lui-même de « boka », qui signifie « hêtre », tout ceci simplement parce que le bois de cet arbre servait pour la fabrication des tablettes où l'on inscrivait les runes. On usa aussi à l'occasion de baguettes de buis, nous dit Bechmann, ou du noisetier, selon Jacques Brosse, pour qui cette essence est symbole de sagesse intérieure précisément parce que les tablettes taillées dans son bois étaient un support d'inspiration pour les druides - en outre du noisetier on fit les baguettes des sourciers, ce qui caractérise aussi une médiation, par la conduction, la révélation

d'une présence invisible dans les vibrations du bois. Quant aux « lignes » de l'écriture, précise Bechmann, elles tirent leur sens du latin « lignum », le matériau bois lui-même, caractérisé par des fibres parallèles. En vérité, si l'on en croit le *Dictionnaire historique de la langue française*, cette explication serait erronée ; en revanche c'est le verbe lire (« legere »), qui se trouve apparenté véritablement à « lignum », signifiant à l'origine « ramasser, assembler, cueillir ». Un autre mot attire encore l'attention de Bechmann ; il s'agit de « livre », dont l'origine est à trouver dans le « liber », lequel désigne la pellicule étroite qui se situe entre l'aubier et l'écorce, dont on usait pour écrire avant la découverte du papyrus. On sait qu'aujourd'hui le livre, l'écrit sont demeurés en liens étroits avec l'arbre, dont ils sont de grands dévoreurs ; mais outre ces rapports prosaïques, matériels entre arbre et écrit, l'inscription dans les mots, dans l'histoire de la langue, dans ses racines - si l'expression nous est permise - de la présence du végétal, revêt ici un sens plus profond, puisque par la matérialité « arbre » l'univers devient non seulement lisible mais compréhensible, connaissable, archivable ; en un mot, le monde s'alphabétise dans l'arbre ! L'accession au sens passe par cette médiation concrète de notre motif, ce ne sont pas de simples métonymies qui font du liber le livre même, des tablettes de hêtre les lettres de l'alphabet, car le végétal s'instaure langage, prise de parole sur le monde, explicitation de ses mystères ; l'incision primitive des lettres sur le bois est une mise en creux et en relief du sens, et l'arbre-livre accomplit ce que doit être le discours, le logos, lui qui est issu du liber, cette couche étroite, infime et pourtant la plus vivace, coincée entre l'écorce qui touche à l'extérieur, la partie visible du végétal, et le bois obscur, lourd, aux cernes multiples, l'aubier insondable, indécrypté. Ne retrouve-t-on pas ainsi dans la chair végétale le coeur du symbolisme, cette mise en rapport, cet échange entre visible et invisible, ces « regards familiers » une fois encore, qui font circuler de l'écorce à l'aubier, sans qu'on ait affaire à deux réalités séparables, bien au contraire, car l'arbre est un, le symbolisme ne fait que l'approfondir, permettre la communication, lui le liber, le tissu végétal qui justement - et nous tenons cela de sa définition, de sa fonction même - permet la conduction des sèves élaborées.

La figure de l'homme sous l'arbre suggère toutes les mises en rapport, avec un monde divin bien sûr, mais aussi sensuel, intellectuel et du savoir ; c'est le cas dans les jardins décrits par Grimal⁽⁵³⁾, où l'arbre excite à penser, et il en veut pour preuves tous les symposiums réalisés à l'ombre du végétal, notamment

sous le platane de Socrate, créant un lieu de la pensée libre dans un mélange de jouissance sensuelle et d'atmosphère intellectuelle. J. Brosse évoque d'autres médiations ou enseignements sous l'arbre ; ainsi Merlin prodiguait ses leçons sous un pommier et le platane après Socrate abrita de nombreux intellectuels ; Hippocrate, quant à lui, recevait ses malades sous un arbre de la même espèce. De la justice de droit divin à un savoir scientifique, notre motif demeure médiateur et garant d'une vérité, d'une lucidité. Pour Louis Hautecoeur le jardin en général est « école de sagesse »⁽⁵⁴⁾, s'y livre donc bien un enseignement, et la philosophie du repli hors des vanités du monde - le jardin est refuge, et le refuge est médiation distanciée, différée parfois, il porte à un regard neuf sur le monde en même temps qu'il en distrait, en protège (mais nous approfondirons avec quelques écrivains et poètes la position si particulière de l'arbre-refuge).

Si l'on se souvient des paradis taoïstes décrits dans *L'Asie : Mythes et traditions*, on y évoque aussi une proximité, magique, entre l'arbre et l'écrit ; bien que les arbres qui croissent dans ces jardins-paradis tiennent à la fois des arbres de vie et des donneurs de savoir, ils sont dépositaires de livres sacrés rédigés par les divinités elles-mêmes, et certains font briller sur leurs feuilles les caractères de ces écrits. De plus - en vérité nous avons déjà précisé cet aspect dans l'étude des arbres du langage, car ces confusions entre arbre et écrit sont du ressort de la poétique autant qu'elles participent pleinement de la médiation vers un savoir - le caractère « chou » désigne l'arbre mais il trouve son homophone dans le caractère dont on use pour dire le livre, et le terme employé parfois pour les fruits de ces arbres est le même que celui qui désigne les idéogrammes, « tseu ».

G. Dufour-Kowalska considère le savoir « symbolique » comme un savoir qui est donné par des signes concrets, différent d'une appréhension de l'univers qui entend transformer la réalité en signes abstraits ; le « livre du monde » devient alors un « recueil de symboles »⁽⁵⁵⁾, l'image est pleinement présence, le sensible porte l'invisible. L'arbre symbole, conducteur vers le sens, croît au lieu médian, parfois se contentant de signaler le passage, passage qui peut être concret, dans l'espace, entre le connu et l'inconnu. Ainsi dans le *Kojiki*, ce récit shintoïste des origines rapporté par *L'Univers fantastique des mythes*, où les deux divinités jumelles, Izanagi et Izanami, créent la vie et l'espace, un pêcher miraculeux se dresse à la frontière entre le monde « dont nous pouvons deviner les dimensions » et celui dont nous ignorons tout. Le végétal se situe au bord extrême du monde

connu, représentable, mais déjà une part de lui - il est miraculeux - appartient à l'incommensuré. Il permet le passage mais aussi sépare, différencie, délimite, et parfois même prévient de l'infranchissable - ou d'un seuil que nul ne saurait passer impunément.

Mentionné par l'ouvrage *Mythes et croyances du monde entier*, l'arbre Usokbhoktar est celui qui dans le « pays des jambosiers » accueillait, matriciel, les esprits des enfants entre deux vies successives ; il est aussi refuge temporaire entre mort et renaissance, d'autant plus qu'il introduit dans ce qui est nommé « la ville Nirvâna », donc guide vers une pleine réalisation de soi ; le végétal conduit d'une condition à une autre, il fait communiquer les diverses étapes de la vie de l'âme. De même il existe, toujours dans les croyances relatives au bouddhisme therâvada, un figuier dont les fleurs ou les fruits portent un globe de cristal, le Dhamma, qui est Bouddha lui-même. L'initié doit s'incorporer au figuier et au Dhamma, maîtriser ses facultés sensibles en l'espèce d'oiseaux-gardiens à tuer pour acquérir les globes de cristal - ces oiseaux, les Indriy, sont la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher et l'esprit - et conquérir ainsi une personnalité plus accomplie. En réalité, on se trouve ici face à un arbre qui met à l'épreuve, s'impose à la fois comme un obstacle et un adjuvant, un initiateur, contribuant au façonnement d'un être neuf. C'est ce rôle, sous des formes variées bien sûr, qui réapparaît dans de très nombreux contes.

En vérité le matriciel, ce qui conçoit, donne naissance, se montre très proche des arbres initiateurs, dont les leçons sont assez souvent prodiguées dans la violence, instigatrices d'une mort et d'une renaissance à soi. Ph. Barrier nous rappelle ainsi avec *Forêt légendaire* combien la forêt pousse à la quête de soi, notamment par son caractère dévorant, personnifié entre autres par les ogres et les loups - et à cet endroit Barrier songe bien sûr aux contes de Perrault -, affrontant à la mort pour la conquête d'une maturité forte et sûre de ses valeurs. Et la fontaine sylvestre, celle qui associée à l'arbre lie aux énergies vitales de la terre, fournit aussi - nous le rappellerons avec les récits médiévaux - le point de départ de quêtes valeureuses. En vérité - et l'on trouve cette idée dans *Le Sacré et le profane* de Mircea Eliade (56) - l'arbre peut se dresser autant à la source qu'au but d'épreuves initiatiques de type héroïque, car les mythes de la recherche d'arbres d'immortalité ou de jouvence démontrent avec l'accession au merveilleux ou à la

vie l'aboutissement de l'initiation, son accomplissement, une complétude, comme le suggère Chevrier dans son *Arbre à palabres*.

Les contes africains affirment particulièrement la position médiane de notre motif ; on y retrouve cet arbre ancestral dont la capacité de mise en communication ne s'exerçait pas tant à un niveau cosmique, que sur le plan social et familial. C'est ce que l'on comprend à travers la relation de contes par Chevrier et surtout par Calame-Griaule ; l'arbre est le garant de liens avec l'ancêtre fondateur, il présente une image paternelle, mais à l'arbre-père on ne s'identifie pas, car il abrite, donne des richesses comme les arbres maternels, mais surtout rend la justice, écrase parfois, comme dans le récit *Le paralytique et sa soeur* raconté par Chevrier, où la soeur qui refuse pour se marier de continuer à s'occuper de son frère paralysé, devient folle et mendicante, vit dans une misère « telle qu'un arbre lui poussa sur la tête », symbole, dit Chevrier, de tout le poids de la famille avec laquelle elle a rompu le pacte de solidarité. Avec *Les Enfants terribles*, conté aussi par Chevrier, les héros, négatifs et mauvais, dont les actes sont absurdes mais, étrangement, jamais condamnés parce qu'on considère qu'ils possèdent un sens caché, le lien mystique entre les hommes et les ancêtres est rompu en coupant l'arbre protecteur et donateur.

Dans les quêtes initiatiques l'homme incomplet, inachevé, apprend la soumission à un ordre - parfois son initiation se fait aussi par une réclusion provisoire dans un bois sacré. Calame-Griaule recueille par exemple vingt-trois versions de ces contes africains relatant le don de trésors par l'arbre, après des épreuves d'ordre initiatique révélant les bons et les mauvais héros. Le trésor à l'intérieur de l'arbre c'est à la fois de la connaissance et l'image d'une maturation, c'est aussi le symbole d'une intégration dans le groupe - on y découvre des parures d'initiés ou de mariage - ; le végétal, tant meneur qu'objet de la quête, conduit donc à une réalisation de soi, mais au finale il signifie l'échec ou la réussite de l'initiation personnelle, selon que les richesses - issues ici d'une figure maternelle, où se révèlent aussi les recherches d'une relation normale avec la mère - sont ou non données. Sous le titre *L'Arbre et le mariage*, Calame-Griaule étudie comment notre motif est le symbole même de l'initiation qui conduit au mariage ; il croît soit dans l'espace culturel - il peut être, par exemple, arbre fruitier -, près des hommes, soit dans la nature, invitant à un aller-retour, un départ vers le monde des ancêtres, lequel soumettra aux épreuves - ce monde peut être le bois

bien sûr, la forêt voisine, la brousse ou la montagne - puis une réintégration de la société, de sa maison, annonçant un mariage futur. L'arbre dans ces contes apparaît souvent comme un actant, épousant sous une forme humaine temporaire celle - parfois celui - qui refuse le mariage traditionnel et ses lois - ce peut être aussi un homme rejeté par les siens ou à qui personne ne veut donner sa fille en mariage, qui se détache du groupe, trouve ou crée un arbre-femme, lequel l'initie à la vie adulte et sexuelle, avant que chacun réintègre le lieu où il doit vivre, l'ordre étant réinstauré après que le héros a été guidé jusqu'à sa maturité. Mais dans d'autres récits l'arbre médiateur se contente d'être moyen, souvent magique, pour l'accession à une vie adulte et sexuelle épanouie ; l'abattre passera ainsi pour un acte viril - ou pour cette séparation que nous avons déjà mentionnée, entre féminité et masculinité, pour marquer l'aptitude conquise au mariage -, ou bien il suffira de grimper sur un arbre pour prouver et réaliser sa force de mâle.

Puis Calame-Griaule nous instruit de celui qu'elle appelle « l'arbre justicier » ; intermédiaire entre vie et mort, il conduit à un au-delà, mais en vérité se place d'emblée dans l'espace social et prend parti pour « la bonne cause », celle de la tradition, et pour la cohérence du groupe avant tout - c'est pourquoi Calame-Griaule use de l'expression « médiateur partiel ». Il est guide parce qu'il conduit à la résolution des conflits relatifs à l'inobservance des lois sociales. Nous l'avons vu ordonnateur bien sûr, dans des récits relatant des ruptures et des désordres tels que des meurtres, des mariages contrariés, des rejets d'orphelins, des abandons d'enfants, des fuites et des départs de héros offensés ; il s'impose aussi comme médiateur, à partir du moment où il joue le rôle d'auxiliaire - c'est là sa fonction la plus passive, pour laquelle il est en quelque sorte instrumentalisé - ou bien il refuse de servir le meurtrier, manifestant là ses positions, son parti pour le bon droit, tout en protégeant le héros ; enfin comme agent actif il suggère des ruses, tend des pièges, prend en charge le héros-victime - c'est lui qui tue en emportant dans le céleste -, s'imposant comme un protagoniste. Calame-Griaule considère l'arbre justicier comme un lieu de pacification, à mi-chemin entre le village et la brousse, à cette croisée de routes qui a priori devrait être le signe d'une impartialité, mais qui en vérité cache ce parti pris pour le social et le traditionnel, qui est aussi le parti des ancêtres et de Dieu lui-même. L'arbre avoue un rôle sélectif, il détient et rend une justice humaine ; cependant sa position dans cet espace ambigu, hors du village, l'autorise à s'imposer comme le lieu de

négociations entre les parties opposées ; en outre, précise Calame-Griaule, ce recours à un élément somme toute extérieur à la société, bien qu'en réalité toujours sur le terrain des traditions, marque une « situation limite », menaçant de cassure.

La médiation s'effectue aussi, nous l'avons mentionné, lors du passage par un refuge provisoire ; les arbres, souvent maternels dans ce cas, sont le signe d'une situation critique, ils n'interviennent pas alors directement dans le conflit, se contentant d'accueillir le héros en fuite - provisoirement répétons-le, car c'est bien ce caractère du refuge d'être passager, donc transitoire et médiateur - pour le faire passer dans un ailleurs, mais un ailleurs qui n'est pas la mort donnée à celui que l'on punit en l'emportant vers le ciel, plutôt un ailleurs qui marque la suspension de la vie sociale, avant une rupture définitive, ou, le plus fréquemment, le retour dans le groupe. L'arbre est alors extrasocial, il est précarité bien qu'il soit don, assez souvent ventre nourricier, mais il appartient à ces seuils caractérisés par « l'inhabitable », où l'on ne peut demeurer trop longtemps, sous peine de mort, de régression, ou tout au moins d'immobilisation dans un état de crise. Etre dans l'arbre c'est être à la frontière, hors et dedans tout à la fois - le refuge, s'il se situe bien hors du social, n'en est pas moins reconnu et abordable par lui, il fait songer à la forêt, sanctuaire protecteur des hors-la-loi, mais aussi lisière, regard porté sur le social avec le désir, le but ultime d'y retourner, après une transition qui fut apprentissage. Citons par exemple ce conte kabyle rapporté par Calame-Griaule à titre d'exemple d'un arbre-refuge ; ce dernier sert d'abri à une jeune fille qui s'est trouvée face à une situation invivable, puisque son frère voulait à tout prix l'épouser ; elle s'est sauvée dans un arbre sur le haut d'un rocher, ne répondant pas aux prières de sa famille - le végétal est bien ce lieu où la famille, le groupe, tentent de dialoguer, de négocier avec celle ou celui dont la situation parmi les siens était devenue intolérable - jusqu'à ce que son frère parvienne à lui couper la main, laquelle tombe dans un nid de corbeaux ; l'arbre-sanctuaire se trouvant offensé de cette violence exauce la malédiction proférée par la soeur : que son frère souffre des genoux au point qu'il ne puisse plus marcher, et ce aussi longtemps que sa main n'aura pas rejoint son bras. Puis la jeune fille se marie, mais elle n'ira voir sa famille que le jour où un corbeau lui aura rapporté sa main - tout rentre alors dans l'ordre, et le frère est guéri. Le végétal a bien assumé son rôle de refuge temporaire, d'auxiliaire pour punir le coupable - il est arbre

justicier - et maintenir la force des lois familiales et sociales, qui répriment l'inceste.

Mais l'arbre le plus redoutable dans son rôle de justicier demeure l'arbre ancestral, garant de la sagesse des ancêtres, de leur autorité ; il est instrument de la coutume, son agent de transmission. Moins personnalisé que les arbres maternels, il impose en général une puissance plus féroce, bien qu'il en semble parfois difficilement différenciable. Seuls certains contes font fusionner plus précisément dans l'arbre les images du père et de l'autorité collective tenue des ancêtres ; le végétal représente alors toute une généalogie, il transmet les pouvoirs entre le père et le fils, apprend au second bravoure et virilité, réaffirme l'importance des liens père-fils. Ainsi il existe plusieurs versions de la légende soudanaise du dubale, cette espèce de ficus dont on dit qu'il n'appartient pas au monde de la brousse mais est arbre de village ; selon l'une d'elles, toujours rapportée par Calame-Griaule, un taureau blanc, de la couleur des esprits ancestraux, est mis à mort par un homme fêtant la naissance simultanée de cinq fils ; mais chacune des cinq coépouses en réclame la queue, insigne du pouvoir, pour son fils ; l'homme alors lance la queue en l'air, pour que la plus rapide s'en empare, mais là où elle touche le sol pousse le premier dubale du Soudan. Dans une variante c'est le griot qui la lance, après la mort du père, à la demande des cinq fils ; dans les deux cas la réponse des ancêtres pour désigner le successeur du père est énigmatique, mais le ficus s'impose bien comme le symbole transmetteur.

De même, un conte hausa décrit une mise à l'épreuve de trois fils par leur père, qui entend déterminer lequel est le plus intelligent ; en vérité c'est l'attitude filiale de chacun que l'on va susciter, avec un baobab face auquel à tour de rôle les fils doivent faire montre de leur adresse ; le premier saute sur le baobab puis y fait un trou de sa lance, le second galope, s'élève dans les airs, survole l'arbre, et le troisième saisit les branches, arrache l'arbre et l'agite au-dessus de sa tête. « Qui auriez-vous choisi comme vainqueur ? » demande le conte. Calame-Griaule nous donne la réponse : il s'agit du troisième, car l'arbre des ancêtres ne doit être ni écrasé ni évité ; le troisième seul saura s'approprier ses pouvoirs, être un bon chef, sachant soutenir la coutume tout en se ménageant une certaine liberté. Il peut s'agir aussi d'un symbole maternel, précise notre auteur, mais le troisième fils reste celui qui démontre la plus grande maturité, car la mère est pénétrée par le premier, héros oedipien, esquivée par le second et déracinée par le troisième, le

seul à avoir compris que la mère doit être remplacée par la femme, comme il avait su prouver qu'il était capable de supplanter le chef. Le végétal ne s'institue pas seulement médiateur entre les générations - toute généalogie n'est-elle pas lien avant tout, trait d'union ? - ; il décèle les héros les plus matures par les épreuves qu'il fait passer, leur transmet un pouvoir qu'il a par avance légitimé.

L'arbre des quêtes de soi consacre l'intégration des individus dans l'ordre social, il guide et joint l'individu, l'unicité, à la multiplicité ; il marque bien le passage et y aide, d'un état inachevé à l'être social. Et ceci n'est pas seulement valable pour les contes africains, puisque Calame-Griaule avance une interprétation semblable pour ces arbres des rites roumains par exemple, que nous évoquions plus haut ; car s'ils sont d'abord des arbres du destin, des doubles en connivence, puisqu'ils fraternisent symboliquement avec un nouveau-né puis accompagnent leur protégé jusqu'à ses noces et à sa mort, cette façon de consacrer le passage - naissance, entrée dans la vie adulte, puis mort - est aussi propre à l'arbre médiateur, qui se retrouve en tous lieux de passage, à toutes charnières, y participe et initie à chaque seuil.

Rapportons cependant encore quelques contes d'Afrique que nous avons tirés de différents recueils et qui illustrent la faculté médiatrice de notre motif, telle que nous l'avons définie aux côtés de Calame-Griaule. Les *Contes du pays malinké* rapportent l'histoire d'un père qui veut épouser sa fille ; celle-ci s'enfuit, demande au chimpanzé de la tuer, lequel déracine alors un baobab, la frappe plusieurs fois avec cette massue de taille, la fait entrer sous terre et ressortir toujours plus belle ; puis il lui offre des richesses, elle retourne dans son village, réintégrée dans son statut normal - le végétal apparaît ici comme un simple instrument, mais le geste du singe le force à prodiguer une initiation violente, pour une quête de soi qui, ici encore, va de pair avec la quête de sa place dans la société. Un autre conte rapporte l'épreuve infligée par un roi aux prétendants à la main de sa fille ; elle consiste à décrocher une gourde d'or et une gourde d'argent d'un fromager - le mariage se formule bien ici en termes de démarche initiatique, avec un arbre instrumentalisé mais grâce auquel seulement l'accession à la vie adulte et sexuelle est permise.

Un conte tenda du Sénégal relate, dans *Les Dits de la nuit*, une histoire de transmission de pouvoir par l'arbre ancestral ; une femme prend, sur les ordres de ce dernier, son petit-fils, pour l'asseoir sous le fromager, « là où s'installent les

vieux », là aussi d'où un grand oiseau emporte les hommes ; l'enfant tue l'oiseau, il deviendra chef et, en outre, retournera chez ses pères, car sa mère l'avait amené dans un autre village que le sien après avoir épousé un homme venu de ce village. L'arbre des ancêtres confère des pouvoirs, désigne le chef futur, est garant de ses capacités parce qu'il maintient des relations avec le ciel des anciens.

Il existe plusieurs versions de l'épopée qui tire son origine de l'histoire du Mali, *L'Épopée de Sundiata* ; de nombreux écrivains ce sont attachés à la relater, nous en avons parcouru les versions de Camara, Diabaté, Inns, Niane, tata Cisse et Jeebaate, et, dans presque tous les cas, le héros Sundiata ne sera reconnu qu'après avoir montré sa force en arrachant un baobab, un peu à la façon du troisième fils du récit que nous analysons plus haut aux côtés de Calame-Griaule. L'épopée raconte comment Sundiata ne put marcher pendant quarante années ; le pays avait été usurpé à ses ancêtres, mais il avait été dit qu'un enfant naîtrait qui rétablirait une royauté légitime. Certains ne rapportent qu'une gestation de dix-sept années pour Sundiata, paralysé des jambes ; toujours est-il qu'un jour, sa mère ayant reçu un affront, les autres lui ayant refusé des feuilles de baobab, elle exhorte son fils à se lever. Il se lèvera effectivement, dans la plupart des versions grâce à une barre de fer, pour Jeebaate grâce à un baobab qu'il ploie et fracasse sur le sol ; puis - « ses premiers pas furent des pas de géant » précise Niane - il part déraciner un baobab pour le poser dans la cour de son père, devant la cuisine de sa mère, lavant l'affront et permettant à toutes les femmes du village de s'y approvisionner. C'est là le début d'une reconquête du pouvoir pour les siens, la première épreuve qui prouve sa légitimité ; par la démonstration de sa force le baobab transmet à Sundiata comme la bénédiction de ses pères, la généalogie royale.

Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières en République Centrafricaine signale l'importance d'un arbre, un acajou, appelé wàngà, à l'ombre duquel les rencontres entre deux villages ont lieu et où se concluent les traités de paix ; entre-deux, extraterritorial, il est cependant reconnu par chacune des parties, centre, pont négociateur et ambassadeur, impartial mais partisan de la paix et de l'ordre, du respect des lois ancestrales.

Mythes et société à Madagascar recense aussi de ces arbres ancestraux, arbres mâles, qui mettent à l'épreuve le jeune héros quant à sa virilité, sa capacité, aussi, à supplanter le chef ou son père. Parfois la tâche du héros consiste à déraciner ou couper un « arbre-foudre », substitut du père ou du chef ; ou bien il

s'agit de maîtriser les éléments, être capable de couper un arbre de Dieu, où s'est accrochée sa foudre. L'arbre est une autorité à transmettre en même temps qu'il conduit par les épreuves qu'il représente, le jeune homme à l'accession des pleins pouvoirs ; s'il peut effectivement passer pour le substitut du père ou du chef, ce n'est pas à la façon d'un double, car à nul n'est permis de s'identifier totalement au végétal, médiateur entre vivants et morts comme entre les générations, transmettant un pouvoir, poussant à sa conquête, mais dépassant toujours le simple règne humain. Un autre conte malgache relate les conflits entre Zañahary, un dieu, et Mbodisy, qui dit ne pas avoir été créé par lui ; dans leurs relations, comparables à celles qui existent entre un père et son fils, le second est soumis à des épreuves ; ainsi une version raconte comment, le dieu s'étant transformé en arbre, Mbodisy le reconnaît et évite de s'arrêter sous son ombre. Le végétal conduit à l'apprentissage d'une force - parmi les épreuves le héros doit aussi faire fructifier un bananier le jour même de sa plantation - en même temps qu'à celui d'un respect, car une trop grande virilité du jeune homme serait dangereuse - il est des arbres interdits, dont il convient d'éviter l'ombrage. Dans un autre conte encore, issu du même recueil, une épreuve semblable est subie par un héros qui veut retrouver le chemin de ses parents : il ne doit pas se reposer à l'ombre d'un manguier mais en plein soleil, ne pas manger des oranges qui pendent à foison ; ainsi l'arbre n'initie pas seulement en appelant le courage, l'intelligence de qui sait déraciner le baobab, mais aussi en éprouvant le respect des interdits, la reconnaissance d'une certaine sacralité.

Le Laurier de la lune, recueil de contes chinois, rapporte avec *Les Mûriers de dame ver à soie* l'acquisition d'un savoir-faire, celui du travail de la soie. C'est un arbre, un pin plus exactement, qui marque, à l'entrée d'un vallon, le passage vers le pays merveilleux des mûriers cultivés et entretenus par des dames en blanc. Une jeune fille partie chercher de l'herbe verte un jour d'hiver est guidée par un oiseau jusqu'à ce pin, dont la ramure, comparée à une ombrelle, cache puis décèle le pays des mûriers et des vers à soie. Là la nouvelle venue apprend toute la technique dont elle trahira à son retour le mystère, le confiant aux hommes ; le végétal marque dans ce conte une frontière de façon concrète, il introduit dans un univers inconnu, à une technique cachée aux hommes. Dans un autre récit du recueil, *Vertueuse armoise contre vile ortie*, apparaît le motif du refuge associé à l'eau et à ses reflets ; ici l'eau génitrice d'illusions double et renforce le refuge,

puisque l'ogresse qui veut dévorer la jeune fille montée dans les branches imagine qu'elle s'est cachée sous l'eau et y plonge plusieurs fois. Ce n'est que par son rire que la demoiselle se trahira, rompra le refuge provisoire ; l'ogresse et elle mourront finalement sous l'arbre, l'une se transformant en ortie et l'autre en armoise, son remède.

Le conte *Hache d'or et hache de fer* relaté dans *Contes populaires de Corée* et qu'on connaît aussi sous d'autres formes par Esope ou par *Le Bûcheron et Mercure* de La Fontaine, montre comment l'arbre, s'il n'initie pas tout à fait ici, révèle les qualités ou les défauts des hommes. C'est lui qui, résistant au bûcheron, envoie la hache dans le lac ; le pauvre homme pleure longuement jusqu'à ce qu'un vieillard sorte de l'eau et lui présente deux haches, l'une en or, l'autre en fer et au manche brisé ; l'homme, honnête, reprend son vieil outil, et il sera récompensé par des pièces d'or sortant d'un arbre. A l'opposé, un paysan avide, héros négatif, choisit l'or, et ce seront des serpents qui grouilleront hors de l'écorce pour l'attaquer. Bien que la médiation ne soit pas aussi évidente ici que dans les contes où les arbres se situent clairement aux charnières, aux points de passage, aux frontières, bords et croisés de chemins, le végétal assume bien un rôle d'adjuvant, conduisant vers la richesse, lui-même à l'origine comme à l'aboutissement du récit, médiateur parce que révélateur, provoquant le manque puis assumant la réparation ou le châtement, porteur d'une évolution.

Le refuge - l'arbre comme cachette - conduit parfois à la révélation d'un savoir ; c'est ce que l'on trouve dans les *Contes ligures* avec des récits de sabbats autour ou dans les arbres et auxquels assiste un héros dissimulé dans le tronc ou les branches. Dans l'un de ces récits, un homme dormant au creux d'un arbre entend une réunion de sorcières installées sur les ramures ; il apprend de leurs bouches la façon de guérir le fils du roi, grâce à quoi il fera fortune. Ailleurs c'est par des paroles magiques qu'une femme se transporte dans un noyer au-dessous duquel se tient un sabbat ; un remède est aussi révélé, ainsi que l'intention d'une vieille sorcière de tuer son mari en se transformant en grosse racine sur son chemin - la femme évitera cette mort en brisant la racine à coups de hache. Notre motif est bien ici médiateur vers un savoir obscur, magique, il permet par le refuge de connaître ce qui devait demeurer inconnu. Le refuge s'impose comme ce lieu médian qui conduit à un savoir ésotérique, secret, il permet de voir sans être vu, préservant l'ici tout en livrant l'ailleurs.

Dans le conte aux nombreuses versions dit le *Conte des trois oranges*, rapporté entre autres dans les *Contes ligures*, le rameau des trois oranges, avec dans chaque fruit une femme plus belle, se constitue en objet de quête comme de récompense, menant une fois de plus à l'initiation du prince-héros, au cheminement difficile vers le mariage et la maturité ; le végétal - ici par ses fruits - guide de l'incomplétude à la réalisation de soi. On retrouve aussi dans l'une des versions du conte « aux trois oranges » le motif de la femme cachée dans un arbre et mirée dans l'eau d'un bassin - l'eau provoque ici la rupture, elle brise le refuge, trahit la présence de la jeune fille issue de la troisième orange, la jetant dans les péripéties du conte, c'est-à-dire la mort et la renaissance, montrant combien le refuge était suspension provisoire et qu'y habiter plus longuement eût été régression, refus d'évolution. Les *Contes roumains* de A. et A. Schott rapportent une histoire semblable - ce sont simplement des pommes et non plus des oranges dont sont issues les jeunes femmes - et à nouveau le refuge est découvert grâce au reflet, ce qui autorisera une véritable entrée dans la vie, par le biais d'abord d'une métamorphose en colombe provoquée par l'épingle de la bohémienne qui l'a découverte, pour « celle qui n'est pas née, et qu'on n'a jamais vue ».

Et puisque nous en sommes aux fruits, signalons les rites, les messages portés par le don d'un fruit, de la pomme surtout, comme le raconte l'ouvrage *Au Commencement était le mythe* de M.A. Piettre. On y apprend combien offrir une pomme fut souvent un mode de requête, un moyen de faire connaître ses sentiments ; la manducation du fruit en commun peut même sceller un engagement, croquer une pomme suffisant à formuler une demande en mariage, et à y répondre - tel fut le cas par exemple dans la région de Redon, mais en Italie ou au Portugal les pommes passèrent aussi pour de grandes messagères d'amour. Dans le Berry trouver une pomme dans les cendres de la cheminée signifie une réponse favorable au prétendant, défavorable s'il s'agit de noix. Manger une pomme à la Saint-André donne, selon une légende lorraine, la vision en rêve du futur époux. Dans les Balkans, le don d'une pomme peut se substituer à celui de l'anneau lors d'un mariage, et on enlève le voile de l'heureuse épousée sous un pommier. Une alliance conclue en mangeant à la pomme - ou parfois à un autre fruit - revêt un caractère sacré, Perséphone l'apprit à ses dépens, elle à qui Hadès offrit une grenade, qu'elle refusa, mais dont elle mangea distraitemment un pépin, se liant ainsi malgré elle pour toujours à Hadès.

Le fruit - l'arbre à travers lui - relie les êtres, de sexe opposé particulièrement, s'instituant mode de requête, langage - à nouveau notre motif permet une prise de parole, qui est la manifestation même de la médiation -, langage symbolique bien sûr, attachant indissolublement les êtres les uns aux autres, ritualisant les demandes en mariage comme les réponses. Vladimir Propp signale aussi dans *Les Fêtes agraires russes* un rite d'alliance, d'amitié celui-ci, le rite de Koumlénié au cours duquel des jeunes filles frisent les bouts de branches des bouleaux dans la forêt, en créent des couronnes sur les arbres, ou y suspendent des fleurs et des herbes ; elles attachent leurs croix à ces couronnes, se mettent deux à deux autour des arbres, échangent des baisers puis leurs croix, chantent et se lient ainsi jusqu'à la fin de la fête, ou pour plus longtemps. L'arbre accomplit des liens solides, inaugure un pont concret entre les coeurs.

Le Conte populaire français de Paul Delarue mentionne aussi les versions multiples du conte des trois oranges, ainsi que celles d'un autre conte classique, celui qui fait veiller trois frères devant un arbre dont les fruits d'or sont dérobés chaque nuit ; c'est le début d'une longue aventure pour le troisième - le végétal situé ici aussi à l'origine d'une quête qui aboutit à la maturité, en est l'instigateur, et ses fruits d'or présagent de la richesse d'un ailleurs, d'un autre soi à conquérir. Déjà une invitation au voyage se dessine dans les chemins qu'ouvre l'arbre merveilleux.

D'autres motifs parfois engagent la quête, comme la présence d'un objet, un ruban, un manteau sur l'arbre (57) ; ou bien le végétal se constitue objet de quête, comme dans un conte canadien, *L'Oiseau de vérité*, recueilli dans les *Contes de bûcherons*, où il s'agit de trouver une pomme d'or qui donne la richesse, puis une branche d'olivier qui chante. D'épreuves en récompenses, notre motif conspire à la trame évolutive du conte, engendre, ordonne, mène les quêtes, auxiliaire, origine puis signe final de l'accession à une intégrité, à une révélation de soi, un accomplissement, une plénitude. Le conte des frères Grimm *Le Prince qui n'avait peur de rien*, que nous avons relaté pour son arbre de vie, montre d'une façon particulièrement explicite ce passage à un niveau supérieur de conscience, puisque le jeune prince, après des épreuves qui l'ont notamment rendu aveugle, est placé par un lion, son compagnon, sous un arbre au pied duquel coule une source claire ; il recouvrera la vue grâce à cette eau miraculeuse et sous le signe arborescent de l'aboutissement de la quête - l'arbre de vie se trouve au

début et à la fin du conte, d'abord comme l'objet, l'instigateur de l'aventure puis comme garant du progrès réalisé, la guérison sous l'arbre marquant l'acquisition d'un regard neuf.

On trouve aussi bien sûr chez les frères Grimm le motif de la jeune fille réfugiée dans l'arbre ; dans *Les Douze Frères* ou *L'Enfant de Marie*, elle entre en purgatoire, puisqu'il s'agit de racheter une faute, et ce pendant plusieurs années, le châtement consistant en un mutisme forcé - le passage par l'arbre raconte un repli qui est une genèse, un mûrissement lent comme un sommeil de belle au bois dormant - jusqu'à ce qu'un roi rompe cet exil et ce silence, signale la fin d'un processus de maturation qui ne passe pas par l'épreuve de l'action mais par celle d'un retour sur soi temporaire - on aura remarqué que, pour une interprétation des quêtes des héros de contes comme des symboles d'une évolution psychologique, nous nous fondons en grande partie sur les souvenirs de la lecture des analyses des contes par Bettelheim (58). Avec *Sept d'un coup ou le hardi petit tailleur* - récit tiré lui aussi des recueils des frères Grimm - l'arbre redevient épreuve ou instrument de vengeance ; mais au lieu d'une épreuve de force - déraciner, porter un arbre à mains nues - le petit tailleur, pour montrer sa supériorité face à un géant, engage une bataille sur le terrain de la ruse et de l'intelligence, réussissant à faire croire qu'il peut transporter toutes les frondaisons d'un arbre, sauter par-dessus un autre. On pourrait ainsi multiplier les exemples de l'arbre adjuvant, révélateur des qualités du héros, conduisant au dénouement de l'accomplissement et de la maturation - dans *L'Oie d'or* les aides du héros, dont l'oie d'or, sont découverts entre les racines d'une souche, avec *L'Esprit dans la bouteille*, une bouteille appelle un pêcheur des racines d'un chêne énorme -, notre motif se trouvant plus ou moins actif, du simple objet dont on se sert à sa participation à la mort puis à la renaissance du héros. Souvenons-nous aussi de l'arbre de vie du conte *La Jeune Fille sur un arbre des Contes sarrasins*, où un grand noyer, refuge brisé par l'eau puis abritant l'adolescente mélancolique à ses pieds après qu'elle a été tuée par une servante, inclinera ses branches pour la ressusciter ; en revanche dans *Le Beau Joueur* l'arbre est un lieu magique sur lequel le héros parvient à piéger la mort pendant sept années, puisqu'il s'agit d'un arbre, cadeau de Saint-Pierre qui avait promis de réaliser trois vœux, « dont on ne peut descendre sans son autorisation », qui rend inaccessible - monter dans l'arbre c'est aussi ici être emporté hors du monde -, simple instrument passif à la merci de celui à qui il

appartient. *Le Beau Joueur* est repris dans *Les vieux m'ont conté*, recueil de récits franco-ontariens où l'on trouve aussi *Le Petit Cheval vert*, dans lequel, tout au contraire, l'adjuvant continue à agir alors même que le héros est enfermé, justicier à la façon des motifs des contes africains, puisqu'un arbre, issu du sang d'un cheval, prend une odeur agréable ou nauséabonde selon qu'un personnage positif ou négatif l'approche, puis, coupé mais formant un lac de l'un de ses copeaux, il rajeunira les uns mais se vengera du roi mauvais en le faisant vieillir.

A travers tous ces exemples, l'arbre est demeuré guide, initiateur, de façon plus ou moins explicite et sous de multiples formes ; il est cet arbre de l'éveil, menant à de nouvelles perceptions de soi et de sa place parmi les autres ou dans le monde, guide dans le temps lent et réprimé du mûrissement, par le refuge ou dans le temps accéléré des épreuves et de la quête aventureuse. Attardons-nous à présent à d'autres déchiffrages du monde et de soi à travers l'arbre, ceux que nous relatent les poètes et les écrivains.

La démarche initiatique d'Esteban dans *Le Siècle des Lumières* d'Alejo Carpentier décrit dans l'arbre une spirale, semblable à celle dont d'aucuns virent l'exemple dans les mouvements du serpent ; se hissant jusqu'au « couronnement » de la cime, Esteban entre dans cette « spirale formée de bras de plus en plus serrés » (p.222), avec la sensation de découvrir pour la toute première fois l'architecture végétale de l'intérieur. Une « exaltation inexplicable » l'accompagne jusqu'à « la plus haute fourche de ce frémissant édifice » ; sa démarche, qualifiée d'« entreprise personnelle », l'a conduit de l'extériorité à l'intériorité, en pénétrant par un chemin de plus en plus étroit, par un seuil, par une frontière rarement franchie. Quoi de plus expressif pour traduire ce passage, cette entrée en communion avec soi et le monde, que l'image d'un « acte nuptial » par lequel Esteban « déflore un monde secret ». L'acte de connaissance réitère le toucher d'un monde interdit, il s'accomplit comme une transgression, entre les deux « branches tendres » de l'arbre-femme, de la déesse-mère écartant ses cuisses avec « dans leur jointure une poignée de mousse verte ». Le végétal

devient transparent au regard d'Esteban, avec sa structure architecturale, ses loies lues dans les blessures et les dessins (ou desseins) des branches ; l'arbre ascensionnel se fait « observatoire », se révèle lui-même - Esteban déclare comprendre à présent les rapports mystérieux entre l'arbre et ses « rejets », le mât, la charrue ou la croix - en même temps qu'il conduit au monde, « étroit sentier », « chemin resserré », échelle vers le divin - Esteban se souvient de Jacob. L'accession au savoir est acte sexuel, viol de la déesse - certains périrent de l'avoir osé regarder dévoilée - ; le végétal est le monde et le chemin qui y conduit, spiralé, déjouant d'étroitesse l'ardeur du grimpeur, générant comme en Eden le sentiment d'une transgression par l'ascension d'un arbre interdit. Mais le viol est prise de conscience, et la spirale porte vers un centre d'où le monde devient observable, d'où il est sondé en profondeur, en ses ressorts les plus hermétiques. Plus loin Esteban découvre à travers la végétalité, qui est alors minéralité, forêt de coraux, les secrets de l'alchimie, des transmutations de la matière, un monde originel qui est celui du non encore nommé, et les arbres coraliens se font « grimoires » et « traités hermétiques » (p.239), arbres-livres, alphabets de l'image - souvenons-nous de la poétique des arbres de langage, qui étaient prise de parole, déjà dons du monde - si bien découpés dans le baroquisme des coraux qu'ils fixent une langue originelle, celle d'un « paradis perdu ».

Dans les noms mêmes des arbres Esteban découvre le miroir d'un univers où les règnes sont encore mêlés ; c'est le langage des « îles », qui procède par « amalgame verbal », par métaphore, et dont il déduit une « ambiguïté formelle » des choses, qui alors « appartiennent à plusieurs essences » (p.242). Parmi ces noms composites qui dévoilent une essence préformelle on trouve notamment « acacia-bracelet », « ananas-porcelaine », « bâton-iguane », « balais-dix heures » ou « bois-côte », la langue où l'arbre se révèle décelant des correspondances - ces traits d'union - pour s'imposer comme un verbe originel, celui-là même de la médiation, de l'écho, des mises en communication.

Dans *Le Partage des eaux* le départ pour le voyage initiatique des forêts est marqué par des arbres gardiens, d'abord des géants végétaux qui se densifient, « superbes sentinelles » (p.162) jusqu'à ne plus former que ce motif du mur ou de la palissade que mentionnèrent les analyses poétiques, « rempart interminable d'arbres dressés tronc à tronc » (p.213), puis, surtout, une « étroite porte » (p. 361) reconnaissable à ses trois « V » dessinés sur un tronc, porte qui s'ouvrit au

premier passage mais que le narrateur fut incapable de retrouver lors de son second voyage, car pour qui a choisi de revenir sur ses pas les portes sont closes, un second passage, une seconde chance ne sont pas permis. Dans la forêt vierge le langage à déchiffrer n'est plus grimoire alchimique mais musique, partition déroulée dans le rythme des danses arborescentes, dans le code musical et cosmique dévoilé par le duo du vent et des arbres - ce passage, souvenons-nous, fut l'objet d'une analyse poétique.

La halte au fromager du héros de *La Danse sacrée* se révélera conductrice vers la mémoire - comme d'ailleurs, d'une certaine façon, la rencontre de ces arbres ascensionnels qui mettent en communication avec un monde originel - mais elle a aussi lieu au terme d'un processus initiatique, que l'arbre éclaire par rétrospection, lui qui se dresse « entre les Quatre Chemins » (p.204), arbre du croisement, donc de la trouvaille, « un Arbre-centre-du-monde », image de la concentration sur soi en même temps qu'émule et guide vers cette concentration, grâce auquel « j'ai l'impression » déclare Henrique, « de commencer à prendre conscience de ma propre raison d'être ». L'arbre profère la rencontre d'une parole plus proche des origines, comme celle d'une conscience de soi et de sa place dans le cosmos.

Le titre du recueil d'Octavio Paz, *Arbol adentro*, traduit par *L'Arbre parle*, suffit à signifier le don du monde par un arbre de paroles. Le poème *Cuarteto* précise cette réception de la vie et du savoir au pied d'un « arbre de pulsations » incarnant le rythme même des éléments :

« Para esperar la noche me he tendido
a la sombra de un árbol de latidos.

*Pour attendre la nuit je me suis étendu
à l'ombre d'un arbre de pulsations.*

*El árbol es mujer y en su follaje
oigo rodar el mar bajo la tarde*

*L'arbre est femme et dans son feuillage
j'entends rouler la mer sous l'après-midi.*

*Como sus frutos con sabor de tiempo,
frutos de olvido y de conocimiento*

*Je mange ses fruits au goût de temps,
fruits d'oubli et de connaissance.*

*Bajo el árbol se miran y se palpan
imágenes, ideas y palabras. [...] »*

*Sous l'arbre se regardent et se palpent
images, idées, paroles. [...] » (59)*

Le végétal, comme dans *Le Siècle des Lumières*, se fait femme pour la tendre confidence du rythme de la mer, pour la saveur, celle d'un « savoir

mortel » au goût d'interdit dans la suite du poème ; mais surtout l'arbre est mise en paroles, en idées, en images, permettant ainsi une appréhension du monde par l'homme, le liant à la nuit et à la mer par ce souffle féminin qui possède la langue maternelle - le symbole parle du monde à l'homme avec les mots de l'un et de l'autre, il traduit, fait naître le monde en l'homme avec le rythme du premier et les syllabes du second. La préface du recueil propose d'ailleurs l'arbre pour image du livre lui-même, dont l'une des branches « se penche vers une source » et surtout « apprend les mots du commencement », conduit à un savoir essentiel. De même dans la sixième pièce de *Pasado en claro* on entre dans l'arbre, un figuier qui s'est ouvert :

« *La hendedura fué pòrtico
del más allà de lo mirado y lo pensado :*
[...]

*La fente fut portique
de l'au-delà du perçu et du pensé :*
[...] » (60)

On passe avec le végétal du dehors au dedans, « dans la nuit originelle du figuier » (« en la pristina noche de la higuera »), dans cet espace à l'intérieur de l'arbre, ce véritable *lieu* qui met en rapport avec le monde, lieu médian d'avant le temps, « pays d'échos entre-tissés » (« país de entretejidos ecos »), peuplé de sensations et d'images avec des « noms qui cherchent un corps » (« nombres que buscan cuerpo »). La lumière s'y précipite, les correspondances s'y révèlent, et toujours les « apprentissages » avec l'arbre font circuler le sens par la parole, laquelle révèle le monde à soi, le visible et l'invisible, comme elle appuie le regard introspectif :

« *Aprendizajes con la higuera :*
hablar con vivos y con muertos.
También conmigo mismo.

Apprentissages avec le figuier :
parler avec vivants et morts.
Parler aussi avec moi-même »

L'arbre enseigne une sagesse dont la clarté réfute les évidences et les transparences, il dialectise la pensée, en un mot il apprend à penser.

Nous avons achevé l'analyse des médiations vers le divin et l'au-delà avec l'arbre de lumière d'Odysseus Elytis ; approfondissons ici les apports du guide lumineux. Dans *Les Laudes* les arbres délivrent une « sagesse

inappréciable », quelque chose « de jaune dans leur mémoire » propose un éclairage, une lucidité sur le monde.

Mais c'est surtout avec *L'Arbre de lumière* que la lucidité, plus qu'un savoir de grimoires, s'empare, violemment, de la conscience ; l'arbre est éveil et révélant, « vérité » tout simplement, une vérité « toute en feuilles », foisonnante, aux prises avec l'inconnu, par ces feuilles à deux faces, « rondes », « rouges étamées du côté du soleil [...] empoignées à perpétuité par l'inconnu ». C'est dans la frondaison, sa rondeur généreuse et réceptive, et non plus par l'axialité du tronc que le monde est donné, qu'il se révèle, qu'il est, pourrait-on dire, « visionné » - car il est vrai que ce rapport à l'inconnu par l'arbre à foison a tout d'un état de grâce, que le divin participe, ainsi que nous l'avons esquissé précédemment, de cette apparition lumineuse. A la fin du poème Elytis regrette l'absence de cet arbre, alors qu'il a « perdu jusqu'à [son] propre nom » ; son identité est un arbre perdu de vue.

Le savoir est exalté à travers l'Arbre de la Connaissance du poème de Paul Valéry inspiré du motif biblique, *Ebauche d'un serpent* ; les tentations sont délicieuses d'accéder au savoir tiré de l'arbre alchimiste, celui-là même qui plonge aux pierreries des ténèbres comme à l'or des astres, « échevelé de visions ». L'arbre du savoir est aussi arbre du monde, en lui résonne le chant du monde, ce sont tous les éléments assemblés qui en font un trésor, densifient la pulpe de ses fruits. En vérité chez Valéry la médiation aspire à la fusion, comme dans *La Jeune Parque*, où l'esprit dans sa quête abusive des essences s'apparaît « arbre vaporeux » pour s'abandonner « à l'amour de toute l'étendue », être gagné par le monde, s'absenter, sans forme, dans la fumée et dans l'essence, s'accomplir monde par l'alchimie végétale.

Arbre, monde et homme ne font plus qu'un, mais la médiation s'éteint - ou aboutit à sa perfection - dans cette spiritualisation-essentialisation des formes où tout vient se confondre et mourir ; le rêve extasié d'une rencontre-fusion grâce au végétal et à ses alchimies ne se réalise peut-être que dans l'absence.

« Toute la terre aux arbres, par là-bas, sur fond de vignes noires, comme une Bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes de ce monde. [...] »

l'homme [...] à la lisière d'un autre âge, interprétant la feuille noire et les arborescences du silence dans de plus vastes syllabaires. » (Vents, II - 1)

Ainsi l'arbre, dans ces vers de Saint-John Perse, donne-t-il la parole au monde, invite-t-il à un nouveau déchiffrement, au bord du sacré ; le végétal est l'écrit même, le Verbe, le paysage est livre à travers lui, signes de terre offerts au regard de qui cherche à comprendre, déliés dans le vent, et légués, surtout légués et hérités de l'arbre, lequel, « léguant, liant au vent du ciel filiales d'ailes et d'essaims, lais et relais du plus haut verbe » (I-1) se dépouille dans la délivrance du langage. Il confie aussi au créateur les secrets de l'écrit, les feuillets bruissants de la création poétique. Le monde emplit l'arbre-livre, à décrypter, mais c'est encore une langue oubliée, noble, sacralisée dans le végétal, qui s'épelle comme des lèvres de prophètes. Pourtant l'arbre n'impose pas une médiation avec la divinité, c'est tout le rapport au monde qui se ritualise, s'éprend de sacralité, se tourne vers le végétal pour sa fidélité à une langue plus chargée de sens, et on voit ce « très vieil arbre » reprendre « le fil de ses maximes » (IV-7), remontant du plus loin de la terre ancestrale un savoir qui n'est plus écriture, mais oralité, sagesse de l'arbre à palabres. D'ici à la mémoire, il n'est déjà plus qu'un pas.

Dans *La Création verbale* de Victor Khlebnikov l'alliance de l'arbre et de la montagne dérobe à la vue de mystérieux savoirs ; ce sont, sous les racines d'un grand sapin, les « feuillets noirs de la roche originelle », et des « livres de pierre »⁽⁶¹⁾ camouflés dans les noeuds des mêmes racines - la pierre fait corps avec le végétal, un savoir ésotérique est préservé dans les géologies de l'inanimé, la nature est grimoire entre sapins et pierres. De même dans *Der Runenberg (La Montagne aux runes)* de Ludwig Tieck, l'alliance de l'arbre et de la montagne minéralise le végétal, le lie aux secrets du souterrain ; le dévoilement des runes de la pierre se fait dans les soupirs des arbres, une racine s'oublie et avec un « profond gémissement »⁽⁶²⁾ trahit l'inconnu qu'elle côtoie - c'est le prétexte à une présence fantastique des végétaux.

Dans *L'Inconnu sur la terre*, Le Clézio évoque assez longuement la conduction du végétal vers le savoir. Avec ses flammes froides dressées sous l'écorce, l'arbre invite à dépasser les apparences. En l'arbre de Tépoztlán s'est déposée « plus de science que s'il avait parcouru toutes les contrées de la terre » ; ce voyageur immobile pratique l'archivage, mais ici aussi la science tend à se confondre avec la mémoire. Et là on sent la différence entre cette médiation, qu'elle soit vers le divin, l'au-delà, ou le savoir, et l'invitation au voyage que

formule notre motif, évasive souvent bien qu'ardente, et souvent inaboutie ; « au plus profond » du corps végétal, corps de géant dans le cas de l'arbre de Tépoztlan, « le savoir » possède une forme, mais il est celui « que l'homme ne peut pas acquérir, auquel il ne peut que rêver » (p.105-109). Pourtant ce savoir est dit « efficace », parce qu'il est la stature même du végétal, ses plis, ses branches, l'écartement des rameaux, il est semblable à celui des montagnes ou des glaciers précise Le Clézio, sûr, solide, « tout d'un bloc », c'est un savoir « total ». Mais pour l'homme la densité de l'arbre-connaissance demeure l'insondable, la médiation jette dans l'infini. En vérité, poursuit Le Clézio, il n'est « pas d'autre fin à l'intelligence et au savoir » que de demeurer assis sous l'arbre et de recevoir le monde - celui-ci n'est plus mis en paroles, en écrits, alphabétisé, il est donné par les sens, sa présence est apportée, toute la terre à travers l'arbre, dans le sensitif. Puis, comme chez Elytis, l'arbre est identifié à « la vérité » elle-même, une vérité « qui a des racines » et une frondaison qui « recouvre comme le ciel nocturne ». Ailleurs le poète rencontre la pensée des arbres, « qui émane de leur vie » (p.150), communique « un autre temps », « un autre espace » ; il n'empêche que l'apprentissage par l'arbre concerne « les choses réelles », le climat, la lumière, la « terre fertile », la « circulation de l'eau » comme le « passage des nuages » ; une connaissance quasi scientifique et pourtant toujours sensitive est donnée à celui qui entre « dans l'aura des arbres » - sans ascension, la seule proximité avec le végétal transmet un savoir d'ici et d'ailleurs.

L'arbre-père de *Tête d'Or*, « précepteur »⁽⁶³⁾, guide à soi par son exemplarité ; Simon Tête d'Or s'y abrite, y cherche un refuge comme une réponse à ses interrogations intérieures : « fais-moi part / De ce mot que je suis dont je sens en moi l'horrible effort ! ». On trouve ailleurs de ces arbres-pères, refuges qui confèrent un rapport feutré, sécurisant avec le monde extérieur, ou dont la sagesse exemplaire mesure et ouvre le chemin à parcourir jusqu'à la connaissance de soi et la force intérieure. Dans la pièce de Strindberg, *Svanevit (Blanche-Cygne)* l'héroïne s'adresse ainsi à son père :

« Tu es un grand chêne et je n'arrive pas à t'entourer de mes bras ; mais je puis me cacher sous ton feuillage pour m'abriter de la pluie et du temps inclément [...] (Elle cache sa tête sous la longue barbe du duc) Je veux me balancer sur tes branches comme un oiseau [...] soulève-moi, je monterai jusque sur la couronne. (le duc étend le bras et Blanche-Cygne grimpe sur son épaule). Voici la terre à mes pieds et le ciel au-dessus de ma tête, je vois la roseraie, le blanc rivage, la mer bleue et les sept royaumes ». (64)

La fille-oiseau grimpée sur l'arbre-père est mise en communication avec l'espace, le refuge demeure nid, protection, mais il porte le regard sur la totalité du monde. Avec le grand chêne du roman de Steinbeck, *Au Dieu inconnu*, un père aussi guide son fils et le protège, bénit sa généalogie, en renforce les liens ; après sa mort - « je n'ai plus mon guide »⁽⁶⁵⁾ regrette Joseph - tout le rapport au cosmos - à la terre principalement - est remis en question. Ailleurs aussi une instance paternelle délivre une morale, des conseils, ainsi l'oranger du jeune garçon de *Mon bel oranger*, qui fait entendre la voix de la conscience ; l'arbre décrit par Vasconcelos guide l'enfant autant qu'il l'accompagne dans la vie adulte.

Pour Claudel, l'arbre du savoir - nous renvoyons aux analyses de ses textes dans le contexte biblique - nourrit l'homme de monde, il lui en « procure la jouissance intelligible » (*Cantique des Cantiques*), entre sensibilité et intellect. Le savoir délivré par l'arbre se définit aussi comme une entrée dans le temple des sens.

L'essentiel des ouvrages de Mario Mercier raconte l'enseignement d'un nouveau mode de penser et de sentir par un « arbre-maître » ; le végétal se dresse comme la page d'un livre géant (*L'Enseignement de l'Arbre-Maître*, p.15) et propose, ici aussi, un décryptage du cosmos dans « de fantastiques messages spirituels ». L'arbre transmet un toucher neuf du monde, il apprend à lutter contre le « Maître des apparences » (p.44), il détient aussi le discernement entre bien et mal, et, plus qu'une sensibilité rénovée, une sensualité devant les éléments. Bien entendu quête de soi et quête du savoir se trouvent ici confondues, le géant de la clairière - il est parole pour être médiateur - dévoilant toutes les lumières intérieures, et l'arbre en soi à cultiver. Si l'enseignement est parole, il tient aussi pour beaucoup de l'image, par de véritables visions, celles des lampes de la forêt, des personnages qui y vivent, des « lignes d'énergie » qui passent dans les corps des arbres, de tout un au-delà de la forme concrétisé dans le regard. Le langage du végétal rend « visionnaire », il fait du poète un chaman dont les visions s'étoffent à chaque parole de l'arbre, passeur entre temps et espaces, franchisseur allègre des frontières les plus définitives pour la raison. La médiation se produit ici par un regard presque introspectif de l'homme vers l'arbre, une entrée dans l'essence arborescente qui ménage le passage vers le cosmos. Un jour qu'il est allongé entre

les racines de l'arbre-maître, l'esprit du narrateur « bascule » (p.173) à l'intérieur du tronc, décrit comme une « pièce circulaire » d'où l'esprit « d'un vieux sage » lui montre un livre conçu en plaques de bois - l'étymologie du livre, de l'écrit, est réanimée dans ces tablettes runiques - dont les signes gravés sont des flammes, un alphabet de lumière, celui de l'éveil pour qui le déchiffre. Tout arbre est un livre, précise Mario Mercier, où est « inscrit tout le savoir du monde », mais chacun recèle un savoir spécifique, le chêne celui du feu pour sa familiarité avec la foudre, le saule celui des eaux, lui qualifié de « porte », de « guide » pour les esprits des morts. Tous les ingrédients mythiques renaissent dans cette clairière moderne dont l'existence même est compromise, sans lisière à la fin de l'ouvrage, quand la forêt est abattue.

C'est aussi de l'intérieur de l'arbre, par une entrée dans la matière végétale - pas très loin de la métamorphose - que le narrateur du récit de J. Lacarrière, *Le Pays sous l'écorce*, accède au langage du monde. Sous l'écorce, c'est-à-dire justement « entre deux mondes », installé sur le seuil, il comprendra le vent, les sensations animales, le langage des arbres, des insectes et de la mer ; puis, après ce qu'il qualifie de « longue nymphose sous l'écorce » (66), le printemps voit l'initié quitter le platane. Lacarrière aime aussi à évoquer le tilleul de son enfance, « conseiller » et « initiateur », refuge pour le grimpeur, d'où voir sans être vu : « j'ai écouté ce que disaient ses branches, je l'ai appliqué dans ma vie. » (67)

Le refuge du baron perché de Calvino initie lui aussi à un rapport nouveau avec le monde. La médiation passe alors par la mise à distance, un hors-le-monde, une clandestinité - nous y verrons un peu plus loin une invitation à aménager un ailleurs -, le but ultime demeurant de vivre et participer autrement au monde. Le baron éprouve la « soif d'une possession plus complète » (p.67), un désir de communion avec chaque feuille, chaque « écaille », chaque « bruit d'aile » ; l'arbre n'est qu'un semi-ailleurs, le refuge se constitue comme la médiation par excellence, entre ici et ailleurs, inconfortable parfois parce qu'habiter le seuil c'est n'être tout à fait, ni ici ni ailleurs, et Côme vivra ces déchirements - lui le « solitaire qui ne fuyait pas les hommes » (p.87) ne semble soudain pouvoir s'en passer, rencontrant les paysans qu'il n'avait jamais côtoyés pendant sa vie à terre, mais n'échappant jamais à la solitude et à l'exil, ne participant jamais tout à fait à l'action, se contentant d'observer et, surtout, de façonner un discours sur la société des hommes. Toutes sensations sont données par le tamis du végétal, avec

elles une autre façon d'écouter la vie et le temps qui passe ; mais le refuge n'est pas un arbre à racines : si « toute action passant par les arbres » (p.111) séduit le baron parce qu'elle lui confère une « importance », une « autorité » nouvelles - il fait construire des aqueducs, dirige des travaux - il n'empêche que demeurer dans l'arbre-refuge c'est avant tout discourir d'un perchoir studieux - toute une bibliothèque est établie dans les arbres, dans la mobilité des livres-oiseaux, images de la pensée libre - c'est prendre la parole d'une estrade, d'une hauteur qui permet l'avant-gardisme, la pensée révolutionnaire et neuve, la proximité avec ce que les autres ignorent, et aussi une humanisation des rapports au reste des hommes. Et Côme en effet s'en tiendra surtout au discours, car lorsqu'on lui demande, pour « mettre en pratique ce que nous avons médité », de descendre des arbres, il refuse, renonce tant à l'amour qu'à l'action sur terre, demeure dans la distance fondatrice du discours, du langage juste, de la prise de conscience, et c'est une distance qui maintient dans une clôture celui qui ne poursuit pas le discours par son application, ne quitte pas le refuge, transformant le provisoire en perpétuité. Côme pose dans les arbres des « pancartes portant des maximes », des « pages couvertes d'écriture » (p.235), des rébus ; il y invite à tout décryptage, fait fleurir le discours en signes et en écrits, y établit un « projet de constitution d'une cité République » (p.267), avec des droits égaux pour les hommes, les femmes, les enfants, les animaux et bien sûr les plantes, « tant Arbres de Haute Futaie que Légumes et Prés ». L'idée et l'utopie grêlent des arbres, mais le refuge reste une marge, celle de l'écriture et de la pensée sur le monde, pensée jugée par les hommes de plus en plus excentrique - le refuge où l'on perdure devient la tanière d'un fou, d'un utopiste en décalage avec la vie de la terre, et notre baron se replie sur son arbre qui devient nid pour ne plus voir, il s'installe dans une position foetale, « pelotonné comme un ver à soie dans son cocon » (p. 237). La médiation du refuge-habitat est donc incomplète, même si celui-ci assure une communication particulière entre le royaume feuillu des idées et de l'écriture, et la vie des hommes.

La vie avec la plante-arbre apparaît aussi dans le roman de Vassilikos comme un refuge contre la réalité extérieure, pour conduire finalement à une appréhension neuve de soi comme du monde, à la résurrection de Lazare. La prise de contact se fait par le toucher, et dès le début - « il n'était plus vide » (68) - elle donne un sens à une vie intérieure happée par un extérieur agressif ; la plante-

arbre isole en un ermitage de silence le jeune Lazare, qu'elle conduira ainsi d'autant mieux, en douceur, à une renaissance à soi et à son environnement. Elle lui apprend les relations « humaines », même si, plus que médiatrice, nous l'avons vue se constituer elle-même monde, être elle-même la structure et l'appréhension du nouveau monde - nous la surprendrons, aussi, conviant au voyage, à l'invention de cette terre promise. A sa mort, Lazare ne regrette rien, il a pu toucher grâce à elle - le savoir ici fut avant tout sensitif et sensuel, même si, aussi, le jeune homme est porté à une réflexion philosophique - la lumière, la mer et les nuages, il a abordé en pays neuf ; après le déboisement du refuge, reste le message de la plante-arbre : « tes paroles [...] renaîtront en moi comme les mouettes sur les îles désertes ».

Tout au long de la *Somme de poésie* de La Tour du Pin l'arbre est guide ; « si vous voyez que je m'éloigne » supplie le poète dans *La Mise au monde* (69), « rappelez-moi », « invitez-moi à retourner dans le silence forestier ». L'arbre convie au droit chemin, il rappelle les égarés ; il conduit aussi à la naissance du chant, à la prise de parole poétique - et c'est beaucoup par mimétisme, remontant la sève d'un soi-arbre, que le poète revient des exodes intérieurs en regardant et suivant le végétal. C'est par amour pour la nature dite « extérieure », avoue La Tour du Pin, que se révèle la « végétalité intérieure » ; mais c'est là - et ce mot est primordial - un « effet du symbole » (70). Cette expression précise combien c'est dans le symbolisme même, la mise au jour, qui est aussi connivence, d'unions secrètes et invisibles entre l'homme et l'arbre, que le végétal conduit et révèle à soi, par cette « union de choses séparées au visible et qui se retrouvent liées dans la nuit humaine ».

La rencontre du baobab par la jeune esclave du roman de Stockenström constitue aussi une rencontre avec soi ; « renaissant du ventre d'un baobab » (71), lui qui l'a « avalée » à son arrivée, elle se dresse « pleine de [soi]-même », perdue et retrouvée, morte et rendue à la vie et à soi par le végétal. L'arbre permet la mise en écriture de sa vie intérieure - nous le verrons mémoire -, sa psychanalyse pourrait-on dire, la matérialisation et la concrétisation - acheminant enfin vers un regard sur soi puis une catharsis - des blessures intérieures :

« Je te décore ainsi ligne après ligne de nos hallucinations pour que tu puisses digérer, assimiler, aplanir [...] Tu es plein de mes cicatrices, baobab. Je ne savais pas que j'en avais tant. » (p. 32)

Et ici aussi c'est par le refuge, protecteur contre le reste du monde, que la jeune femme converse avec elle-même, recouvre son humanité.

Refuge encore fut le chêne parlant de la nouvelle de George Sand où Emi apprit la vie et la maturité, conquiert un habitat sur un monde agressif, et fut initié au « temple » des sens, aux présences et langages secrets des forêts. Car c'est bien en passant la lisière que l'initiation débute - l'on retrouve ici l'un des rôles de la forêt, lieu de perte mais aussi de retrouvailles avec soi. Les récits médiévaux ancrent aussi les lieux des quêtes en forêt, comme la fontaine où Yvain répand l'eau sur la pierre, provoquant ainsi le début des épreuves qui conduiront à une redéfinition des valeurs de la chevalerie - et Yvain lui-même, du dénuement et de la folie jusqu'à la maîtrise de son destin, découvre en forêt, un peu comme dans les contes, la source comme le cheminement d'une quête. Le pin et la fontaine sont un péage par lequel Yvain est lancé dans l'aventure initiatique, où il capte la « naissance » d'un destin. La merveille apprivoisée à la fin, comme le retour du héros en ce lieu, signalent l'accomplissement du chevalier, son accession à un nouveau monde de valeurs.

L'arbre dont les médiations conduisent à la pleine maîtrise de soi se trouve aussi dans *Le Conte du Graal* raconté par Chrétien de Troyes, à la borne d'un espace géographique ; il s'agit de la « borne de Galvoie », « lieu dangereux, redoutable » constitué par « un chêne imposant, riche de feuille et d'ombrage » (72), un écu pendu à ses branchages et une lance dressée à ses côtés. Gauvain est mis en garde lorsqu'il y parvient, qu'il ne saurait franchir ce seuil, cette borne ultime, sans danger ; il passe outre et s'engage dans les épreuves. Galvoie ne serait autre qu'un substitut du nom de Gauvain, qui se fait ainsi conquérant d'un au-delà de soi autant que d'un espace inconnu et éprouvant. Les vergers aussi, tant dans *Erec et Enide* où il s'agit pour « la quête de la Joie » de sonner d'un cor - « nul n'a jamais pu en sonner » (73) - pendu au tronc d'un arbre, que dans *Le Conte du Graal* où Gauvain doit s'emparer d'un palefroi dans un verger, initient, se situent à la source de quêtes, invitent par l'épreuve à un dépassement de soi.

Mais revenons un instant en forêt. Pour Rivera les médiations de l'arbre seul sont ruinées en forêt ; l'arbre en forêt ne conduit à rien - « grimper sur un de ces géants était presque impossible » (p.193) -, son ascension est une « tentative titanique » (p.195) pour chercher le ciel ou le soleil, elle n'aboutit qu'aux ténèbres

forestières. Un seul arbre, un palmier fusant droit vers le ciel, décrit un instant « la trajectoire de l'astre diurne » (p.196), permettant le cheminement, quelques pas réalisés grâce à cette boussole arborescente échappant aux uniformités de l'espace forestier. Pour le héros du roman de Gallegos, *Canaima*, l'homme est nié, violenté par la masse des arbres, mais il se retrouve finalement sous un arbre géant, lui-même « homme cosmique » et « nu d'histoire » (p.220), sous un arbre inébranlable, unique, qui sait tenir tête à l'orage et à la terre : l'initiation, l'accomplissement de soi, portent naturellement de l'arbre multiple à l'arbre seul. Quant à la sylve du récit de Léonov, elle s'assimile aux forêts enchantées des contes, pour le vieux sage qu'elle abrite, pour le trésor qu'Ivan enfant vient y chercher et qui s'avérera être la forêt elle-même ; elle brouille les pistes et les chiffres du savoir qu'elle possède, mais Ivan tient à percer ses mystères, « guettant le moindre signe dans les écritures embrouillées de la forêt » (74). La forêt est grimoire, avec son gardien, le vieux Kalina, dont le domaine est préservé par des « ramures séculaires », vigiles au seuil d'un temple du savoir. Dans le roman de Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, le couple se cherche en forêt, et elle les rend à leur intimité, « en un tête-à-tête périlleux » (75), elle relie les êtres plus violemment, les force à assumer leur passion, les guide l'un vers l'autre - mais nous savons déjà depuis l'étude des motifs bibliques combien dans ce récit l'arbre est connaissance, une connaissance qui donne « les dons plus mystérieux de la sympathie », une compréhension de la forêt de symboles à la fois douloureuse et rédemptrice, quand le couple, en une « marche divine » s'avance sur une allée forestière qui le fait participer à l'ordre cosmique.

C'est encore un alphabet qu'on peut apprendre des arbres selon la poésie de Prévert, mais les hommes ne connaissent pas « le premier mot du grand traité d'auto-arboriculture » (*Arbres*, p.52) ; seuls les amoureux, les fous et les oiseaux savent encore « lire entre les lignes » et s'instruire à la lecture des feuilles des ormes, des trembles ou des charmes, de l'Histoire du monde - ce savoir est aussi mémoire, la civilisation archaïque des arbres s'imposant comme une civilisation de l'archivage. Pour les arbres savants, il n'est que de petits hommes - souvenons-nous ici aussi des arbres que l'anthropomorphisme revêtait des grandes toges et des plus hautes distinctions de la sagesse, comme dans *Les Sapins* d'Apollinaire.

Les arbres-lyres délivrent eux aussi un message ; eux en qui les éléments se rencontrent, imprégnés des harmonies de la nature, divulguent dans la poésie de

Shelley ou les pages du *Serpent d'étoiles* de Jean Giono, les chants secrets du cosmos, les voix graves ou aiguës, sacralisées, de la nature - à nouveau par l'arbre le monde devient abordable - par une mise en langage, un alphabet musical - audible ou lisible. Réceptacle et recueil du monde, tel est aussi l'arbre élémentaire contemplé par Joé Bousquet dans *L'Homme dont je mourrai* ; ce passage, que nous avons analysé dans nos études poétiques, découvre l'essence dans l'apparence et la forme, avec le saule pour lieu de convergence et d'étreinte, offrant au couple la contemplation d'une lumière et une interrogation, un regard sur soi. C'est aussi des arbres alchimiques que Zénon de *L'Oeuvre au noir* de Yourcenar décrypte le grimoire ; le « hiéroglyphe hermétique des forces ascendantes » (p.50) se retrouve dans les pyramides végétales, avec les signes du feu et de l'air qui poussent Zénon à « se rengorg[er] dans les spéculations alchimiques ».

Le monde est révélé sous l'arbre. Dans un poème de Miguel Torga, *A un Orme*, l'ailleurs n'est donné qu'ici, au pied de l'arbre - il est aussi connivence - par son regard porté :

« [...] *Quand je reviens de loin, que nous causons,
du monde visité j'ai la révélation.
La nuit descend, le jour se lève,
et le soleil, éteint ou allumé,
c'est dans tes yeux que je le vois posé. » (76)*

Moha réfugié dans l'arbre dans le roman de Ben Jelloun, reçoit tout un « réseau d'informations » (77) venues du soleil ou de la mer ; « j'apprends des choses » dit-il, « l'arbre m'a dit que cette année la récolte ne sera pas bonne » - c'est l'apprentissage des saisons et des jours, dont le végétal susurre les rythmes et les mouvements. L'arbre de Tétouan s'impose quant à lui comme une « énigme à dévisager », « amas de signes physiques », écritoire « d'énigmes ramifiées », de signes « brouillés » conviant à l'examen d'un sens.

Avec les récits africains l'arbre marque l'entrée dans la vie adulte ; *Comme une piqûre de guêpe* ou *L'Enfant noir* relatent les rites de circoncision auxquels l'arbre participe pleinement, centre des célébrations, d'où partent les jeunes garçons et où ils se retrouvent, une fois circoncis, lorsqu'ils rentrent au village.

Dans le récit de Camara Laye l'initiation même s'accomplit sous un arbre, lequel croît à une intersection, « dans l'angle de la rivière Komoni et du Niger » (p. 124). Avec le roman d'Amos Tutuola un voyage initiatique débute par un arbre, par une mort, celle du malafoutier tombé au pied d'un palmier, et qu'on retrouve au pays des morts ; le végétal est à nouveau au passage, pour une mort symbolique qui s'impose comme la désapprobation d'un état actuel et le début de la conquête d'un soi régénéré.

Chez Supervielle c'est un « palmier qui s'incline aux sources de ton âme » (*Débarcadères*), fait écouter les rumeurs intérieures, se penche et décèle l'inexploré. Dans *Un Peintre des Amis inconnus* le végétal possède de la même façon les énigmes intérieures, les révèle parce qu'il est regard, conscience de soi :

« [...]
Un fond de feuillage
Bien fait pour épier
D'un regard végétal
Votre propre mystère ».

Mais parfois la médiation n'aboutit pas, ou elle est biaisée ; le savoir est un non-savoir, l'homme apprend à travers l'arbre l'hermétisme du monde, son impuissance à l'accaparer dans le langage. Ainsi c'est l'absurde qui est révélé à Roquentin par la racine de *La Nausée* ; la médiation joue d'agressivité, en une « abjecte confidence » (78) qui se presse contre la conscience, conductrice vers l'inexplicable, ni savoir ni ignorance. Et un peu plus loin la médiation est remise encore peut-être plus nettement en cause, devant ces arbres dont la cime est secouée par le vent ; les branches « hésitantes qui tâtonnaient autour d'elles en aveugles » (p.186) brusquent le regard qui s'attendait justement à saisir un « passage », le passage à la vie, au mouvement - mais rien n'est lien, le vent absolument séparé de l'arbre, « comme une grosse mouche », n'y fomente aucun langage, aucun chant, et « une chose-frisson » s'empare puis abandonne le végétal, elle aussi détachable, pleine déjà, n'accroissant pas le sens dans la mise en relation. L'arbre est seulement, et trop pleinement, arbre, sans rapport à ce qui n'est pas lui, ne livrant que bribes et balbutiements. Pourtant quand tout à coup « le jardin se vid[e] » (p.90) et qu'une mystérieuse connivence dans le « sourire

des arbres » - la connivence est une médiation évasive - porte des regards, familiers mais lointains comme ceux des forêts de symboles, un sens, le « véritable secret de l'existence », est donné dans cette absence-présence, bien qu'il ne soit « aucun moyen de comprendre ». Un « drôle de petit sens qui les dépassait » anime les arbres, tout ce que l'on peut savoir de l'existence est appris en cet instant, un sens qui agace Roquentin parce que révélé totalement mais impossible à saisir, fût-il demeuré « cent sept ans appuyé à la grille ».

Le héros du roman de Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless*, vit une expérience comparable, cette présence de l'inconnu, quasi-nauséuse, celle d'un univers inconnaissable mais donné dans le regard insistant des arbres ; jamais il n'oubliera « ce souvenir d'enfance où les arbres, graves et muets, l'entouraient comme des personnages ensorcelés. Alors déjà, sans doute, il avait dû ressentir cette émotion si souvent retrouvée dans la suite » (79), celle de la négation d'une forme d'humanisme où l'homme a accès au savoir, à qui les lumières sont données dans la docilité médiatrice de la nature.

Velter dans *L'Arbre seul* décrit la faillite historique d'un mode de pensée, avec ce « platane solitaire » (80) peint par Marco Polo dans le *Livre des Merveilles*, « au bord extrême de la terre reconnue », borne ultime du monde pensable, qui marque le passage à l'étrange, « l'impossible », « l'illicite », rassurant et inquiétant à la fois, marque concrète du passage du défini à l'indéfini. Velter rappelle l'interdit qui entoure tout franchissement de ce seuil, car l'arbre est « porteur du symbole sacrilège de la connaissance », permettant le passage du visible, de la « Loi », vers l'obscur - au-delà l'homme se perd « corps et âme », une malédiction pèse sur qui ose franchir la borne ultime, explorer l'impensable. L'arbre est la chambre noire, la rétine qui conduit d'un espace à son opposé, d'une pensée à son contraire, il croît au centre dialectique. Nous avons évoqué cet arbre parmi les piliers structurants, parce qu'il sépare l'exploré de l'inexploré, maintient le monde en ordre, et la pensée avec lui ; celui qui comme Polo franchit l'ombre du platane, découvreur de nouveaux mondes, démontre que « le bout du monde n'existe pas », ni la frontière des idées, des « doctrines » et des « chimères ». L'arbre se fait alors phare des voyageurs, symbole de liberté, mais il perd son caractère sacré, et la quête du savoir se fait errance, tout devient pensable, praticable, la terre est ronde, « le but s'unit au mouvement ».

Nous savons aussi combien dans la poésie de Lorca le désir de connaissance avortait, la médiation par l'arbre qu'on croyait sondeur des sources échouait ; celui qui tentait de se faire arbre pour entrer dans la confidence des eaux voyait soudain le chêne dégager ses racines et fuir loin de soi (*Encina*), ou, dans *Manantial*, retrouvait uniquement après la métamorphose des sensations humaines, n'entendant des sources que les bouillonnements que percevait « [l']oreille humaine », « le même flux plein de musique / Et de science ignorée ». Incompétence ou ignorance essentielle des arbres, dont la médiation serait illusoire, dans les deux cas l'homme se voit confronté à un hermétisme de son environnement.

De même, dans le roman d'Edouard Glissant, le grand mahogani invite à la découverte de l'inconnu, mais nous « peinons à débroussailler » (p.13) l'obscur. Ce que « secrètent » les arbres est magie et sagesse, ils permettent de « comprendre » mieux qu'une herbe périssable dont le don est dans la potion, bien qu'ils soient « réticent[s] à servir ». Car si le sens se trouve dans l'arbre, il y est bien caché ; avec ses abords « impénétrables » (p.223), ses racines « envahies d'une brousse qui interdit d'avancer », l'arbre massif préserve la densité d'un sens encore interdit, dangereux à dévoiler, avec ses lois propres - le savoir qu'il recèle est déjà transfiguré, la médiation, la conduction n'aboutissent pas là où on l'aurait imaginé, elles ne livrent pas exactement un savoir, car « dans l'ordre des arbres secrets » (p. 252) tout n'est pas révélé, notre motif convie, invite au voyage, mais ne rend pas le monde déchiffrable, décryptable. De « la plus exacte recension de réalité » (p.249) il fait des légendes, son savoir est créateur, son hermétisme amplifie le rêve, sa substance est mémoire ; après des vectorialités, des guides, des seuils, des passages, que le but en fût un dieu, un au-delà, le royaume des morts, le savoir ou soi-même, avec des arbres par lesquels on grimpait, que l'on cherchait à franchir pour aboutir, nous achèverons par une médiation inaccomplie, ou créatrice - ou re/ou ré-créatrice, de mémoire en rêve - une invitation au voyage, finale aussi de notre analyse, qui se verra peu à peu assigné le rôle d'une conclusion.

3) Invitation au voyage : mémoire et rêve :

Juxtaposer ainsi le rêve et la mémoire n'est pas les rendre équivalents ; cependant c'est un même voyage par l'arbre médiateur qui mène à l'un et à l'autre, voyage créateur et infini, où notre motif se fait particulièrement prolix, conteur de légendes, d'origines et de rêves.

Au pied du grand frêne Yggdrasil coule la source de Mimir, « Mimisbrunn », qui donne le savoir mais s'impose aussi comme possédant la mémoire du passé. Goblet d'Alviella mentionne un arbre de science des *Vedas* indiens, dont Yama, le roi des morts, vit sous la ramure ; par lui est délivré le souvenir des vies antérieures. Dans les mythes la mémoire prend part, intrinsèquement, au savoir, à la science auxquels on accède par l'intermédiaire du végétal.

Pour Mircea Eliade, l'arbre est mémoriel - il est aussi souvent, et concrètement, mémorial - parce qu'il peut faire coïncider avec le temps de l'origine ; les rituels nombreux autour de l'arbre-cosmos réactivent des gestes primordiaux, les fêtes de l'an neuf remettent en relation avec une énergie originelle et pure, d'autres rites - nous en avons relaté un certain nombre jusqu'ici, qu'ils soient réalisés autour d'un arbre du monde, d'un arbre de vie, ou qu'ils consistent en l'ascension d'un vecteur vers la divinité - répètent des événements mythiques, des actes de création, le végétal garantissant ces retours à un temps primordial. C'est sur le mode d'une répétition que le temps mythique gardé en mémoire, en archives, en recueil dans l'arbre, est rendu présent - l'arbre-mémoire décèle le désir de vivre sans histoire, ou dans une histoire dont les événements sont la répétition d'actes et de faits mythiques, la régénération du temps écoulé, permettant de vivre exclusivement dans un temps sacré, ou dont la sacralité se ranime dans le végétal, en un éternel présent - ou une éternelle présence de l'origine. L'arbre « garantit la possibilité de répéter la création »⁽⁸¹⁾ précise l'historien des religions ; mais c'est aussi sur le mode de la nostalgie que joue l'arbre-mémoire, car à travers lui l'homme cherche à réintégrer une condition paradisiaque, un âge d'or - un éden à travers la croix, un paradis dans les jardins.

C'est surtout sur ce mode de la nostalgie que les écrivains et les poètes décelèrent dans l'arbre la possibilité de ranimer des temps anciens. L'arbre-temps

immobilisait le flux temporel, additionnait les instants en une géologie dense, une fossilisation, une trame tissée étroitement ; l'arbre-mémoire convie à une exploration, et pour la conduction le temps paraît se fluidifier à nouveau, promettant ainsi le voyage. Et nous avons ici un écrivain de poids en matière de mémoire, d'autant plus qu'avec lui la « recherche du temps perdu » s'impose comme un voyage véritable, parfois inabouti, au but aussi vague que l'image mémorielle ou l'esquisse onirique, un voyage intérieur. Proust fit de l'épisode de la madeleine l'origine d'une écriture de la mémoire - nous verrons combien l'invitation au voyage est aussi invitation à l'écriture - ; l'épisode des trois arbres (82) relaté dans *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs* est perçu quant à lui comme un échec, une impuissance à voir renaître l'événement, l'instant enfoui que les arbres profilent, qu'ils miment et répètent dans le paysage. Nous avons déjà mentionné ce passage, pour la connivence inscrite dans les grands gestes des trois arbres, leurs signes, leur proximité avec la vie intérieure ; ils appartiennent en vérité à un paysage introuvable auquel ils ne conduisent qu'évasivement, bien qu'avec insistance. Le narrateur s'interroge pour essayer de déceler à quel type de paysage les trois arbres appartiennent, réel, enfoui dans la mémoire, ou du rêve, ou cachant encore autre chose derrière eux ; « je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés » regrette-t-il, « mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ». Les arbres viennent à lui, « peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait des oracles ». Tout savoir peut être contenu dans ce trio arborescent, oraculaire ou magique - dans tous les cas notre motif invite une fois encore au décryptage d'un langage - ; mais aussitôt le narrateur opte pour une scène ranimée d'un coin de mémoire :

« Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qu'invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. »

Puis les arbres disparaissent, avec eux ce que le jeune Marcel croyait « seul vrai » et qui l'eût rendu « vraiment heureux » ; les retrouvailles n'ont pas lieu, la médiation n'aboutit pas, l'arbre-mémoire apparaît comme un arbre de l'éveil : il dévoile sans nommer. Le symbole demeure muet, la mise en paroles, en

signes, n'est pas rendue possible, la mémoire ne converse que d'obscurité avec l'homme, les arbres semblant dire : « toute une partie de toi-même que nous t'apportions tombera pour jamais au néant ». Le désespoir est grand du narrateur impuissant, il se transmet au trio qui s'esquive, et l'anthropomorphisme exprime alors la médiation incomplète. Il n'empêche que notre motif, et justement parce qu'il ne se contente pas d'être un simple objet déceleur de mémoire ou de rêve comme la madeleine, parce qu'il agite de l'obscur, presse les résistances de l'inconscient, paraît porter plus loin sa faculté conductrice, guidant au plus imprenable, révélant les mécanismes de la mémoire et de la vie intérieure. En vérité chez Proust l'arbre est souvent révélateur d'un épisode mémoriel, mais jamais comme dans le passage des trois arbres on ne sent une telle intensité dans l'effort, pour saisir un langage, un savoir, pour reconnaître un instant, un paysage - le cheminement inachevé montre peut-être mieux qu'ailleurs le rôle médiateur de notre motif, sa tension entre deux réalités, et la profondeur des énigmes qu'il recèle. Ailleurs l'arbre se définit comme un point d'ancrage de la mémoire, qui fixe un instant fugitif parce qu'il sait mêler la vie intérieure à l'espace environnant ; ainsi dans *Du Côté de chez Swann* :

« Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray [...] vous m'évoquez encore cette vie quand je pense à vous et vous la contenez en effet pour l'avoir peu à peu contournée et enclose [...] dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides » (p.107)

L'unique élément fixe dans l'heure faite de sensations, sons et parfums, l'arbre, s'impose comme le centre du paysage mémoriel ; c'est autour de lui et par lui que gravite tout l'impalpable de ces après-midi, dont on peut dire qu'ils ont pris racine dans la mémoire grâce au marronnier, lequel, autant qu'il sait conduire au passé, en structure les paysages, s'en constitue le repère. Les profondeurs de la mémoire semblent s'assimiler celles du feuillage, habité par les femmes perdues ou croisées ; l'âme du végétal, qu'elle soit dryade ou sensation, porte la mémoire des jours anciens, et Swann entendant « la petite phrase » de la sonate de Vinteuil sous les feuillages nocturnes du bois de Boulogne y fixe pour jamais l'essence musicale de cet instant, les feuillages « rangés, enroulés, peints autour d'elle (et qu'elle lui donnait le désir de revoir parce qu'elle semblait leur être intérieure

comme une âme) » (83) s'emparant de cet instant privilégié et donnant le désir et la possibilité de le faire renaître sous les frondaisons - la mémoire se végétalise, le feuillage offre un au-delà de soi qui l'habite comme un être, un esprit mythique, mais le médiateur est enveloppeur, il livre une réalité intériorisée, intimisée dans son corps ou ses ombres d'arbre, il n'invite pas à une ascension mais à un écorçage, une fouille de l'aubier et des obscurs des frondaisons.

L'arbre encadre les paysages de la mémoire, les met justement en mémoire, comme dans cette page tirée elle aussi d'*A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, où la mer « entre les feuillages des arbres » ne paraît plus vivante, « mais figée » (84) ainsi qu'une peinture, mise à distance et en tirant plus de puissance, s'ancrant alors parmi les images de la mémoire. L'arbre de la mémoire appartient fréquemment à ces lieux, ces paysages composés que recensa notre étude poétique ; dans *La Fugitive*, après la mort d'Albertine, il suffit d'un couchant, d'oiseaux se répondant d'un arbre à l'autre, de « l'humidité des feuilles dans le soir » (85), pour évoquer le souvenir douloureux de la disparue, et le narrateur jure de ne plus jamais se promener parmi les arbres ; un peu plus loin c'est « une étoile vue à côté de l'arbre de la cour » qui déclenche la sensation du passé, celle des « départs en voiture ». Enfin, lorsque le souvenir d'Albertine se fait moins cruel, les arbres emplissent le cœur du promeneur d'une douce mélancolie :

« Comme je suivais les allées séparées d'un sous-bois, tendues d'une gaze chaque jour amincie, comme je sentais le souvenir d'une promenade où Albertine était à côté de moi dans la voiture, [...] flotter maintenant autour de moi, dans la brume incertaine des branches assombries au milieu desquelles le soleil couchant faisait briller, comme suspendue dans le vide, l'horizontalité clairsemée des feuillages d'or, je ne me contentais pas de les voir avec les yeux de la mémoire, ils m'intéressaient, me touchaient comme ces pages purement descriptives au milieu desquelles un artiste, pour les rendre plus complètes, introduit une fiction, tout un roman ; et cette nature prenait ainsi le seul charme de mélancolie qui pouvait aller jusqu'à mon cœur. » (p.560)

L'arbre-paysage qui porte ici au souvenir se perd en un « paysage état d'âme », flou, brumeux, et paradoxalement s'efface à travers lui un souvenir trop vif, le couchant sur les arbres mémoriels fait naître la douceur d'une nostalgie ; l'image d'une écriture, des pages descriptives puis des pages de fiction, induite par les feuillages, montre une réinterprétation du souvenir, une recreation. L'arbre conduit à la mémoire, mais il sait aussi la réécrire ; il invite alors à ce voyage où rêve et réalité passée savent se mêler, et toute la démarche proustienne paraît

s'inscrire dans l'horizontalité des feuillages, descriptive et romanesque, inventive avec les ressources de la mémoire.

Une autre oeuvre clef de notre corpus se retrouve ici : les *Mémoires d'outre-tombe* sont jalonnées d'arbres-mémoires. Ce sont ceux d'Aulnay, rappels des voyages, jalons dans la mémoire, chacun relatant un moment, un pays, « le pin de Jérusalem et le cèdre du Liban consacrés à la mémoire de Jérôme, le laurier de Grenade, le platane de la Grèce, le chêne de l'Armorique, au pied desquels je peignis Blanca, chantai Cymodocée, inventai Velléda » (I, p.133). L'arbre mémoriel s'inaugure mémorial, dans sa géographie, de l'Amérique à l'Orient, un souvenir, un émoi, une rêverie y prennent corps et y croissent, se concrétisent, rappellent les voyages et invitent à leur redécouverte. Parfois le végétal, ambassadeur d'un pays au moment de son approche, à sa frontière, profile derrière lui tout un nouveau monde, et inscrit dans la mémoire la première rencontre avec un pays :

« Le coeur me battit quand le capitaine me la montra : l'Amérique ! Elle était à peine délinéée par la cime de quelques érables sortant de l'eau. Les palmiers de l'embouchure du Nil m'indiquèrent depuis le rivage de l'Égypte de la même manière » (I, p.268)

Quand il se souvient de la Syrie c'est d'un soleil levant pris dans la tige d'un palmier « comme le nid du phénix » (II, p.458) ; à Zürich rien ne lui plaît hors « les arbres d'une esplanade qui domine les lacs, le cours de la Limath, un vieux corbeau et un vieil orme » (III, p.375), tous éléments dont l'intérêt dépasse largement celui de « tout le passé historique » et qui seuls fixent dans la mémoire le souvenir du lieu ; et le chemin de Berneck⁽⁸⁶⁾, bordé de peupliers, remplit l'écrivain de plaisir et de tristesse, comme les trois arbres firent du narrateur proustien - « plaisir » et « inquiétude » décrivent ses sentiments - parce qu'ils évoquent d'autres peupliers, du côté de Paris, abattus avec la monarchie. Notre motif s'impose ainsi comme un élément privilégié du paysage mémoriel, capable de ressusciter un moment précis du passé, créateur, aussi, d'une mythologie et d'une géographie personnelles. Ailleurs l'arbre témoigne de la vie d'êtres disparus ; c'est un orme au pied duquel Byron écrivit ses vers, s'abandonna, enfant, « aux caprices de son âge » (I, p.476) puis rêva Childe Harold, ou le cyprès planté par Madame de Beaumont, les arbres des tombeaux qui perpétuent

le souvenir des morts. Mutilés par l'Histoire dont ils furent témoins, les arbres de Fontainebleau assistent à l'abdication de Bonaparte, « compagnons mutilés de François 1er et de Henri IV » (II, p.276) ; le temps s'y imprime, et Chateaubriand y lit la vie des monarques comme dans un livre d'histoire, il s'extasie aussi devant une relique, « un morceau de l'arbre près duquel se trouvait le général anglais à Waterloo » (II, p. 435), mentionne l'action du cardinal Vidoni, qui planta des arbres « où Constantin fit le monde chrétien » (II, p.702), y reconnaît une commémoration, les signes dressés d'une histoire qu'on n'oubliera plus.

Dans un passage d'*Atala* le savoir est archivé sur les écorces des arbres par un ermite ; le végétal redevient grimoire, manuscrit pour se souvenir des vers des anciens :

« En descendant la montagne, j'aperçus des chênes où les Génies semblaient avoir dessiné des caractères étrangers. L'ermite me dit qu'il les avait tracés lui-même, que c'étaient des vers d'un ancien poète appelé Homère, et quelques sentences d'un autre poète plus ancien encore, nommé Salomon. Il y avait je ne sais quelle mystérieuse harmonie entre cette sagesse des temps, ces vers rongés de mousse, ce vieux solitaire qui les avait gravés, et ces vieux chênes qui lui servaient de livres » (p.134).

L'arbre porte la mémoire des livres antiques et celle du vieillard, effacées peu à peu par les mousses et les lichens. En vérité tous les signes gravés sur l'arbre et qui se transforment avec sa croissance et ses vieillissements s'imposent comme l'image même de la mémoire, rendue lisible sur le corps végétal mais se tordant, se métamorphosant de la vie propre de l'arbre. Quand René, dans *Les Natchez*, décide de ne laisser après sa mort aucune trace de son passage sur la terre, il choisit malgré tout de graver son nom sur des arbres, « dans la profondeur des bois » (p.414). Nul ne saura l'y retrouver ; « qu'il croisse donc avec le chêne inconnu qui le porte ; le chasseur indien s'enfuira à la vue de ces caractères gravés par un mauvais génie » imagine René, car de la vie nouvelle des mots dans l'écorce, l'arbre-mémoire mythifie. Une fois de plus - et on comprend d'autant mieux que le passage par l'arbre mémoriel soit invitation au voyage - le végétal impose sa vie propre, ainsi la mémoire en lui est création, ses caractères, son écriture se transforment dans les croissances de l'arbre, lequel, plus que gardien, restitue du légendaire, des runes et des contes à la place d'un nom gravé. Outougamiz comme René sera enseveli « sous un arbre inconnu » (p.491), comme

si, au-delà du refus de demeurer dans la mémoire des hommes, le mort enterré sous l'arbre se livrait à une autre mémoire, au légendaire ou à l'oubli, à ce que le végétal contera de la vie de celui qui l'a choisi pour gardien de son tombeau.

C'est à la *Neuvième Epoque* de *Jocelyn* de Lamartine que l'arbre témoigne d'un temps révolu ; les « mornes ruines » des troncs couchés font naître le souvenir, mais l'arbre n'est mémoire que pour avoir effacé les traces des amours passées. Nombreux sont en vérité les soupirs des romantiques devant les paysages qui n'ont pas gardé mémoire de leurs amours. Dans l'*Olympio* de Victor Hugo l'arbre est censé porter intact le souvenir que par nostalgie le poète veut évoquer à son ombre : les « retraites d'amour au fond des bois perdus », comme « l'arbre où dans les baisers leurs âmes confondues avaient tout oublié », tels sont les lieux que le promeneur nostalgique s'attend à reconnaître. Mais il soupire de voir « à chaque arbre [...] se dresser l'ombre des jours qui ne sont plus ». Notre motif ne démissionne pas de son rôle, il demeure bien le signe d'un temps révolu, il éveille à la mémoire, il se constitue lieu privilégié pour l'évocation des « jours qui ne sont plus », même si le poète n'y trouve que douleur et mélancolie, quand Proust découvrait en des arbres mémoriels des déclencheurs du mécanisme même, indicible, qui produit la mise à jour d'événements lointains, de sensations qu'on croyait perdues, sans chercher dans le végétal la forme d'un instant pétrifié, d'un amour frappé d'éternité - car la mémoire dans l'arbre a crû quand les cernes de l'aubier se sont multipliés, elle s'est transformée quand le végétal est tombé, et c'est ainsi qu'elle se confie. Le poète romantique ne conçoit cependant pas ces réminiscences obscures qui puisent dans la sensation végétale, faite de saisons et d'odeurs, d'humidité, cet enveloppement du souvenir par l'ombre d'une frondaison, le geste d'une branche, la versatilité des lumières sur les feuillages ; il va à la mémoire en un pèlerinage à l'arbre, le refuge végétal ou le tronc témoin des baisers sont consacrés, monumentalisés, et leur ruine abat l'image intérieure, le souvenir qu'on voulait fixé dans la vie de l'arbre - l'arbre mémoriel porte alors à l'apprentissage du temps qui passe sans suspendre son vol.

Dans le poème *A Elvire* des *Méditations poétiques* est évoqué le nom gravé sur les écorces, en une prise de l'arbre à témoin, rapportant au tout venant le passage du voyageur qui a voulu y laisser sa marque. Dans *La Chute d'un ange* (87) le poète aime à voir dans les cèdres des témoins des premiers jours du monde, « vieux aux jours de Salomon » et vestiges d'Eden, garants des âges d'or

qui par eux ne semblent plus irrémédiablement perdus. L'arbre raconte au poète l'histoire biblique - c'est bien aussi ce qu'il fit pour nous dans les débuts de notre étude, nous permettant un voyage, un cheminement de la Genèse jusqu'aux écrivains et peintres de la modernité. Dans *La Montagne* de Michelet l'historien a aussi recours à l'arbre, géologue du temps, pour ressusciter les présences antiques ; il dit avoir trouvé le rameau d'or virgilien (88), celui qui conduisait les morts, les ramenait dans les rêves des vivants - l'arbre mémoriel rapporte à l'oreille des vivants le rêve d'une antiquité à explorer. Les résineux des sommets sont aussi de grands conteurs d'Histoire ; ils savent relater « tous les âges qui nous ont précédés », ils se souviennent du temps où les arbres « étaient des montagnes » et en font part à l'archéologue du savoir qui s'aventure à les écouter, plonge à la mémoire de leur aubier, celle-là même qui dans ses cernes garde la marque des étés arides ou fertiles comme de toutes les blessures.

Des blessures des arbres Giono nous parle en effet comme d'une mémoire ; le langage du temps est un grimoire à décrypter, au même titre que la mise en signes du savoir sur l'arbre. Un passage de *Rondeur des jours* (89) décrit un bosquet de très vieux bouleaux comme un groupe de « piliers magiques », runiques, avec « l'alphabet mystérieux des blessures séchées » empreintant les écorces. Un peu plus loin ce sont des arbres transplantés au bord des routes mais qui gardent mémoire de leurs racines ; on sent encore « l'essence sauvage de chênes dépaysés », et un arbre solitaire « parle de lointaines montagnes » - le corps de l'arbre est conteur par nature.

Ronsard désire dans les *Amours de Cassandre* qu'un poète grave dans un cyprès un épigramme en souvenir de ses amours malheureuses (LXII) ; l'arbre se fait recueil, dépositaire d'une leçon pour les amants du futur. Mais plus classiquement on y inscrit le nom de la femme aimée ou du couple d'amants, immortalisant l'amour sur l'arbre-stèle, à charge d'oublier moins vite que les hommes, et aussi de faire croître les coeurs avec le bois ; ainsi dans *Thoinet et Perrot* l'écorce est gravée du nom de Marion, et dans le *Second Livre des sonnets pour Hélène*, le pin est entaillé des noms des deux amants, lesquels « croîtront à l'envi de l'écorce nouvelle » (VIII), l'arbre institué mémorial autant qu'il paraît porter le destin des amours dont il eut la confiance. Et rappelons aussi combien Ronsard sait à travers les arbres évoquer les mythes anciens, Cybèle et Attis, ou les hamadryades mourant avec les arbres abattus - mais c'est là un voyage que

nous avons nous-même réalisé, mettant en lumière toute une antiquité historiée dans le corps des arbres.

Pour les arbres gravés portant mémoire de l'amour, on mentionnera encore le *Chant XXIII* du *Roland furieux* de L'Arioste, où les « chiffres »⁽⁹⁰⁾ d'Angélique et de Médor narguent le pauvre Roland et provoquent sa folie, ou les vers de *Pièce de circonstance* de Jean Cocteau, qui recommandent de faire des arbres des stèles - « on y voit les noms grandir » - bien plus efficaces que le marbre pour amplifier le souvenir, poussant « jusqu'au nadir » avec les signes pris dans les écorces. Et pour La Fontaine la forêt « n'est pleine que des monuments amoureux »⁽⁹¹⁾, on s'y promène comme au milieu d'un musée dont chaque pièce est commémorative - « ici pâma de joie » un amoureux bienheureux, là « mourut un amant » que celle qu'il adorait abandonna. Entre arbres du destin - de connivence avec les vies dont ils portent le nom - et arbres mémoriels, ces motifs convient souvent à une réécriture, laissant le soin au végétal de créer par sa croissance la forme des destins et des souvenirs. Le baron du roman de Calvino grave quant à lui les noms de Côme et de Violette « de la pointe de son épée » (p. 102), au faite du plus grand arbre, et dans la fin de sa vie il entreprend un pèlerinage jusqu'à cette inscription, qui porte la mémoire des amours de sa jeunesse et se dresse ainsi qu'une stèle.

Puisque nous réabordons ici le roman de Calvino, précisons comment le refuge, lui qui fut halte, échelle, précarité pour une nouvelle ascension, vers le savoir comme vers un accomplissement personnel, invite aussi au voyage. L'article de Burgos, *L'Arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire*, paru dans *Circé*, décrit le refuge comme le centre d'un monde neuf, un exil volontaire où habiter, « un ici qui est un ailleurs à aménager ». Nid utérin - mémoire d'une origine - le refuge n'apparaît plus seulement comme un lieu intermédiaire, parce qu'il est rempli, investi par la vie intérieure - pour Burgos l'arbre du refuge se confond au finale avec l'espace intérieur. Pourtant il demeure médiation - on habite alors le mouvement perpétuel de l'arbre conducteur, sans immobilisme ni régression -, conviant à tous les voyages, resserrant la rêverie bien qu'instigateur d'un désir de conquête totale, puisqu'il s'agit de condenser le cosmos à habiter dans l'espace du refuge - c'est ce que Burgos appelle une « microcosmisation ». Bachelard évoque aussi dans *L'Air et les songes* la rêverie provoquée par la vie aérienne, le bercement des branches, un danger de chute menaçant pendant

toujours celui qui a élu domicile dans l'arbre, danger qui selon l'article de Burgos participe justement de ce retour par l'arbre-refuge dans un temps primitif, originel parce que matriciel.

Jack London dans *Avant Adam* (92) raconte l'expérience de ce voyage dans le temps par le refuge mémoriel ; avec le passage intitulé *Mes Rêves*, il commence par décrire sa connaissance intime des arbres, bien qu'il soit citadin. Puis dans le chapitre *Mes anciens parents* il rapporte les rêves de sa « première enfance », coïncidant avec un âge des premiers hommes, ancêtres ayant vécu dans les arbres et continuellement anxieux d'une chute. L'arbre-refuge promet un voyage dans une pré-histoire, foetale, originelle, aube immémorée d'une humanité vivant en forêt, dans une selva oscura où l'arbre-temps n'a pas encore commencé sa thésaurisation - « avant Adam » c'est-à-dire hors du temps et des genèses, des généalogies. Dans la forêt des rêves le narrateur pense renouer avec des sensations ancestrales - d'aucuns parleront d'inconscient collectif - ; parmi celles-ci la sensation de l'arbre-refuge est la plus ancienne et la plus intime, sans les notions de haut ou de bas - « j'ignorais que j'étais suspendu dans le vide ; jamais je n'avais penché ma tête au bord du nid » - car le refuge se confond avec le cosmos, la totalité, celle-là même que Burgos évoque dans son analyse. Seul le vertige du balancement promet une chute vers un espace indéfini. Le refuge est berceau, lit - une enfance, un paradis sont portés dans la mémoire de l'arbre-refuge. Ici rêve et mémoire se conjuguent bien en un même voyage, évasif, sans qu'on sache tout à fait quelle part tient le mémoriel dans ces rêves d'un refuge arborescent.

Quoi qu'il en soit c'est aussi à un voyage que le baron du roman de Calvino nous convie ; s'exiler hors-le-monde et hors-la-loi, recréer un autre habitat, une autre géographie, tels sont les buts de Côme, qui parvient bien à aménager tout un microcosme, son « territoire personnel » (p.29) sacralisé, inviolable, un nouvel espace-temps, une nouvelle planète. C'est donc bien d'un voyage qu'il s'agit, la tentative d'habiter l'ailleurs, un éden imprenable, même si toujours le refuge demeure ambigu, l'éden menacé de chute, et tout baron perché dans le clandestin n'ayant de cesse qu'il n'ait établi un rapport neuf avec la société qu'il a quittée, écrivant à foison des traités pour un monde meilleur.

L'utopie de l'ailleurs habitable dans l'arbre trouve aussi son expression dans diverses oeuvres des peintres naïfs, qui placent des maisons dans les arbres, ou des villages entiers, rêvant de nids de verdure - les nids d'amour font aussi du

refuge arborescent une invitation au voyage, et à l'oubli du monde, loin, dans ce cas, des arbres mémoriels. Souvenons-nous aussi des traitements surréalistes de notre motif : l'arbre du *Veilleur* de E. Ende poussait au milieu des carrelages, et dans ses branches on voyait des chevaux au galop et une étagère à flacons ; *Racines* de M. Granger montrait un tronc dans le couchant, et une ville entière profilée sur la couronne - à ce propos on rappellera aussi *L'Arbre aux maisons* de Paul Klee - ; deux yeux fixent le spectateur sur la toile de S. Quandt, à droite et à gauche d'un tronc illuminé. L'arbre paraît propice aux associations hétéroclites, il convie aisément à un voyage dans l'imaginaire ; *La Quête de l'absolu* de Magritte (cf. Annexe 89), cette juxtaposition d'un squelette d'arbre en forme de feuille parfaite et infiniment nervurée, et d'une boule bleu clair aux côtés d'hommes microscopiques, suffit à éveiller l'imaginaire - imaginaire qui est questionnement, foisonnement d'un symbole dont la médiation demeure évasive. Pour Magritte l'arbre savait offrir l'image d'un certain bonheur, mais on ne peut le contempler, dit-il, que si l'on reste immobile comme lui, car si l'on se met en mouvement c'est lui qui devient le spectateur de nos vies ; une semblable vision de notre motif lui fit peindre des arbres dont le tronc ouvrait de mystérieuses portes ou fenêtres vers la lumière - c'est bien là l'image la plus séductrice de l'arbre invitant au voyage de l'imaginaire ou du sens, une porte ouverte sur son cœur végétal, non pas vers un au-delà de lui-même, mais dans la moelle arborescente du rêve.

Les peintres romantiques ou ceux de l'école de Barbizon cherchent aussi, à leur façon, un ailleurs derrière l'arbre ; mais il s'agit plutôt d'explorer du surnaturel, une sur-nature, à la façon de Friedrich exaltant à travers notre motif un univers halluciné, stimulant par cet élément privilégié que constitue le végétal - arbre ou forêt - ce que Brion nomme dans *Peinture romantique* « l'invention visionnaire », à la façon de Théodore Rousseau approfondissant le monde sensible, « surnaturalisant » les arbres selon l'expression de Brion, pour atteindre un surréel, cherchant à sonder les énigmes de la terre - l'arbre pour Rousseau parle un langage à déchiffrer, « la langue de tous les temps » (93), éloquente, révélatrice. On pensera encore à Van Gogh, dont la lutte pour pénétrer les mystères naturels passe de préférence par l'arbre, l'âme végétale par où approfondir l'ensemble de la nature. Bien sûr c'est presque un savoir que ces peintres espèrent en l'arbre, mais demeure ce rêve créé dans les arbres fantastiques du romantisme, les excès

de flamme des cyprès de Van Gogh, le voyage unique dans une nature habitée par les chênes aux fortes personnalités de Théodore Rousseau.

On mentionnera aussi ici ces arbres des contes qui, non loin des nids de verdure naïfs où l'on bâtit des maisons et des villes entières, conduisent, par une croissance démesurée, hors du monde, hors du bas monde en tous les cas, dans un pays imaginaire, indépendant, un ailleurs insoupçonné où toutes les rencontres avec le merveilleux sont permises. Ils mènent à un au-delà indéterminé, comme dans le conte *Crapoussier le berger et l'arbre sans tête* rapporté dans les *Contes roumains* de P. Ispirescu, où un arbre immense croît au milieu du jardin d'un empereur, si haut que sa cime échappe à la vue ; l'empereur, curieux de savoir quel genre de fruits peut bien posséder cet arbre, déclare qu'il donnera sa fille en mariage à celui qui saura grimper jusqu'aux frondaisons du géant végétal ; nul n'y parvient car le tronc est très lisse et glissant comme de la glace, sauf le malingre berger Crapoussier, qui découvrira, après des jours d'ascension, une nouvelle géographie, un pays de friches et d'arbres inconnus, un ailleurs, un monde imprévisible d'épreuves et de dangers. Un conte semblable se trouve dans le recueil *Folktales of Hungary*, où de la même façon un roi envoie les prétendants à la main de sa fille escalader un arbre de son jardin dont il ignore l'essence. C'est un gardien de cochons qui cette fois-ci est mené, après neuf journées d'escalade, dans un pays merveilleux et dangereux juché parmi les branches. Ce type de contes nous rappelle le récit fantastique d'Edgar Poe, *Le Scarabée d'or* (94), où, pour résoudre un mystère, un vieil homme noir grimpe sur un énorme tulipier, ce jusqu'à la septième branche ; puis il s'avance sur la branche, trouve un crâne retenu à l'arbre par un clou, laisse filer le scarabée à travers l'oeil gauche de ce lugubre reste humain, désignant ainsi un endroit précis de la terre, permettant un premier pas vers la résolution de l'énigme. Comme le merveilleux nichait dans les expansions des branches, le fantastique et ses mystères se livrent dans les frondaisons d'un arbre inquiétant.

Notre motif promet les voyages les plus insolites, même si on peut considérer ces arbres-pays comme de simples guides pour la conquête de la vie adulte ; c'est la frondaison qui, comme pour les refuges, abrite un nouvel espace-temps, ample ici et sans clôtures, un paysage totalement imaginaire, un nouveau monde auquel on n'accède qu'après une ascension longue et périlleuse. *Les Vieillards sous les pins*, récit tiré des *180 Contes populaires du Japon* de M.

Goyaud, propose quant à lui un voyage particulièrement mystérieux, qu'on peut assimiler au passage de la vie à la mort, mais qui, imprécis, laisse rêveur et suggère une pérégrination dans un espace merveilleux. L'arbre - trois pins - ne se dresse que comme le signe d'un passage ; ou peut-être appartient-il déjà à un autre monde, car il est au bout de ce qui fut déjà un voyage, celui d'une jolie fille à qui un bonze a annoncé qu'il ne lui restait que trois années à vivre. Comme elle le suppliait d'allonger ses jours, il l'envoie vers le Nord ; elle marche sur dix lieues avant de rencontrer une montagne de mille mètres, puis une seconde de deux mille mètres, puis une troisième de trois mille mètres, et ce n'est qu'à cette dernière qu'elle trouve trois pins, hauts respectivement de dix, de vingt et de trente mètres, le dernier abritant deux vieillards jouant au go et un troisième en train d'examiner un registre. Mais lorsqu'elle arrive, les deux joueurs semblent endormis, comme d'ailleurs le troisième vieillard ; elle veut leur offrir du saké avant de faire sa requête, comme le lui a recommandé le bonze, mais ils dorment réellement et ne font que sembler jouer au go ou consulter un registre - alors, comme eux, et sous le pin, la fille s'endort. Ainsi s'achève le récit, dont on pourrait trouver la chute un peu décevante ; notre motif, bien qu'il n'y soit pas central, marque un point de passage, de changement, mais là aussi le pont demeure comme en suspension, suggestif et portant à l'imagination, amplifiant les interrogations du voyageur plus que conduisant à leur dénouement. De même les contes qui du jardin planté d'un arbre aux pommes d'or mènent les héros vers un monde neuf, insoupçonné jusqu'alors, pour chercher des voleurs de fruits, usent de l'arbre comme du signe concret d'un ailleurs, d'un autre espace, d'un autre soi à conquérir, et invitent à l'aventure.

L'Arbre aux souhaits (95) de William Faulkner invite à la quête d'un arbre de rêve, dont les feuilles réaliseraient tous les souhaits ; des enfants partent à sa recherche, mais c'est surtout le voyage qu'ils entreprennent, l'aventure où ils se lancent, qui illustrent la capacité de notre motif à mener dans un univers enchanté et merveilleux. De même dans *L'Arbre d'or* de Michel Grimaud le végétal pousse à la conquête et à l'aventure, donne du bonheur en rêve, s'enracine avec force dans le sommeil de tout un peuple, permet une évasion hors d'un pays de dictature, la beauté de l'arbre laissant « dans les regards un éblouissement durable » (p.52) ; mais quand le paradis doré est atteint, il est voué à la destruction, car le voyage ne valait que dans son mouvement, l'or qu'il portait

n'était pas un but mais une présence où se baigner chaque nuit, l'arbre ne conservant sa magie qu'en terre imaginaire. Les enfants de *L'Arbre aux souhaits* commencent quant à eux par trouver sur leur chemin un arbre dont les feuilles prennent la couleur des souhaits de celui qui les cueille, puis un autre aux feuilles de mille couleurs différentes qui se transforment en oiseaux à l'approche des voyageurs, le végétal prenant la physionomie d'un vieillard à la barbe longue et brillante. L'arbre-vieillard leur apprend qu'ils ont déjà rencontré l'arbre à souhaits, mais que si mille enfants cueillent mille feuilles, il ne restera rien pour les suivants ; il faut donc préserver le rêve et l'arbre, le voyage se concluant sur une leçon de générosité et de sagesse, notre motif demeurant hôte de l'imaginaire, le rêve n'épuisant jamais sa présence.

Le jeune garçon du roman de Vasconcelos *Mon bel oranger* (96) est aussi porté au voyage de l'imaginaire par son compagnon végétal, l'oranger qui se fait monture, cheval qui galope « comme un fou dans les plaines de l'Ouest » (p.93), accompagne les rêves enfantins, leur donne corps, devient « le plus beau cheval du monde » (p.136) quand le vent se lève et que l'herbe se transforme en une vaste plaine, emportant l'enfant dans son costume de cow-boy, habillé lui-même, harnaché avec des « bouts de ficelle », des « morceaux de fil » et des « capsules de bouteilles » (p.141). A la fin du récit, quand le jeune garçon a grandi, qu'il a effeuillé ses illusions, l'arbre-monture entre par sa fenêtre pour une apothéose des ressources du rêve dans le végétal, « habillé avec les plus beaux accessoires de ses héros » (p.236), à la fois homme et monture ; il s'assoit au bord du lit du jeune malade, plein de douceur dans le regard, puis se transforme en cheval, « un cheval qui fendait l'air », pour un ultime voyage. L'arbre apparaît non seulement docile à l'imaginaire enfantin, mais il est aussi le coursier - une monture digne des chamans - qui emporte dans les rêves les plus merveilleux, une sorte de Pégase, transformé, transfiguré à volonté, de l'image à la présence, aérien, anthropomorphe, magicien et talentueux conteur d'histoires.

Pour Paul Eluard l'arbre est un de ces lieux qui offrent le privilège du rêve éveillé, il conduit à un univers toujours surprenant, de l'apparition, de l'association d'idées et de formes, sans contraintes que les désirs capricieux de l'imagination. Considéré comme un « appareil visionnaire », le poème *La Lumière éteinte*, tiré de *La Rose publique*, le plante à l'origine d'un éclatement d'images et de possibles :

« Un matin de sureau
 Elle est restée dans ce champ
 Qu'a-t-elle laissé d'elle en s'en allant
 [...]

Une armure sous un arbre
 Un bel arbre
 Ses branches sont des ruisseaux
 Sous les feuilles
 Il boivent aux sources du soleil
 Leurs poissons chantent comme des perles
 Un bel arbre les jours d'ennui
 Est un appareil visionnaire
 Comme un autre
 Par cet arbre de tous les jours
 Je suis le maître de mes quatre volontés.
 [...]

Et ce galop de buffles
 Mes quatre volontés
 Cette femme au soleil
 Cette forêt qui éclate
 Ce front qui se déride
 Cette apparition au corsage brodé d'épaves
 De mille épaves sur des vagues de poussière
 De mille oiseaux muets dans la nuit d'un arbre
 [...] »

Notre motif est prisme, il renvoie au multiple, au foison de l'image en rêve, à l'infini des échos, des correspondances, des formes libres qui se rencontrent dans l'espace du rêve. Dans *Paroles peintes* nommé « l'arbre au regard de proue », notre motif s'impose oeil, regard, pupille abordant le monde et exaltant toutes les visions récréatives. Avec le poème *René Magritte* c'est un arbre « qui se déroule / Comme un tapis / Sans gestes » et qui cache les marches d'un escalier, « escalier perpétuel » dont les marches sont celles « de l'oeil », pour une nouvelle invitation aux libertés de l'association surréelle, à l'éblouissement éclaté d'un monde qui passe par la facétie de l'arbre-oeil.

Breton dans *L'Amour fou* nous mena en Eden ; mais les fruits inépuisables du jardin des délices sont aussi ceux de la création poétique et linguistique, car les mots en paradis sont rendus à leur pouvoir créateur initial, et, « au passage des grands arbres de rêve » (p.117), le rêveur éveillé est emporté dans un univers insolite, avec « l'arbre à pain » et « l'arbre à beurre », « l'arbre à sel » et « l'arbre à poivre » : « c'est tout un déjeuner frugal qui s'improvise. Quelle faim ! ». Puis c'est « l'arbre à savon », pour se présenter à table « les mains nettes » ; et à la

page suivante le paradis des délices offre encore la vision d'arbres plus étranges, dont la seule physionomie, la seule présence amplifiée des éléments qui s'y greffent - nous sommes au coeur des voyages de la création poétique - brouillent l'appréhension habituelle du monde, déroutent, créent des constellations d'images :

« A de très hautes poutres pendent les longs fruits fumés du prodigieux arbre à saucisses tandis qu'un peu à l'écart le grand figuier impérial, escaladé des racines au faite par une procession de petites montgolfières qui prennent selon leur exposition au soleil tous les tons de l'anémone de mer, règne en toute rigueur sur ce qui s'exprime de vie insolite en pareil lieu. Cette vie insolite du figuier impérial est si forte qu'on me contait qu'il y a quelques années on avait pu voir un visiteur se porter de loin à sa rencontre en courant, foulant sans scrupule les parterres et donnant tous les signes du désordre mental : renseignements pris, ce n'était qu'un mycologue d'Europe qui croyait avoir découvert une nouvelle espèce de champignons. » (p.118)

En l'arbre et par l'arbre se révèle et se crée le bric-à-brac du rêve, des associations d'idées et de mots, d'images, l'insolite qui provoque quelques dérangements dans les cerveaux bien pensants des scientifiques. Notre motif sabre toute réalité « réaliste » et étriquée, son intrusion est celle d'une parole poétique, livrant corps et âme à l'imaginaire.

Dans les vers de Louis Guillaume la féerie s'ouvre quand l'arbre se penche sur le sommeil des hommes ; avec *Vigiles* ce sont « mille feuilles de rêve » et « mille fleurs irréelles » qui se déploient dans la nuit, et celui qui se lève avant le jour déambule dans un univers hanté par la gestuelle des arbres de rêve :

*« [...]
Une pierre frissonne,
un arbre s'agenouille
dont la fuite immobile
vrille des remous noirs
sur l'huile du sommeil. »*

C'est dans le mouvement du végétal que le voyage s'effectue ; dernier lieu avant l'éveil, il masque encore le réel, sa seule présence fait glisser aux pèlerinages sans fin du rêve. Tout est évasion, aussi, avec l'escapade de toute une forêt en mer dans *L'Arbre des morts*, dans une nuit propice à l'enchantement, nuit où se déroule également le poème *Arbre éponge*, dans lequel l'arbre-réceptacle absorbe toutes les magies du cosmos. « Grande herbe du souvenir », il éponge la nuit, attire, mange du monde, et le poète se montre avide de répondre à son

invitation : « je m'enfonce à ta poursuite ». Et ici aussi le voyage demeure, sans autre but que lui-même, que voguer aux côtés de l'arbre dans l'illimité d'un espace de quête, une quête d'ailleurs qui convoite une « réponse » que le voyageur sait « nourri[e] » au plus impénétré de l'aubier, « loin sous ton écorce / au coeur même du silence ». L'arbre voyage et accroche l'homme à sa racine ; le poème *A force* regrette que l'homme « trop pressé d'aimer, de mourir », ne voie pas les arbres en voyage. C'est ce voyage, aussi, qui rend l'arbre cosmique, pénétré de la totalité, si plein de tous les récits de ses évasions. Dans *L'Esprit de la forêt* de Bourbon-Busset le voyage auquel les arbres convient ressemble aussi à ce flottement dans l'espace de végétaux doucement déracinés, dans un espace « qui n'est plus celui de la terre » mais « pas encore celui du ciel » (p.122), un espace médian, insitué, une « région nouvelle sans pesanteur » où le narrateur est invité, suivant les arbres en voyage qui « ont pris le large », ignorant tout des lieux sombres où il est emporté.

Dans le poème *Umbra plopilor (L'Ombre des peupliers)* du roumain Ion Horea c'est l'ombre des peupliers, légère, qui mène en voyage, ne laissant aucune trace derrière soi, un voyage indéfini « où jamais n'étions avant », l'ombre détachant du monde, vers les astres, dans un « bruissement » de lune et des fuites d'étoiles.

L'arbre-plante du roman de Vassilikos s'apparentait à un arbre-cosmos, il guidait le jeune homme vers un rapport rénové au monde comme à soi ; le voici invitant au rêve et surtout à l'évasion, parce que le refuge qu'il crée est aussi un ailleurs dont l'étendue s'instaure cosmos, justement par cette « microcosmisation » que décrivait Burgos dans son article. Cet ailleurs est paradis, comme nous l'avons mentionné dans notre histoire des jardins, ouvrant « une vallée toute verte avec des fleuves de joie » - c'est en ce sens que le voyage convoque aussi la nostalgie, et le végétal est mémoire pour sa capacité à ramener l'homme en Eden, le jardin clos en général répondant fréquemment, comme nous l'avons vu, à un désir de réintégrer un espace originel. La plante-arbre du jeune Lazare, « prophétique sans qu'il en comprît la raison » (p.53), profère une médiation évasive, et lorsqu'elle paraît devoir faire craquer la chambre de toutes parts parce qu'elle lui est devenue trop étroite, son protecteur et amant n'imagine qu'une chose, qu'elle ira jusqu'au ciel, et il la voit, « sa vrille comme un hélice » (p.62), s'élever « comme un hélicoptère vers le ciel », l'emportant dans son

tonneau ; « nous passerons la frontière du ciel » ajoute le jeune homme, exalté à l'idée de cette monture d'un nouveau genre. Et quand il la sent soudain glacée et hermétique, refermée comme un sphinx sur ses mystères, il lui rappelle qu'elle lui a « enseigné les mers » et l'a « fait voyager sous les autres soleils » (p.94) ; des terres vierges ont été parcourues par Lazare et l'amante végétale, la lumière, la mer et les nuages ont accueilli les voyageurs immobiles cloîtrés dans l'appartement d'un immeuble de la Grèce moderne. Au finale c'est le rêve même qui est déboisé - « ils égorgeant mes rêves » (p.97) gémit Lazare caché dans la plante - ; le végétal était la concrétisation perpétuelle d'un univers onirique qui ne demandait qu'une forme pour s'éployer.

Dans la poésie d'Yves Bonnefoy les arbres sont gardiens et passeurs au-devant d'un « pays », un ailleurs, un « lieu », lieu-dit et pensé, imaginé, rendu proche mais jamais tout à fait donné, singulier. Avec le poème *Aux Arbres* c'est Douve qui est offerte par le végétal, « dans la médiation de votre austérité » affirme le poète s'adressant aux arbres, eux qui livrent de loin, en ambassade, tout un espace, un pays entier. Dépositaires du lieu, maîtres du chemin, « impassibles garants » de l'existence de Douve l'impalpable, les arbres font entendre au poète les voix d'un ailleurs qu'ils rendent proche. Parfois le végétal s'interpose comme un seuil à franchir au-delà duquel la parole est renouvelée ; c'est l'oiseau, « plus haut que tout arbre réel », qui convie au dépassement : « tu t'efforceras de quitter le port de ces arbres, tes cris anciens » (97). Les routes sont solides qui passent à travers l'arbre, ces chemins, « parmi la matière des arbres » (*Les Chemins*), invitent bien à un passage, obscur, semblant parfois porter vers Dieu ou vers le « lieu des morts » ; et fréquemment la barque, comme la lampe, la lumière à peine éclairante, sont associées au végétal, comme dans *L'Arbre, la lampe*, où un « fragile pays » se manifeste, donné par les présences assemblées d'un arbre, un oiseau qui « franchit le chant de l'oiseau et s'évade » - l'oiseau accomplit très souvent dans les poèmes de Bonnefoy le passage des seuils, ici il se dépasse lui-même -, ainsi que la lumière d'une lampe et une barque « qui rejoint le rivage » dans l'instant de l'aube. Toutes ces présences paraissent des mots-signes qui rapprochent l'homme d'un monde plus authentique, peut-être pas un ailleurs, mais un ici approfondi, comme le suggère *La Lumière, changée*, où l'arbre est présence « plus proche », plus mêlée à soi quand la lumière se montre neuve, transfigurée - le voyage n'est alors qu'un approfondissement de l'ici. Avec la troisième pièce du

Dialogue d'Angoisse et de Désir la lumière force l'arbre à se « déli[er] de soi-même », à révéler, par l'image qui se disloque, une présence que sa densité ne délivrait pas ; il divulgue alors « le nom presque dit d'un dieu presque incarné ». Le décor des jardins de Bonnefoy invite à quitter le terrestre littéral pour un surnaturel qui ne précise pas son nom, et qui se rend présent dans l'éclatement des images. Dans *La Terre* un amandier « se couvre brusquement de milliers de fleurs », manifestant l'intrusion d'un ailleurs, lui-même prêt au passage d'un seuil, entrant, identifiable alors à un homme, « paré dans la chambre nuptiale », conviant par la fleur à une communion, une étreinte. Un autre poème encore affirme, à la rencontre d'un lieu où s'allient un puits et un arbre : « je fus en présence d'un autre ciel »⁽⁹⁸⁾. La seule proximité avec le végétal suffit à convoquer l'inexploré ; ce peut être aussi dans la forêt, « qui reflète des mondes »⁽⁹⁹⁾. Dans *La Branche*, à l'orée du bois une branche est ramassée pour être abandonnée « à la fin du monde », « dans l'abri où commence invisible l'autre chemin » ; le bâton du promeneur conduit d'un monde à l'autre, en même temps que cette branche abandonnée suggère des enfances, des souvenirs dans les vers du poète - elle est alors reprise, pour que son sommeil, qui est mémoire, éclate dans le feu de l'âtre et livre « le rameau de la lumière ». De même un passé s'est cristallisé, « années qui ont passé sans qu'aucun vent n'effraie leurs feuilles », dans *Sur des branches chargées de neige*, dans le givre et la neige, livrant de temps en temps « des éparpillements de lumière », une poudre de réalité cristallisée, et que des « mains mouillées » peuvent recueillir :

« Etes-vous notre rêve qui moins s'efface
Qu'il ne se fait la présence et la voie ? »

Savoir, mémoire et rêve sont pris dans un même givre de branche enneigée, une évidence se diffuse par la lumière et la paix des paysages hivernaux - et le gel fige le temps sur l'arbre mémoriel, susceptible de livrer par à-coups des instants oubliés.

Nous avons, avec l'arbre-navire évoqué par Parturier dans *L'Arbre au féminin* d'Hubert Juin, franchi le passage entre poétiques et symboliques ; le voyage auquel conviait le végétal était celui de « la Fable », celui de la palabre et du mythe, des veillées où se racontent les histoires. L'écrivain regrette ces temps

du voyage, où l'arbre déraciné emportait des hameaux entiers pour « voguer parmi les splendeurs de l'imaginaire » (p.27). N'est-ce pas à cet appel que nous avons nous-mêmes répondu, réalisant grâce à l'arbre-navire le parcours de l'Histoire, le parcours du mythe et des légendes ? Nous avons bien veillé sous l'arbre à palabres, et les effusions de l'image nous transportèrent vers tous les rêves arborés des poètes.

La voix de Parturier, « semée d'arbres » (p.46), contient des fables que les enfants pouvaient, grâce aux arbres, réaliser, se confectionnant des costumes avec les feuillages, des instruments de parade avec les branches, « des palais de Schéhérazade » avec des arbrisseaux courbés puis noués à leur sommet ; l'imaginaire trouve son pays parmi les arbres, et, dans la mémoire de l'écrivain, y reste attaché pour toujours :

« Je ne peux voir un arbre dans la cité contemporaine, captif du béton des Ponts et Chaussées ou délabré par les soins du ministère de l'Environnement, sans aussitôt basculer, comme pris aux cheveux, vers ce temps mythologique où les arbres parlaient ».

Pour lui ils palabraient quarante années plus tôt, par la voix de Parturier. C'est « le plus singulier des voyages » que l'arbre promet, tant à travers la figure de l'Atlas héroïque portant le ciel à bout de bras qu'à travers celle de l'arbre-femme, proche de la terre, « consentante et souveraine » (p.48). Et pour Hubert Juin les arbres en marche de Shakespeare sont des arbres qui « nous tournent le dos » (p.95) et « nous abandonnent », il sont la « province rêveuse » qui disparaît.

Yeats, dont nous savons que les arbres mémorisent un univers tantôt païen tantôt biblique, se laissa porter par la verticalité végétale qui mène au rêve ; dans *The Tower* ce sont ces arbres jaillis de terre comme des doigts de suie qui conduisent l'imagination. Aussitôt le poète évoque « Images and memories / From ruin or from ancient trees » (« Images et souvenirs / De ruines et d'arbres antiques ») (100). Les légendes surgissent avec leurs personnages aux côtés d'arbres mystérieux, comme dans *To Dorothy Wellesley*, où la première strophe cherche à toucher les arbres dont la toute-présence s'impose comme la proximité d'un décor d'intérieur, en même temps que la main les mystifie, les ramène à soi sans les étreindre :

<p>« <i>Stretch towards the moonless midnight of the trees,</i> <i>As though that hand could reach to where they stand,</i> <i>And they but famous old upholsteries</i> <i>Delightful to the touch ; tighten that hand</i> <i>As though to draw them closer yet.</i></p>	<p><i>Etends vers le minuit sans lune des arbres</i> <i>Cette main, comme si elle pouvait les atteindre</i> <i>Où ils se dressent, eux qui ne sont que fameuses</i> <i>Vieilles tentures, délicieuses au toucher ; referme</i> <i>Cette main, comme pour les rapprocher encore. »</i> <i>(101)</i></p>
--	---

Il n'est plus question d'arbres dans la suite du poème ; la jeune fille monte dans sa chambre « pleine de livres » et attend, sans personne, jusqu'à ce que « les fières Furies » gravissent l'escalier, des torches à la main. La présence des arbres, amplifiée dans tout un tiers du poème, suffit à assurer l'étrangeté du surnaturel, l'entrée du fantastique, du légendaire, le passage de l'invisible dans le visible, abolissant les frontières que la raison seule pouvait croire infranchissables - le geste de la main cherchant dans la nuit le toucher, délicieux et feutré, du végétal, a suffi à convoquer la magie d'un ailleurs que le mythe habite.

Notre analyse des motifs mythologiques démontra combien un certain nombre de poètes et d'écrivains aimèrent à ranimer l'antique à travers le végétal, à faire revivre les nymphes, les déesses des arbres, les jardins aimables. On a ainsi pu lire dans l'arbre l'histoire de l'imaginaire lié à l'antiquité et à ses mythes, comme on a pu le faire, aussi, de celui développé autour des arbres bibliques, et ceci peut-être plus clairement encore, déterminant une physionomie, une stature, des traits particuliers à ces motifs selon les siècles qui s'en emparaient. L'arbre nous permet donc de raconter un imaginaire, comment il s'exprimait, se trahissait selon la fortune réservée à chaque figure ; notre motif, sur le mode de la greffe, s'est transformé en traversant les siècles, tout en portant la mémoire des précédents, mémoire d'une façon de penser et, surtout, d'imaginer.

Pline dans son *Histoire naturelle* retrouve dans les arbres toute l'histoire ancienne de Rome, sa pré-histoire, ou sa pseudo-histoire - du mythe en vérité - ; toutes sortes d'arbres jalonnent en effet les temps anciens et les racontent. Ainsi Pline mentionne un micocoulier « contemporain de la naissance de Rome » (102), un cyprès du même âge mais qui « tomba vers la fin du règne de Néron », une yeuse plus vieille que Rome et qui porte des inscriptions étrusques - l'arbre est

archive, archéologie - sans oublier le platane de Delphes qui aurait été « planté de la main d'Agamemnon ». A Argos croît un olivier « auquel Argus attacha Io changée en génisse » - ici le végétal porte souvenance des événements du mythe -, à Délos c'est un palmier contemporain de la naissance d'Apollon, dans le Pont se dressent deux chênes plantés par Hercule, puis Pline cite encore, entre autres, un platane auquel fut pendu Marsyas après qu'il fut défait par Apollon. Les arbres sont pris pour témoins concrets de l'Histoire comme de la légende, en eux les deux se trouvent mêlées, équivalentes, recrées par leur corps arborescent.

Ibsen par la description d'arbres géants dignes d'Yggdrasil, invoque lui aussi la mémoire des mythes, le glorieux passé du Nord à travers des arbres dont les frondaisons devraient servir d'exemple aux générations présentes et futures. Il exalte la grandeur des arbres du paganisme dans *Le Chêne géant* mais surtout avec *Pour les fêtes du millénaire* :

*« Des brumes de la Saga je vois s'élever
l'arbre qui a bourgeonné dans le rêve de la reine Ragnhild.*

*Je le vois s'étendre du cap Lindesness
autour des rochers du cap Nord, à l'Est par-dessus
les flots du Glammen.*

*Je vois son tronc rouge, ses branches vertes,
je vois ses rameaux, éblouissants comme la neige ;
mais sous son feuillage on peut voir une race
qui vit anxieuse, chacun pour soi seul.*

[...] » (103)

Il fait référence à la Saga des rois de Norvège, où l'arbre est à l'origine de l'unité du pays ; Ragnhild rêve qu'une épine ôtée à sa chemise prend racine, donne un arbre immense, le bas du tronc rouge comme sang et le haut d'un vert éclatant, les branches supérieures offrant une couleur blanche comme la neige, étendues sur la Norvège tout entière - ce rêve s'associe à celui d'un fils, qui naîtra effectivement peu après ; il sera Harald Haarfagr vainqueur de huit petits rois pour fonder l'unité de son pays. Ce que fête Ibsen est l'érection d'un obélisque en l'honneur d'Harald Haarfagr ; « l'arbre du rêve national croissait librement » clame-t-il, invitant le peuple descendant du héros à se rassembler autour du végétal dont les feuillages abritent « de grands rêves ». La mémoire, le mythe sont ravivés à travers l'arbre par un appel vibrant du poète à se souvenir d'un âge d'or,

notre motif prenant la forme d'un arbre généalogique dont il ne faut pas démeriter des glorieuses racines. L'arbre assume un lien entre passé, présent et futur, sa mémoire doit éveiller un peuple jugé décadent, les rêves qui secouaient ses ramures dans le passé retombant sur les hommes du présent pour qu'ils fondent un nouvel avenir - le voyage par l'arbre de la mémoire n'appelle pas un retour mais une continuité, une fidélité au passé.

De même, dans son *Ode à l'araucaria araucan* Neruda réveille le sentiment national d'un peuple par référence à un passé mythique que l'arbre représente. Parce qu'il donna au peuple assailli le « pain ultime de la patrie » afin qu'il survive, ressuscitant le courage des combattants, le poète chante son fruit et sa noblesse, le conjure de lui donner la lumière et surtout « l'héritage / et le sifflement / du vent qui te touche, / de l'antique / vent violent / de ma patrie ». Une nouvelle levée de drapeaux se prépare dans le cœur des hommes qui se souviennent à travers l'arbre.

Signalons ici aussi un autre arbre que Xavier Saintine dans *La Mythologie du Rhin* considère comme mémoriel ; il s'agit de l'Irmensul, ce haut monolithe sacré des Saxons, qui aurait été élevé à la mémoire d'Arminius le Chérusque, vainqueur des légions de Varus dans les marais de Teutenberg.

Nous avons évoqué *L'Arbre seul* de Velter pour la borne ultime du végétal, passeur pour l'inconnu ; avec le poème *L'Arbre sec* du même ouvrage on glisse plus précisément vers un hors-monde ouvert à tous les possibles - c'est du même arbre que l'on parle mais ce n'est plus seulement un savoir neuf qu'on explore, ce sont les voyages du légendaire qu'on entreprend, franchissant l'ombre inquiétante. *L'Arbre-sec* jette dans un au-delà qui est haut-lieu de visions et de rêves, comme si ce n'était qu'une fois franchie la borne maléfique et interdite que l'imaginaire, bridé en-deça, pouvait inventer l'Histoire et la légende :

« *Passée cette ombre petite et pauvre
l'horizon prenait couleur d'hérésie -
un dos de dragon
le tranchant d'une épée empoisonnée
un souffle abstrait dans la poussière du ciel,
ce n'était plus un refuge mais une chimère noire
une bague de néant
qu'un cavalier d'apocalypse
avait tenue entre ses dents
pour la fée folle des sables.*

*Au confluent des peurs
seul et sec
l'arbre était
l'épouvantail du vide.
Il voyait le monde aveugle
le monde sans raison ni saisons
le monde de l'anathème
et du poignard dans l'épaule.
Il écoutait le chant d'un espace sans oiseau
la plainte des esprits calcinés -*

*Sur la ligne de partage des fanatismes -
rives de soir et de soif
de sueur et de sens,
les feux renaissaient.
Les déserteurs avaient inventé
la fraternité de tous les dangers
chacun s'exilait d'un pays qui n'était
pas tout à fait le sien
d'un temps qui n'était pas
d'un dogme qui n'était pas tout à fait
d'un songe qui n'était pas tout à fait le sien.*

*L'arbre mort de Khorassan
aiguïsait le désir d'outrepasser
de fuir de disparaître de changer d'éternité.
Adieu Bagdad adieu Byzance
adieu les grands dieux assassins
gavés de pommes rouges,
les sans-nom sur la terre aimaient Balkh Babylone
Gayâ Khotan et les temples engloutis
les ruines où nichent les gypaètes
les sentiers qui s'égarèrent les âmes infinies -
ce qui donne à la vie la présence et l'oubli. »*

La frontière à dépasser est aussi à préserver, car elle donne le désir de l'aventure et celui de braver les interdits ; l'arbre détient l'imaginaire et le rêve, des terres sans foi ni loi, des déserts comparables à ceux des forêts où se réfugiaient les hors-la-loi, domaines où la mémoire est évasive - le poème s'achève sur les mots « oubli » et « présence », le sens issu des au-delà de l'arbre sec tenant donc surtout du rêve, ou d'une mémoire porteuse de légendaire et d'inexpliqué.

Souvenons-nous de la forêt des hors-la-loi, comparable à ce désert où chevauchent des « sans-nom », entre mémoire et oubli. Pour Ernst Jünger, ce dans son *Traité du rebelle*, la forêt est le lieu de la naissance du mythe, originelle, et c'est en ce sens qu'elle est mémoire ; mais elle s'oppose au temporel - l'arbre mémoriel, surtout à travers la forêt, plus radicale, nie l'arbre du temps, de la chronologie, de la lente généalogie -, elle s'oppose au « navire », les hommes

emportés vers le progrès, car elle se constitue en un monde « supratemporel » (p.61). Recourir aux forêts c'est rappeler l'originel - en ce sens la mémoire est effectivement oubli, oubli des tergiversations du navire, de ses déboires et de ses lentes évolutions, oubli pour rendre présent l'immémorial, l'origine -, c'est aussi s'efforcer à la naissance de nouveaux mythes : « l'avènement du mythe se produira » annonce Ernst Jünger. Ce qu'il nomme la « doctrine des forêts » (p.74) est plus antique que l'histoire humaine, et elle doit être remise en mémoire par les hommes qui choisissent le refuge des espaces forestiers, opposent l'imagination à la rationalité tyrannique du groupe ; des « caractères gravés sur la pierre » témoignent d'elle, qui donna « leur grand thème aux contes » comme aux « légendes », « textes sacrés » et « mystères ». L'arbre en forêt porte la parole mythique, une mémoire qui fait échapper au temps, « s'élever au-dessus de la violence temporelle » (p. 78) à travers l'épreuve d'une mort et d'une résurrection symboliques ; ce n'est qu'après cette épreuve que la forêt révèle « ses richesses surréelles » (p.82). On voit combien toujours l'invitation au voyage est aussi invitation à la création, au Verbe, sacré, mythique ou légendaire, à un sens, une mise en signes, en écriture.

Pour Robert Harrison la forêt est mémoire culturelle ; les déforestations tuent les rêves et les peurs ancestrales, le mythe. Le poète est le premier chargé de ranimer ce temple de l'origine, de faire part aux hommes de cette mémoire d'outre-lisière. Et le mot « temple » n'est bien sûr pas innocent, puisque le symboliste y répond à ces « regards familiers » qui nous ont accompagnés depuis le début de l'analyse des symboliques de notre motif ; la forêt mémorielle ranime la familiarité originelle entre sujet et objet - c'est la connivence -, offrant une perception par analogies et échos, correspondances, réunifiant ce que l'appréhension ordinaire du monde a différencié. Quand le symbole réunifie, transfigure le naturel littéral pour une surnature qu'il a réinvestie, il est mémoire, et invitation au voyage des origines, en même temps qu'oubli, éviction des lentes géologies de l'Histoire qui embrument la conscience et les sens. Harrison nomme la forêt le « sanctuaire des origines »⁽¹⁰⁴⁾, comme il y voit la métaphore même du souvenir, le lieu de toutes les nostalgies, tel que nous l'avons développé dans notre *Histoire culturelle*. Et la forêt porte jusqu'à l'arbre des jardins le souvenir de sa sacralité, si l'on en croit Grimal décrivant les jardins romains ; le végétal y témoigne du temps où la forêt était prospère, « se mirait encore dans les eaux du

Tibre », mémoire d'une époque que les Romains situent à leurs origines les plus lointaines.

La forêt du *Galaté au bois* de Zanzotto fut détruite par la guerre et l'urbanisme ; les arbres qui restent en sont des vestiges, des bribes, où on peut lire la mémoire du lieu. Ce sont la mutilation, la coupe, qui informent d'un espace meurtri, et toute la vie des hommes, l'emprise violente d'une culture de mort s'impriment - souvenons-nous des poèmes de Zanzotto, analysés eux aussi dans notre étude des forêts - dans une discontinuité du paysage, avec ses « arbres-indices, là et çà », pour le parcours d'une nature dégradée. Rappelons encore, pour ce qui est des forêts, le roman de Leonov, *La Forêt russe* ; abattre c'est déraciner, s'en prendre à la mémoire comme à l'imaginaire. Pour Ivan c'est « la fin de son conte de fées »⁽¹⁰⁵⁾ quand les puissants sapins, les plus anciens de la forêt, dressés autour de l'ancre du vieil ermite, sont jetés à terre ; les rêves de l'enfance, et la capacité même de rêver, ne survivent pas aux géants végétaux ni au vieillard, silencieux et qu'on emporte - le symbole même du rêve peuplant la forêt, « pareil à une merveille forestière » (p.104). Du reste, le discours final d'Ivan tente de démontrer combien toute l'histoire du peuple russe se raconte à travers la présence de la forêt, comme nous avons nous aussi tenté de raconter, aux côtés d'Harrison, l'histoire de l'imaginaire d'un ample Occident selon sa relation aux forêts, dans le langage des hommes, dans leur vie quotidienne, leurs légendes transmises par les poètes ; la forêt conte également l'histoire des rapports de l'homme au monde extérieur, dans sa chair même, ses mutilations, ses friches, ses développements - et les forêts en marche étaient elles aussi, souvenons-nous, un appel insistant à la mémoire des hommes.

L'arbre oraculaire du roman de Fakinou, *La Septième Dépouille*, propose l'héritage d'une Grèce archaïque ; mais - et nous avons déjà analysé cet aspect dans notre étude des motifs mythologiques - le lien est ténu avec le passé, la mémoire - parole dans l'arbre et tradition des vierges qui lui sont consacrées - est en train de s'éteindre : « les palais sont tombés » regrette le végétal, et déjà la « source murmurante »⁽¹⁰⁶⁾ a disparu. Le présent est écueil pour l'arbre mémoriel dont bientôt on n'écouterait plus le Verbe.

Notre motif se fait mémoire d'une origine, d'un événement, mémoire des morts, d'une enfance, d'une vie d'homme, d'une culture entière. « [Q]ue se rappellent les morts près des racines des arbres ? »⁽¹⁰⁷⁾ interroge Georges Sféris

dans le poème *Raven*, évoquant aussi un « visage perdu » dans l'ombre d'un cyprès. Un questionnement vient à l'arbre, le lieu par excellence du souvenir, de la réminiscence. Le recueil *Dei Sepolcri* d'Ugo Foscolo plante des arbres sur les tombeaux, dépositaires d'un souvenir comme tous les arbres des tombeaux que nous connaissons déjà, d'une généalogie, urnes de la mémoire. « En éternel souvenir » (« Per memoria perenne ») (108), des cyprès et des cèdres se penchent sur les tombes, préservant la vie par une croissance nourrie de la tristesse des vivants, « arrosés par les larmes des veuves » (« Di vedovili lagrime innafiati ») - l'arbre mémoriel est généalogique, et celui qui préserve son souvenir, n'abat pas ses frondaisons, « souffrira moins de deuils fraternels ». Un poème de Rafael Alberti trouve uniquement dans l'arbre la possibilité de rendre présent le souvenir du mort, de le convoquer à ses côtés :

« *Federico.*
Por estos montes del Aniene,
tus olivos trepando van.
Clamo a sus ramas con el aire.
Tù si estás.

Federico.
Sur ces monts de l'Aniene,
grimpent tes oliviers
avec l'air je sonne à leurs branches
et tu es là. » (109)

Dans le long poème *Arbre* (110) de Carlos de Oliveira la résurgence de souvenirs s'impose par une brusque et violente invasion de racines, racines monstrueuses qui surgissent sur la page d'écriture, se font donc langage et signes, symboles vivants invitant à leur exploration. Elles paraissent chercher quelque chose, « peut-être puits », « fontaines primitives » ; elles percent des objets, du papier, de la matière, du bois, des meubles et des parquets, pour y réveiller la mémoire de « l'arbre qui mourut » et celle des livres que l'âme végétale habite. Quand les racines se retirent, le souvenir est là, il est vision :

« [...] *je vois alors*
dans le halo le plus ancien
l'arbre désolé,
les branches où se posent
les oiseaux
de mes livres,
et je pressens
les racines
à travers la silice
où la famille dort
avec ses os disposés

*dans la douteuse
architecture
des symboles*

*VIII
qui arrivèrent
ici
de main en main
afin de pouvoir tous tenir
dans la minuscule
constellation
qui fulgure
au coin de la chambre :
le bahut moucheté
comme le ciel
de clous dorés
étoiles cloutées
sur le bois
de l'arbre »*

Cette rêverie en chambre et sur papier dénoue de l'arbre-matériau toute la mémoire des lieux et surtout des objets, grâce aux racines disertes extrayant le souvenir d'entre les lignes de la page écrite du poète.

C'est sa propre généalogie, l'enfance, que la Suédoise Sun Axelsson écoute à travers « les chuchotements obscurs et le langage clair »⁽¹¹¹⁾ des arbres qui battent en soi d'une vie « grouillante, foetale », « échos » de l'enfance et forme même de la mémoire, « un été sans fin pris dans une pomme », que les années n'ont pas éteint mais au contraire porté à la germination, à la croissance - l'instant du passé n'est qu'un fruit, un germe, quand la mémoire l'épanouit en arbre. Dans un poème d'Eugenio Montale issu de *La Tourmente, Rivage de Versilia*⁽¹¹²⁾, le végétal est prétexte à évoquer les souvenirs de l'enfance. C'est à l'ombre des arbres « sacrés » de l'enfance, « pin sauvage », figuier ou eucalyptus, que des années « lourdes de miel, encore qu'à l'abandon » se sont écoulées, et c'est là que la mémoire s'est saisie de notre motif, élément privilégié qui sait faire renaître tout un climat, un âge de la vie passée - le rôle du végétal s'approche ici bien sûr de celui qu'il jouait dans l'oeuvre proustienne, signe mémoriel, évoquant à lui seul des instants révolus.

Novalis fait parler les arbres dans *Henri d'Ofterdingen* ; images de retrouvailles avec la terre, tout arbre comme toute pierre, « portant le sceau d'une histoire d'autrefois », se font reconnaître de l'homme - mémoire et palabres offrent à nouveau à travers le végétal une généalogie oubliée.

Un poète anonyme de l'époque des Han cité dans notre *Anthologie de la poésie chinoise classique* évoque quant à lui plutôt à la façon de nos poètes romantiques les arbres censés porter la mémoire des morts :

« *Les disparus nous sont chaque jour plus lointains*
[...]
D'un cimetière ancien le labour fait un champ ;
Pins et thuyas rompus sont réduits en falourdes.
Dans les peupliers blancs si plaintive est la brise,
Que leur murmure en moi verse un mortel chagrin » (113)

En vérité l'arbre mémoriel s'unit aux voix intérieures, répond tout autant, comme par connivence, à un état d'âme présent, qu'il ressuscite le souvenir des disparus. L'arbre en ruine demeure mémoriel, mais vers un passé qui s'éteint, ses mutilations paraissant compromettre sa médiation. Dans le roman de Steinbeck, *Au Dieu inconnu*, le chêne est mémoire du père, son tombeau sans qu'il soit enterré à ses pieds, maintenant son fils en communication avec une âme dont il pérennise la présence, bénit la généalogie. Avec sa mutilation le père meurt enfin, la terre des morts s'éloigne des hommes, qui n'ont pas honoré l'arbre mémoriel.

Dans les récits de Ben Jelloun l'arbre-mémoire est double de l'homme, avalant ses racines « pour qu'on ne les lui arrache pas » (114) dans *Moha le fou* *Moha le sage* ; et Moha dort dans un arbre-refuge qui absente du monde parce qu'il ramène à l'enfance. Un poème *d'A l'insu du souvenir, D'un Souvenir de terre tachée de sang*, peint un paysage de nostalgie :

« *Une terre fragile*
retournée par la fièvre
et le chant de l'arbre
dans le pli rude de la nostalgie
[...]
ton front mangé par l'arbre qui s'en va
en cette année captive de l'hiver
[...]
la forêt s'est couchée
solitaire
dans le marais de la nostalgie »

L'arbre s'impose comme la manifestation même d'un souvenir et du sentiment nostalgique, obstiné, qui l'accompagne ; il est, plus qu'invasion, presque une infection en soi, il habite et *est* la mémoire, la douleur du révolu -

notre motif paraît alors moins porter à l'évocation d'un souvenir qu'au sentiment nostalgique face à l'irréremédiablement perdu et mort. Et l'arbre est témoin aussi de ce siècle, il en porte témoignage, comme dans *Non identifiés*, tiré du recueil *La Remontée des cendres* : « Est-ce l'arbre ou l'infamie des longues insomnies qui se penche pour épeler les déchirures du temps ? ». Dans *Les Amandiers sont morts de leurs blessures* est reprise cette image si fréquente dans les ouvrages de Ben Jelloun, des racines de l'arbre pour l'expression d'une identité et d'une généalogie qui sont mémoires ; un village est détruit par les Israéliens, et ses habitants se retrouvent « blessés dans [leur] terre, humiliés dans [leurs] arbres ». La Palestine usurpée et occupée, c'est un arbre qu'on renverse, dont le vent « a emporté les racines » - seul le ciel « les a ramassées » et elles continuent à habiter « un petit nuage têtue » au-dessus des apatrides, mémoire d'une terre dont ils sont dépossédés, mémoire qui porte la révolte des déracinés. Le passé ancré dans l'arbre mémoriel est conquérant, il revendique un avenir, comme dans les poèmes de Neruda ou Ibsen que nous citons plus haut, avenir fidèle à l'arbre généalogique. Dans *L'Arbre*, tiré du recueil *A l'Insu du souvenir*, un homme veut « échanger sa mémoire lourde de remords et de peine contre une nouvelle mémoire de l'ordre végétal qui contenait déjà un certain nombre de souvenirs futurs », comme si seule la mémoire de l'arbre savait être visionnaire, pont du passé vers le futur, conquérante, lucide, ne portant pas au repli sur soi larmoyant ni à un conservatisme pesant, car elle est créatrice, conviant au voyage vers l'originel, qui est aussi un voyage vers l'avenir.

Dans *La Queste del Saint Graal* notre motif comme témoin vivant du passé, transmet des messages au présent pour investir le futur d'un sens qu'il détient. Rappelons-nous en effet la nef construite par le roi Salomon pour le lointain Galaad, où il plaça un lit avec les pièces de bois de trois couleurs différentes, issues des arbres, blanc de l'innocence, vert de la conception et du temps fécond de l'après-chute, rouge du sacrifice, du meurtre d'Abel. La mémoire des temps bibliques s'inscrit dans cette trinité de couleurs que la nef fait circuler jusqu'aux temps arthuriens, investissant le chevalier d'un rôle en continuité avec l'histoire biblique. C'est bien cette capacité de circulation dans le temps, conférant un pouvoir neuf au chevalier médiéval, lui permettant un voyage vers les origines, jusqu'à l'état natif de la Genèse, plaçant Galaad dans la lignée des rois justes de l'Ancien Testament, puisque la nef lui transmet l'armure et l'épée du roi David,

qui fait de l'arbre de la mémoire un médiateur dont les chemins tracés ne sont pas en sens unique. En outre, si l'on s'en souvient, le Moyen-Age cherchait avidement une continuité de la Genèse au christianisme, et à son propre temps, parce que soucieux de son avenir, du sens des épreuves présentes - et la nef aux trois morceaux d'arbres fut envoyée par Salomon en direction du futur, pour s'assurer des héritiers.

Le végétal jalonne les instants mémorisés, y participe, les réveille dans les paysages de la vie intérieure. Les arbres qui rythmaient le temps, toutes les heures du jour, dans le roman de J.J. Saer, *Les Grands Paradis*, s'imposent aussi comme des repères mémoriels. Les approcher suffit pour convoquer les souvenirs ; « plus je me rapprochais du paradis et de la table, plus je me rappelais » (p.162) raconte Wenceslao. Toujours il revient à l'arbre, comme le récit décrit des cercles concentriques infinis autour des arbres, y rythmant son débit, entre les arbres du présent et ceux du passé ; le végétal enveloppe le souvenir, le fixe avec ses sons et ses lumières, et Wenceslao, percevant un simple murmure assourdi, voit aussitôt apparaître une image, des « branches perforées de lumière à l'intérieur d'une cour » (p.215), une table et des gens assis - le souvenir est d'abord arborescent, c'est au crible de l'arbre et des lumières prises dans ses frondaisons que la mémoire s'empare d'une scène, trace ses contours et emprisonne les sensations.

Dans *Le Grondement de la montagne* de Kawabata, des événements se fixent aussi dans l'image d'un arbre. Ainsi à travers les longs monologues intérieurs du vieil homme on voit se dresser le souvenir de la femme aimée en « un matin qu'il avait neigé sur l'étagère des arbres en pot » (115), induisant un visage net et pur dans sa beauté. Quant à ces deux pins dans un bois, dont la présence lui avait soudain livré une intuition, presque une connaissance - nous les avons évoqués pour leur connivence, leur proximité avec l'état d'âme du vieillard -, ils demeurent finalement attachés à la mémoire de l'événement pressenti, l'avortement de sa belle-fille, que son fils lui avoue. Les pins brusquement « détachés », « marqués par l'image de l'avortement », lui paraissent alors « souillés » ; à compter de cet instant l'image des pins et l'avortement ne seront plus dissociés dans sa mémoire. Ici le végétal prend une vie nouvelle, particulière, dès qu'il participe à un événement et le grave dans la mémoire ; il en est lui-même transformé, « impressionné » pourrait-on dire. Plus loin le vieil homme évoque un souvenir heureux, celui de sa belle-fille écoutant à ses côtés les

cloches du temple, le cerisier du jardin éclatant en sa pleine floraison. A nouveau l'arbre a su fixer un instant précis, rien d'autre que lui ne vient du décor se dresser dans la mémoire, puis mener à ses nostalgies.

Le grand arbre des récits de Mario Mercier confiait l'apprentissage d'un savoir, mais, de visions en rêves, le narrateur réalisait aussi tout un voyage dans un univers féerique, peuplé de gnomes et de lutins, de déesses et de palais enchantés. En outre le monde de lumières dont il enseigne les secrets convie aux réminiscences d'un passé culturel, du conte et de temps révolus où l'homme savait comprendre le langage des règnes animal ou végétal. Le rêve transpire en forêt, chaque arbre est beau parleur, conteur, et se met lui-même à rêver. En vérité c'est le rêve des arbres, « qui s'épand dans le ciel », « s'empare de vastes espaces », « imprègne les nuées » (*L'Enseignement de l'Arbre-maître*, p.123), qui est appelé mémoire, « mémoire de la terre » parce que « détenteur de l'histoire du monde » : le rêve des arbres raconte la généalogie des hommes. Noïark apprend à son disciple comment toute une mémoire se dresse en lui, croissant « dans l'imagination de la terre » (p.148), porteuse de dieux morts, de « l'âme des soleils disparus ». L'imaginaire culturel gîte dans les forêts, comme elles ont recueilli chaque instant de la vie du poète-chaman, écrivant son histoire et invitant au livre, à la prise de parole qui propagera la mémoire des arbres. La rencontre avec l'arbre est émerveillement et enfance, voyage où se mêlent savoir, rêve et mémoire, pour un même éveil, un héritage que Noïark conseille à son disciple de réapprendre aux siens. Quand la forêt est abattue tout autour de la clairière de l'Arbre-maître, surgit l'urgence d'une écriture de la mémoire et du rêve, qui cherche écho et relais dans la mémoire des hommes quand le désert moderne étrèque l'espace vital des conteurs arborescents.

Mais souvent dans les écritures de la modernité les arbres sont pareils aux hommes, ils ont perdu la mémoire ; pour Roquentin l'arbre est sans mémoire, traversé d'existences, de vent ou de frissons, dont son corps se détache totalement, dont il ne conserve aucun souvenir, sans lien à tout ce qui n'est pas lui - il est arbre-désert. Rappelons aussi cet arbre-personnage du roman de Luneau, *Paroles d'arbre*, où un platane raconte ses propres mémoires, lesquelles ne remontent qu'à un XVIIIème siècle qui fut pour lui un âge d'or. Rapportant naïvement quelques légendes antiques, ignorant l'origine des coutumes ou des rites dont l'arbre est l'objet, traitant de ragots les croyances relatives à ceux de son espèce, il perd aussi

la mémoire avec la vieillesse, rêve avec envie et regret des époques où on sacralisait les arbres, pense avec angoisse à l'avenir - son rapport au temps est loin d'être idéal, ses paroles sont celles de la démystification, aucune invitation au voyage ne saurait s'y formuler, elles replient sur les déserts de l'oubli.

Pourtant nous désirons achever ici avec des motifs dont l'invitation aux voyages de la mémoire, du rêve et de l'écriture est pressante - elle est celle à laquelle nous avons nous-mêmes répondu en entreprenant cette longue pérégrination « du thème au symbole », de l'histoire des motifs antiques aux conceptions de l'arbre-symbole dans l'espace mémoriel.

Quand la jeune héroïne du roman de Stockenström, *Le Baobab*, se met à écrire sur l'arbre, elle ne fait pas qu'extérioriser, exprimer une vie intérieure désordonnée ; elle archive aussi son passé, elle trace les lignes qui sont cercles, d'une mémoire qui s'est cherchée pour aboutir au baobab « compatissant ». En vérité elle ne sait pas écrire, mais elle le marque d'entailles et de signes :

« D'une écriture pleine de lobes et de boucles, suivant des lignes circulaires, j'écris tout autour de toi, tant j'ai de choses à dire de ce voyage vers un nouvel horizon qui devint une expédition jusqu'à un arbre » (p.32).

L'arbre reçoit la mémoire et l'écrit, lui qui conçoit un sens pour l'errance, invita à l'écriture du lobe et de la boucle, remémora le voyage pour le raconter, le recréer - n'est-ce pas de cette écriture dont nous avons appris à user, de boucles en lobes, investissant notre motif non par un cheminement en trait droit, démonstratif, mais en cercles concentriques, tentant d'approcher peu à peu sa présence la plus chargée de sens, celle du symbolisme - qui pouvait sembler la plus immédiate. Le baobab est chargé de « conserver ces informations inutiles dans [s]a peau épaisse jusqu'au jour de [s]a combustion spontanée » ; en attendant la jeune femme contemple son oeuvre, « les mains sur les hanches », reposant le piquant de porc-épic qui fut sa plume. Enfin achevée l'oeuvre de mémoire, l'arbre, à charge d'en préserver les traces, se dresse à la façon d'un livre ouvert, délivrant le conte au tout venant.

Pour le poète Adonis les géographies de la mémoire sont des croisées de chemins ; l'arbre permet la lisibilité des paysages mémoriels, lui qui y ancre le

souvenir et l'enfance - autour de lui le monde est feuilleté comme un livre, un livre d'images plutôt que de lignes écrites :

« Il a dit : cet arbre
Tel qu'en mon enfance
Les routes à sa rencontre viennent s'ouvrir comme un livre
Les champs sont les images » (116)

L'Arbre est centre et tout le paysage de la mémoire prend à travers lui forme d'un beau livre.

Lorsque le jeune Emi du conte de George Sand, *Le Chêne parlant*, est devenu adulte, il a écrit son histoire et a jeté les plaquettes où il l'a gravée, dans le trou du chêne qui l'avait abrité enfant et qui s'est presque refermé ; à l'arbre est donc confié le soin de raconter cette histoire comme d'en conserver la mémoire. Il est le livre même. De la même façon l'arbre se fait livre et conteur - d'oral en écrit la mémoire demeure - dans *Les Contes du tronc d'arbre* (117), récit issu d'un ouvrage de I.L. Peretz, *Métamorphose d'une mélodie*. Un vieux tronc, si vieux et pourri sur une place de marché, qu'il paraît mort, transmet au narrateur les histoires qu'il écrit :

« *Quelque part en Egypte se trouve un vieux tronc d'arbre qui sort de sa torpeur chaque matin (quand le soleil se lève jeune et pur) et chaque soir (quand le soleil se couche ensanglanté et honteux), en émettant un son merveilleux. Mon tronc d'arbre me conte alors des histoires.* »

L'arbre est Schéhérazade, infini conteur d'histoires, comparable à un arbre à palabres sous lequel et par lequel la légende est diffusée.

Car l'arbre à palabres africain *est* aussi parole comme d'autres sont livres, écriture du légendaire. Jacques Chevrier mentionne dans *L'Arbre à palabres* les protocoles préluant à l'apparition de la parole, laquelle est sacrée ; elle peut être ainsi communiquée à la bouche par le cure-dents, parce que ce dernier a été prélevé au rameau d'un arbre. Le végétal est parole diffuse, à la disposition de l'homme qui saura la proférer.

Dans le roman d'Edouard Glissant, *Mahagoni*, l'arbre est le lieu de la mémoire et celui du récit. L'arbre mahagoni se situe « au principe de cette histoire » (118) annonce le narrateur, qui cherche la mémoire et le fil de son récit tout autour des arbres principaux de la géographie temporelle qu'il explore. Reprenant les textes des chroniqueurs pour retrouver les traces et le sens des fuites

des esclaves marrons qui aboutirent à l'arbre, il déclare s'accrocher « à l'arbre unique » mais se perd et se tourmente, et c'est alors, dit-il, comme s'il tournait « entre les ébéniers » - les espaces de la mémoire et de l'écriture se confondent. Car les arbres peuvent être rétifs à livrer leur parole, les temps dont ils doivent témoigner. L'arbre lui-même est chronique du marronnage ; archive, source même du récit qui s'écrit, il en guide aussi le déroulement, celui d'une écriture qui cherche à élucider et comprendre, qu'on imagine également tout en lobes et circonvolutions. Il s'agit de « redescendre le coeur du temps », et le voyage vers et par les arbres n'est pas de tout repos, il ne décrit pas de lignes droites, lui qui apprit « l'art d'éprouver un ailleurs [...] en plein ici ». Les arbres du roman de Glissant sont de ces arbres ancestraux dont le temps accumulé crée la magie ; ils sont de ceux qui « ont ce pouvoir de vous déporter au loin », pour un dépassement, un voyage, eux les immobiles qui savent, « à force de brusquer l'éternité », « courir par-dessus les volcans et les mers ». Loin de ce qu'il nomme « l'embrouillamini » du chroniqueur, le narrateur cherche le sens des fuites de ces hommes, en des époques diverses, lesquelles se transformèrent en voyage vers les arbres et dans le monde qu'ils détiennent. « Le bord du monde est là » déclare-t-il auprès du mahogani et des ébéniers, puis, dans la nuit, il croit voir les écorces du mahogani gravées de signes stylisés, puis de traits humains - comme un masque africain - suggérant les visages des fuyards morts dans leur voyage. Chacun d'entre eux a rêvé que le mahogani s'envolait, montait vers le ciel, se faisait monture ; l'arbre paraît appeler à la mémoire de façon pressante, violente, comme attirant irrésistiblement ces hommes à lui, presque comme un maléfice car « le poids de nuit des grands plants » se montre lourd à porter. Il y a quelque chose à sauvegarder, paraissent clamer les « grands plants », mais peut-être n'est-ce que le merveilleux de l'histoire orale, changeante dans la bouche des chroniqueurs ; l'arbre se veut créateur de mythes nouveaux puisque les hommes en fuite dans les parages des arbres étayent les trois dates de 1831, 1935 et 1978. Un songe, un ailleurs seront préservés pour qui passe par les arbres ; on peut y « rêver le tout-monde », mais surtout le végétal y joue le rôle de passage tel que nous l'évoquions plus haut, guide qui ne conduit pas vers quelque chose qui se situe au-delà de lui, le dépasse, mais à travers lequel le mouvement s'unit au but, est le but même, car les fuyards ne pratiquent bientôt plus qu'un « marronnage de pur défi », simplement pour « certifier » que la terre « a bougé », mais « sans changer ». Le

mahogani appelle et crée des hommes en actes et en paroles, l'homme de l'épopée et du mythe, l'homme de la quête et du voyage, l'homme ritualisant sa recherche du sens dans les densités de l'arbre. Les personnages du roman de Glissant ont tourné autour de l'arbre, aimantés par sa force, sa massivité indéfrichable et sombre ; le poids de la mémoire est un dieu secret dans l'arbre.

Portez, conseille le narrateur, au pied du mahogani vos combats, vos désarrois, vos fatigues ; il « vous recevra en légende » bien que « pour la plus exacte recension de réalité ». Cet arbre est tous les arbres, « multiplié en tant d'arbres dans tant de pays du monde », il sait transfigurer les événements pour y attacher plus de sens, il narrera l'histoire des hommes comme le plus inventif et en même temps le plus fidèle des conteurs ; il veille sur la mémoire, détient « la loi des contes », laquelle « est dans l'ordre des arbres secrets ».

Est-il si étrange que l'on achève ici sur ces « arbres secrets » la lente analyse du sens, des symbolismes du végétal ? Ordonnateur, structurant le cosmos, résumant le monde et le temps, les cycles et les éternités de la vie, il est demeuré tout cela jusqu'ici, s'est simplement pris à divulguer de lui-même le sens que sa forme, sa stature, son vitalisme recelaient. On l'a vu aussi, d'un double lointain, modèle pour l'homme, se rapprocher de plus en plus de celui qui le regardait, jouant de miroirs, et la connivence comme les métamorphoses nous parlaient déjà de médiation, en plein cœur du symbolisme. Et si la connivence s'est vue définie comme une médiation évasive c'est qu'elle était déjà échappée, comme au finale l'étude des médiations nous conduisit vers un univers de plus en plus insaisissable, l'imaginaire, le rêve ou la mémoire, un univers toujours latent, infiniment réinventé par l'arbre - c'est là qu'il s'accomplit le plus pleinement, entre mémoire et imaginaire, car il s'y fait conteur, possesseur du discours, du logos, intégrant, semble-t-il, jusqu'à notre propre discours le concernant, puisque par la mémoire s'est vue réévoquée le cheminement de l'histoire culturelle, et que le rêve convoque les poétiques, la palabre sans contrainte de l'imaginaire.

CONCLUSION

« Du thème au symbole », l'arbre - ses pluralités - nous entraîna dans une étude à trois facettes, la première cherchant dans les chronologies de l'histoire culturelle à cerner la fortune de motifs hérités du passé, à comprendre comment chaque époque, chaque auteur, s'emparent des arbres des mythes et des croyances antiques ou de ceux des textes bibliques, les marquant au sceau d'un siècle comme d'un imaginaire personnel, d'un langage, d'un sens renouvelé, réinterprété, créant ainsi déjà une pluralité, celle des alchimies du temps, des époques, des pensées diverses ajoutant à l'image initiale - d'ailleurs il n'est pas, en vérité, d'image initiale, puisqu'elle ne vit, dès l'abord, que dans la culture qui la forme et la déforme, dans la lecture qu'en font les siècles et les poètes. Puis l'histoire des jardins et celle des forêts se sont arrêtées à une autre évolution de l'image - à travers deux de ses figures -, plus concrète puisqu'elle prend forme dans le paysage même, racontant les modelages, les sculptures de notre image, ses constructions de main d'homme, ses déboisements, ses invasions et ses pertitions - dans ce remaniement incessant de l'image, on a vu narrés les rapports souvent conflictuels de l'homme avec son environnement, entre progrès et nostalgie, et l'âme s'y est dévoilée avec ses peurs et ses excès, ses lâchetés et ses désirs, de paradis en déserts. Quant à l'arbre en peinture, il livra une autre pluralité encore, celle du dessin - de l'icône - et une pensée spécifique, un rapport à la nature prirent également, à chaque époque, corps dans le traitement de l'image.

Chaque trait était aussi déjà poésie, littéralement figuration, laquelle nous préoccupa pour rendre compte des diversités de l'apparition de l'image ; elle eut ses paysages, ses formes, ses torsions, ses grandeurs, ses saisons, ses mutilations, ses branches cassées, avant de jouer, de gestuelles en poses dramatiques, les

scènes de l'anthropomorphisme, tantôt héroïques tantôt lamentables, tantôt touchantes, en habit ou en armure, en chevelure. Les poètes surent raconter dans l'arbre de mystérieuses humanités ; cependant, transfigurée, l'image allait encore, prise dans les alchimies de l'élémentaire, clamer sa liberté d'image : aérienne, elle partait en fumée, ou, épaisse et terrienne, imposait sa densité de pierre, insondable ; puis, amollie, elle ne se lassait pas de surprendre, liquide, maritime soudain, et enfin lumineuse, ignée, brûlant sa nature d'arbre, insaisie, facétieuse, irréductiblement inventive, changeante quand on croit la saisir, d'eau en pierre et de pierre en feu. Le moment des poétiques fut celui de l'incontestable mise à mal de toutes les théories - celle de l'archétype en particulier - qui cherchent dans l'image de simples manifestations issues de l'inconscient, des révélations dictées par un dieu intérieur tapi dans l'obscur. Puis le vent faisait parler les arbres ; à les écouter, on en apprit bien plus qu'à parcourir les ouvrages d'un Gilbert Durand ou d'un C.G. Jung. La mise en paroles témoignait du sens dont l'arbre était porteur, polyglotte, chanteur et écrivain, conteur. L'entrée en lice des mythes, des légendes et des contes, ajoutait encore à la pluralité de l'image éclatée, en même temps qu'elle venait la resserrer sur le sens. L'Arbre-cosmos structura, mit de l'ordre, montra sa capacité à signifier, à équilibrer, à rassembler, résumer une pensée puis le monde, le temps dont il stratifia les géologies ; notre motif exprima aussi bien sûr la vie, les modes d'être de la terre, ses cycles et ses capacités à se régénérer, portant également au rêve d'une éternité ou d'une jeunesse sans fin dans ses fruits ou le breuvage qu'il saurait offrir. Il prenait donc part à l'univers entier, des étoiles aux enfers ; il redevint plus proche de l'homme quand celui-ci y chercha son double, plus poète que conteur, y surprit un modèle, exemplaire, y découvrit ou y créa le reflet de ses quêtes d'identité, puis l'aima pour sa connivence, ses apparentes compréhension et sympathie pour l'humain - avec ces présences insistantes mais imprécises, l'image était déjà médiatrice. S'approchant encore de l'arbre on vit l'homme s'arboriser puis se métamorphoser, demeurant dans un entre-deux règnes fragile, avant que nous n'abordions la faculté conductrice de l'image, pourvoyeuse vers le divin, l'au-delà, vers soi-même et le savoir - à nouveau les rapports de l'homme au monde étaient en question, comme, déjà, la connivence avait interpellé le poète, l'avait convié au décryptage d'un langage. Au finale le serpent sur l'arbre s'est mordu la queue ; car l'ultime médiation de

l'image l'enrichit encore, elle est celle du rêve et de la mémoire, celle qui rappelle l'entier cheminement, « du thème au symbole », et le comprend.

La poétique générale et comparée s'impose comme la démarche qui tente de valoriser toutes ces pluralités que nous venons de résumer. Quant à l'image, il est bien possible que nous sachions à présent ce qu'elle est, le questionnement même, la mise en interrogation du monde et de soi.

C'est bien en effet ce que fit le foisonnement de l'image-arbre, et nous avons toujours tenu à maintenir cette présence qui sait brouiller l'appréhension habituelle du monde, craignant de voir l'arbre mourir si chaque nouvelle approche ne savait enrichir toujours plus sa physionomie ; l'image-arbre est langage, par elle le sens est réinvesti, réinventé, la mémoire culturelle redécouverte, réinterpellant les écueils du présent, l'imaginaire affirmé, dans les épopées de la parole poétique, avec ses libertés, comme un mode d'investigation et de connaissance authentique. Et peut-être oserions-nous songer que l'image-arbre se situerait dans un ensemble, une vaste étude à venir, une étude de l'imaginaire où aux côtés de notre motif on découvrirait la montagne, l'eau, les pierres ou les astres, tous semblablement interrogés, et interrogeant l'homme face au cosmos, brutalisant les sommeils de sa mémoire comme de son imaginaire.

NOTES

Chapitre I :

- (1) James George FRAZER, *Le Rameau d'Or*, Laffont, Paris, 1981, Chap. IX.
- (2) Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1990, p. 57.
- (3) Jean-Paul ROUX, *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, Adrien Maisonneuve, Paris, 1966, Chap. VI - (C. *L'Arbre de vie*).
- (4) Yves F.A. GIRAUD, *La Fable de Daphné*, Droz, Genève, 1969, p. 27 et ss.
- (5) PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 1958, Livre XII, p. 20.
- (6) Robert HARRISON, *Forêts*, Flammarion, Paris, 1992, p. 85.
- (7) OVIDE, *Les Métamorphoses*, Folio, Paris, 1992 (id. pour toutes les citations d'Ovide).
- (8) Yves F.A. GIRAUD, op. cit., p. 22.
- (9) PETRARQUE, *Canzoniere*, Bordas, Paris, 1988, p. 77, v. 38-49.
- (10) PETRARQUE, Ibid. p. 327 (Poème 188).
- (11) PETRARQUE, Ibid. p. 491 (Poème 323, v. 25 - 36).
- (12) GARCILASO de la VEGA, *Poemas – Poèmes*, Aubier Flammarion, Paris, 1968, p 70 - 71.
- (13) Pierre de RONSARD, *Les Amours*, Gallimard, Paris, 1989, *Amours de Marie*, XXIX.
- (14) Pierre de RONSARD. Ibid. *Le Second Livre des sonnets pour Hélène*, VIII.
- (15) Luis de CAMOES, *Les Lusitades*, fondation C. Gulbenkian, Lisbonne, 1961, p.194.
- (16) Le TASSE, *La Jérusalem délivrée*, Bordas, Paris, 1989.

- (17) Le TASSE, *Ibid.* p. 959 - 963.
- (18) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Le Génie du Christianisme*, Garnier Flammarion, Paris, 1990, 2ème partie, Livre 4ème, Chap. 1er.
- (19) LESAGE, *Théâtre de la foire 2, Oeuvres choisies*, Imprimerie de Leblanc, Paris, 1810.
- (20) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre de Poche, Paris, 1990, Tome III, p. 108.
- (21) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Ibid.* Tome I, p. 133.
- (22) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Ibid.* Tome I, p. 92.
- (23) Percy Bysshe SHELLEY, *Poetical works*, University Press, Oxford, 1971, p.564 (v. 40 et ss).
- (24) Alfred de VIGNY, *Oeuvres complètes I*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1986, p.52-56.
- (25) André CHENIER, *Poésies complètes*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1989, p. 84.
- (26) Jules MICHELET, *La Montagne, Aujourd'hui (Les Introuvables)*, Paris, 1983, p.196.
- (27) Maurice de GUERIN, *Le Cahier vert*, Klincksiek, Paris, 1983, p. 227 - 229
- (28) W.B. YEATS, *Cinquante-et-un-poèmes*, W. Blake and co., Bordeaux, 1989, p.71.
- (29) W.B. YEATS, *Ibid.* p. 207.
- (30) Emile VERHAEREN, *Oeuvres*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, VI p. 215.
- (31) Gabriele D'ANNUNZIO, *Poésies*, Calmann-Lévy, Paris, 1992.
- (32) Marcel PROUST, *A la Recherche du temps perdu. (Du Côté de chez Swann)*, Folio, Paris, p. 490 et ss.
- (33) J.P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1974, p. 91
- (34) Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1987, p. 325.
- (35) Marcel PROUST, *A la Recherche du temps perdu (Le Côté de Guermantes)*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1971, II p. 155.
- (36) *Anthologie de la poésie chypriote*, Nagel, Paris, 1972.

- (37) Federico Garcia LORCA, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 124. (*Oeuvres complètes I*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1981, p. 90.)
- (38) Ezra POUND, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1985.
- (39) Octavio PAZ, *Arbol adentro*, Seix Barral, Barcelone, 1987, p. 145. (*L'Arbre parle*, Gallimard, Paris, 1990, p. 122.)
- (40) André BRETON, *Arcane 17*, Livre de Poche, Paris, 1989, p. 87 - 90.
- (41) ANDERSEN, *Contes*, Livre de Poche, Paris, 1970-1971.
- (42) Tawfiq al-HAKIM, *Dans sa robe verte*, Aresae, Antibes, 1979.
- (43) Hubert JUIN, *L'Arbre au féminin*, Luneau Ascot, Paris, 1980.
- (44) John STEINBECK, *Au Dieu inconnu*, Gallimard, Paris, 1950, p.150.
- (45) Eugenia FAKINOÛ, *La Septième Dépouille*, Climats, Paris, 1991.
- (46) Jean PLIYA, *L'Arbre fétiche*, Clé, Yaoundé, 1988.
- (47) NZOUANKEN, *Le Souffle des Ancêtres*, Clé, Yaoundé, 1965, p. 25 et ss.
- (48) Camara LAYE, *L'Enfant noir*, Plon, Paris, 1954, p. 124.

Chapitre II :

- (1) *Bible*, Cerf, Paris, 1955 (sous la direction de l'école biblique de Jérusalem).
- (2) René GUENON. *Le Symbolisme de la Croix*, La Maisnie, Paris, 1984, Chap.IX.
- (3) Charles HIRSCH, *Les Symboles : L'Arbre*, Félin, Paris, 1983.
- (4) Jean DANIELOU, *Les Symboles chrétiens primitifs*, Seuil, Paris, 1961, p.40.
- (5) Jean DANIELOU, Ibid. p. 41.
- (6) Jean DANIELOU, Ibid. p. 39.
- (7) Roger COOK, *L'Arbre de Vie, Image du cosmos*, Seuil, Paris, 1981.
- (8) Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *L'Arbre de Vie et la Croix*, Tricorne, Genève, 1985, p. 25 et ss.
- (9) Chrétien de TROYES, *Les Romans de la Table Ronde*, Folio, Paris, 1993.
- (10) *La Quête du Saint Graal*, édition présentée et établie par A. Béguin et Y. Bonnefoy, Club du meilleur livre, Paris, 1958, p. 182.

- (11) DANTE, *La Divine Comédie*, Rencontre, Lausanne, 1964, *Purgatoire* XXIII, p. 371, XXIV p. 379.
- (12) *Coran*, Club français du livre, Paris, 1966.
- (13) Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les Saints*, Flammarion, Paris, 1994, p. 74.
- (14) William BLAKE, *Oeuvres*, Aubier Flammarion, Paris, 1974, I p. 254.
- (15) William BLAKE, Ibid. p. 276 et ss (Oeuvres IV).
- (16) William BLAKE, Ibid. p. 342 et ss (Oeuvres III).
- (17) William BLAKE, *Complete Writings*, University Press, Oxford, 1972.
- (18) S. Foster DAEMON, *A Blake Dictionary*, Providence, Rhode Island, 1973, p 410 - 411.
- (19) Friedrich NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Flammarion, Paris, 1992.
- (20) Pierre ALBOUY, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, Paris, 1962, p. 328 et ss.
- (21) Anatole France, *Thaïs*, Calmann-Lévy, Paris, 1966, p. 109.
- (22) Les Frères GRIMM, *Contes*, Flammarion, Paris, 1988, II.
- (23) W.B. YEATS, Op. cit. p. 108.
- (24) Miguel de UNAMUNO, *Le Christ de Vélazquez*, La Différence, Paris, 1990.
- (25) Paul CLAUDEL, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1962, Tome 25, p. 245, et ss.
- (26) Paul CLAUDEL, Ibid. Tome 19, p. 227.
- (27) Paul CLAUDEL, Ibid. Tome 25, p. 259.
- (28) Paul CLAUDEL, *Tête d'Or*, Folio, Paris, 1990.
- (29) Paul CLAUDEL, *Théâtre II*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1980.
- (30) Paul CLAUDEL, *Théâtre I*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1980.
- (31) Paul CLAUDEL, *Théâtre II*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1980, p. 1305.
- (32) Charles PEGUY, *Le Mystère des Saints Innocents*, Gallimard, Paris, 1982, p. 18.
- (33) Gerhardt HAUPTMANN, *Le Mécréant de Soana*, Rombaldi, Paris, 1965, p. 166.
- (34) André BRETON, *L'Amour fou*, Folio, Paris, 1989, p. 108 et ss.
- (35) Jean COCTEAU, *Poésies*, Gallimard, Paris, 1956, p. 143.
- (36) P.J. JOUVE, *Poésies I*, Mercure de France, Paris, 1964, p. 29.

- (37) Simone WEIL, *La Pesanteur et la grâce*, Plon, Paris, 1988.
- (38) Patrice de LA TOUR du PIN, *Une Somme de Poésie*, Gallimard, Paris, 1981, II. chap. X.
- (39) C.G. JUNG, *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971.
- (40) Renée STORA, *Le Test du dessin d'arbre*, Delarge, Paris, 1974.
- (41) Rina LASNIER, *Poèmes*, Fides, Montréal, 1972.
- (42) Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, Corti, Paris, 1990, p. 130.
- (43) André VELTER, *L'Arbre seul*, Gallimard, Paris, 1990, p. 10.

Chapitre III :

- (1) Louis HAUTECOEUR. *Les Jardins des dieux et des hommes*, Hachette, Paris, 1959, p. 14.
- (2) *Bible*, op. cit. *Apocalypse*, 22, 1.
- (3) Mircea ELIADE, op. cit. p. 320 et ss.
- (4) HOMERE, *L'Odyssée*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990, V, 31.
- (5) HOMERE, *Ibid.* VII, 96.
- (6) PLATON, *Phèdre*, Garnier Flammarion, Paris, 1986, p. 105.
- (7) VIRGILE, *Géorgiques*, Les Belles lettres, Paris, 1982, IV, 125 - 148.
- (8) VIRGILE, *Bucoliques*, Revue d'études latine, Bruxelles, 1966, *1ère Bucolique*.
- (9) VARRON, *Silves*, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p. 31.
- (10) *Coran*, op. cit.
- (11) *Les plus beaux contes des Mille et Une Nuits*, J. Lazarus (diffusion), Paris, 1988, p. 407.
- (12) *Les Mille et Une Nuits*, Phébus, Paris, 1986, I, p. 197 et ss.
- (13) FERDOWSI, *Le Livre des Rois*, Maisonneuve, Paris, 1976, p. 229.
- (14) Cao XUEQIN, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1981, p. 358 et ss.
- (15) G. de LORRIS et J. de MEUNG, *Le Roman de la Rose*, H. Champion, Paris, 1983, p.53.
- (16) *La Chanson de Girart de Roussillon*, Livre de Poche, Paris, 1983, v. 21 (III).

- (17) Ibid. CXXXI.
- (18) *La Prise d'Orange*, Klincksieck, Paris, 1972, v. 135.
- (19) Chrétien de TROYES, op. cit., p. 78.
- (20) Chrétien de TROYES, op. cit., p. 141.
- (21) Joseph BÉDIER, *Le Roman de Tristan et Iseut*, André Sauret, Paris, 1957, p. 97.
- (22) BOCCACE, *Le Décaméron*, Bordas, Paris, 1992, p. 178.
- (23) Wolfgang LAUTER, *L'Arbre et les Arbres*, J.C. Lattès, Paris, 1992, p.94.
- (24) Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Garnier-Flammarion, Paris, 1986, p. 44.
- (25) Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Livre de Poche, Paris, 1984, p. 79 (5ème Promenade).
- (26) F.R. de CHATEAUBRIAND, op. cit. (*Mémoires d'outre-tombe*), III, p. 511.
- (27) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala - René - Les Natchez*, Livre de Poche, Paris, 1989, p. 98 - 99.
- (28) NOVALIS, op. cit., chap. VI.
- (29) Emile ZOLA, *La Faute de l'Abbé Mouret*, Livre de Poche, Paris, 1963, p. 162 et ss.
- (30) André BRETON, *L'Amour fou*, Folio, Paris, 1989, p. 116.
- (31) Jacques PREVERT, *Grand Bal du printemps*, Gallimard, Paris, 1976.
- (32) COLETTE, *Oeuvres Complètes*, Flammarion (Ed. du Centenaire), Paris, 1973, Tome X, p. 294.
- (33) Patrice de la TOUR DU PIN, op. cit. III, p. 373.
- (34) Yves BONNEFOY, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1985, p. 195.
- (35) Yves BONNEFOY, *Début et fin de la neige*, Mercure de France, Paris, 1991.
- (36) Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, Paris, 1987.
- (37) Vassilis VASSILIKOS, *La Plante*, Gallimard, Paris, 1989, p. 97.
- (38) Julien GRACQ, *Un Balcon en forêt*, Corti, Paris, 1990, p. 107.

Chapitre IV :

- (1) VIRGILE, *Enéide*, Folio, Paris, 1991, VIII, 313.
- (2) PLINE L'ANCIEN, op. cit., Livre XVI, p.24.
- (3) DANTE, *Opere*, Ugo Mursia, Milano, 1968, p. 451. op. cit. (traduction).
- (4) PETRARQUE, op. cit., p. 315 (Poème 176).
- (5) L'ARIOSTE, *Roland Furieux*, Aujourd'hui (Les introuvables), Paris, 1978, p.299.
- (6) LE TASSE, op. cit., p. 715 (et pour les citations suivantes : p. 717, p. 729, p. 735)
- (7) LE TASSE, op. cit., p. 965.
- (8) William SHAKESPEARE, *Hamlet - Othello – Macbeth*, le Livre de Poche, Paris, 1984, Acte V, sc. IV - V.
- (9) Robert HARRISON, op. cit. chap. XV.
- (10) Robert HARRISON, op. cit. chap. XVI.
- (11) George SAND, *Contes d'une grand-mère*, Aujourd'hui, Paris, 1976.
- (12) Philippe BARRIER, *Forêt légendaire*, Christian de Bartillot, Paris, 1991, p. 51.
- (13) F.R. de CHATEAUBRIAND, (Génie...) op. cit. 3ème partie, Livre 1er, chap. VIII (p. 400)
- (14) Honoré de BALZAC, *Les Chouans*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1977, Tome VIII, p. 1116.
- (15) Marcel BRION, *Peinture romantique*, Albin Michel, Paris, 1967, Chap.V.
- (16) Robert HARRISON, op. cit. p. 301 et ss.
- (17) Henry THOREAU, *Walden ou la vie dans les bois*, Aubier bilingue, Paris, 1967, p. 195.
- (18) D.H.LAWRENCE, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock, Paris, 1932, chap. IV(p.48).
- (19) J.E. RIVERA, *La Voragine*, Bellenand, Paris, 1951, p. 137.
- (20) Ferreira de CASTRO, *Forêt vierge*, Grasset (Cahiers rouges), Paris 1988, p. 55.
- (21) Romulo GALLEGOS, *Canaima*, Le livre du jour, Paris, 1948, p. 201.
- (22) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, Folio, Paris, 1991, p. 220 et ss.

- (23) Eugène O'NEILL, *L'Empereur Jones. Théâtre*, L'Arche, Paris, 1964, tableau 2.
- (24) Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Folio, Paris, 1985, p. 217.
- (25) Ernst JÜNGER, *Traité du rebelle*, Christian Bourgois (Points), Paris, 1986, p. 54.
- (26) Ernst JÜNGER, *Ibid.*, p. 78.
- (27) Ernst JÜNGER, *Ibid.*, p. 104.
- (28) Samuel BECKETT, *Molloy*, Minuit, Paris, 1989, p. 137.
- (29) Samuel BECKETT, *Ibid.*, p. 149.
- (30) Jean GIONO, *Récits et Essais*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1988, p. 238 et ss.
- (31) Tahar BEN JELLOUN, *Moha le fou Moha le sage*, Seuil, Paris, 1978, p.36.
- (32) Tahar BEN JELLOUN, *A l'insu du souvenir*, Maspéro, Paris, 1980 (*Ma patrie est un visage*)
- (33) Leonid LEONOV, *La Forêt russe*, Gallimard, Paris, 1966, p. 319 et ss.
- (34) Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, op. cit., p. 30, 141.
- (35) Jacques de BOURBON BUSSET, *L'Esprit de la forêt*, Gallimard, Paris, 1993.
- (36) Mario MERCIER, *L'Enseignement de l'Arbre-Maître*, Albin Michel, Paris, 1986, p. 82.
- (37) Bernard CLAVEL, *Arbres*, Berger Sevrault, Paris, 1982, p. 12.
- (38) ZANZOTTO, *Le Galaté au bois*, Arcane 17, Paris, 1986, p. 58.
- (39) ZANZOTTO, *Ibid.* p. 60.
- (40) ZANZOTTO, *Ibid.* p. 190.

Chapitre V :

- (1) *Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon*, Ausstellung Kunsthalle, Bremen, 1977 - 1978, 3ème page de l'article « Vom Baum der Erkenntnis Zur Kenntnis von den Bäumen ».
- (2) John RUSKIN, *Les Peintres modernes - Le Paysage*, H. Laurens, Paris, 1914, p.65.

- (3) Léonard de VINCI, *Traité du paysage*, Delagrave, Paris, 1927, chap. V (p. 129).
- (4) Yvonne THIERY, *Le paysage flamand au XVIIème siècle*, Elsevier, Bruxelles, 1953.
- (5) *Claude Gellée dit Le Lorrain*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.
- (6) John RUSKIN, op. cit. p. 209.
- (7) *Zurück zur Natur*, op. cit. 1ère p. de l'article.
- (8) Nicole VANDIER-NICOLAS, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, Klincksieck, Paris, 1987, p. 75.
- (9) Marcel BRION, *Peinture romantique*, Albin Michel, Paris, 1967, chap. IV.
- (10) Nicole VANDIER-NICOLAS, op. cit. p. 95.
- (11) WANG WEI, *Paysages : Miroirs du cœur*, Gallimard, Paris, 1990, p. 328.
- (12) James CAHILL, *La Peinture chinoise*, Skina, Genève, 1977.
- (13) *Barbizon au temps de J.F. Millet*, Impr. Tschumi-Taupin, Melun, 1975.
- (14) Marcel BRION, op. cit. chap IV.
- (15) Antoine TERRASSE, *L'Univers de Théodore Rousseau*, H. Scrépel, Paris, 1976.
- (16) *Van Gogh-Dessins*, Albin Michel, Paris, 1990.
- (17) Ibid.
- (18) Ibid.
- (19) Pierre CABANNE, *André Derain*, Somogy, Paris, 1990, p. 80.
- (20) M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, Flammarion, Paris, 1970.
- (21) *Soulages, Ides et calendes*, Genève, 1972.
- (22) J. MEURIS, *Sept dialogues avec Paul Delvaux*, Soleil noir, Paris, 1971.

Chapitre VI :

- (1) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala René Les Natchez*, Livre de Poche, Paris, 1989, p. 135.
- (2) Ferreira de CASTRO, op. cit., p. 76 (citations suivantes pp. 88 et 147).
- (3) Romulo GALLEGOS, op. cit., p. 176 (citation suivante p. 200).
- (4) J.E. RIVERA, op. cit. p. 97.

- (5) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, *op. cit.* p. 216.
- (6) Honoré de BALZAC, *Le Lys dans la vallée*, Livre de Poche, Paris, 1994, p. 128.
- (7) Gabriele D'ANNUNZIO, *op. cit.*
- (8) Gabriele D'ANNUNZIO, *op. cit.*
- (9) Emile ZOLA, *op. cit.*, p. 231.
- (10) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes II*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1976, p. 484.
- (11) Thomas HARDY, *Les Forestiers*, Oswald, Paris, 1980, p. 58.
- (12) Francis PONGE, *La Rage de l'expression*, Gallimard, Paris, 1992, p. 147-148.
- (13) John STEINBECK, *op. cit.*, p. 54.
- (14) Jorge GUILLEN, *Cantique - Poèmes choisis*, Gallimard, Paris, 1977.
- (15) G.M. HOPKINS, *Poèmes*, Aubier, Paris, 1980.
- (16) Ferreira de CASTRO, *op. cit.* p. 25.
- (17) Jean GIONO, *Rondeur des Jours*, Livre de Poche, Paris, 1968, p. 204.
- (18) Percy Bysshe SHELLEY, *op. cit.*, *Alastor*, v. 571 - 572 - 574.
- (19) Percy Bysshe SHELLEY, *op. cit.*, *Mont Blanc*, v. 14.
- (20) Alphonse de LAMARTINE, *Oeuvres Poétiques, Jocelyn 2ème époque (Médiate, le soir)*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1986,
- (21) Alphonse de LAMARTINE, *Ibid. I. (L'isolement)*.
- (22) Alphonse de LAMARTINE. *Ibid.* p. 806.
- (23) Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Club du meilleur livre, Paris, p.38.
- (24) Jules MICHELET, *La Montagne*, Aujourd'hui, Paris, 1983, p. 207 et ss.
- (25) WANG WEI. *op. cit.*
- (26) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires...* *op. cit.* II, p. 434 (citations suivantes : III, p. 87 - III, p. 128 - III, p. 394 - III, p. 515)
- (27) Ugo FOSCOLO, *Dei Sepolcri*, Académie de France à Rome, Bologne, 1982, p.77
- (28) René CHAR, *Oeuvres complètes*, Gallimard (Pléiade), Paris, 1991, *Les Soleils chanteurs*.
- (29) Léonid LEONOV, *op. cit.*, p. 83.
- (30) VIRGILE, *Bucoliques*, *op. cit.*, 7ème Bucolique.

- (31) Antonio MACHADO, *Poesias completas*, Espasa calpe, Madrid, 1989 - XXXVI. *Poésies*, Gallimard, Paris, 1993, XXXVI.
- (32) Antonio MACHADO, *op. cit. Poesias de la guerra*, XV.
- (33) Antonio MACHADO, *op. cit.*, CIII, CXV, CLIII, CLXXII.
- (34) Juan Ramon JIMENEZ, *Espacio*, Jose Corti, Paris, 1988, p. 45.
- (35) M.I. LERMONTOV, *Oeuvres poétiques*, L'Age d'Homme, Paris, 1985, p. 40.
- (36) S. OBSTFELDER, *Poésies Complètes*, Oswald, Paris, 1974.
- (37) Pierre-Jean JOUVE, *Poésie*, Mercure de France, Paris, 1964 – 65/67, I, p. 78.
- (38) Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 324.
- (39) Marcel PROUST, *Du Côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 173, p. 489.
- (40) Marcel PROUST, *A la Recherche du temps perdu*, *op. cit.* II, p. 155 puis III, p.736.
- (41) René CHAR, *op. cit. Feuilletts d'Hypnos*.
- (42) Friedrich NIETZSCHE, *Poésies*, Eole, Paris, 1991.
- (43) Maurice de GUERIN, *op. cit.*, p. 45 - 81.
- (44) Anna de NOAILLES, *Le Coeur innombrable*, Grasset, Paris, 1957 (*L'Hiver*).
- (45) WANG WEI, *op. cit.*, p. 117.
- (46) *Les Lettrés Chinois - Les Poètes T'ang et leur milieu*, La Baconnière, Neuchatel, 1977.
- (47) Yasunari KAWABATA, *Le Grondement de la montagne*, Biblio. Poche, Paris, 1989, p. 97.
- (48) Victor HUGO, *Oeuvres Complètes*, Laffont, Paris, 1987, *La légende des siècles : Nuño*.
- (49) Jean GIONO, *Regain*, Livre de Poche, Paris, 1984, p. 101. *Le Chant du monde*, Club du meilleur livre, Paris, 1957, p. 10. *Récits et Essais*, Gallimard, Paris, 1988, p. 55. *Ibid.* p. 513. *Rondeur des jours*, *op. cit.*, p. 97. *Récits et Essais*, p. 518. *Colline*, Grasset, Paris, 1929, p. 112.
- (50) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes II*, *op. cit.* p. 770.
- (51) Juan Ramon JIMENEZ, *Sonetos espirituales*, Aubier, Paris, 1989, XLVII.
- (52) Samuel BECKETT, *op. cit.*, p. 147.
- (53) Bertolt BRECHT, *Poèmes 2*, L'Arche, Paris, 1976.

- (54) Jean GIONO, *Récits et Essais*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1988, p. 75.
- (55) *Anthologie de la poésie russe*, Bordas, Paris, 1947, p. 290.
- (56) Gabriele D'ANNUNZIO. *op. cit.*
- (57) Ferreira de CASTRO, *op. cit.* p. 79.
- (58) J.M.G. LE CLEZIO, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1990, p.103.
- (59) Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 173.
- (60) Marcel PROUST, *op. cit.*, p. 715.
- (61) René CHAR, *op. cit.* (*A la santé du serpent*, XVIII).
- (62) *Anthologie de la poésie roumaine*, Nagel, Paris, 1981, p. 850.
- (63) Odysseus ELYTIS, *Des Analogies de lumière*, Sud, Paris, 1983.
- (64) Federico Garcia LORCA, *Obras completas*, *op. cit.* (*Canciones*)
Oeuvres complètes, *op. cit.* (*Chansons*).
- (65) Emile ZOLA, *op. cit.*, p. 267.
- (66) Romulo GALLEGOS, *op. cit.*, p. 223.
- (67) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 220 et ss.
- (68) Rabindranath TAGORE, *Oeuvres poétiques*, Club du meilleur livre, Paris, 1961, p. 45.
- (69) Edgar Allan POE, *Oeuvres en prose*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1987, p. 76.
- (70) Tahar BEN JELLOUN, *A l'Insu du souvenir*, Maspéro, Paris, 1980, p.56.
- (71) Mario MERCIER, *op. cit.*, p. 15.
- (72) Michel GRIMAUD, *L'Arbre d'Or*, Denoël, Paris, 1983, p. 205.
- (73) James MORROW, *L'Arbre à rêves*, La Découverte, Paris, 1986, p. 144.
- (74) Edouard GLISSANT, *Mahagony*, Seuil, Paris, 1987, p. 13.
- (75) Jean PLIYA, *L'Arbre fétiche*, Clé, Yaoundé, 1988, p. 11.
- (76) Marcel PROUST, *Jean Santeuil*, *op. cit.*, p. 333.
- (77) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes III*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1992, p. 474.
- (78) COLETTE, *op. cit.* XIII, p. 459.
- (79) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes IV*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1977, p. 508.
- (80) Pablo NERUDA, *Nouvelles odes élémentaires*, Gallimard, Paris, 1976.

- (81) Emile ZOLA, *op. cit.*, p. 209.
- (82) Italo CALVINO, *Le Baron perché*, Seuil (Points), Paris, 1980, p. 93.
- (83) Michel TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967, p. 166.
- (84) Alejo CARPENTIER, *Le Siècle des Lumières*. *op. cit.*, p. 222 et ss.
- (85) VIRGILE, *Géorgiques*, *op. cit.*, Livre II.
- (86) Luis de CAMOES, *op. cit.*, p. 194 - 195.
- (87) Victor HUGO, *O.C. op. cit. (Voyages - Pyrénées)*.
- (88) Victor HUGO, *O.C. op. cit. Dieu, VII (L'Ange : le rationalisme)*.
- (89) Jules MICHELET, *op. cit.*, p. 207 et ss.
- (90) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala...*, *op. cit.* p. 98 - 99.
- (91) Antonio MACHADO, *Poesias*, *op. cit.* CIII.
- (92) Antonio MACHADO, *Poesias*, *op. cit.* LIII.
- (93) Jean GIONO, *Rondeur des Jours*, *op. cit.*, p. 199.
- (94) Rina LASNIER, *op. cit. I*, p. 170.
- (95) Francis JAMMES, *Œuvres*, Slatkine Reprints, Genève, 1978 (*Biskra, Tristesse*).
- (96) Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 93.
- (97) Henry THOREAU, *op. cit.* p. 856 - 59.
- (98) SENANCOUR, *Oberman*, Arthaud, Paris, 1947, Lettre XI.
- (99) BOURBON BUSSET, *L'Esprit de la forêt*, Gallimard, Paris, 1993, p. 163.
- (100) Mario MERCIER, *op. cit.*, p. 197.
- (101) GUILLEVIC, *Terraqué*, Gallimard, Paris, 1968.
- (102) *Anthologie de la Poésie russe*, *op. cit.*
- (103) COLETTE, *op. cit.*, XIII, p. 459.
- (104) Vassilis VASSILIKOS, *op. cit.*, p. 53 - 66 - 70 - 75 - 83.
- (105) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux*, *op. cit.*, p. 160.
- (106) Alejo CARPENTIER, *Le Siècle des Lumières*, *op. cit.* p. 222 et ss.
- (107) Emile ZOLA, *op. cit.*, p. 244.
- (108) *Anthologie de la Poésie chinoise classique*, Gallimard, Paris, 1982.
- (109) Federico Garcia LORCA, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 784.
Oeuvres complètes, *op. cit.*, p. 238.
- (110) Virginia WOOLF, *Orlando*, Stock, Paris, 1992, p. 22.
- (111) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes II*, *op. cit.*, p. 488.

- (112) Jean GIONO, *Colline*, Grasset, Paris, 1929, p. 149.
- (113) Jean GIONO, *Regain*, Livre de Poche, Paris, 1984, p. 42.
- (114) Eduard MÖRIKE, *Poésies*, Aubier Montaigne, Paris, 1967.

Chapitre VII :

- (1) OVIDE, *Les Métamorphoses*, Folio, Paris, 1992, p. 58 (citations suivantes pp. 300, 324).
- (2) OVIDE, *ibid.* p. 331, 351.
- (3) Virginia WOOLF, *Les Vagues*, Biblio. Poche, Paris, 1991, p. 268.
- (4) Virginia WOOLF, *ibid.*, p. 19.
- (5) Emile VERHAEREN, *op. cit.*, *La Vieille (Les Villages illusaires)*.
- (6) J.M.G. LE CLEZIO, *op. cit.*, p.103 et ss.
- (7) Vassilis VASSILIKOS, *op. cit.*, p. 49.
- (8) Anna de NOAILLES, *op. cit.* (*L'hiver*)
- (9) Jules MICHELET, *op. cit.*, p.208.
- (10) *Anthologie de la poésie portugaise*, Gallimard, Paris, 1971, p. 113.
- (11) Paul ELUARD, *Oeuvres Complètes*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990. (*Les dessous d'une vie*).
- (12) Jacques PREVERT, *Arbres*, Gallimard, Paris, 1987, p. 17.
- (13) Paul ELUARD, *op. cit.* (*De détail en détail*).
- (14) Octavio PAZ, *El Fuego de cada dia*, Gallimard bilingue, Paris, 1986.
- (15) GUILLEVIC, *op. cit.*
- (16) Minou DROUET, *Arbre mon ami*, Julliard, Paris, 1956.
- (17) Michel LUNEAU, *Paroles d'arbre*, Julliard, Paris, 1994, p. 95.
- (18) Pierre-Jean JOUVE, *op. cit.*, I, p. 68.
- (19) Victor HUGO, *O.C. op. cit.* (*Voyages - Alpes*).
- (20) Victor HUGO, *O.C. op. cit.* (*Voyages - France et Belgique*).
- (21) Victor HUGO, *O.C. op. cit.*, *Quatre Vents de l'Esprit (La Révolution : III. L'arrivée)*.
- (22) Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.* *4ème Epoque (1er Novembre 1794.)*

- (23) Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.* V (*L'Immortalité*).
- (24) Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.* p. 806.
- (25) Percy Bysshe SHELLEY, *Les Cenci*, Les Belles Lettres, Paris, 1968, v.260-265.
- (26) Eduard MÖRIKE, *op. cit.*
- (27) Luis de GONGORA, *Les Solitudes*, La Différence, Paris, 1991 (*l'ère solitude*).
- (28) COLETTE, *op. cit.*, XIII, p. 459.
- (29) Jules MICHELET, *op. cit.*, chap. III (*L'Amphithéâtre des montagnes*).
- (30) Maurice de GUERIN, *op. cit.*, p. 45 - 49 - 85.
- (31) Friedrich HÖLDERLIN, *Poèmes*, Aubier Montaigne, Paris, 1986.
- (32) Rina LASNIER, *op. cit.* I, p. 268.
- (33) Jean GIONO, *Colline*, *op. cit.*, p. 10 - puis p. 149.
- (34) Henrich HEINE, *Buch der Lieder*, Aubier Montaigne, Paris, 1977.
- (35) Marcel PROUST, *A la Recherche... op. cit.*, II, p. 717 et ss.
- (36) William Butler YEATS, *op. cit.*
- (37) Federico Garcia LORCA, *Obras Completas, op. cit. (libro de poemas)*.
Oeuvres Complètes, op. cit. (livre de poèmes).
- (38) Jean GIONO, *Le Chant du Monde*, Club du meilleur livre, Paris, 1957, p.106.
- (39) ADONIS, *Mémoires du vent*, Gallimard, Paris, 1991.
- (40) Octavio PAZ, *D'un mot à l'autre*, Gallimard (bilingue), Paris, 1980.
- (41) Vicente ALEIXANDRE, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968.
Poésie totale, Gallimard, Paris, 1977.
- (42) PLINE L'ANCIEN, *op. cit.* Livre XVI, p. 24.
- (43) Yasunari KAWABATA, *op. cit.*, p. 138.
- (44) Romulo GALLEGOS, *op. cit.*, p. 223.
- (45) *Anthologie de la poésie russe, op. cit.*, p. 283.
- (46) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes IV, op. cit.* p.515.
- (47) Octavio PAZ, *Arbol adentro, op. cit. (Noche, dia, noche, 4)*.
L'Arbre parle. op. cit. (la nuit, le jour, la nuit, 4).
- (48) *Anthologie de la poésie russe, op. cit.*
- (49) Mario MERCIER, *op. cit.* p. 108.
- (50) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes III, op. cit.*, p. 455.

- (51) Edouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 248.
- (52) Victor HUGO, *O.C. op. cit.* (Livre 1er : *Aurore*).
- (53) Juan Ramon JIMENEZ, *Espacio, op. cit.*, p. 42.
- (54) Emile ZOLA, *op. cit.*, p. 209, puis : p. 267.
- (55) Miguel TORGA, *A la proue d'un navire de roc*, Le Tout sur le Tout, Paris, 1986.
- (56) Federico Garcia LORCA, *O.C. op. cit.* (*Livre de poèmes*).
- (57) Rafael ALBERTI, *Mépris et Merveille*, Editeurs français réunis, Paris, 1974.
- (58) Jean GIONO, *Oeuvres romanesques complètes III, op. cit.*, p. 474.
- (59) Boris PASTERNAK, *Poèmes*, Vie Ouvrière, Bruxelles, 1989.
- (60) Gabriele D'ANNUNZIO, *op. cit.*
- (61) Marcel PROUST, *Jean Santeuil, op. cit.*, p. 323.
- (62) Marcel PROUST, *A la Recherche... op. cit.*, II, p. 157.
- (63) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit.*, *Somme II*, chap. VIII.
- (64) Hubert JUIN, *L'Arbre au féminin*, Luneau Ascot, Paris, 1980, p. 49.
- (65) Friedrich NIETZSCHE, *Poésies, op. cit.*
- (66) Francis JAMMES, *op. cit.*, (*Contes*).
- (67) Miguel TORGA, *op. cit.*
- (68) Boris PASTERNAK, *op. cit.*
- (69) Federico Garcia LORCA, *Impressions et paysages*, Gallimard, Paris, 1958 (*jardin romantique*).
- (70) Federico Garcia LORCA, *O.C. op. cit.*, p. 98.
Obras completas. op. cit., p. 135.
- (71) Antonio MACHADO, *op. cit. CIII*.
- (72) Jean GIONO, *O.R.C. III. op. cit.*, p. 472 et ss.
- (73) Jean GIONO, *Récits et Essais, op. cit.*, p. 344.
- (74) Victor HUGO, *O.C. op. cit.*, *Dieu (VI. Le griffon)*.
- (75) Gabriele D'ANNUNZIO, *op. cit.*
- (76) Paul CLAUDEL, *Tête d'Or. op. cit.*, p. 165.
- (77) Boris PASTERNAK, *op. cit.*
- (78) *Anthologie de la poésie russe, op. cit.*
- (79) Federico Garcia LORCA, *Obras completas, op. cit.* (*Poemas sueltos*).
O.C. op. cit. (suites).

- (80) *Anthologie de la poésie roumaine, op. cit.*
- (81) *La Kantéléatar*, Oswald, Paris, 1972, II, 329.
- (82) Charles PEGUY, *Le Mystère... op. cit.*, p. 14.
- (83) D.H. LAWRENCE, *op. cit.*, chap. IV.
- (84) J.E. RIVERA, *op. cit.*, p. 181.

Chapitre VIII :

- (1) Pierre LAURETTE, *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Librairie Klincksieck, Paris, 1967, 2ème partie, chap. VIII.
- (2) Jean GIONO, *O.R.C. II. op. cit.*, p. 486.
- (3) Jean GIONO, *Le Chant du Monde*, *op. cit.*, p. 306.
- (4) Jean GIONO, *Colline. op. cit.*, p. 154.
- (5) Jean GIONO, *O.R.C.II. op. cit.*, p. 770.
- (6) Jean GIONO, *O.R.C.IV. op. cit.*, p. 241.
- (7) Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann, op. cit.*, p. 488 et ss.
- (8) Paul CLAUDEL, *Théâtre I. op. cit.*, p. 667 - 668.
- (9) Paul CLAUDEL, *O.C. op. cit.*, Tome 25, chap. VII.
- (10) Juan Jose SAER, *Les Grands Paradis*, Flammarion, Paris, 1980, p. 12-123-133-136-178-214.
- (11) Juan Ramon JIMENEZ, *Sonetos espirituales*, Aubier, Paris, 1989, XVIII puis XXXIX. (*Arboles altos*)
- (12) Juan Ramon JIMENEZ, *Pierre et Ciel*, Corti, Paris, 1990, XXVIII.
- (13) Juan Ramon JIMENEZ, *Espacio, op. cit.*, p. 41 et ss.
- (14) Gaston BACHELARD, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1984, chap. IV.
- (15) Joé BOUSQUET, *L'homme dont je mourrai*, Rougerie, Paris, 1974, p. 86.
- (16) Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, Paris, 1988, p. 207.
- (17) Marguerite YOURCENAR, *L'Oeuvre au noir*, Folio, Paris, 1990, p. 50.
- (18) Alejo CARPENTIER, *La Danse sacrée*, Gallimard, Paris, 1980, p. 204.

- (19) Alejo CARPENTIER, *Le Siècle... op. cit.*, p. 239.
- (20) Gabriele D'ANNUNZIO, *op. cit.*
- (21) NOVALIS, *Disciples à Saïs*, Gallimard, Paris, 1980.
Henri d'Ofterdingen, op. cit.
- (22) Tonino GUERRA, *Le Miel*, Le Hameau, Paris, 1986.
- (23) Vicente ALEIXANDRE, *Obras completas, op. cit.*
Poésie totale, op. cit.
- (24) Jeanne TSATSOS, *Chronos, fata morgana*, Athènes, 1987.
- (25) Jeanne TSATSOS, *Parcours., fata morgana*, Athènes, 1983.
- (26) Odysseus ELYTIS, *Les Clepsydres... op. cit.*
- (27) Odysseus ELYTIS, *Axion esti*, Gallimard, Paris, 1987.
- (28) Odysseus ELYTIS, *Des Analogies de lumière*, Sud, Paris, 1983.
- (29) Ferreira de CASTRO, *op. cit.*, p. 76 - 81.
- (30) Pierre-Jean JOUVE, *op. cit.*, II. p. 54.
- (31) Michel GRIMAUD, *op. cit.*, p. 205.
- (32) Edouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 95.
- (33) Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Corti, Paris, 1971 (*Les Métaphores de la dureté*).
- (34) J.G. BALLARD, *La Forêt de cristal*, Denoël, Paris, 1973, p. 83.
- (35) Jean GIONO, *Le Chant du Monde, op. cit.*, p. 328.
- (36) Jean GIONO, *Récits et Essais, op. cit.*, p. 513.
- (37) Ludwig TIECK, *Der Runenberg*, Aubier Montaigne, Paris, 1977, p. 69.
- (38) Victor HUGO, *O.C. op. cit. La Légende des Siècles (II. Les jardins de Babylone)*.
- (39) Percy Bysshe SHELLEY, *Prometheus Unbound*, Aubier Montaigne, Paris, 1942, v. 152 - 156.
- (40) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux, op. cit.*, p. 220, et ss.
- (41) OBSTFELDER, *op. cit.*
- (42) Virginia WOOLF, *Les Vagues, op. cit.*, p. 270.
- (43) RILKE, *Les Elégies de Duïno / Les Sonnets à Orphée*, Garnier Flammarion, Paris, 1992, p. 157.
- (44) Jeanne TSATSOS, *Aube blanche, fata morgana*, Athènes, 1989.
- (45) Bertolt BRECHT, *op. cit.*
- (46) COLETTE, *op. cit.*, XI, p. 36.

- (47) Romulo GALLEGOS, *op. cit.*, p. 176.
- (48) Ferreira de CASTRO, *op. cit.*, p. 25.
- (49) J.E. RIVERA, *op. cit.*, p. 181.
- (50) D.H. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 52.
- (51) Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, *op. cit.*, p. 107 - 119.
- (52) Julien GRACQ, *Un Balcon en forêt*, Corti, Paris, 1990, p. 31.
- (53) Mario MERCIER, *op. cit.*, p. 204.
- (54) Maurice de GUERIN, *op. cit.*, p. 83.
- (55) Rabindranath TAGORE, *op. cit.*, p. 274 (*Le Jardinier d'amour*).
- (56) Vicente ALEIXANDRE, *Obras completas*, *op. cit.*
Ombre du paradis, Gallimard, Paris, 1980.
- (57) I.S. TOURGUENIEV, *Romans et nouvelles*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1982, p. 49.
- (58) Jean GIONO, *Récits et essais*, *op. cit.*, p. 55. (citation suivante : p. 21).
- (59) Jean GIONO, *Regain*, *op. cit.*, p. 120.
- (60) Jean GIONO, *Rondeur des jours*, *op. cit.*, p. 204.
- (61) Octavio PAZ, *Versant Est*, Gallimard, Paris, 1970.
- (62) Vassilis VASSILIKOS, *op. cit.*, p. 57.
- (63) Percy Bysshe SHELLEY, *Poetical Works*, *op. cit.*, p. 669.
- (64) Percy Bysshe SHELLEY, *ibid.*, p. 628.
- (65) Percy Bysshe SHELLEY, *ibid.*, v. 1245 - 48.
- (66) Percy Bysshe SHELLEY, *ibid.*, p. 624.
- (67) Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, Corti, Paris, 1972, chap. X.
- (68) Victor HUGO, *O.C. op. cit.*, *Chansons des rues et des bois*. (*Jeunesse : Sommaton irrespectueuse*).
- (69) Octavio PAZ, *Arbol adentro*, *op. cit.*, p. 123.
L'Arbre parle, *op. cit.*, p. 105.
- (70) Octavio PAZ, *Liberté sur parole*, Gallimard, Paris, 1971, p. 94.
- (71) Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes*, *op. cit.*
- (72) Juan Ramon JIMENEZ, *Pierre et ciel*, *op. cit.* XXIV.
- (73) Antonio MACHADO, *Poesias...* *op. cit.*
- (74) Antonio MACHADO, *Ibid.* LXXXV.
- (75) Jorge GUILLEN, *op. cit.*

- (76) ADONIS, *Mémoires du vent*, Gallimard, Paris, 1991. (1ère citation)
Célébrations, La Différence, Paris, 1991. (2ème et 3ème citations).
- (77) *Anthologie de la poésie polonaise*, Seuil, Paris, 1965.
- (78) Pierre-Jean JOUVE, *op. cit. II*, p. 54.
- (79) Michel TOURNIER, *op. cit.*, p. 167.
- (80) J. PERRIN, *Les Structures de l'imaginaire shelleyen*, Presses Universitaires, Grenoble, 1973, p. 182.
- (81) Percy Bysshe SHELLEY, *The golden treasury*, Macmillon Company, New-York, 1922, p. 288.
- (82) Jean GIONO, *Récits et essais, op. cit.*, p. 81-112-113.
- (83) Jean GIONO, *Colline, op. cit.*, p. 112.
- (84) Jean GIONO, *Regain, op. cit.*, p. 42.
- (85) Jean GIONO, *Le Chant du monde, op. cit.*, p. 90.
- (86) Jean ONIMUS, *Essais sur l'émerveillement*, PUF, Paris, 1990, chap. *Les Arbres*.
- (87) Alejo CARPENTIER, *Le Siècle des Lumières, op. cit.*, p. 222 et ss.
- (88) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux, op. cit.*, p. 283.
- (89) Alejo CARPENTIER, *La Danse sacrée, op. cit.*, p. 203-204.
- (90) Ferreira de CASTRO, *op. cit.*, p. 78.
- (91) Italo CALVINO, *op. cit.*, p. 282-283.
- (92) Paul CLAUDEL, *O.C. op. cit. T. 21*, p. 161.
- (93) Antonio MACHADO, *Poesias...op. cit. CXIII -(VIII)*
- (94) Thomas HARDY, *Les Forestiers, op. cit.*, p. 102.
- (95) H. IBSEN, *Poésies*, Mercure de France, Paris, 1907.
- (96) Mario MERCIER, *op. cit.*, p. 68.
- (97) Eugenia FAKINOU, *La Septième Dépouille*, Climats, Paris, 1991, p. 28.
- (98) Elias LÖNNROT, *Le Kalevala*, Stock, Paris, 1978, Chant XLIV.
- (99) HOMERE, *L'Odyssée*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990, XXIII.
- (100) *Anthologie de la poésie roumaine, op. cit.*, p. 446.
- (101) *Anthologie de la poésie polonaise, op. cit.*, p. 228.
- (102) Jorge GUILLEN, *op. cit.*
- (103) *Anthologie de la poésie portugaise*, Gallimard, Paris, 1971.
- (104) Nicolas GUILLEN, *Le Chant de Cuba – Poèmes*, Belfond, Paris, 1984.
- (105) Miguel de UNAMUNO, *Contes*, Gallimard, Paris, 1965, p. 93.

- (106) J. MORROW, *op. cit.*, p. 174.
- (107) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires.... op. cit., II*, p. 695.
- (108) Alejo CARPENTIER, *Le Partage des eaux, op. cit.*, p. 220.
- (109) Charles PEGUY, *Morceaux choisis – Poésie*, Gallimard, Paris, 1963, p. 206.
- (110) Hubert JUIN, *op. cit.*, p. 26-27.

Chapitre IX :

- (1) KANDINSKY, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris, 1974, p. 125.
- (2) Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod Bordas, Paris, 1969.
- (3) Pierre LAURETTE, *op. cit.*, 1ère partie. chap. II.
- (4) GOETHE, *La Métamorphose des plantes*, Triades, Paris, 1992.
- (5) Octavio PAZ, *L'Arbre parle, op. cit.*
- (6) Victor KHLEBNIKOV, *La Création verbale*, Christian Bourgois, Paris, 1980, p.137.
- (7) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit. II*, chap. X.
- (8) Rabindranath TAGORE, *La Fugitive*, Gallimard, Paris, 1969 (*Poèmes de Kabir*, XL VII).
- (9) Paul CLAUDEL, *O.C. op. cit.* Tome 25, p. 245 et ss.
- (10) Jose Lezama LIMA, *Dador*, Flammarion, Paris, 1981, p. 220 et ss.
- (11) DESCARTES, *Oeuvres et lettres*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1992 (*Principes*)
- (12) Ernst JÜNGER et W.J. SIEDLER, *Bäume*, Propyläen, Stuttgart, 1977, p.57.
- (13) RILKE, *Elégies de Duino / Les Sonnets à Orphée, op. cit.*
- (14) *L'Univers fantastique des mythes*, Presses de la Connaissance, Paris, 1976.

- (15) Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965
(*Consacrer un lieu*).
- (16) Geneviève CALAME-GRIAULE, *Le Thème de l'Arbre dans les contes africains*, Selaf, Paris, 1969-70-74.
- (17) BURGOS, *L'Arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire - sur un aspect de la poésie de l'arbre. Circé 2*, Lettres modernes, Paris, 1971.
- (18) Camara LAYE, *op. cit.*, p. 132-133.
- (19) Edouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 19-24.
- (20) Wilma STOCKENSTRÖM, *op. cit.*, p. 18-32-48.
- (21) J.J. SAER, *op. cit.*, p. 157.
- (22) Paul CLAUDEL, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 846.
- (23) Jules SUPERVIELLE, *Gravitations*, Gallimard, Paris, 1990 (*L'Escale portugaise*).
- (24) Bernard CLAVEL, *Arbres*, *op. cit.*, p. 12.
- (25) G. EKELÖF, *Tard sur la terre*, Gallimard, Paris, 1988.
- (26) HOMERE, *op. cit.* (*Odyssée - Chant XXIII*).
- (27) FERDOWSI, *Le Livre des Rois*, Maisonneuve, Paris, 1976, p. 229-31.
- (28) VELTER, *op. cit.*, p. 10.
- (29) Jean GIONO, *Colline*, *op. cit.*, p. 113.
- (30) Jean GIONO, *Le Chant du monde*, *op. cit.*, p. 212.
- (31) Yannis RITSOS, *Le mur dans le miroir*, Gallimard, Paris, 1973.
- (32) Samuel BECKETT, *En attendant Godot (Théâtre 1)*, Minuit, Paris, 1971, p. 108.
- (33) Régis BOYER, *La Religion des anciens Scandinaves*, Payot, Paris, 1981.
- (34) J. VARENNE, *Le Veda*, Les 2 Océans, Paris, 1984, p. 347.
- (35) Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *op. cit.* (*La Croix cosmique*).
- (36) G. de CHAMPEAUX et S. STERCKX, *Le Monde des Symboles, Zodiaque*, Paris, 1979.
- (37) J. VARENNE, *op. cit.*
- (38) *La Baghavâd Gîta*, Seuil (Points), Paris, 1992 (Chant XV, 2).
- (39) Elias LÖNNROT, *op. cit.*, Chant I, p. 37.
- (40) *Anthologie de la poésie russe*, *op. cit.*
- (41) Jean GIONO, *Rondeur des jours*, *op. cit.*, p. 183.

- (42) Alejo CARPENTIER, *La Danse sacrée*, *op. cit.*, p., 203-204.
- (43) Alejo CARPENTIER, *Le Siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 239.
- (44) Edouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 24-82-113-216-218.
- (45) Mario MERCIER, *op. cit.*, p., 197.
- (46) JEAN-PAUL, *Choix de Rêves*, Stock, Paris, 1932, p. 140.
- (47) Juan Ramon JIMENEZ, *Espacio*, *op. cit.*, p. 78.
- (48) J.M.G. LE CLEZIO, *op. cit.*, p. 103 et ss.
- (49) Yannis RITSOS, *Chrysotémis*, Gallimard, Paris, 1980.
- (50) Yannis RITSOS, *Ibid.*
- (51) Pablo NERUDA, *op. cit.*
- (52) Octavio PAZ, *Le Feu de chaque jour*, Gallimard, Paris, 1986.
- (53) Paul CLAUDEL, *O.C. op. cit.*, Tome 25, p. 248.
- (54) J.M.G. LE CLEZIO, *op. cit.*, p. 105 et ss.
- (55) Luis de GONGORA, *op. cit.*
- (56) Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 69-73, p. 161-163.
- (57) Romulo GALLEGOS, *op. cit.*, p. 201.
- (58) J.E. RIVERA, *op. cit.*, p. 97-113-195.
- (59) René CHAR, *op. cit. (Recherche de la base et du sommet)*.
- (60) R. GIROUX, *op. cit.*, p. 10.
- (61) Mario MERCIER, *op. cit.*, p. 15.
- (62) BOURBON-BUSSET, *op. cit.*, p. 163.
- (63) Mircea ELIADE, *Le Sacré... op. cit.*
- (64) Régis BOYER, *op. cit.*
- (65) J. FRAZER, *op. cit.*, chap. IX, X, XV.
- (66) Mircea ELIADE, *Traité... op. cit.*, p. 347 et ss.
- (67) Gilbert DURAND, *op. cit.*
- (68) WU CHENG'EN, *La Pérégrination vers l'Ouest*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1991, p. 91.
- (69) G. CALAME-GRIAULE, *op. cit.*, II, 3.
- (70) J. CHEVRIER, *L'Arbre à palabres*, Hatier, Paris, 1986, p. 61.
- (71) *Contes de la Savane*, Conseil international de langue française, Paris, 1975.
- (72) F.V. EQUILBECQ, *Contes populaires d'Afrique Occidentale*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1972.

- (73) *Contes du Rwanda*, L'harmattan, Paris, 1988.
- (74) *Contes mossi actuels*, Institut fondamental d'Afrique noire, Dakar, 1969.
- (75) Ph. BEAUJARD, *Mythe et société à Madagascar*, L'harmattan, Paris, 1991.
- (76) R. KHAWAM, *Contes du Liban*, Asfar, Paris, 1989.
- (77) G. BONAVERI, *Contes sarrasins*, Denoël, Paris, 1985.
- (78) *Contes de bûcherons*, Quinze, Montréal, 1976.
- (79) Marcel BRION, *L'Art fantastique*, Albin Michel, Paris, 1989.
- (80) Cf. Chap. VIII (*Trans-figurations et Alchimies*).
- (81) Jean GIONO, *O.R.C. op. cit.*, p. 490.
- (82) J.E. RIVERA, *op. cit.*, p. 97-182.
- (83) H. de KEYSERLING, *Méditations sud-américaines*, Stock, Paris, 1976, p. 51.
- (84) Vassilis VASSILIKOS, *op. cit.*, p. 35-57-68-97.
- (85) P.J. JOUVE, *op. cit.*, I p. 137.
- (86) P.J. JOUVE, *Ibid.* p. 250.
- (87) P.J. JOUVE, *Ibid.* p. 100.
- (88) Henri BOSCO, *Un oubli moins profond*, Gallimard, Paris, 1961, p. 201.
- (89) Alejo CARPENTIER, *Le siècle des Lumières. op. cit.*, p. 222 et ss.
- (90) Alejo CARPENTIER, *La Danse sacrée, op. cit.*, p. 204.
- (91) Jack LONDON, *Avant Adam. op. cit.*
- (92) Tahar BEN JELLOUN, *Les Amandiers sont morts de leurs blessures*, Maspéro, Paris, 1970.
- (93) Paul CLAUDEL, *Théâtre I, op. cit.*, p. 621.
- (94) Vicente ALEIXANDRE, *Obras completas, op. cit.*
Ombre de Paradis, Gallimard, Paris, 1980
(Printemps sur la terre).
- (95) J.J. SAER, *op. cit.*, p. 136.
- (96) J.R. JIMENEZ, *Sonetos... op. cit.*
- (97) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala.... op. cit.*, p. 161.
- (98) Marcel PROUST, *A la Recherche... op. cit. II*, p. 157 et ss.
- (99) *Anthologie de la poésie chinoise classique, op. cit.*
- (100) Jeanne TSATSOS, *Aube blanche, fata morgana*, Athènes, 1989.
- (101) P.B. SHELLEY, *Prometheus Unbound, op. cit.*, II, 1, v. 134-135.

- (102) P.B. SHELLEY, *Poetical Works, op. cit. (Rosalina and Helen. v. 787-92).*
- (103) P.B. SHELLEY, *Ibid. (Revolt of Islam v. 4510).*
- (104) W.H. HUDSON, *El Ombù*, Mercure de France, Paris, 1964.
- (105) Jules MICHELET, *op. cit.*, p. 335.
- (106) J.R.R. TOLKIEN, *Leaf by Niggle*, G. Allemand Unwin, London, 1980.
- (107) *Anthologie de la poésie chinoise classique. op. cit.*

Chapitre X :

- (1) Victor HUGO, *O. C. op. cit. (Voyages : Pyrénées).*
- (2) Victor HUGO, *O. C. op. cit., Odes.(Ode 3ème, livre 5ème : Au Vallon de Cherizy).*
- (3) Victor HUGO, *O. C. op. cit., Les feuilles d'automne, XXVI.*
- (4) Victor HUGO, *O.C. op. cit., Les Voix intérieures, XIX (A un riche).*
- (5) Victor HUGO, *Les Châtiments*, MVE, Paris, 1985 (*Lux II*)
- (6) Victor HUGO, *O.C. op. cit., Les Contemplations*, Livre 1er, XXII.
- (7) Victor HUGO, *O.C. op. cit., Les feuilles d'automne, XXXIX.*
- (8) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala-René-Les Natchez, op. cit.* (id. pour les cfs qui suivent).
- (9) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Génie... op. cit.*, 1ère partie, Livre 5ème, chap.XI.
- (10) M.I. LERMONTOV, *op. cit.*, p. 40.
- (11) M.I. LERMONTOV, *op. cit. (Le dernier fils de la liberté).*
- (12) M.I. LERMONTOV, *op. cit.*, p. 62.
- (13) Paul CLAUDEL, *Théâtre I. op. cit.*, p. 582.
- (14) Jean GIONO, *O.R.C. III, op. cit.*, p. 455.
- (15) Jean GIONO, *Rondeur des jours, op. cit.*, p. 97.
- (16) RONSARD, *Les Amours, op. cit. (Chanson).*
- (17) RONSARD, *op. cit.*
- (18) GARCILASO de la VEGA, *op. cit.*
- (19) Paul CLAUDEL, *Théâtre I. op. cit.*, p. 621.
- (20) Virginia WOOLF, *Les Vagues, op. cit.*, p. 270.

- (21) *La Kantélétar, op. cit.*
- (22) Marcel PROUST, *A la Recherche... op. cit., III*, p. 926.
- (23) Khalil GIBRAN, *Le Prophète*, 1000 et 1 nuits, Paris, p. 37.
- (24) Paul CLAUDEL, *Théâtre I, op. cit.*, p. 621.
- (25) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 814.
- (26) Paul CLAUDEL, *O.C. op. cit.*, Tome 25, p. 266-267.
- (27) GOETHE, *Poésies*, Aubier Montaigne, Paris, 1971.
- (28) Percy Bysshe SHELLEY, *Poetical Works, op. cit.*, p. 670.
Poésies, Sorlot, Paris, 1943, p. 164.
- (29) Rabindranath TAGORE, *Oeuvres poétiques, op. cit.*, p. 45.
- (30) Bernard CLAVEL, *Arbres, op. cit.*, p. 22.
- (31) Federico Garcia LORCA, *Obras completas, op. cit.*
- (32) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit., III (7 concerts eucharistiques, III)*.
- (33) Juan Ramon JIMENEZ, *Sonetos espirituales, op. cit.*
- (34) Juan Ramon JIMENEZ, *Espacio, op. cit.*, p. 39.
- (35) Marguerite YOURCENAR, *L'Oeuvre au noir, op. cit.*, p. 50.
- (36) Marguerite YOURCENAR, *Le Temps... op. cit.*, p. 207.
- (37) Jeanne TSATSOS, *Aube blanche, op. cit.*
- (38) W.B. YEATS, *op. cit.*
- (39) RILKE, *op. cit.*, p. 72.
- (40) ADONIS, *Célébrations*, La Différence, Paris, 1991.
- (41) Karin BOYE, *Pour l'Amour de l'arbre*, La Différence, Paris, 1991.
- (42) Jean GIONO, *Le Chant du monde, op. cit.*, p. 3.
- (43) Jean GIONO, *Récits et essais, op. cit.*, p. 55-56.
- (44) Jean GIONO, *ibid.*, p. 206-207.
- (45) Jean GIONO, *Rondeur des jours, op. cit.*, p. 88.
- (46) *Van Gogh - dessins, op. cit.*
- (47) James CAHILL, *La Peinture chinoise*, Skira, Genève, 1977.
- (48) Jules MICHELET, *op. cit.*, p. 199.
- (49) GARCILASO de la VEGA, *op. cit.*
- (50) Heinrich HEINE, *op. cit.*
- (51) Friedrich HÖLDERLIN, *op. cit.*
- (52) Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 73.
- (53) E. LÖNNROT, *op. cit.*, p. 586.

- (54) S. OBSTFELDER, *op. cit.*
- (55) José Mauro de VASCONCELOS, *Mon bel oranger*, Livre de Poche, Paris, 1992, p. 135.
- (56) Tahar BEN JELLOUN, *Les Yeux baissés*, Seuil, Paris, 1991, p. 89.
- (57) Federico Garcia LORCA, *Obras completas, op. cit.* (id. pour les citations suivantes).
- (58) Antonio MACHADO, *Poesias...op. cit.*, XIII.
- (59) Antonio MACHADO, *Ibid.* XLV.
- (60) Antonio MACHADO, *Ibid.* LV.
- (61) Antonio MACHADO, *Ibid.* LXXX.
- (62) Antonio MACHADO, *Ibid.*, *Poésias de la guerra* XV.
- (63) Paul VERLAINE, *Oeuvres poétiques*, Gallimard, Paris, 1971 (*Romances sans paroles*).
- (64) WANG WEI, *op. cit.*
- (65) Yasunari KAWABATA, *op. cit.*, p. 44.
- (66) Jean GIRAUDOUX, *Ondine*, Livre de Poche, Paris, 1990, p. 101.
- (67) Jeanne TSATSOS, *Chronos, fata morgana*, Athènes, 1987.
- (68) Yannis RITSOS, *Chrysothémis, op. cit.*
- (69) Georges SEFERIS, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1989, p. 67.
- (70) Georges SEFERIS, *Ibid.*
- (71) Juan Ramon JIMENEZ, *Pierre et ciel, op. cit.*
- (72) Juan Ramon JIMENEZ, *Rios que se van*, Corti, Paris, 1990.
- (73) Paul CELAN, *Contrainte de lumière*, Belin, Paris, 1989.
- (74) Paul CELAN, *De seuil en seuil*, Christian Bourgois, Paris, 1991.
- (75) Jeanne TSATSOS, *Parcours, fata morgana*, Athènes, 1983.
- (76) Federico Garcia LORCA, *Obras completas, op. cit.*
- (77) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit. II*, chap. VIII.
- (78) Octavio PAZ, *Versant Est*, Gallimard bilingue, Paris, 1970.
- (79) Octavio PAZ, *Arbol adentro, op. cit.*
L'Arbre parle, op. cit.
- (80) Nikos KAZANTZAKIS, *Le Pauvre d'Assise*, Plon, Paris, 1984, p. 21.
- (81) Ezra POUND, *op. cit.*
- (82) Edouard MAUNICK, *Désert - Archipel - Cantate païenne pour Jésus fleuve*, Publisud, Paris, 1983, 17.

- (83) Edouard MAUNICK, *Ibid.* 24.
- (84) Edouard MAUNICK, *Ibid.*
- (85) Vicente ALEIXANDRE, *Obras completas, op. cit.*
Poésie totale, op. cit.
- (86) *Anthologie de la poésie polonaise, op. cit.*
- (87) Yannis RITSOS, *Le Sondeur*, Gallimard, Paris, 1980.
- (88) DANTE, *La Divine Comédie, op. cit.*, p. 108.
- (89) Mircea ELIADE, *Traité... op. cit.*, p. 371 et ss.

Chapitre XI :

- (1) Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1990, p. 98 et ss.
- (2) J.P. ROUX, *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, Adrien Maisonneuve, Paris, 1966, chap. VI, C.
- (3) J.P. ROUX, *ibid.*
- (4) Mircea ELIADE, *Briser le toit de la maison*, Gallimard, Paris, 1986, p. 15.
- (5) Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- (6) Herman de KEYSERLING, *Méditations sud-américaines*, Stock, Paris, 1976, p. 314.
- (7) M. GRANET, *La pensée chinoise*, La Renaissance du livre, Paris, 1934, p. 320 et ss.
- (8) H. Burr ALEXANDER, *Le Cercle du monde*, Gallimard, Paris, 1962, chap. II.
- (9) Mircea ELIADE, *Traité..., op. cit.*, p. 229 et ss.
- (10) J.P. ROUX, *op. cit.*
- (11) Geneviève CALAME-GRIAULE, *Le Thème de l'Arbre dans les contes africains*, Sela, Paris, 1969-70-74, I, 3ème partie.
- (12) Geneviève CALAME-GRIAULE, *Ibid.*, II, 3ème partie.
- (13) Geneviève CALAME-GRIAULE, *Ibid.*, III, 1ère partie.
- (14) J. SCelles-MILLIC, *Contes mystérieux d'Afrique du Nord*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1972, p. 93 et ss.

- (15) René GUENON, *op. cit.*, chap. IX.
- (16) Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *op. cit.* (*Introduction*).
- (17) Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *op. cit.* (*De l'arbre-échelle à l'arbre renversé*).
- (18) *L'Arbre sacré, Atlantis* (nov. déc. 1968).
- (19) Jean ONIMUS, *op. cit.*, chap. *Arbre médiateur*.
- (20) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Génie...*, *op. cit.*, 3ème partie, Livre I, chap. VIII.
- (21) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Atala...*, *op. cit.*, p. 204.
- (22) HÖLDERLIN, *op. cit.*
- (23) GOETHE, *Goethes Balladen*, Aubier Montaigne, Paris, 1944.
- (24) Victor HUGO, *O.C. op. cit.* (*Voyages : La Forêt Noire*).
- (25) Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.*, p. 815.
- (26) BURGOS, *op. cit.*
- (27) PLINE L'ANCIEN, *op. cit.*, *Livre XII*, p. 20.
- (28) SOPHOCLE, *Oedipe à Colone*, écritures théâtrales, Paris, 1989.
- (29) *La Chanson de Roland*, *op. cit.* (v. 114).
- (30) *La Chanson de Girart de Roussillon*, *op. cit.* CXXXI (v. 2136).
- (31) *Ibid.* (v. 9140).
- (32) Miguel de UNAMUNO, *Le Christ de Velazquez*, *op. cit.*
- (33) Paul CLAUDEL, *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 567.
- (34) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 532.
- (35) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 616.
- (36) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 620.
- (37) Paul CLAUDEL, *Ibid.* (id. et ss).
- (38) Paul CLAUDEL, *Théâtre II*, p. 1297.
- (39) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 20
- (40) Paul CLAUDEL, *Ibid.*, p. 215.
- (41) John STEINBECK, *op. cit.*, p. 197.
- (42) M.M. DIABATE, *Comme une piqûre de guêpe*, Présence africaine, Paris, 1985, p. 100.
- (43) Wilma STOCKENSTRÖM, *op. cit.*, p. 32-120.
- (44) RILKE, *op. cit.*, XIV.
- (45) Jean GIRAUDOUX, *Intermezzo*, Orphys, Paris, 1975, I, 6.

- (46) Georges SEFERIS, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1989, p. 37.
- (47) Nikos KAZANTZAKIS, *op. cit.*, p. 21.
- (48) Jules SUPERVIELLE, *La Fable du monde*, Gallimard, Paris, 1938 (*Le chaos et la création*).
- (49) Odysseus ELYTIS, *Des Analogies...*, *op. cit.*
- (50) C.G. JUNG, *op. cit.*
- (51) Roland BECHMANN, *Des Arbres et des hommes*, Flammarion, Paris, 1984 (*L'Arbre et l'écrit*).
- (52) *Dictionnaire historique de la langue française*, Robert, 1994, p. 262.
- (53) Paul GRIMAL, *op. cit.*, chap. X.
- (54) Louis HAUTECOEUR, *op. cit.* (*Jardins romains*).
- (55) Gabrielle DUFOUR-KOWALSKA, *op. cit.* (*Introduction*).
- (56) Mircea ELIADE, *Le Sacré...*, *op. cit.*
- (57) GRIMM, *op. cit.* (*L'Ane-salade*).
- (58) Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1986.
- (59) Octavio PAZ, *Arbol adentro*, *op. cit.*
L'Arbre parle, *op. cit.*
- (60) Octavio PAZ, *Pasado en claro*, *op. cit.*
- (61) Victor KHLEBNIKOV, *La Création verbale*, *op. cit.*, p. 137.
- (62) Ludvig TIECK, *op. cit.*, p. 69.
- (63) Paul CLAUDEL, *Tête d'Or*, *op. cit.*, p. 31.
- (64) August STRINDBERG, *Théâtre complet 5*, L'Arche, Paris, 1986.
- (65) John STEINBECK, *op. cit.*, p. 209.
- (66) J. LACARRIERE, *Le Pays sous l'écorce*, Seuil, Paris, 1980.
- (67) J. LACARRIERE, *Chemins d'écriture*, Plon, Paris, 1988.
- (68) Vassilis VASSILIKOS, *op. cit.*, p. 35-95.
- (69) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit.*, I.
- (70) Patrice de la TOUR du PIN, *op. cit.*, II, chap. X.
- (71) Wilma STOCKENSTRÖM, *op. cit.*, p. 14.
- (72) Chrétien de TROYES, *Le Conte du Graal*, H. Champion, Paris, 1983, p.123.
- (73) Chrétien de TROYES, *Les Romans de la Table Ronde*, *op. cit.*, p. 78.
- (74) Leonid LEONOV, *op. cit.*, p. 89.

- (75) Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, *op. cit.*, p. 130-141.
- (76) Miguel TORGA, *op. cit.*
- (77) Tahar BEN JELLOUN, *Moha....*, *op. cit.*, p. 31.
- (78) Jean-Paul SARTRE, *op. cit.*, p. 180.
- (79) Robert MUSIL, *Les Désarrois de l'élève Törless*, Seuil (Points), Paris, 1980, p. 102.
- (80) VELTER, *op. cit.*, p. 10.
- (81) Mircéa ELIADE, *Traité....*, *op. cit.*, p. 347 et ss.
- (82) Marcel PROUST, *A la Recherche... I*, p. 717 et ss.
- (83) Marcel PROUST, *Ibid.*, p. 533.
- (84) Marcel PROUST, *Ibid.*, p. 708.
- (85) Marcel PROUST, *Ibid.*, III, p. 480, 481.
- (86) F.R. de CHATEAUBRIAND, *Mémoires....*, *op. cit.*, III, p. 515.
- (87) Alphonse de LAMARTINE, *op. cit.*, p. 814.
- (88) Jules MICHELET, *op. cit.*, p. 201.
- (89) Jean GIONO, *Rondeur des jours*, *op. cit.*, p. 186.
- (90) L'ARIOSTE, *op. cit.*, p. 300.
- (91) W. LAUTER, *L'Arbre et les arbres*, *op. cit.*
- (92) Jack LONDON, *Avant Adam*, *op. cit.*
- (93) Antoine TERRASSE, *op. cit.*
- (94) Edgar POE, *op. cit.*, p. 76 et ss.
- (95) William FAULKNER, *L'Arbre aux souhaits*, folio, Paris, 1978.
- (96) Jose Mauro de VASCONCELOS, *Mon bel oranger*, *op. cit.*
- (97) Yves BONNEFOY, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1985, p. 163.
- (98) Yves BONNEFOY, *Début et fin de la neige*, Mercure de France, Paris, 1991, p. 35.
- (99) Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, Mercure de France, Paris, 1987, p. 97.
- (100) W.B. YEATS, *op. cit.*
- (101) W.B. YEATS, *op. cit.*
- (102) PLINE L'ANCIEN, *op. cit.*, Livre XVI, p. 94-95.
- (103) IBSEN, *Poésies*, Mercure de France, Paris, 1907.
- (104) Robert HARRISON, *op. cit.*, chap. 21.
- (105) Leonid LEONOV, *op. cit.*, p. 107.

- (106) Eugenia FAKINOU, *op. cit.*, p. 34.
- (107) Georges SEFERIS, *op. cit.*, p. 86.
- (108) Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 77-87.
- (109) Rafael ALBERTI, *op. cit.*
- (110) *Anthologie de la poésie portugaise, op. cit.*
- (111) Sun AXELSSON, *Au Coeur du monde*, Saint Germain des prés, Paris, 1979.
- (112) E. MONTALE, *Poèmes choisis*, Gallimard, Paris, 1991.
- (113) NOVALIS, *Henri D'Ofterdingen, op. cit.*
- (114) *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard, Paris, 1982.
- (115) Tahar BEN JELLOUN, *Moha...*, *op. cit.*, p. 16-17.
- (116) Yasunari KAWABATA, *op. cit.*, p. 138-170.
- (117) ADONIS, *Mémoire du vent, op. cit.*
- (118) I.L. PERETZ, *Métamorphose d'une mélodie*, Albin Michel, Paris, 1977, p. 236.
- (119) Edouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 13-24-32-33-183-218-222.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons choisi, surtout en raison des multiples disciplines que concerne notre sujet, de diviser cette bibliographie en trois parties bien distinctes, un corpus proprement littéraire, un corpus dit « d'autres références », constitué principalement des recueils de mythes, de légendes et de contes, des textes religieux, enfin une bibliographie critique, où se côtoient des critiques littéraires, des ouvrages traitant des symboles en général, des études d'art.

I - Corpus littéraire :

ADONIS, *Mémoire du vent*, Gallimard, Paris, 1991.

Célébrations, La Différence, Paris, 1991.

ALBERTI (Rafael), *Mépris et Merveille*, Les éditeurs français réunis, Paris, 1974.

ALEIXANDRE (Vicente), *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968.

Sombra del paraiso, Gallimard, Paris, 1980.

Poesie totale, Gallimard, Paris, 1977.

ANDERSEN (Hans Christian), *Contes*, Livre de Poche, Paris, 1970 - 71.

Anthologie de la poésie chinoise classique, Gallimard, Paris, 1982

Anthologie de la poésie chypriote, Nagel, Paris, 1972.

Anthologie de la poésie polonaise, Seuil, Paris, 1965.

Anthologie de la poésie portugaise, Gallimard, Paris, 1971.

Anthologie de la poésie roumaine, Nagel, Paris, 1981.

Anthologie de la poésie russe, Bordas, Paris, 1947.

APOLLINAIRE (Guillaume), *Oeuvres poétiques*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990.

ARIOSTE (Ludovico Ariosto, dit l'), *Le Roland furieux*, Aujourd'hui, Paris, 1978.

ASTURIAS (Miguel Angel), *Poèmes indiens*, Gallimard, Paris, 1990.

AXELSSON (Sun), *Au Coeur du monde*, Saint Germain des prés, Paris, 1979.

BALLARD (J.G.), *La Forêt de cristal*, Denoël, Paris, 1973.

BALZAC (Honoré de), *Les Chouans*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1977.
Le Lys dans la vallée, Livre de Poche, Paris, 1994.

BAUDELAIRE (Charles), *Les Fleurs du mal*, Livre de Poche, Paris, 1985.
Les Paradis artificiels, Livre de Poche, Paris, 1985.

BAZIN (Hervé), *Vipère au poing*, Livre de Poche, Paris, 1954.

BECKETT (Samuel), *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 1971.
Molloy, Minuit, Paris, 1989.

BELLAY (Joaquim du), *Antiquités*, Richelieu, Paris, 1954.

BEN JELLOUN (Tahar), *Moha le fou Moha le sage*, Seuil, Paris, 1978.

La Réclusion solitaire, Denoël, Paris, 1976.

A l'insu du souvenir, Maspéro, Paris, 1980.

La Remontée des cendres, Seuil, Paris, 1991.

Les Yeux baissés, Seuil, Paris, 1991.

Les Amandiers sont morts de leurs blessures, Maspéro, Paris, 1970.

BLAKE (William), *Complete Writings*, Oxford University press, Oxford, 1972.

Oeuvres, Aubier Flammarion, Paris, 1974.

BOCCACE, *Le Décaméron*, Bordas, Paris, 1992.

BONNEFOY (Yves), *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1985.

Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, Paris, 1987.

Début et fin de la neige, Mercure de France, Paris, 1991.

BOSCO (Henri), *Un Oubli moins profond*, Gallimard, Paris, 1961.

BOURBON BUSSET (Jacques de), *L'Esprit de la forêt*, Gallimard, Paris, 1993.

BOUSQUET (Joe), *L'Homme dont je mourrai*, Rougerie, Paris, 1974.

BOYE (Karin), *Pour l'Amour de l'arbre*, La Différence, Paris, 1991.

BRECHT (Bertolt), *Poèmes 2*, L'Arche, Paris, 1976.

BRETON (André), *Arcane 17*, Livre de Poche, Paris, 1989.

L'Amour fou, Folio, Paris, 1989.

CALVINO (Italo), *Le Baron perché*, Seuil (Points), Paris, 1980.

CAMOES (Luis de), *Les Lusitades*, fondation C. Gulbenkian, Lisbonne, 1961.

CAO XUEQIN, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, Gallimard (La pléiade), Paris, 1981.

- CARPENTIER (Alejo), *Le Siècle des Lumières*, folio, Paris, 1990.
Le Partage des eaux, folio, Paris, 1991.
La Danse sacrale, Gallimard, Paris, 1980.
- CASTRO (Ferreira de), *Forêt vierge*, Grasset (Cahiers rouges), Paris, 1988.
- CELAN (Paul), *De seuil en seuil*, Christian Bourgois, Paris, 1991.
Contrainte de lumière, Belin, Paris, 1989.
Grilles de parole, Christian Bourgois, Paris, 1991.
La Rose de personne, Nouveau commerce, Paris, 1979.
- Chanson de Girart de Roussillon*, Livre de Poche, Paris, 1993.
- Chanson de Roland*, Bordas, Paris, 1969
- CHAR (René), *Oeuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1991.
- CHATEAUBRIAND (François-René de),
Mémoires d'outre tombe, Livre de Poche, Paris, 1990.
Atala René Les Natchez, Livre de Poche, Paris, 1989.
Le Génie du christianisme, Garnier Flammarion, Paris, 1990.
- CHRETIEN de TROYES, *Les Romans de la Table Ronde*, folio, Paris, 1993.
Le Conte du Graal., Honoré Champion, Paris, 1983.
- CLARE (John), *Poèmes et proses de la folie*, Mercure de France, Paris, 1969.
- CLAUDEL (Paul), *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1962.
Théâtre I et II, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1980.
Tête d'Or, folio, Paris, 1990.
Connaissance de l'Est, Gallimard, Paris, 1989.
- CLAVEL (Bernard), *Arbres*, Berger Sevrault, Paris, 1982.

COCTEAU (Jean), *Poésies*, Gallimard, Paris, 1956.

COLETTE, *Oeuvres complètes*, Flammarion (éd. du Centenaire), Paris, 1973.

D'ANNUNZIO (Gabriele), *Poésies*, Calmann-Lévy, Paris, 1992.

DANTE, *Opere*, Ugo Mensia, Milano, 1968.

La Divine Comédie, Rencontre, Lausanne, 1964.

DIABATE (M.M.), *Comme une piqûre de guêpe*, présence africaine, Paris, 1985.

DROUET (Minou), *Arbre mon ami*, Julliard, Paris, 1950.

EKELÖF (G.), *Tard sur la terre*, Gallimard, Paris, 1988.

ELUARD (Paul), *Oeuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990.

ELYTIS (Odysseus), *Les Clepsydres de l'inconnu*, fata morgana, Athènes, 1980.

Axion esti, Gallimard, Paris, 1987.

Les Analogies de lumière, Sud, Paris, 1983.

Marie des brumes, Maspero, Paris, 1982.

FAKINOÛ (Eugenia), *La Septième Dépouille*, Climats, Paris, 1991.

FAULKNER (William), *L'Arbre aux souhaits*, folio (junior), Paris, 1978.

FOSCOLO (Ugo), *Dei Sepolcri*, Académie de France à Rome, Bologne, 1982.

FRANCE (Anatole), *Thaïs*, Calmann-Lévy, Paris, 1966.

GALLEGOS (Romulo), *Canaima*, Le Livre du jour, Paris, 1948.

- GARCILASO de la VEGA, *Poèmes*, Aubier Flammarion, Paris, 1968.
- GIBRAN (Khalil), *Le Prophète*, 1000 et 1 nuits, Paris, 1994.
L'Oeil du Prophète, Albin Michel, Paris, 1991.
- GIONO (Jean), *Colline*, Grasset, Paris, 1929.
Regain, Livre de Poche, Paris, 1984.
Le Chant du monde, Club du meilleur livre, Paris, 1957.
Rondeur des Jours, Livre de Poche, Paris, 1968.
Oeuvres romanesques complètes I à V, Gallimard (LaPléiade), Paris, 1976.
Récits et essais, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1988.
- GIRAUDOUX (Jean), *Ondine*, Livre de Poche, Paris, 1990.
Intermezzo, Orphys, Paris, 1975.
La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Grasset, Paris, 1963
- GIROUX (R.), *L'Arbre le temps*, Mercure de France, Paris, 1964.
- GLISSANT (Edouard), *Mahagony*, Seuil, Paris, 1987.
- GOETHE, *La Métamorphose des plantes*, Triades, Paris, 1992.
Poésies, Aubier Montaigne, Paris, 1971.
Goethes Balladen, Aubier Montaigne, Paris, 1944.
- GONGORA (Luis de), *Les Solitudes*, La Différence, Paris, 1991.
- GRACQ (Julien), *Au Château d'Argol*, Corti, Paris, 1990.
Un Balcon en forêt, Corti, Paris, 1990.
- GRIMAUD (Michel), *L'Arbre d'or*, Denoël, Paris, 1983.
- GUERIN (Maurice de), *Le Cahier vert*, Klincksieck, Paris, 1983.

- GUERRA (Tonino), *Le Miel*, Le Hameau, Paris, 1986.
- GUILLAUME (Louis), *Poèmes choisis*, Rougerie, Paris, 1977.
- GUILLEN (Jorge), *Cantique. Poèmes choisis*, Gallimard, Paris, 1977.
- GUILLEN (Nicolas), *Le Chant de Cuba. Poèmes*, Belfond, Paris, 1984.
- GUILLEVIC, *Terraqué*, Gallimard, Paris, 1968.
- HAKIM (Tawfiq al), *Dans sa robe verte*, Aresae, Antibes, 1979.
- HARDY (Thomas), *Les Forestiers*, Oswald, Paris, 1980.
Poésies, Les formes du secret, Paris, 1980.
- HAUPTMANN (Gerhardt), *Le Mécréant de Soana*, Rombaldi, Paris, 1965.
- HEINE (Heinrich), *Buch der Lieder*, Aubier Montaigne, Paris, 1947.
- HÖLDERLIN (Friedrich), *Poèmes*, Aubier Montaigne, Paris, 1986.
- HOMERE, *L'Odyssée*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1990.
- HOPKINS (G.M.), *Poèmes*, Aubier, Paris, 1980.
- HÜCHEL (Peter), *La Tristesse est inhabitable*, La Différence, Paris, 1990.
- HUDSON (W.H.), *El Ombù*, Mercure de France, Paris, 1964.
- HUGO (Victor), *Oeuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1987.
Les Châtiments, MVE, Paris, 1985.
Oeuvres poétiques, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1986.
- IBSEN (Henrik), *Poésies*, Mercure de France, Paris, 1907.

JAMMES (Francis), *Oeuvres*, Slatkine Reprints, Genève, 1978.

JEAN-PAUL (Richter dit), *Choix de rêves*, Stock, Paris, 1932.

JIMENEZ (Juan Ramon), *Espacio*, Corti, Paris, 1988.

Piedra y cielo, Corti, Paris, 1990.

Rios que se van, Corti, Paris, 1990.

Sonetos espirituales, Aubier, Paris, 1989.

Platero et moi, Rombaldi (Prix Nobel), Paris, 1972.

JOUVE (Pierre-Jean), *Poésie*, Mercure de France, Paris, 1964 - 65 - 67.

JUIN (Hubert), *L'Arbre au féminin*, Luneau Ascot, Paris, 1980.

KARLFELDT (E.A.), *Poèmes*, Rombaldi (Prix Nobel), Paris, 1962.

KAWABATA (Yasunari), *Le Grondement de la montagne*, Biblio. Poche, Paris, 1989.

KAZANTZAKIS (Nikos), *Le Pauvre d'Assise*, Plon, Paris, 1984.

KEATS (John), *Poèmes choisis*, Aubier Flammarion, Paris, 1968.

KHLEBNIKOV (Victor), *La Création verbale*, Christian Bourgois, Paris, 1980.

LACARRIERE (Jacques), *Le Pays sous l'écorce*, Seuil, Paris, 1980.

Chemins d'écriture, Plon, Paris, 1988.

LA FONTAINE, *Fables*, Hachette, Paris, 1951.

LAMARTINE (Alphonse de), *Oeuvres Poétiques*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1986.

- LASNIER (Rina), *Poèmes*, Fides, Montréal, 1972.
- LA TOUR DU PIN (Patrice de), *Somme de poésie*, Gallimard, Paris, 1981.
- LAUTER (Wolfgang), *L'Arbre et les arbres*, Lattès (L'Iconothèque), Paris, 1992.
- LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror*, Presses de la Renaissance, Paris, 1977.
- LAWRENCE (D.H.), *Fantaisie de l'Inconscient*, Stock, Paris, 1932.
- LAYE (Camara), *L'Enfant noir*, Plon, Paris, 1954.
- LE CLEZIO (J.M.G.), *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1990.
- LEONOV (Leonid), *La Forêt russe*, Gallimard, Paris, 1966.
- LERMONTOV (M.I.), *Oeuvres poétiques*, L'Age d'homme, Paris, 1985.
- LESAGE, *Théâtre de la foire 2. Oeuvres choisies*, Impr. de Leblanc, Paris, 1810.
- LIMA (Jose Lezama), *Dador*, Flammarion, Paris, 1981.
- LOBATO (M.), *La Vengeance de l'arbre et autres contes*, éd. univ., Paris, 1967.
- LONDON (Jack), *Avant Adam*, 10/18, Paris, 1974.
- LORCA (Federico Garcia), *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1989.
Oeuvres complètes, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1981.
Impressions et paysages, Gallimard, Paris, 1958.
- LORRIS (G. de), MEUNG (J. de), *Le Roman de la Rose*, Champion, Paris, 1983.

- LUNEAU (Michel), *Paroles d'arbre*, Julliard, Paris, 1994.
- MACHADO (Antonio), *Poesias completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
Poésie, Gallimard, Paris, 1993.
- MALRAUX (André), *Antimémoires*, Gallimard, Paris, 1967.
Les Chênes qu'on abat, Gallimard, Paris, 1971.
- MAUNICK (Edouard), *La Mémoire du mémorable*, L'Harmattan, Paris, 1979.
Désert - Archipel Cantate païenne pour Jésus-Fleuve, Publisud, Paris, 1983.
- MERCIER (Mario), *L'Enseignement de l'Arbre-Maître*, Albin Michel, Paris, 1986.
Les Chemins de l'Esprit, Albin Michel, Paris, 1989.
Soleil d'arbre, Albin Michel, Paris, 1991.
- MICHELET (Jules), *La Montagne*, Aujourd'hui, Paris, 1983.
- MILTON, *Paradise Lost*, Aubier Montaigne, Paris, 1971.
- MONTALE (E.), *Poèmes choisis*, Gallimard, Paris, 1991.
Derniers poèmes, Gallimard, Paris, 1988.
- MÖRIKE (E.), *Poésies*, Aubier Montaigne, Paris, 1967.
- MORROW (James), *L'Arbre à rêves*, La Découverte, Paris, 1986.
- MROZEK (S.), *L'Arbre*, Noir sur Blanc, Paris, 1990.
- MUSIL (Robert), *Les Désarrois de l'élève Törless*, Seuil (Points), Paris, 1980.
- NERUDA (Pablo), *Nouvelles Odes élémentaires*, Gallimard, Paris, 1976.

NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Club du meilleur livre, Paris, 1959.

Poésies, Eole, Paris, 1991.

NOAILLES (Anna de), *Le Coeur innombrable*, Grasset, Paris, 1957.

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, Flammarion, Paris, 1992.

Les Disciples à Saïs, Gallimard, Paris, 1980.

NZOUANKEN, *Le Souffle des ancêtres*, clé, Yaounde, 1965.

OBSTFELDER (S.), *Poésies complètes*, Oswald, Paris, 1974.

O'NEILL (Eugène), *Théâtre*, L'Arche, Paris, 1964.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Folio, Paris, 1992.

PASTERNAK (Boris), *Poèmes*, Vie ouvrière, Bruxelles, 1989.

PAZ (Octavio), *Mise au net*, Gallimard, Paris, 1977.

Première instance, La Délirante, Paris, 1986.

Versant Est, Gallimard, Paris, 1970.

Le Feu de chaque jour, Gallimard, Paris, 1986.

Arbol adentro, Seix Barral, Barcelona, 1987.

L'Arbre parle, Gallimard, Paris, 1990.

D'un mot à l'autre, Gallimard, Paris, 1980.

PEGUY (Charles), *Le Mystère des Saints Innocents*, Gallimard, Paris, 1982.

Morceaux choisis, Gallimard, Paris, 1963.

PERETZ (I.L.), *Métamorphose d'une mélodie*, Albin Michel, Paris, 1977.

PETRARQUE, *Canzoniere*, Bordas, Paris, 1988.

- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 1958.
- PLIYA (Jean), *L'Arbre fétiche*, clé, Yaoundé, 1988.
- POE (Edgar Allan), *Oeuvre en prose*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1987.
- PONGE (Francis), *La Rage de l'expression*, Gallimard, Paris, 1992.
Liasse, les écrivains réunis, Paris, 1948.
Tome premier, Gallimard, Paris, 1965.
- POUND (Ezra), *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1985.
- PREVERT (Jacques), *Arbres*, Gallimard, Paris, 1987.
Grand bal du printemps, Gallimard, Paris, 1976.
- Prise d'Orange (la)*, Klincksieck, Paris, 1972.
- PROUST (Marcel), *A la Recherche du temps perdu*, Gallimard (LaPléiade), Paris, 1971.
Jean Santeuil, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1987.
- Quête du Saint Graal (la)*, Club du meilleur livre, Paris, 1958 (édition présentée et établie par A. Béguin et Y. Bonnefoy).
- RENARD (J.), *Histoires naturelles*, Gallimard, Paris, 1971.
- RILKE (R.M.), *Elégies de Duino/Sonnets à Orphée*, Garnier Flammarion, Paris, 1992.
Chant éloigné, Verdier, Paris, 1990.
Vergers, Gallimard, Paris, 1989.
- RITSOS (Yannis), *Gestes*, éditeurs français réunis, Paris, 1974.
Le Mur dans le miroir – Ismène, Gallimard, Paris, 1973.

Jeux du ciel et de l'eau, l'Echoppe, Paris, 1990.

La Maison morte et autres poèmes, Maspéro, Paris, 1972.

RIVERA (Jose Eustasio), *La Voragine*, Bellenand, Paris, 1951.

Roman de Tristan et Iseut, André Sauret, Paris, 1957.

RONSARD, *Les Amours*, Gallimard, Paris, 1989.

Elégies, Gallimard, Paris, 1976.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Garnier

Flammarion, Paris, 1986.

Les Rêveries du promeneur solitaire, Livre de Poche, Paris, 1984.

RUSHDIE (Salman), *Les Enfants de minuit*, Stock, Paris, 1983.

SAER (Juan Jose), *Les Grands Paradis*, Flammarion, Paris, 1980.

SAINT-EXUPERY, *Le Petit Prince*, Club du meilleur livre, Paris, 1956.

SAINT-JOHN PERSE, *Amers*, Gallimard, Paris, 1986.

Eloges, Gallimard, Paris, 1989.

Poèmes II, Gallimard, Paris, 1960.

SAND (George), *Contes d'une grand-mère*, Aujourd'hui, Paris, 1976.

SARTRE (Jean-Paul), *La Nausée*, folio, Paris, 1985.

SEFERIS (Georges), *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1989.

SENCOUR, *Oberman*, Arthaud, Paris, 1947.

SHAKESPEARE, *Hamlet-Othello-Macbeth*, Livre de Poche, Paris, 1984.

- SHELLEY (Percy Bysshe), *Poetical Works*, University press, Oxford, 1971.
Prometheus Unbound, Aubier Montaigne, Paris, 1942.
Les Cenci, Les Belles Lettres, Paris, 1968.
Poésies, Sorlot, Paris, 1943.
- SOPHOCLE, *Oedipe à Colone*, Ecritures théâtrales, Paris, 1989.
- STEINBECK (John), *Au Dieu inconnu*, Gallimard, Paris, 1950.
- STOCKENSTRÖM (Wilma), *Le Baobab*, Rivages, Paris, 1985.
- STRINDBERG (August), *Theatre complet 5*, L'Arche, Paris, 1986.
- SUPERVIELLE (Jules), *Naissances*, Gallimard, Paris, 1951.
Gravitations, Gallimard, Paris, 1990.
Le Forçat innocent, Gallimard, Paris, 1991.
L'Escalier, Gallimard, Paris, 1956.
La Fable du monde, Gallimard, Paris, 1938.
- TAGORE (Rabindranath), *Oeuvres poétiques*, Club du meilleur livre, Paris, 1961.
La Fugitive, Gallimard, Paris, 1969.
- TARDIEU (Jean), *Le Fleuve caché*, Gallimard, Paris, 1968.
- TASSE (Le), *La Jérusalem délivrée*, Bordas, Paris, 1989.
- THOREAU (Henry), *Walden ou la vie dans les bois*, Aubier, Paris, 1967.
- TIECK (Ludvig), *Der Runenberg*, Aubier Montaigne, Paris, 1977.

TOLKIEN (J.R.R.), *Leaf by Niggle. Poems and Stories*, G. Allemand Unwin, London, 1980.

TORGA (Miguel), *A la proue d'un navire de roc*, Le Tout sur le Tout, Paris, 1986.

TOURGUENIEV, *Romans et nouvelles*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1982.

TOURNIER (Michel), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967

TSATSOS (Jeanne), *Parcours, fata morgana*, Athènes, 1983.

Chronos, fata morgana, Athènes, 1987.

Lueur première, fata morgana, Athènes, 1984.

Aube blanche, fata morgana, Athènes, 1989.

TUTUOLA (Amos), *L'Ivrogne dans la brousse*, Gallimard, Paris, 1990.

UNAMUNO (Miguel de), *Le Christ de Velazquez*, La Différence, Paris, 1990.

Contes, Gallimard, Paris, 1965.

VALERY (Paul), *Poésies*, Gallimard, Paris, 1992.

La Jeune Parque, Gallimard, Paris, 1992.

Eupalinos - L'Ame et la danse - Dialogue de l'arbre, Gallimard, Paris, 1991.

Cahiers, centre national de la recherche scientifique, Paris, 1957 à 61.

VARRON, *Silves*, Les Belles Lettres, Paris, 1961.

VASCONCELOS (Jose Mauro de), *Mon bel oranger*, Livre de Poche, Paris, 1992.

- VASSILIKOS (Vassilis), *La Plante*, Gallimard, Paris, 1989.
- VELTER, *L'Arbre seul*, Gallimard, Paris, 1990
- VERHAEREN (Emile), *Oeuvres*, Slatkine Reprints, Genève, 1977.
- VERLAINE (Paul), *Oeuvres poétiques*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1971.
- VIGNY (Alfred de), *Oeuvres complètes*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1986.
- VIRGILE, *Les Bucoliques*, Revue d'études latines, Bruxelles, 1966.
Géorgiques, Les Belles Lettres, Paris, 1982.
Enéide, folio, Paris, 1991.
- WANG WEI, *Paysages : miroirs du coeur*, Gallimard, Paris, 1990.
- WOOLF (Virginia), *Orlando*, Stock, Paris, 1992.
Les Vagues, Biblio Poche, Paris, 1991.
- WU CHENG'EN, *La Pérégrination vers l'Ouest*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1991.
- XENOPHON, *Economique*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.
- YEATS (William Butler). - *Cinquante et un poèmes*. - Bordeaux : W. Blake and co, 1989.
- YOURCENAR (Marguerite), *L'Oeuvre au noir*, folio, Paris, 1990.
Le Temps, ce grand sculpteur, Gallimard, Paris, 1988.
- ZANZOTTO, *Le Galaté au bois*, Arcane 17, Paris, 1986.
- ZOLA (Emile), *La Faute de l'Abbé Mouret*, Livre de Poche, Paris, 1963.

II - Autres textes de référence :

AFANASSIEV, *Contes russes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1978.

« *Arbres et forêts de France* » - *Geo*, Septembre 1994.

« *Arbre sacré* » - *Atlantis*, novembre-décembre 1968.

Asie : Mythes et traditions (L'), Brepols, Paris, 1991.

Baghavâd Gîta (La), Seuil (Points), Paris, 1992.

BARRIER (Philippe), *Forêt légendaire*, Christian de Bartillot, Paris, 1991.

BASSET (R.), *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, Maisonneuve frères, Paris, 1926.

BEAUJARD (Ph.), *Mythe et société à Madagascar*, L'Harmattan, Paris, 1991.

BECHMANN (Roland), *Des Arbres et des hommes*, Flammarion, Paris, 1984.

« *Des Arbres et des moines* » - *Historia*, Septembre -
Octobre 1992.

Bible, Cerf (sous la direction de l'école biblique de Jérusalem), Paris, 1955.

BONAVIRI (G.), *Contes sarrasins*, Denoël, Paris, 1985.

BOYER (Régis), *La Religion des anciens Scandinaves*, Payot, Paris, 1981.

BROSSE (Jacques), *Les Arbres de France : Histoires et légendes*, Plon, Paris, 1987.

BURR ALEXANDER (H.), *Le Cercle du monde*, Gallimard, Paris, 1962.

COTTEREL (A.), *Encyclopédie des mythes et légendes du monde*, Solar, Paris, 1990.

Contes bambara du Mali, ALC, Paris, 1979.

Contes de bûcherons, Quinze, Montréal, 1976

Contes haoussa du Niger, Karthala, Paris, 1982.

Contes ligures, Laffite Reprints, Marseille, 1979.

Contes mossi actuels, institut fondamental d'Afrique noire, Dakar, 1969.

Contes du pays malinké, Karthala, Paris, 1987.

Contes du perroquet, Gallimard, Paris, 1984.

Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières de République Centrafrique, Klincksieck, Paris, 1970.

Contes du Rwanda, L'Harmattan, Paris, 1988.

Contes de la savane, Conseil international de langue française, 1975.

Coran, Club français du livre, Paris, 1966.

COYAUD (M.), *Cent quatre vingt contes populaires du Japon*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1975.

COYAUD (M.), LI (J.M.), *Contes populaires de Corée*, Association pour l'analyse du folklore, Paris, 1978.

DAMMAN (E.), *Les Religions de l'Afrique*, Payot, Paris, 1964.

DELARUE (P.), *Le Conte populaire français*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1976.

DESCARTES, *Oeuvres et Lettres*, Gallimard, Paris, 1992.

Dits de la nuit (Les), Karthala, Paris, 1983.

DOURNES (J.), *Forêt, femmes, folie*, Aubier, Paris, 1978.

Epopée de Gilgamesh, L'Artisan du livre, Paris, 1937.

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod Bordas, Paris, 1969.

ELIADE (Mircea), *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1990.

Le Sacré et le profane, Gallimard (Idées), Paris, 1965.

Briser le toit de la maison, Gallimard, Paris, 1986.

EQUILBECQ (F.V.), *Contes populaires d'Afrique Occidentale*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1972.

FERDOWSI, *Le Livre des Rois*, Maisonneuve, Paris, 1976.

Folktales of Hungary, University Press, Chicago, 1965.

FRAZER, *Le Rameau d'or*, Laffont, Paris, 1981.

GIRARD (R.), *L'Esotérisme du Popol Vuh*, Maisonneuve, Paris, 1960.

GOBLET D'ALVIELLA, *La Migration des Symboles*, Louis Musin, Bruxelles, 1983.

GRANET (Marcel), *La Pensée chinoise*, Renaissance du livre, Paris, 1934.
Danses et légendes de la Chine ancienne, Picquier, Paris, 1959.

GRANLICH (M.), « *L'Arbre interdit du paradis aztèque* » - *Revue d'histoire des religions*, janvier - mars 1990.

GRAVES (Robert), *La Déesse blanche*, Rocher, Paris, 1979.

GRIMAL (Paul), *Les Jardins romains*, PUF, Paris, 1969.

GRIMM, *Les Contes*, Flammarion, Paris, 1988.

HALEVI, *L'Arbre de vie. Introduction à la Cabale*, Albin Michel, Paris, 1985.

HAMONIC (G.), *Le Langage des dieux*, éd. du CNRS, Paris, 1987.

HAUTECOEUR (Louis), *Les Jardins des dieux et des hommes*, Hachette, Paris, 1959.

HENRY (T.), *Tahiti aux temps anciens*, Musée de l'Homme, Paris, 1968.

IBN'ARABI, *L'Arbre du monde*, Les Deux Océans, Paris, 1982.

ICHON (A.), *La Religion des Totonagues de la Sierra*, CNRS, Paris, 1969.

INNS (G.), *Sunjata. Three mandinka versions*, SOAS, Paris, 1974.

IONS (V.), *Mythologies du monde entier*, Bordas, Paris, 1981.

ISPIRESCU (P.), *Contes roumains*, Minerva, Bucarest, 1979.

JUNG (C.G.), *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, Paris, 1971.

Essais sur la symbolique de l'esprit, Albin Michel, Paris, 1991.

JÜNGER (Ernst), *Traité du Rebelle*, Seuil (Points), Paris, 1986.

Kalevala (Le), Stock, Paris, 1978 (recueilli par Elias Lönnrot).

Kantélétar (La), Oswald, Paris, 1972 (/s la direction de J.L. Moreau).

KEYSERLING (Herman de), *Méditations sud-américaines*, Stock, Paris, 1976.

KHAWAM (R.), *Contes du Liban*, Asfar, Paris, 1989.

LACARRIERE (J.), *Le Livre des Genèses*, Lebaud, Paris, 1990.

Laurier de la lune (Le), L'Arbre, Paris, 1987.

Légendes russes, Minerva, Genève, 1980.

LEVI-STRAUSS (Claude), *Mythologiques*, Plon, Paris, 1971.

Histoire de lynx, Plon, Paris, 1991.

MAC DONALD (Ch.), *L'Eloignement du ciel*, maison des sciences de l'homme, Paris, 1988.

MARAVAL BERTHOIN (A.), *La Clé du Hoggar*, Fasquelle, Paris, 1954.

MAURY (A.), *Croyances et légendes du Moyen-Age*, Slatkine Reprints, Genève, 1974.

METAIS (E.), *Au commencement était la terre*, PU, Bordeaux, 1988.

MICHEL (P.F.), *Ginkgo biloba. L'Arbre qui a vaincu le temps*, Félin, Paris, 1985.

Mille et Une Nuits (Les), Phébus, Paris, 1986.

Mythes et croyances du monde entier, Lidis Brepols, Paris, 1985.

PAQUES (Viviana), *L'Arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, Institut d'ethnologie, Paris, 1964.

PERET (Benjamin), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Albin Michel, Paris, 1960.

PIETTRE (M.A.), *Au Commencement était le mythe*, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.

PLATON, *Phèdre*, Garnier Flammarion, Paris, 1986.

PROPP (Vladimir), *Les Fêtes agraires russes*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1987.

Religions, croyances et traditions populaires du Japon, Maisonneuve et Larose, Paris, 1988.

Religions du Proche-Orient asiatique (Les), Fayard-Denoël, Paris, 1970.

ROUPNEL (Gaston), *Histoire de la campagne française*, Plon, Paris, 1974.

ROUSSEL (A.), *Légendes morales de l'Inde*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1969.

ROUX (Jean-Paul), *Faune et flore sacrées dans les sociétés altaïques*, Maisonneuve, Paris, 1966.

SAINTINE (Xavier), *La Mythologie du Rhin*, Trident, Paris, 1989.

SAMIVEL, *Hommes, cimes et dieux*, Arthaud, Paris, 1973.

SANDER (Frédéric), *La Mythologie du Nord*, Norstedt et Söner, Stockholm, 1982.

SANDERS (T.T.L.), *Les plus belles légendes chinoises*, Nathan, Paris, 1981.

SCELLES-MILLIC (J.), *Contes mystérieux d'Afrique de Nord*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1972.

SCHOTT (A. et A.), *Contes roumains*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1982.

SEBAG (Lucien), *L'Invention du monde chez les indiens puebls*, Maspéro, Paris, 1971.

STORA (Renée), *Le Test du dessin d'arbre*, Delarge, Paris, 1975.

TATA CISSE WA KAMISSOKO (Y.), *La grande geste du Mali*, Karthala-Arsan, Paris, 1988.

THEVENOT (Emile), *Divinités et sanctuaires de la Gaule*, Arthème Fayard, Paris, 1968.

Univers fantastique des mythes (L'), Presses de la Connaissance, Paris, 1976.

VARENNE (Jean), *Le Veda*, Les Deux Océans, Paris, 1984.

Cosmogenies védiques, Arché, Milano, 1982.

Vieux m'ont conté (Les), Bellarmin, Montréal, 1973.

VILMORIN (Jean-Baptiste de), *Le Jardin des hommes*, Le Pré aux clercs, Paris, 1991.

Voyage nocturne de Mahomet (Le), Imprimerie nationale, Paris, 1988 (présenté par J.E. Bencheikh).

VRIES (Jan de), *La Religion des Celtes*, Payot, Paris, 1984.

WEIL (Simone), *La Pesanteur et la grâce*, Plon, Paris, 1988.

III - Bibliographie critique - études et critiques :

ABRAHAM (P.), *Créatures chez Balzac*, Gallimard, Paris, 1931.

ALBOUY (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, Paris, 1962.

Arbre et les Naïfs (L'), Max Fourny, Paris, 1990 (présenté et commenté par J. BROSSE).

BACHELARD (Gaston), *La Flamme d'une chandelle*, PUF, Paris, 1984.
L'Air et les songes, Corti, Paris, 1972.
La Terre et les rêveries de la volonté, Corti, Paris, 1971.

Barbizon au temps de J.F. Millet, Imprimerie Tschumi-taupin, Melun, 1975.

BAUDOUIN (L. Charles), *Le Symbole chez Verhaeren*, Mongenet, Genève, 1924.

BAUMGARTNER (E.), *L'Arbre et le pain : Essai sur la quête du Saint Graal*, Cédès, Paris, 1981.

BEAUCORPS (M. de), *Les Symboles vivants*, Nathan, Paris, 1989.

BERNARD (H.). - *La Terre toujours réinventée*. - Lyon : PU, 1990.

BETTELHEIM (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1986.

BLANCHARD (J.), *La Pastorale en France aux 14ème et 15ème siècles*, Honoré Champion, Paris, 1983.

BRION (Marcel), *L'Art fantastique*, Albin Michel, Paris, 1989.

Peinture romantique, Albin Michel, Paris, 1967.

BURGOS, « *L'Arbre ou les métamorphoses d'un refuge exemplaire. Sur un aspect de la poésie de l'arbre* » - *Circé 2*, Lettres modernes, Paris, 1971.

CABANNE (Pierre), *André Derain*, Somogy, Paris, 1990.

CAHILL (James), *La Peinture chinoise*, Skira, Genève, 1977.

CALAME-GRIAULE (Geneviève), *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*, Sela, Paris, 1969 - 1970 - 1974.

CHAMPEAUX (G. de), STERCKX (S.), *Le Monde des Symboles*, Zodiaque, Paris, 1979.

CHENERIE (M.L.), *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des 12ème et 13ème siècles*, Droz, Genève, 1986.

CHEVRIER (Jacques), *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique Noire*, Hatier, Paris, 1986.

CLARK (Kenneth), *L'Art du paysage*, Gérard Montfort, Saint-Pierre de Salerne, 1988.

Claude Gellée dit Le Lorrain, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

COOK (Roger), *L'Arbre de vie image du cosmos*, Seuil, Paris, 1981.

DAEMON (S.Foster), *A Blake Dictionary*, Providence, Rhode Island, 1973.

DANIELOU (Jean), *Les Symboles chrétiens primitifs*, Seuil, Paris, 1961.

DICKMAN (A.J.), *Le Rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Slatkine Reprints, Genève, 1974.

Dictionnaire historique de la langue française, Robert, Paris, 1993 (sous la direction d'Alain Rey).

Dictionnaire des littératures, Larousse, Paris, 1992.

Dictionnaire des thèmes et décors, Tardy, Paris, 1987.

DOUMET (C.), « *Les Thèmes aériens dans l'oeuvre de Saint-John Perse* » - *Archives des Lettres Modernes n° 165*, 1976.

DUCHET-SUCHAUX (G.), PASTOUREAU (M.), *La Bible et les Saints : Guide iconographique*, Flammarion, Paris, 1994.

DUFOUR-KOWALSKA (Gabrielle), *L'Arbre de vie et la croix*, Tricorne, Genève, 1985.

FINCK (M.), *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Corti, Paris, 1989.

GIRAUD, *La Fable de Daphné*, Droz, Genève, 1969.

GREVLUND (M.), *Paysage intérieur et paysages extérieurs dans les Mémoires d'outre tombe*, Nizet, Paris, 1968.

GUENON (René), *Le Symbolisme de la croix*, La Maisnie, Paris, 1984.

HARRISON (Robert), *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 1992.

HIRSCH (Charles), *Les Symboles : l'Arbre*, Félin, Paris, 1983.

Impressionnisme et le paysage français (L'), Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

JÜNGER (Ernst), SIEDLER (W.J.), *Bäume*, Propyläen, Stuttgart, 1977.

Jungle de Henri Rousseau (La), Herscher, Paris, 1984.

KANDINSKY, *Regards sur le passé*, Hermann, Paris, 1974.

KLEE (Paul), *Ecrits sur l'Art II*, Denain et Tolra, Paris, 1977.

LABBE (A.), *L'Architecture des palais et des jardins dans les Chansons de geste*, Champion/Slatkine, Paris/Genève, 1987.

LAURETTE (Pierre), *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, Paris, 1967.

LEMAITRE (H.), *Shelley poète des éléments*, Etudes anglaises Didier, Paris, 1962.

Lettrés chinois (Les) : Les Poètes T'ang et leur milieu, La Baconière, Neuchatel, 1977.

LUCIANI (Gérard), « *Les Monstres dans la Divine Comédie* » - *Circé n° 5*, Lettres Modernes, Paris, 1977.

LUGINBUHL (Y.), *Paysages*, La Manufacture, Lyon, 1990.

MALICET (M.), *Lecture psychanalytique de l'oeuvre de Claudel*, Les Belles Lettres (Annales littéraires de l'université de Besançon), Paris, 1979.

MERTENS VON SCHALLER (Irène), *Der Baum in der Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Bongers, Recklinghausen, 1985.

MEURIS (J.), *Sept dialogues avec Paul Delvaux*, Soleil noir, Paris, 1971.

ONIMUS (Jean), *Essais sur l'émerveillement*, PUF, Paris, 1990.

PERRIN (J.), *Les Structures de l'imaginaire shelleyen*, PU, Grenoble, 1973.

PIMPANNEAU (J.), *Histoire de la littérature chinoise*, Picquier, Paris, 1989.

RICHARD (J.P.), *Paysage de Chateaubriand*, Seuil, Paris, 1967.

Proust et le monde sensible, Seuil, Paris, 1974.

RUSKIN (John), *Les Peintres modernes*, H. Laurens, Paris, 1914.

SATOMI (S.), *Le Signe de la croix chez Paul Claudel*, France Tosho, Tokyo, 1982.

SERINGE (Ph.), *Les Symboles*, Hélias, Genève, 1985.

SEUPHOR (M.), *Piet Mondrian*, Flammarion, Paris, 1990.

SICOTTE (Sylvie), *L'Arbre dans la poésie de Rina Lasnier*, Cosmos, Sherbrooke, 1977.

Soulages, Ides et Calendes, Neuchatel, 1972.

TERRASSE (Antoine), *L'Univers de Théodore Rousseau*, H. Scrépel, Paris, 1976.

THIERY (Yvonne), *Le Paysage flamand au 17ème siècle*, Elsevier, Bruxelles, 1953.

VANDIER-NICOLAS (Nicole), *Esthétique et peinture de paysage en Chine, des origines aux Song*, Klincksieck, Paris, 1987.

Van Gogh : Dessins, Albin Michel, Paris, 1990.

VINCI (Léonard de), *Traité du paysage*, Delagrave, Paris, 1927.

Zurück zur Natur : Die Künstlerkolonie von Barbizon, Ausstellung Kunsthalle, Bremen, 1977-78.

ANNEXES

(LISTE DES ILLUSTRATIONS)

- 1 - Statue dite « Daphné Borghèse »
(époque hellénistique)
provenant des fouilles de Montecalvo
- 2 - Plaquette d'ivoire, d'origine copte.
(Ravenne, Musée national).
- 3 - Fragment de tapisserie copte.
- 4 - Bois gravé des *Cent Histoires de Troye*, Paris, Ph. Pigouchet (v 1490),
p. LXXXVII.
- 5 - Miniature extraite de l'*Épître d'Othéa*.
(Bibliothèque royale de La Haye).
- 6 - Bois gravé dans *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venise, Zoan Rosso,
1497.
(Bibliothèque de l'Université, Bâle).
- 7 - Antonio Pollaiolo, bois peint.
(London National Museum).
- 8 - Bois gravé de V. Solis dans *Pieta Poesis Ovidiana*, Francfort, Reusner,
1580.

(Bibliothèque de l'Université, Bâle).

- 9 - Le Tintoret (? , ou A. Schiavone ?), toile.
(Modène, Pinacothèque).
- 10 - A. Diepenbeck, eau forte dans M. de Marolles, *Le Temple des Muses*, Paris, Sommaville, 1655, p. 99.
- 11 - C. Decker, gravure extraite de Valentijn, *Alle de Werken Ovidius*, Leyde, van Gastbeck, 1678.
- 12 - W. Baur, eau forte, extraite de la suite gravée pour Augsbourg, M. Küsel, 1681, Pl. 11.
- 13 - Eau forte dans J.J.V. Sandrart, *Ovids Metamorphosen*, Nuremberg. Seel, 1698, pl. 9.
- 14 - Le Bernin, groupe sculpté. (Rome, Musée Borghèse)
- 15 - Le Bernin, groupe sculpté, détails (le visage et les bras de Daphné ; son pied gauche).
- 16 - G.B. Tiepolo, toile.
(Washington, National Gallery).
- 17 - C. Monnet, planche gravée par Baquoy, dans la traduction Banier, Paris, Pissot, 1767.
- 18 - Renée Sintenis : Daphné
- 19 - Arbre séphirotique.
- 20 - L'Arbre de la Mort et de la Vie. Miniature de B. Furtmeyer, Salzbourg, 1481.

- 21 - L'Arbre du Bien et du Mal. *Liber floridus*, Saint Omer, 12ème siècle.
- 22 - Christ en bois du XIIIème siècle. Chapelle du Christ, Cathédrale de Monréale. Sicile.
- 23 - L'Arbre du Christ. Leo Moskos (début XVIIème siècle)
Athènes. Musée Benaki.
- 24 - Le Buisson ardent par Nicolas Froment, panneau d'un triptyque. 1476.
Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.
- 25 - Le Paradis terrestre - (détail), Jérôme Bosch.
Musée du Prado, Madrid.
- 26 - Ernst Fuchs : L'Arbre du paradis - 1960 - 1972.
- 27 - Ernst Fuchs : Adam et Eve devant l'Arbre de la Connaissance, 1974.
- 28 - Marc Chagall : Le Buisson Ardent, 1966.
- 29 - Arik Brauer : Le Buisson Ardent, 1964.
- 30 - Ernst Fuchs : Moïse devant le Buisson Ardent, 1956 - 57.
- 31 - Klaus Vogelgesang : Hommage à Caspar David, 1983.
- 32 - Anton Lehmden, toile.
- 33 - Klaus Burandt, toile. (tirée de : *L'Arbre et les Naïfs*).
- 34 - Heidrun Maurer, toile. (tirée de : *L'Arbre et les Naïfs*).
- 35 - Van Eyck, Polyptyque de l'Agneau mystique (détail),

Gand, cathédrale Saint-Bavon.

- 36 - Altdorfer, Saint-Georges et le dragon, 1510.
(München, pinacothèque)
- 37 - Gravure sur bois du 15ème siècle. Allemagne.
(illustration tirée de l'article de *Zurück zur Natur*).
- 38 - Breughel L'Ancien, Chasseurs dans la neige (détail).
- 39 - Breughel L'Ancien, Dénombrement de Bethléem (détail).
- 40 - Grünewald. Le Retable d'Isenheim. Colmar. Musée d'Unterlinden.
La Visite de Saint-Antoine à Saint Paul l'ermite dans le désert
- 41 - Albrecht Dürer, La fuite en Egypte.
- 42 - Giorgione, L'Orage. Venise, gallerie dell'Academia.
- 43 - Van Coninxloo, Paysage.
- 44 - Roland Savery, Paysage avec chasseur.
(Bruxelles, cabinet des estampes).
- 45 - Roland Savery, Paysage avec chasse aux cerfs.
- 46 - Jean Breughel, Concert d'oiseaux.
(Brunswick, musée Anton Ulrich).
- 47 - Ruysdael, Dessin : *Chênes près du Zuider Zee*.
(Londres. British museum).
- 48 - Rubens, Paysage avec chasse aux cerfs.

- 49 - Rubens, La chasse d'Atalante. (Détail).
(Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts).
- 50 - Claude Gellée dit Le Lorrain, Danse dans un paysage.
- 51 - Nicolas Poussin, Paysage au serpent. (v. 1648).
(Londres - National Gallery).
- 52 - Nicolas Poussin, L'hiver (ou Le Déluge) - (v. 1660 - 64).
(Paris. Musée du Louvre).
- 53 - Rembrandt, Paysage au pont de pierre.
- 54 - Etudes d'arbres de Caspar David Friedrich.
- 55 - Etude d'arbre d'Eugène Delacroix.
- 56 - C.D. Friedrich, Abbaye parmi les arbres.
- 57 - Rodolphe Bresdin, Le bon Samaritain. (1860)
- 58 - Dessin de Wang Wei (tiré de *Paysages : Miroirs du coeur*).
- 59 - Ibid. (détail).
- 60 - Théodore Rousseau, toile.
- 61 - Théodore Rousseau, toile.
- 62 - Paul Signac, Pin à Saint-Tropez.
(Moscou - Musée Pouchkine).
- 63 - Van Gogh, Cyprès avec deux femmes au premier plan.
(juin 1889, Saint-Rémy).

- 64 - Van Gogh, Le jardin du presbytère en hiver.
(mars 1884, Nuenen).
- 65 - Max Ernst, L'Europe après la pluie. (1940 – 42).
- 66 - Edvard Munch, Nuit d'hiver
- 67 - Edvard Munch, Allée dans la neige.
- 68 - E.L. Kirchner, Les sapins enneigés.
- 69 - Paul Klee, *passage de la ligne au plan, des nervures aux contours* - (*Ecrits sur l'art*, p. 3).
- 70 - Paul Klee, *Exemple de mise en forme illustrant l'exercice du mardi 30 octobre 1923 : feuilles imaginaires utilisant les connaissances théoriques acquises* (*Ecrits sur l'art*, p. 22).
- 71 - Paul Klee, Oiseaux dans le parc aquatique.
(*Ecrits sur l'art*, p. 23).
- 72 - Paul Klee, Jardin botanique.
- 73 - Piet Mondrian, Arbre.
74. - Piet Mondrian, Arbre.
- 75 - Nicolette Palotay, toile (tirée de *L'Arbre et les Naïfs*).
- 76 - Gustav Klimt, Arbre de vie (1905 - 09).
- 77 - Graham Sutherland, Arbres à épines (1945)

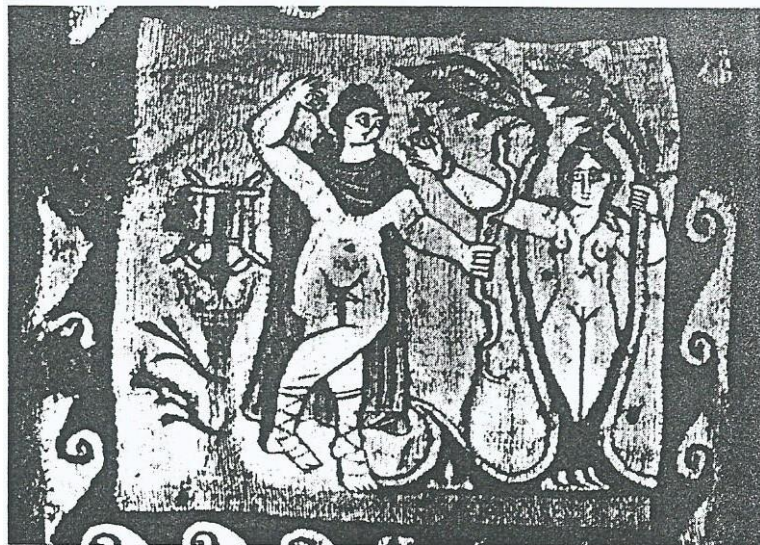
- 78 - Edgar Ende, Le Veilleur (1965).
- 79 - Michel Granger, Racines (1980).
- 80 - Silvia Quandt, Les yeux de la nuit (1969).
- 81 - Ferdinand Hodler, Le bûcheron (1910).
- 82 - Hans Erni, Sauvez la forêt (Affiche 1983).
- 83 - Paul Delvaux, La Naissance du jour.
- 84 - Fernand Léger, L'Arbre (1925).
- 85 - J.M. Folon, Un arbre meurt.
- 86 - Giovanni Batista della Porta, Arbre alchimique.
Magiae Naturalis, Francfort, 1591.
- 87 - Mosaique de pavement de la salle du trône de Khirhet el Mefdjir, château ommejade de l'époque de Walid II (734 - 744). Jordanie.
- 88 - Gustave Doré, Gravure pour *L'Enfer* de Dante, v.1860.
- 89 - René Magritte, La Recherche de l'Absolu. 1960



1.



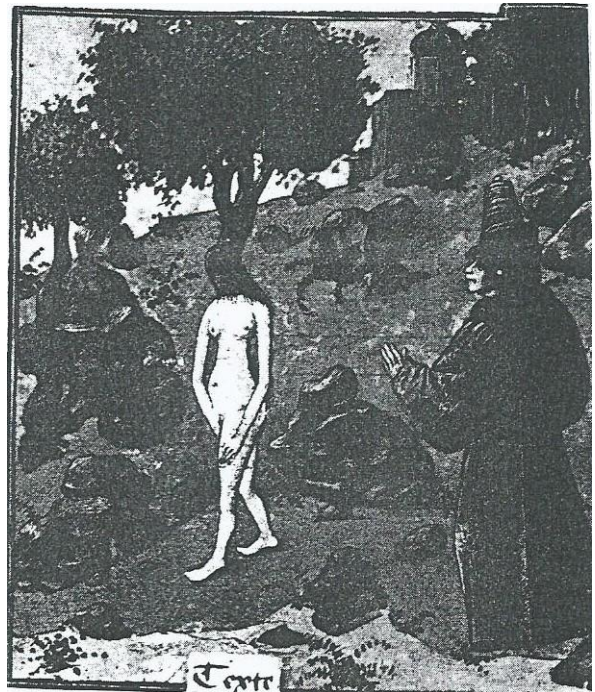
2.



3.



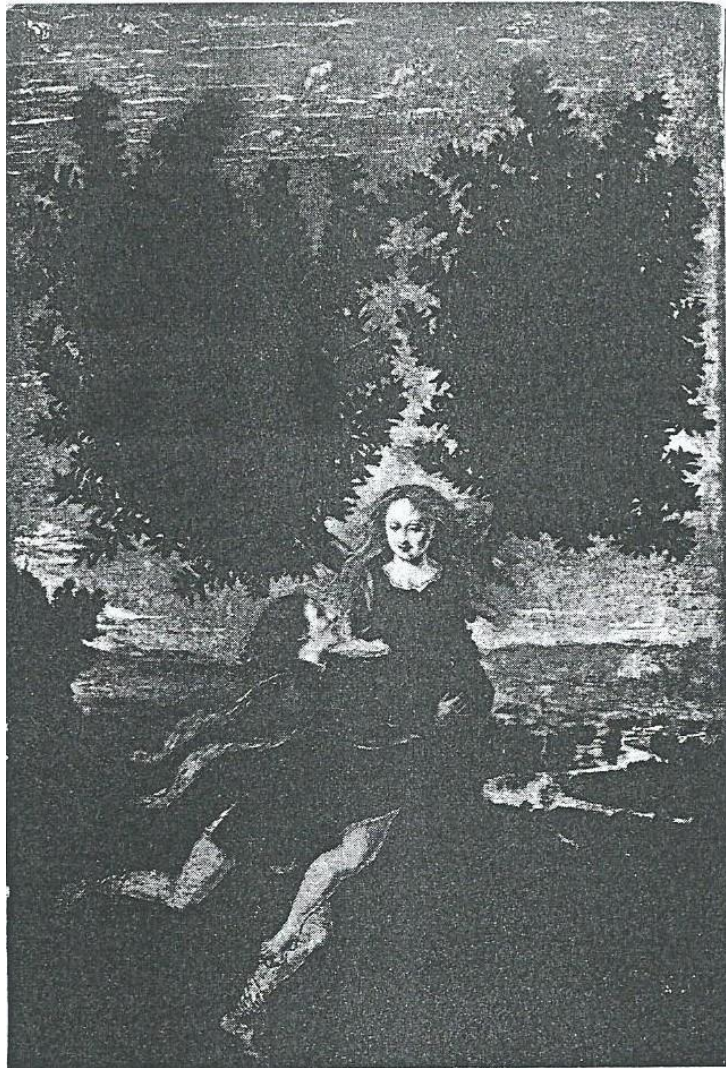
4.



5.



6.



7.



8.





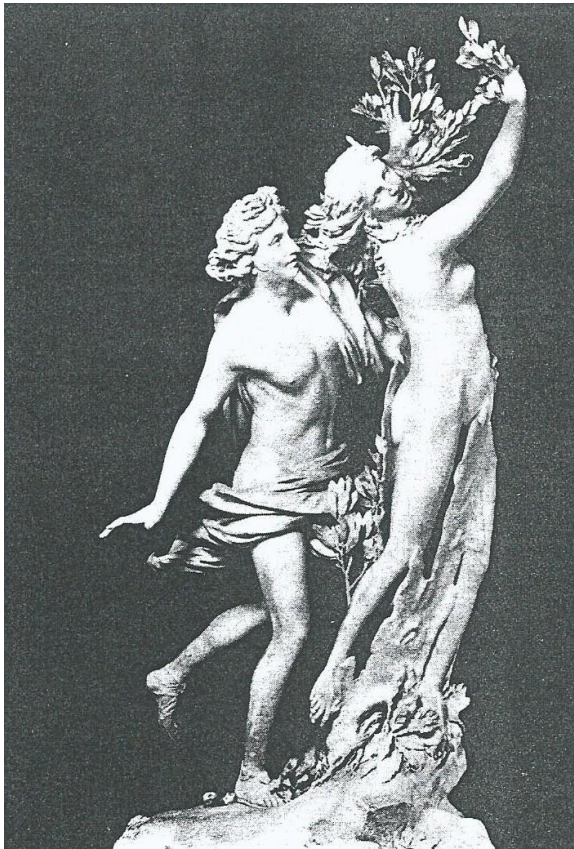
11.



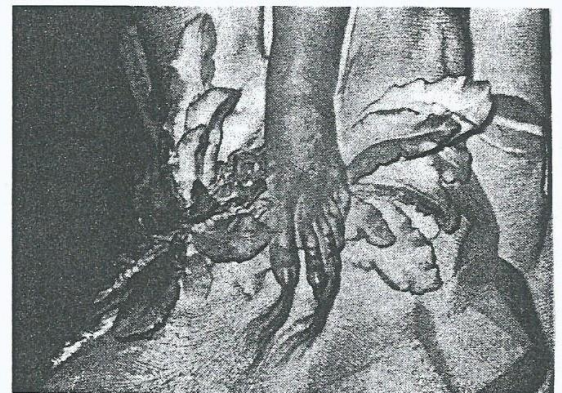
12.



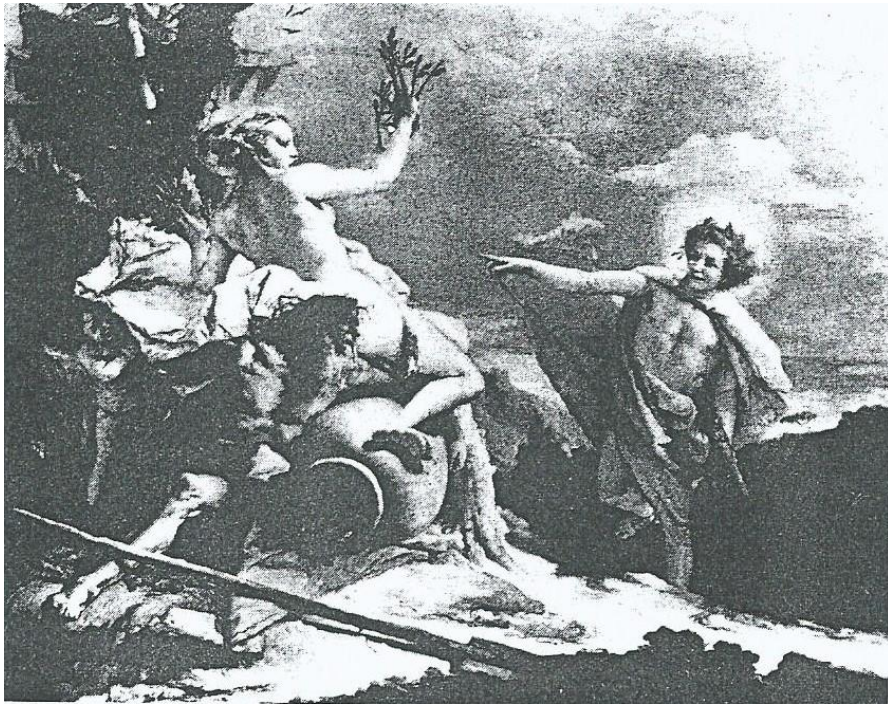
13.



14.



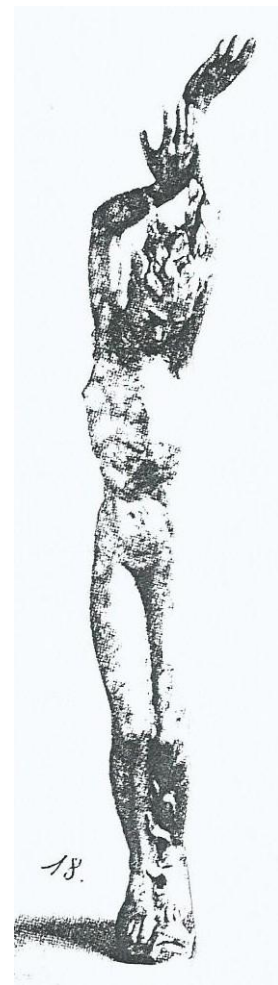
15.



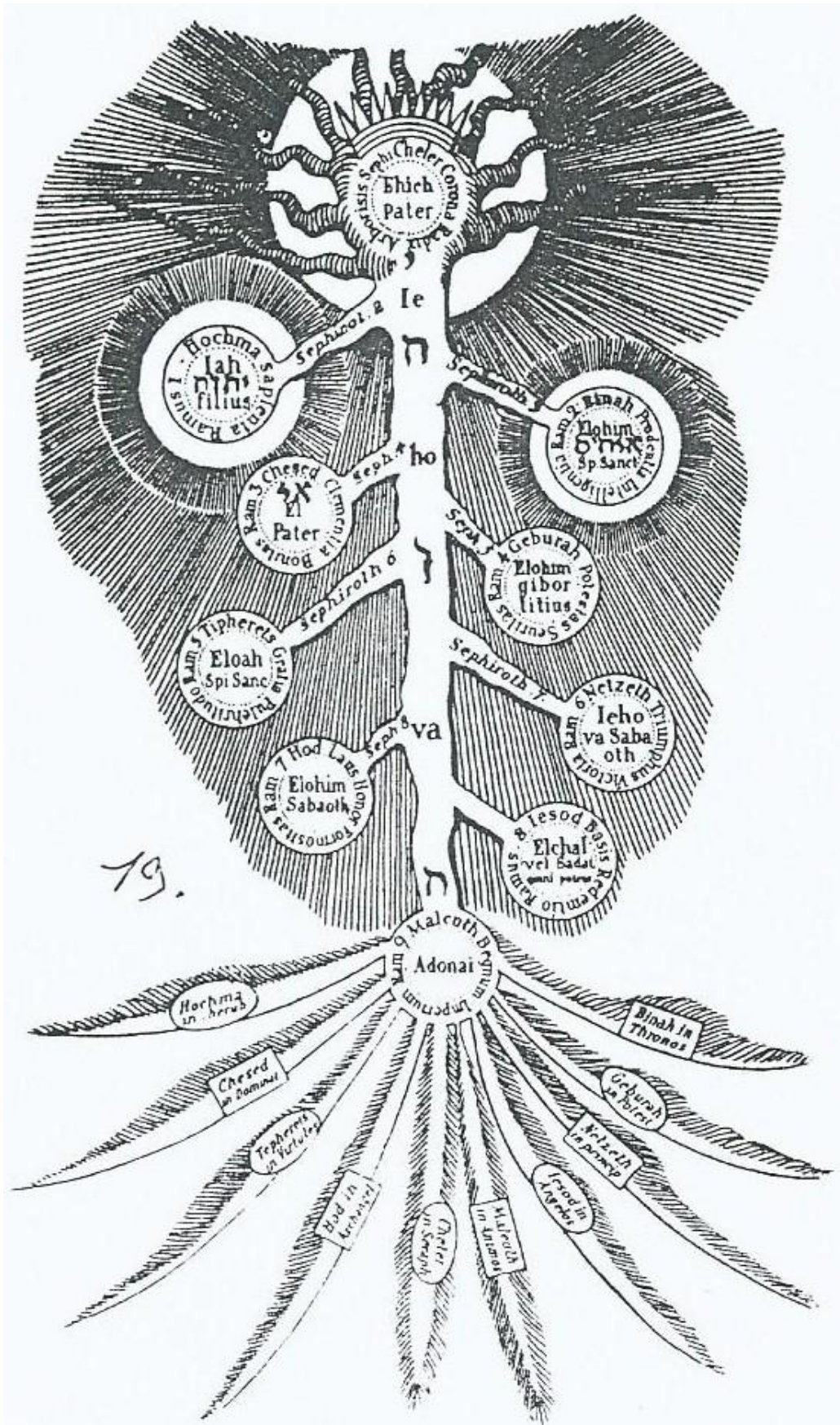
16.



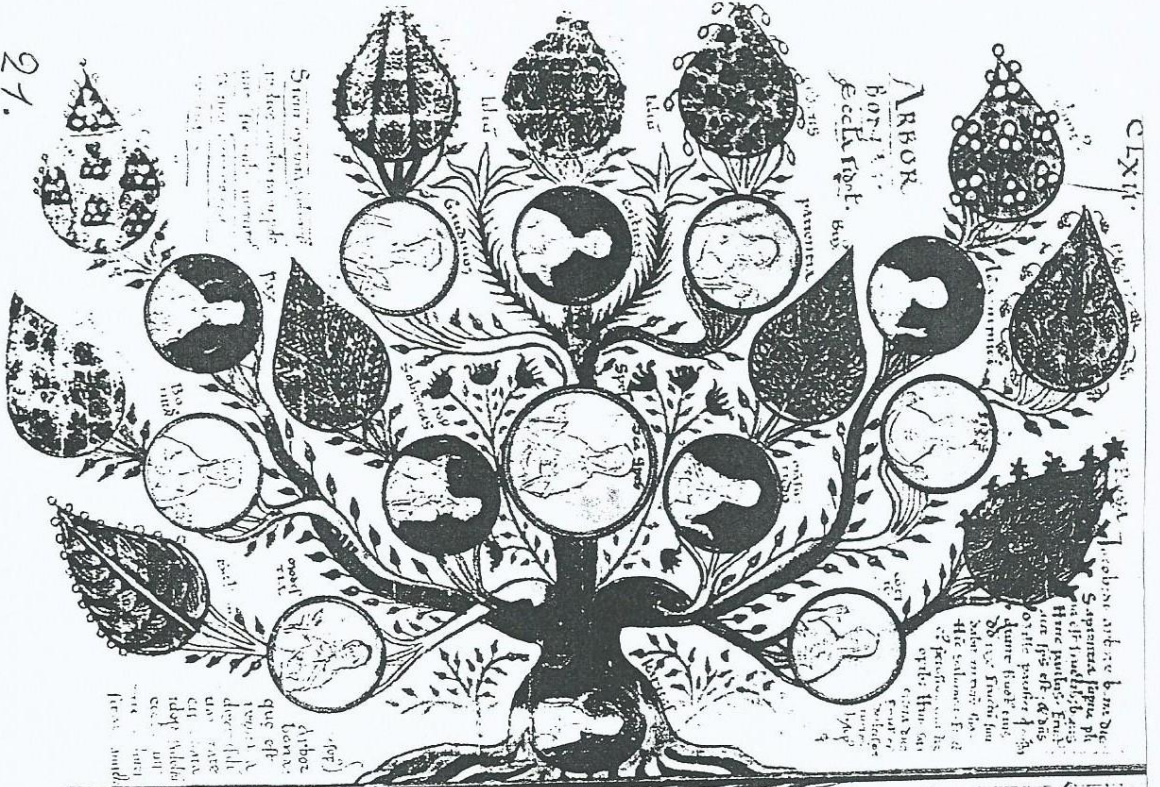
17.



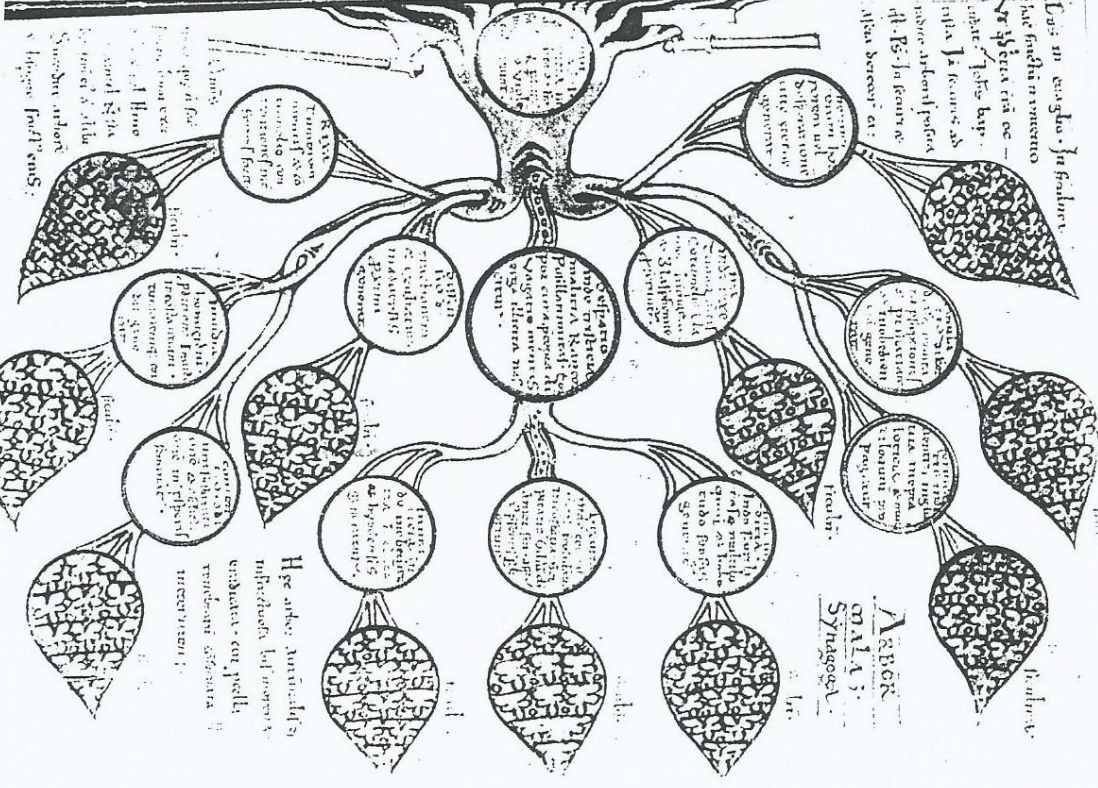
18.

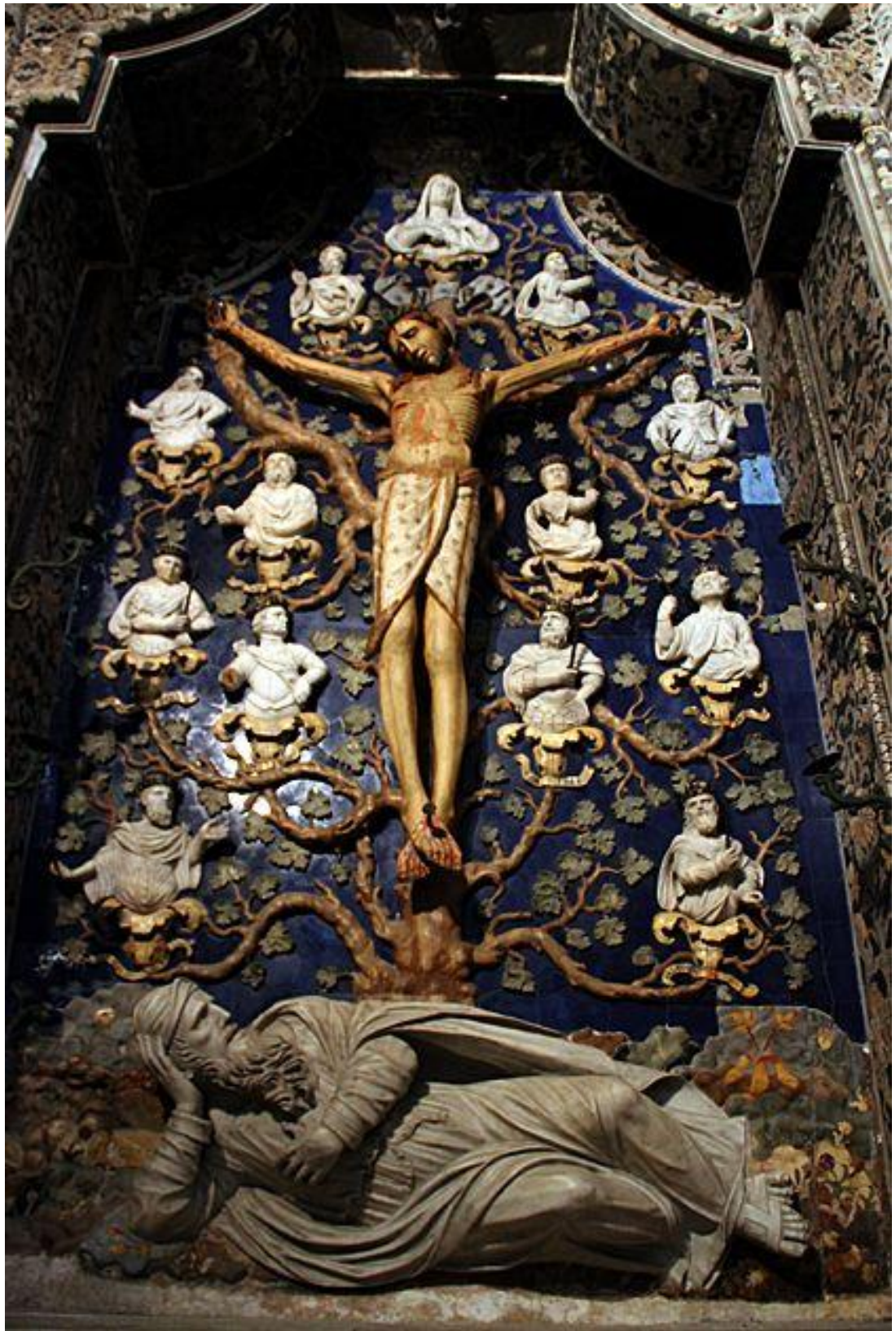




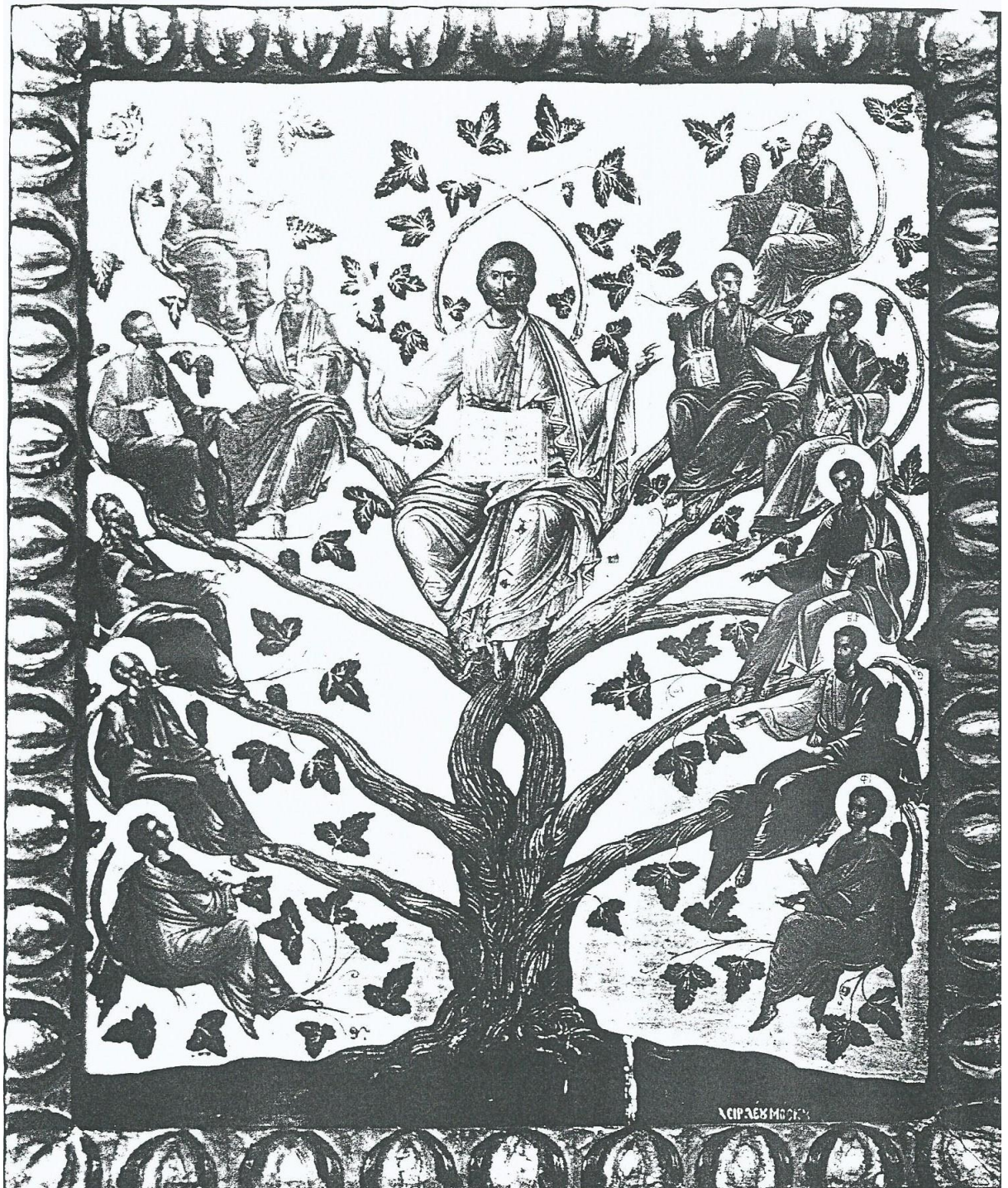


27.

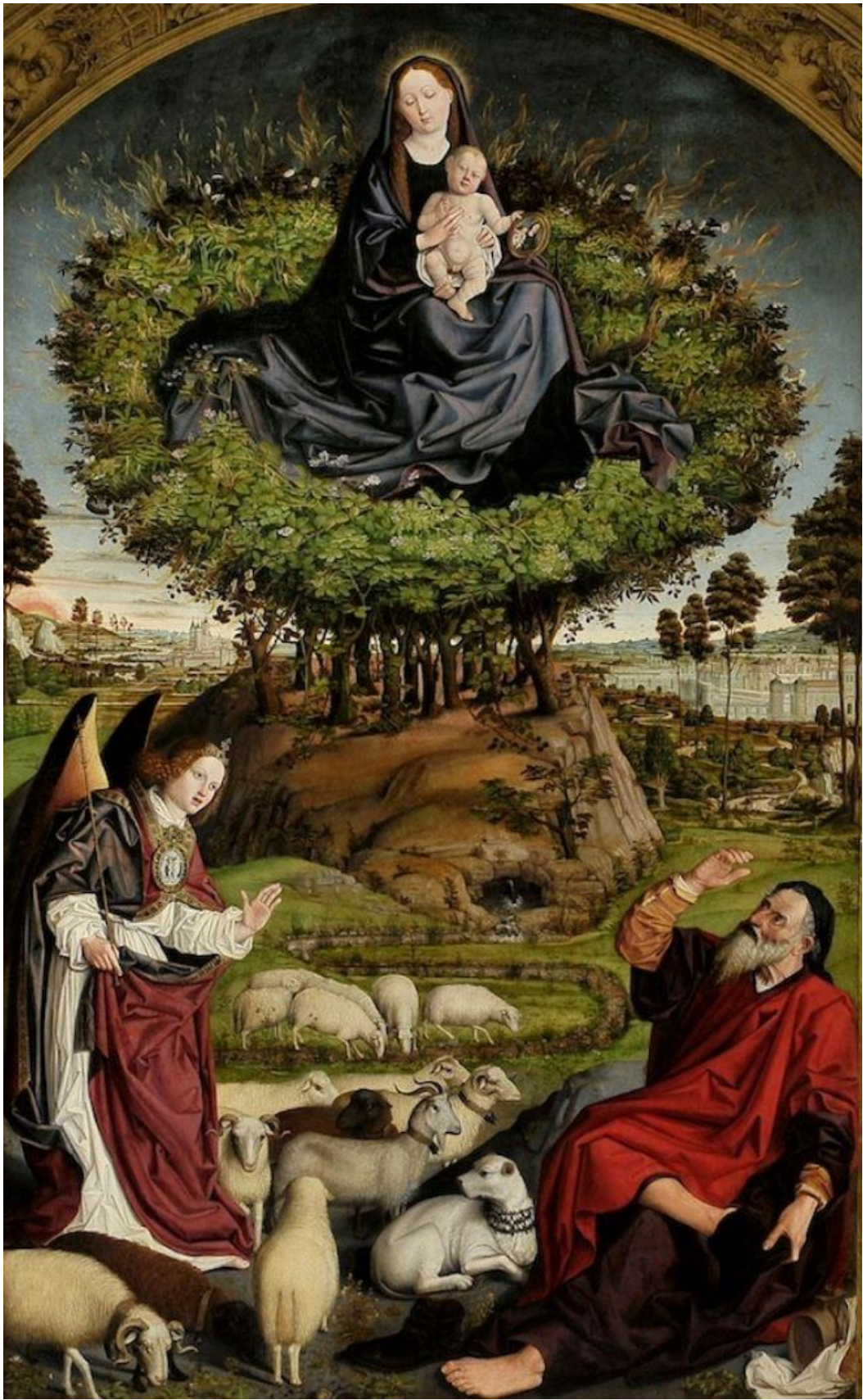




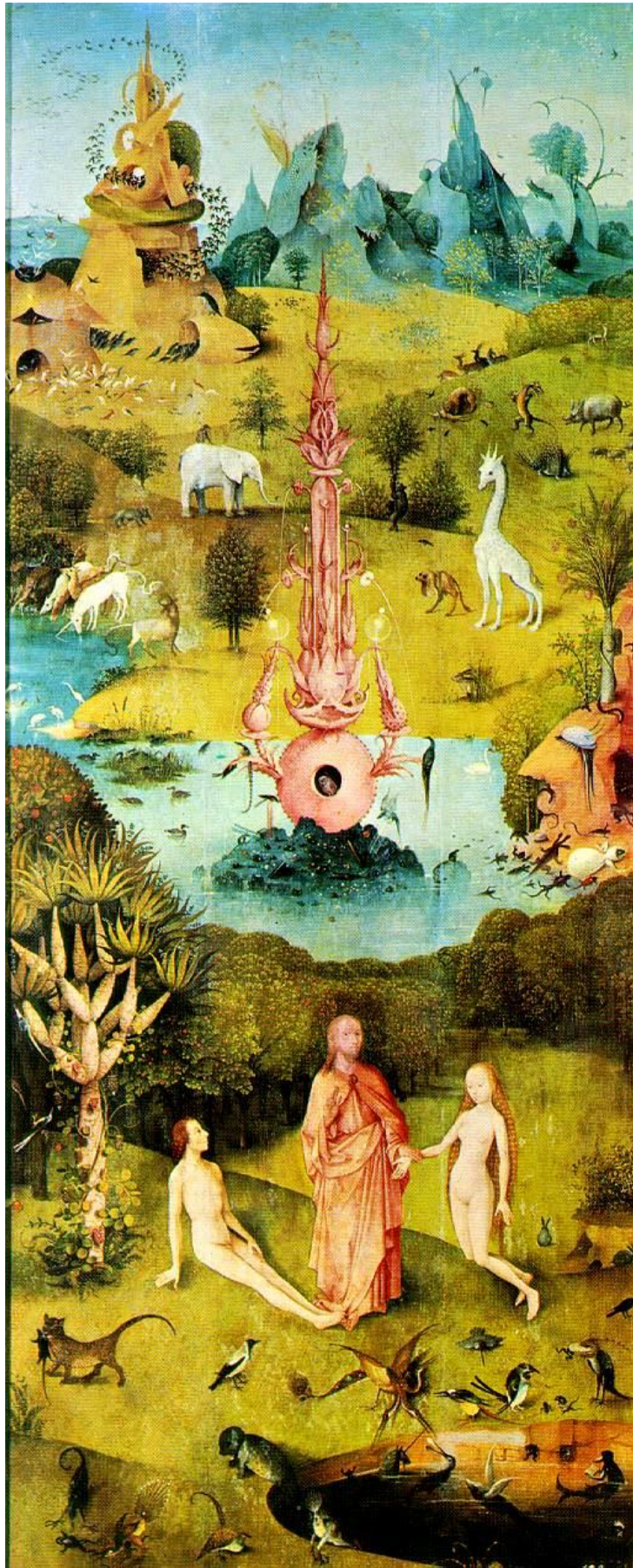
22.



23.



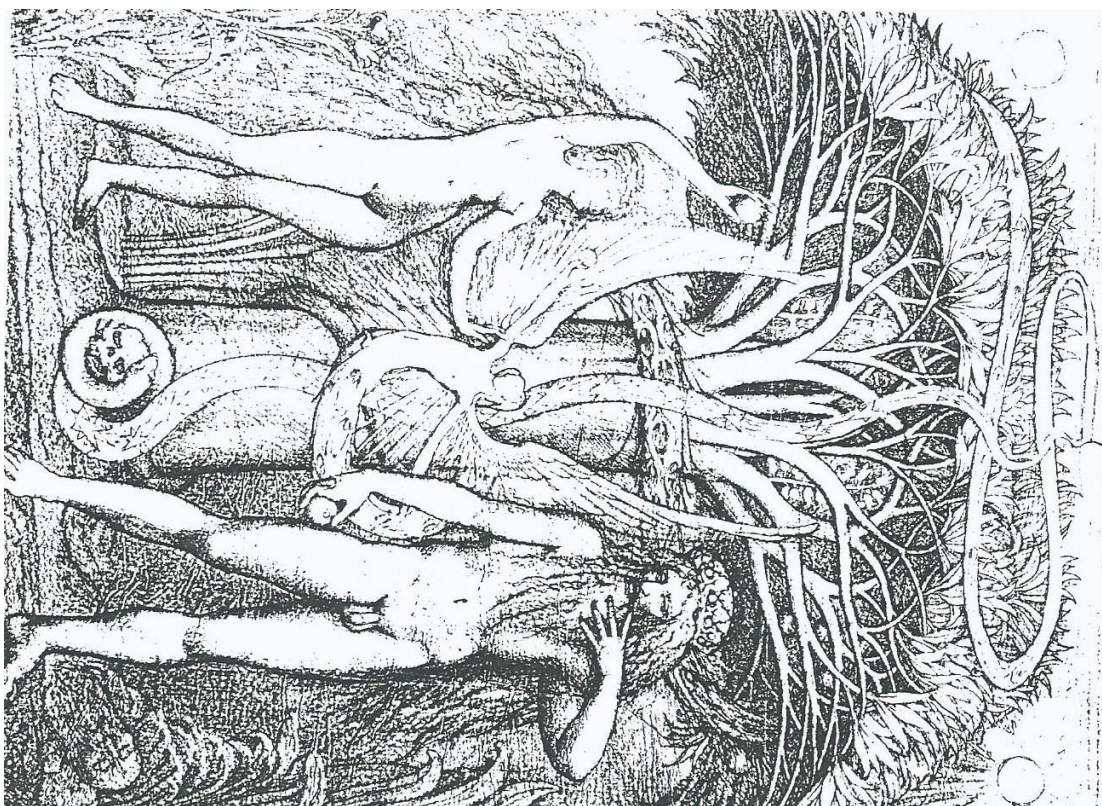
24.



25.



26.



27.



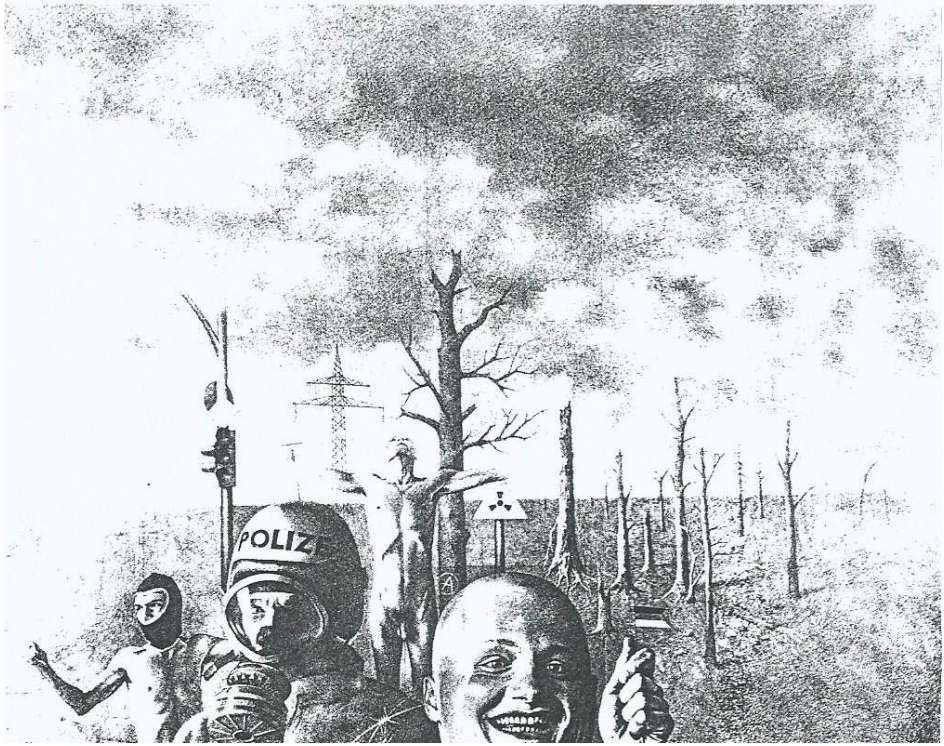
28.



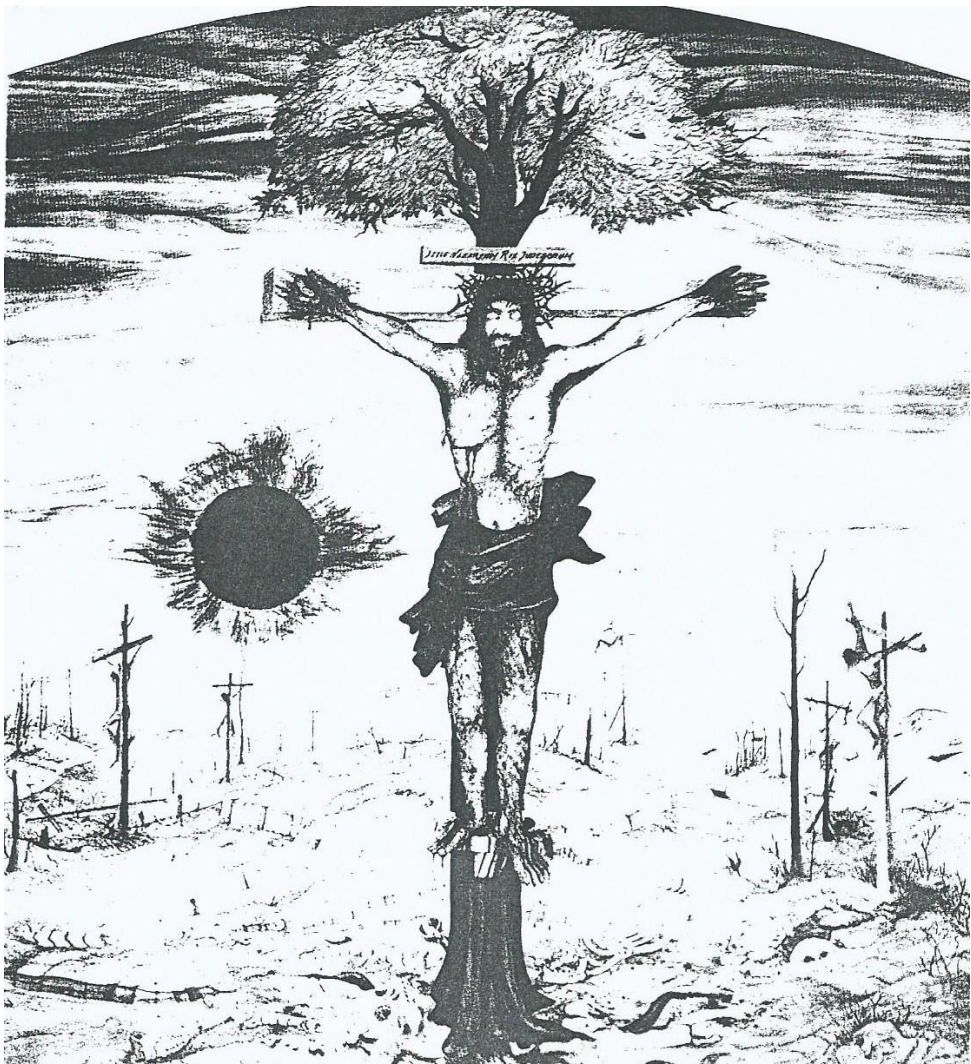
29.



30.



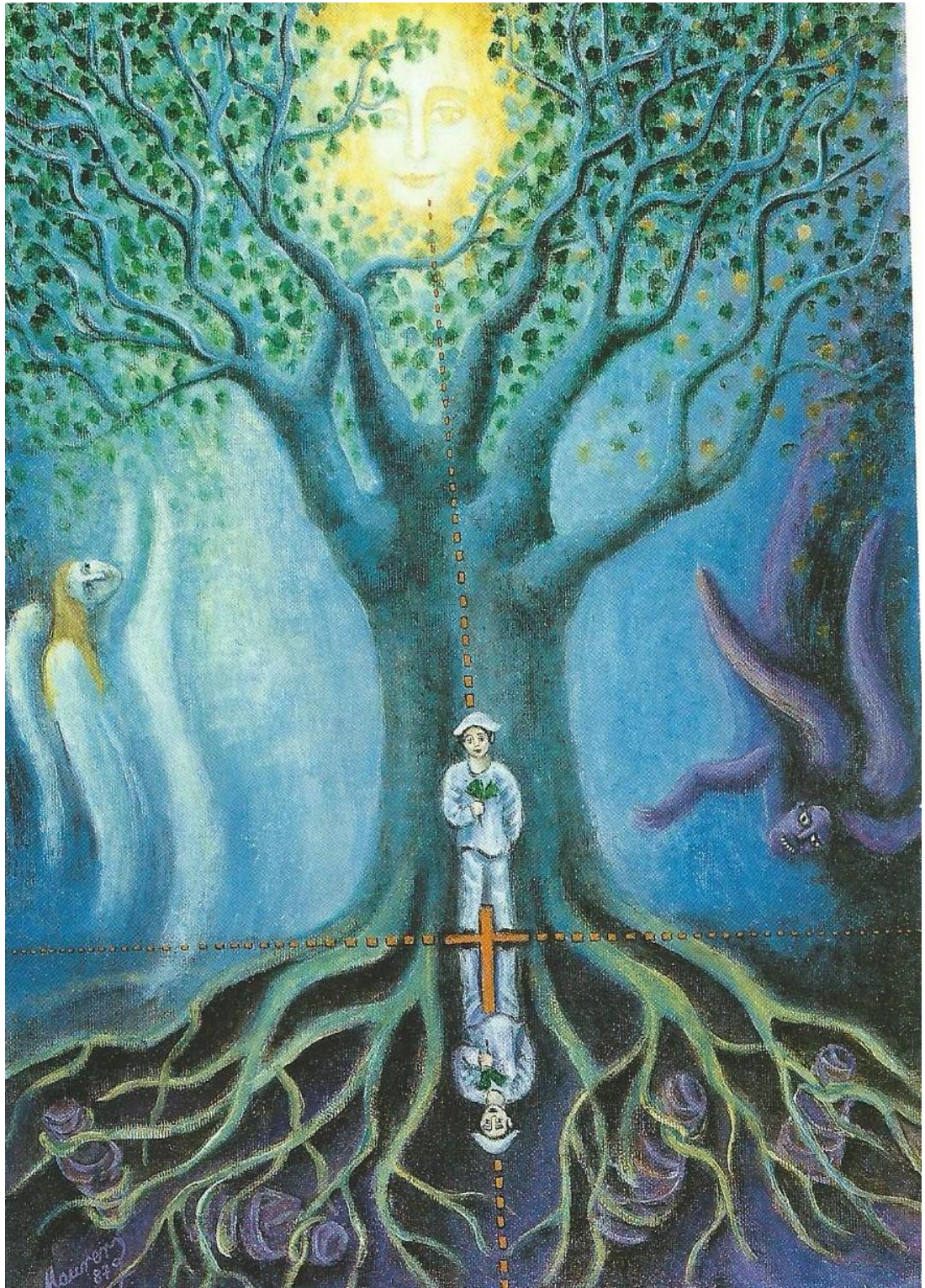
31.



32.



33.



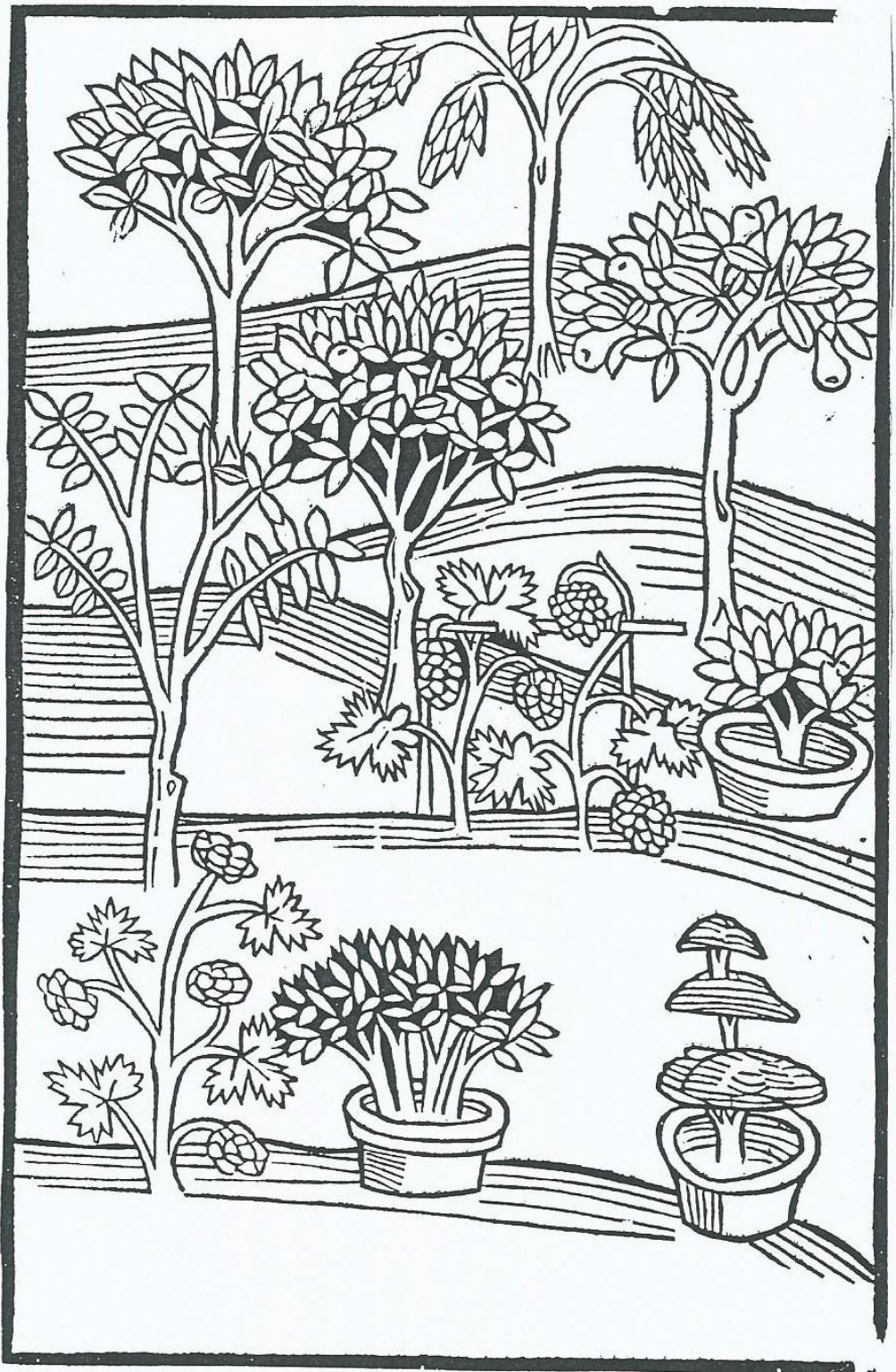
34.



35.



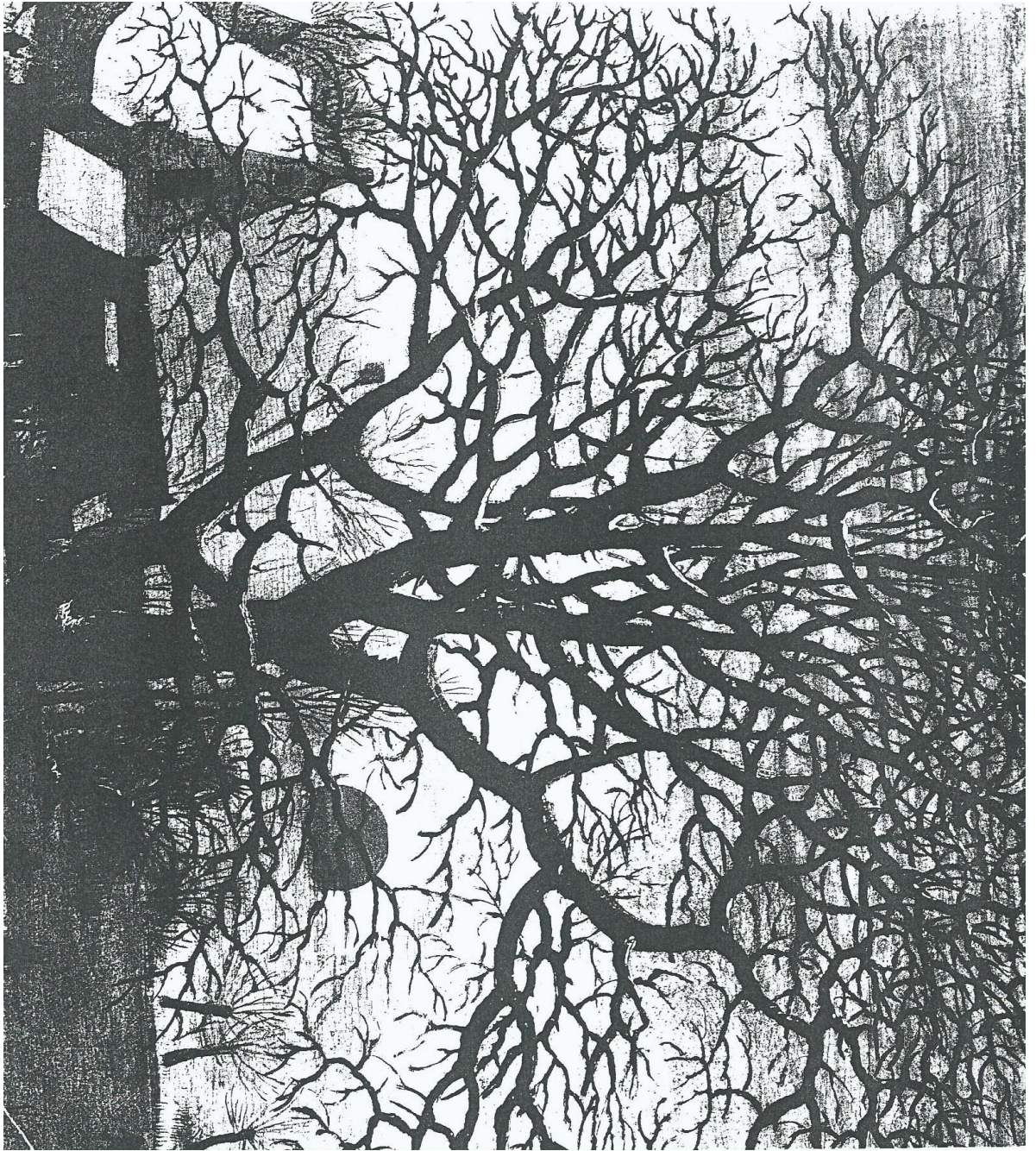
36.



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.



47.



48.



50.



49.



51.



52.



53.



54.



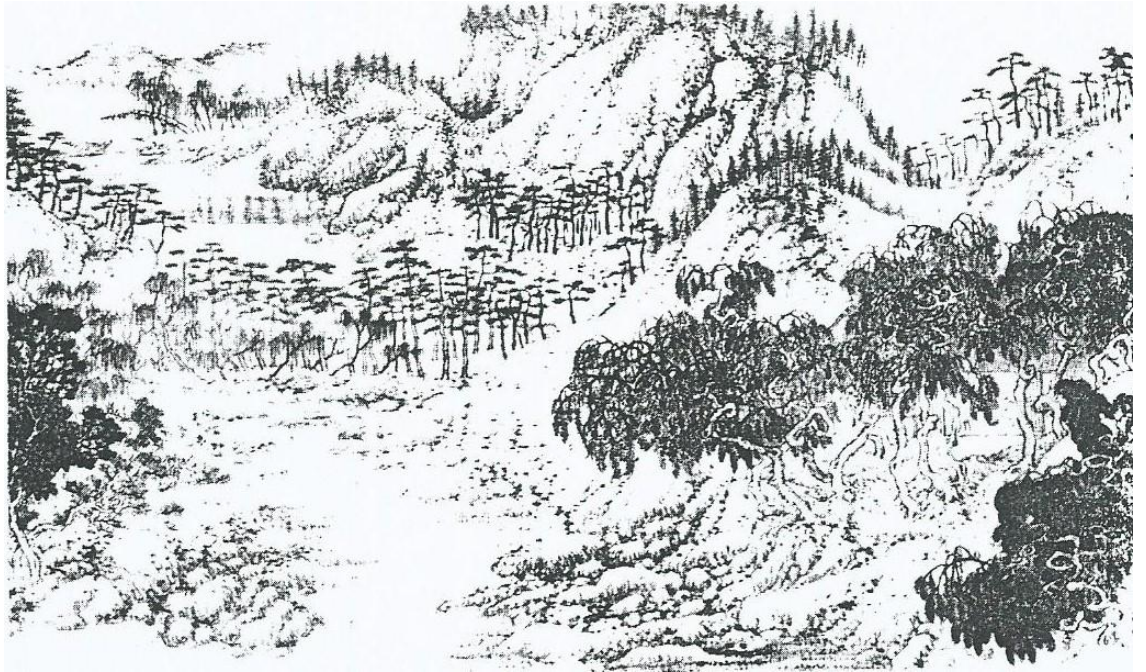
55.



56.



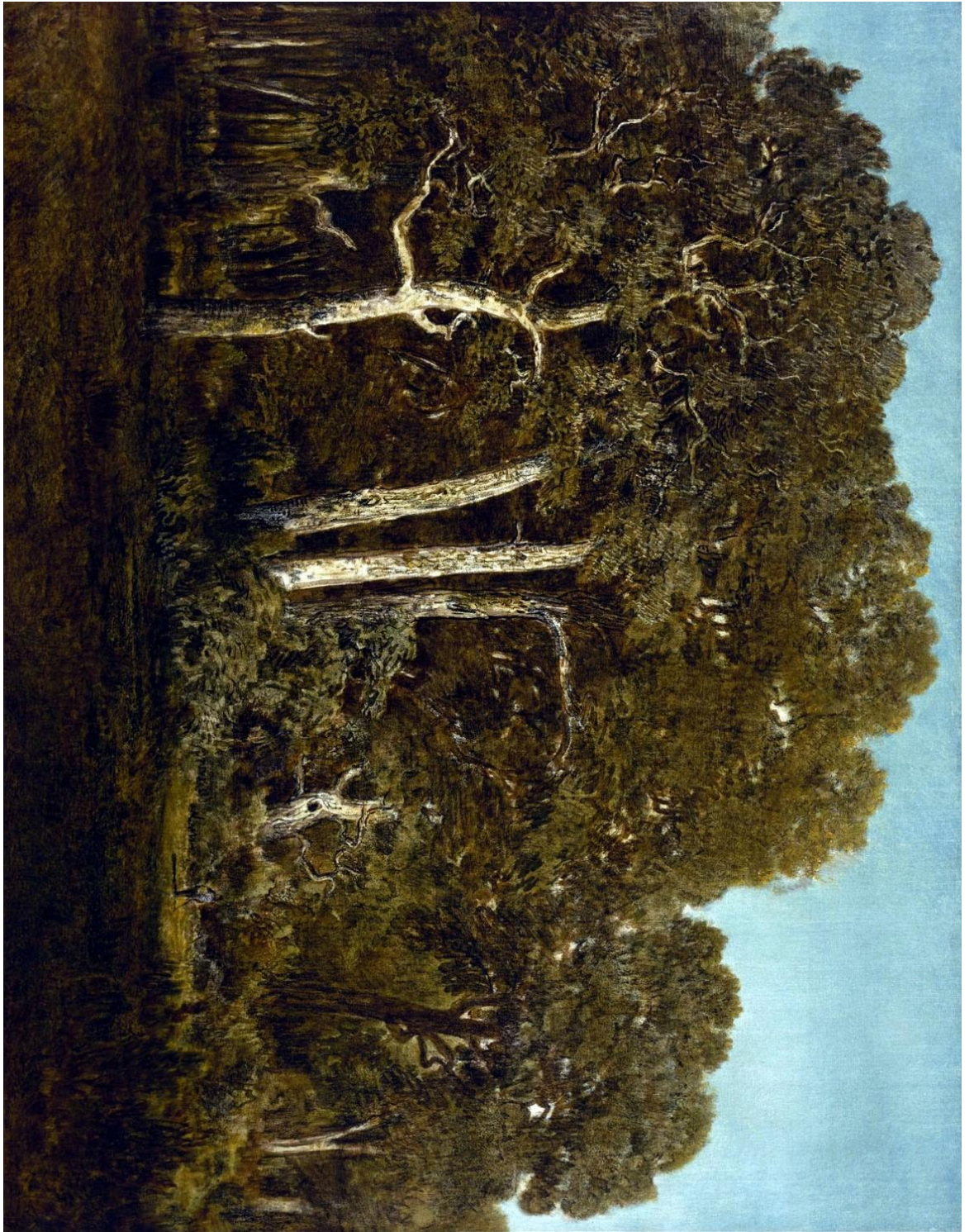
57.



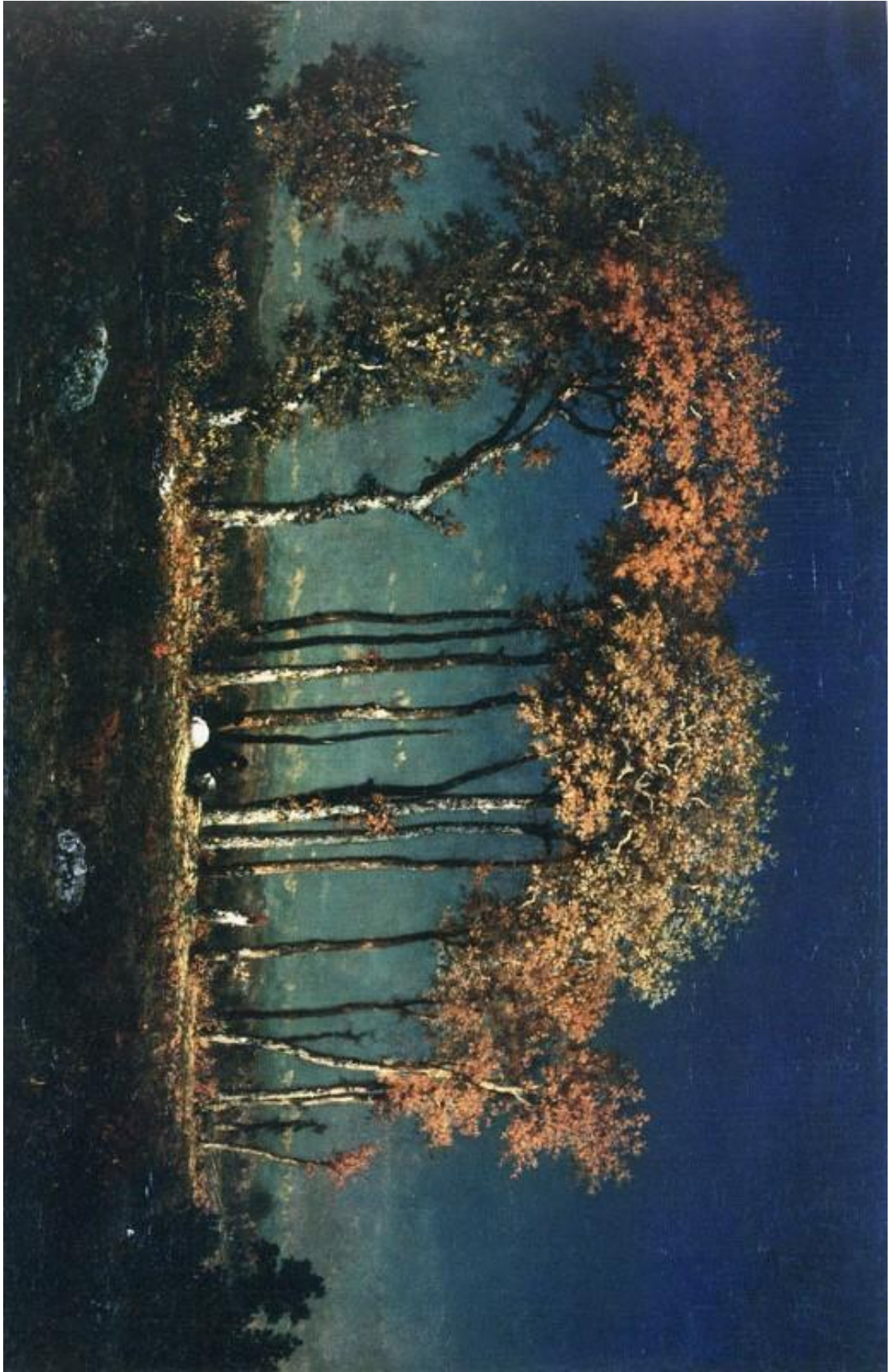
58.



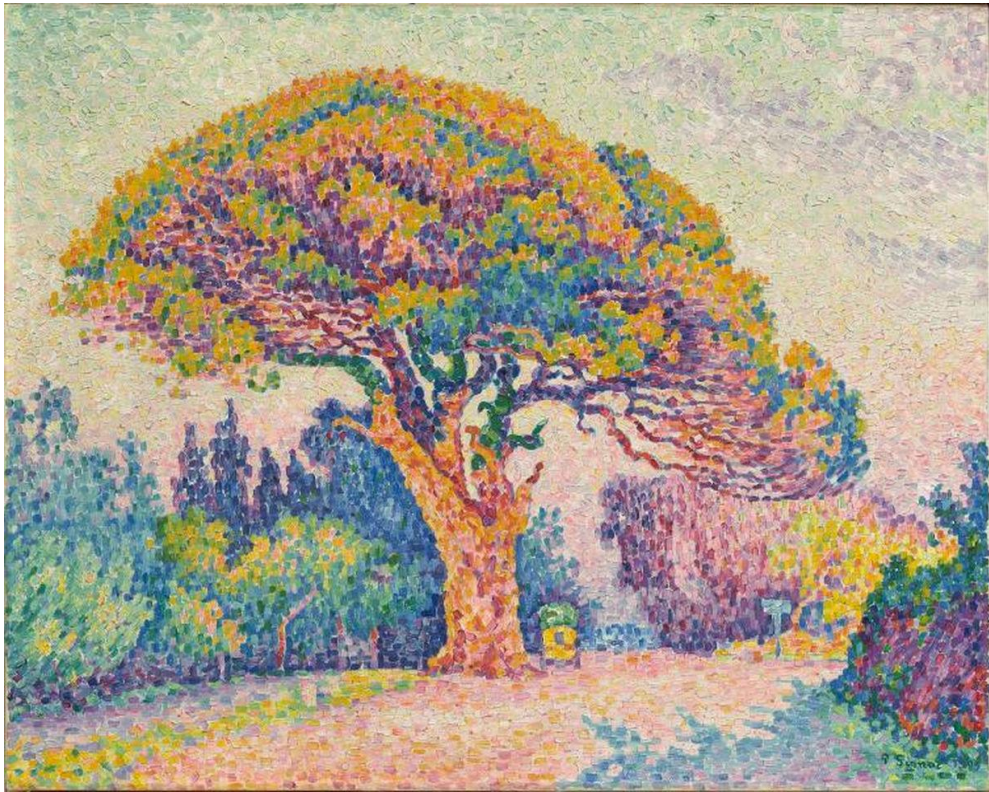
59.



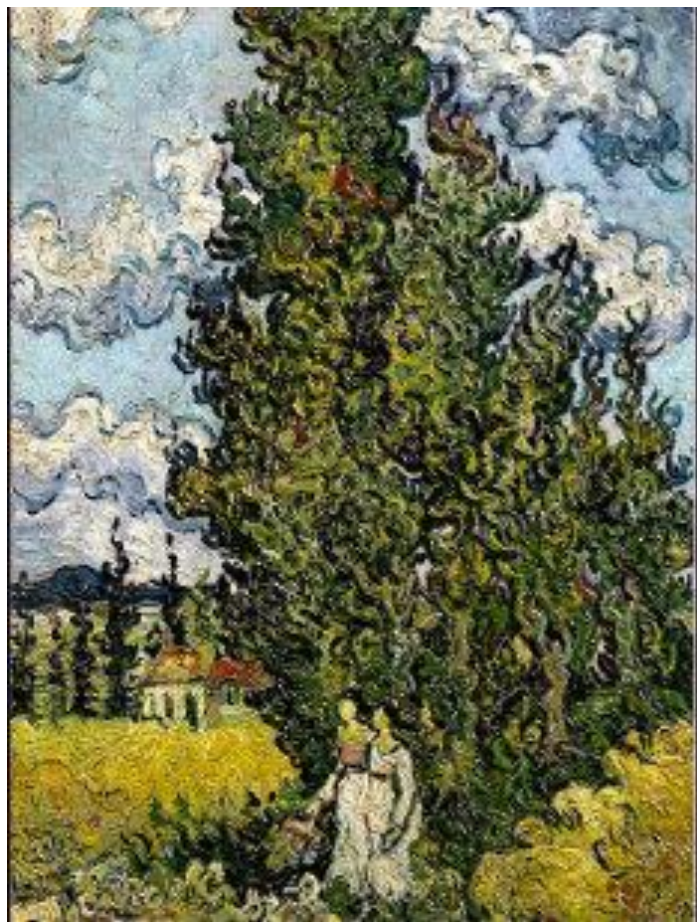
60.



61.



62



63.



64.



65.



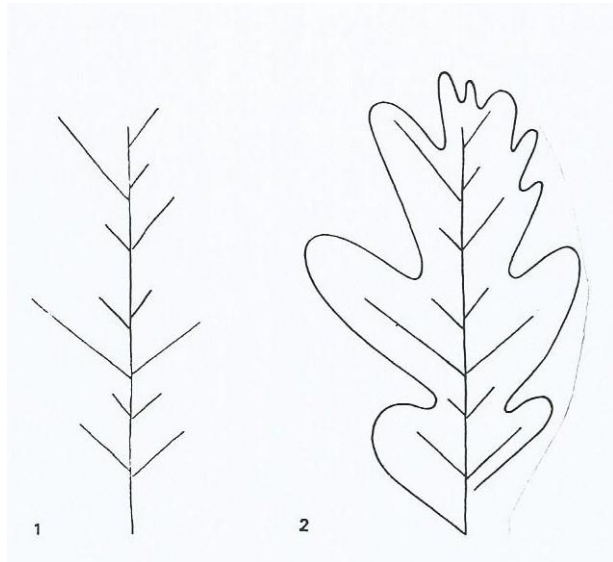
66.



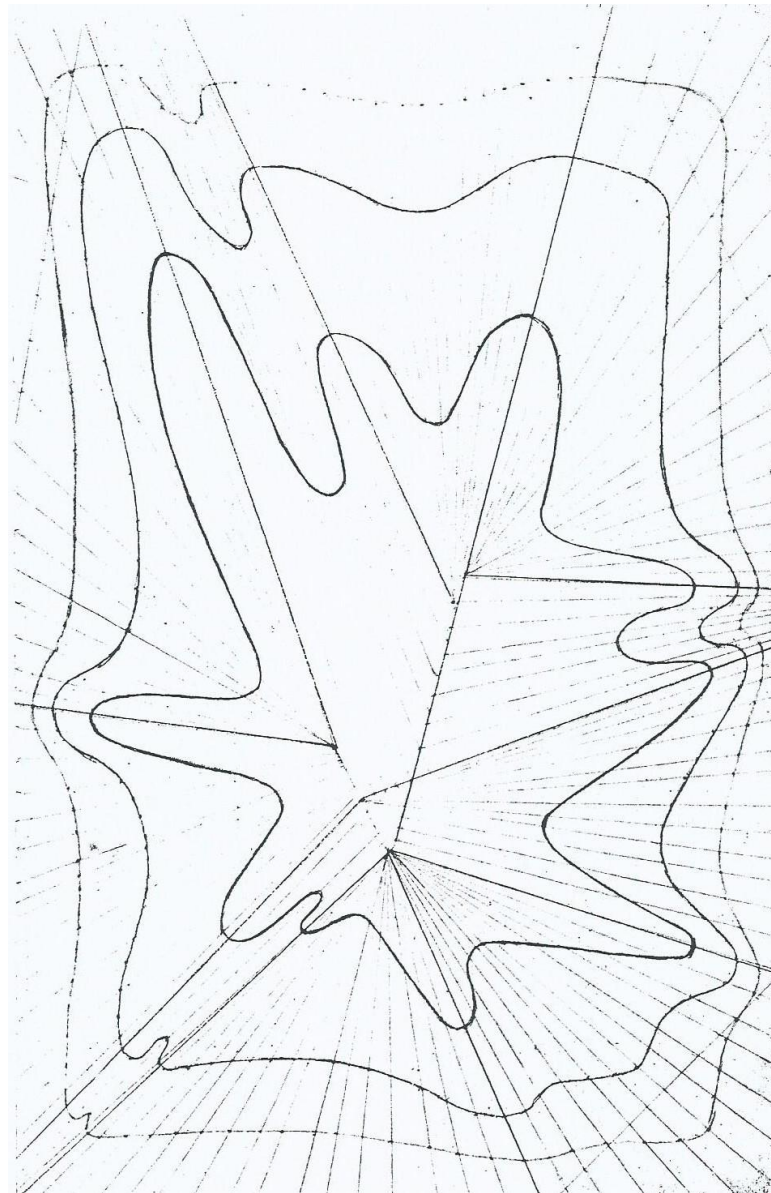
67.



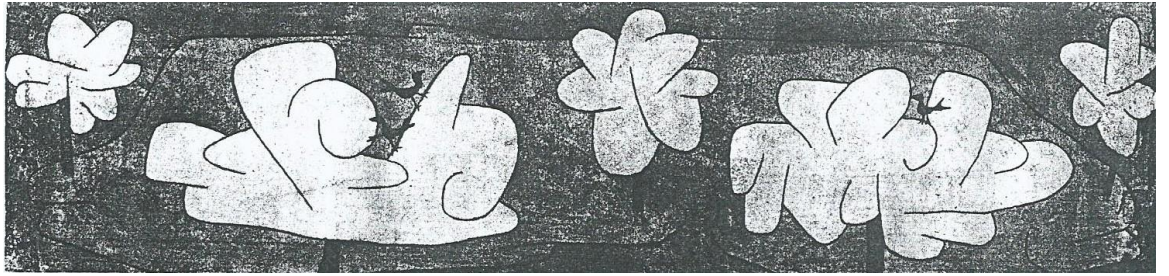
68.



69.



70.



71.



72.



73



74.



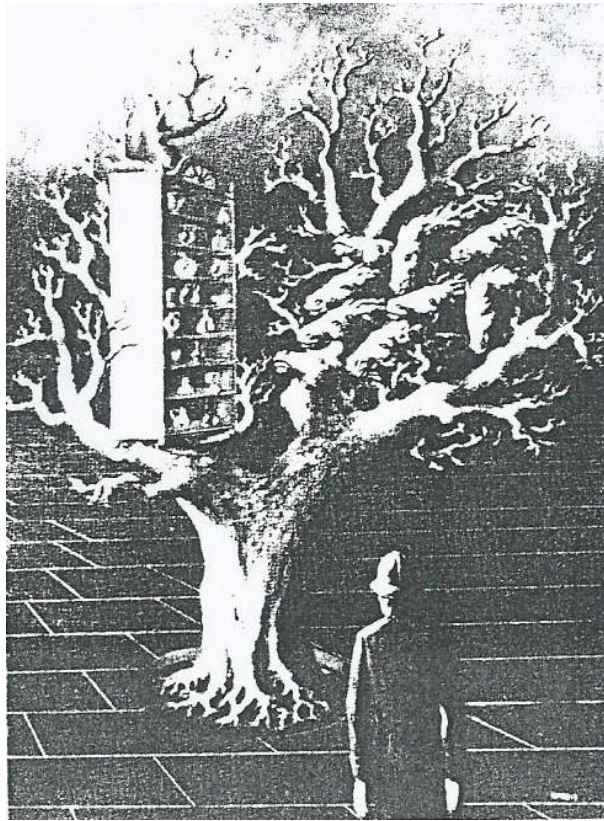
75.



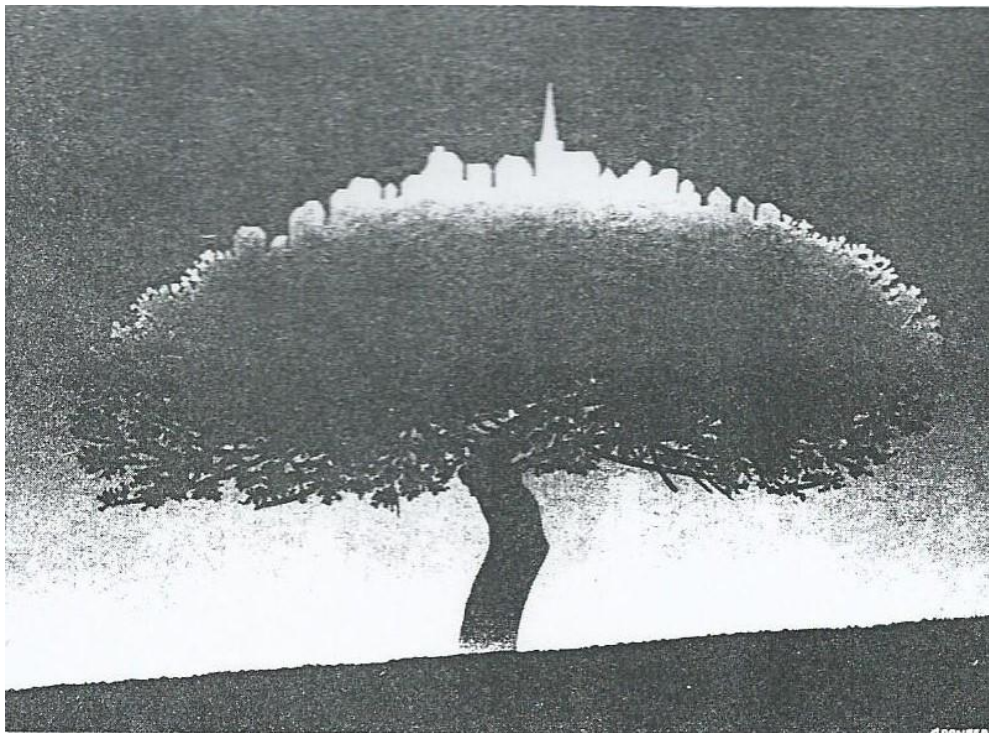
76.



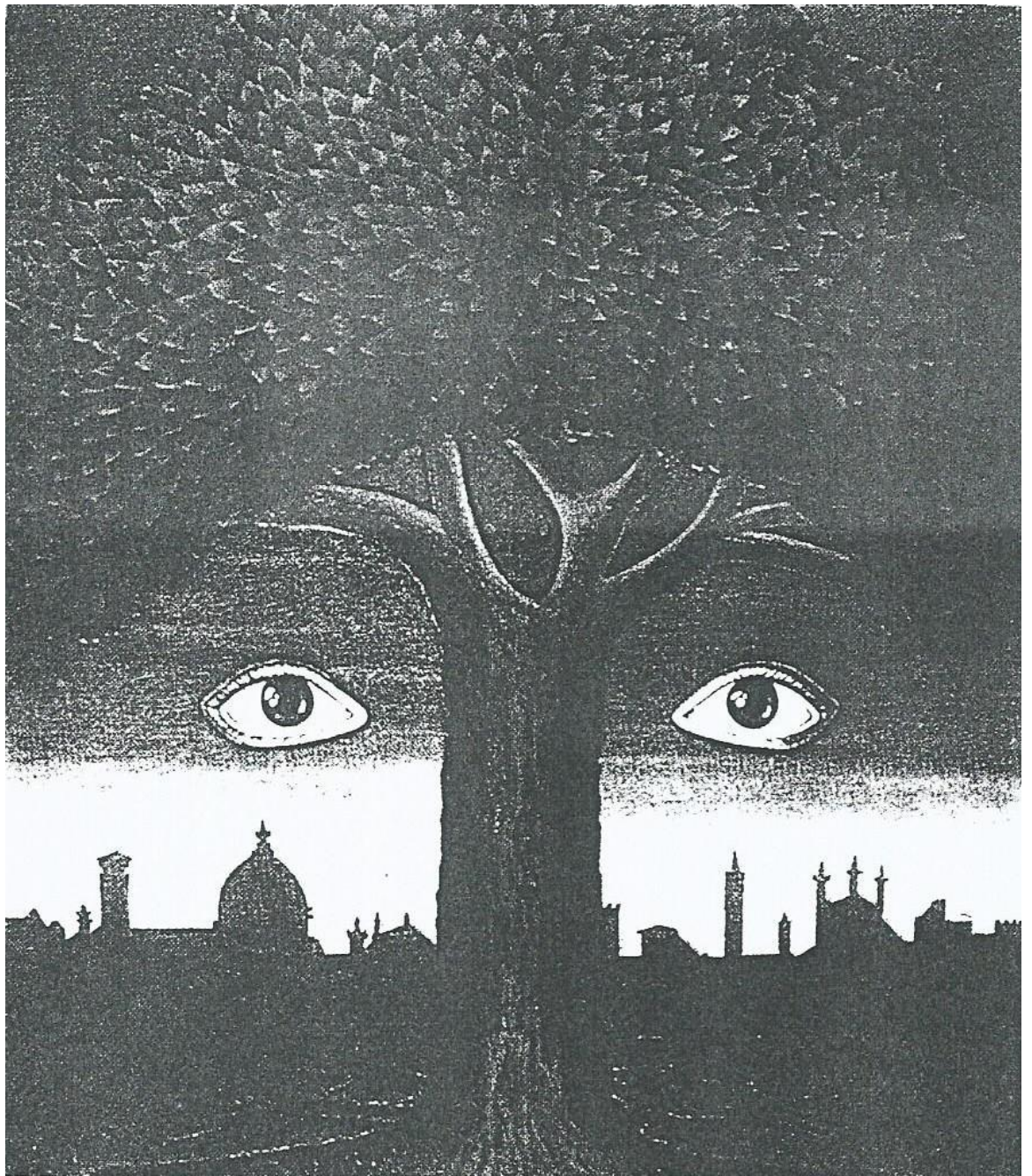
77.



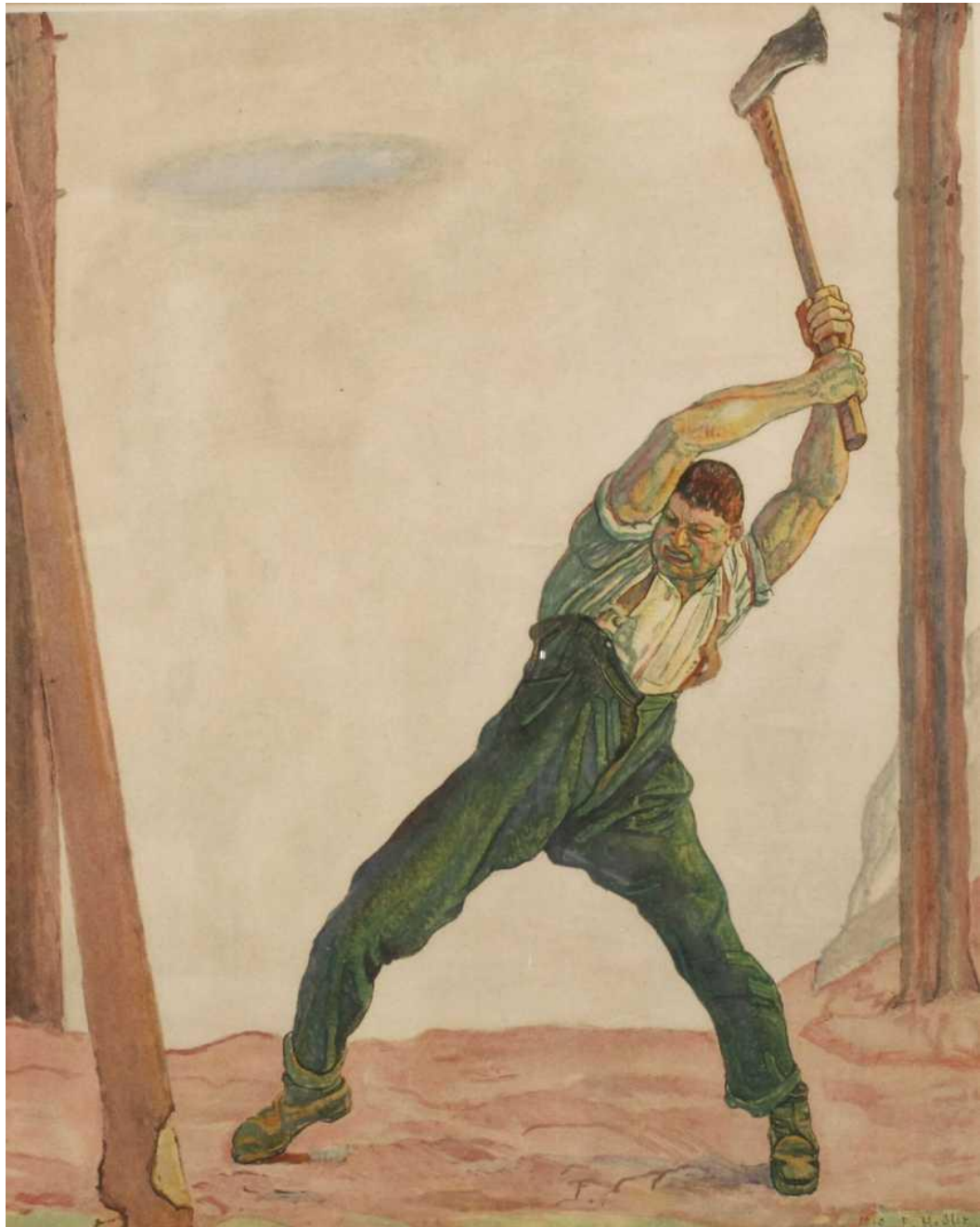
78.



79.



80.

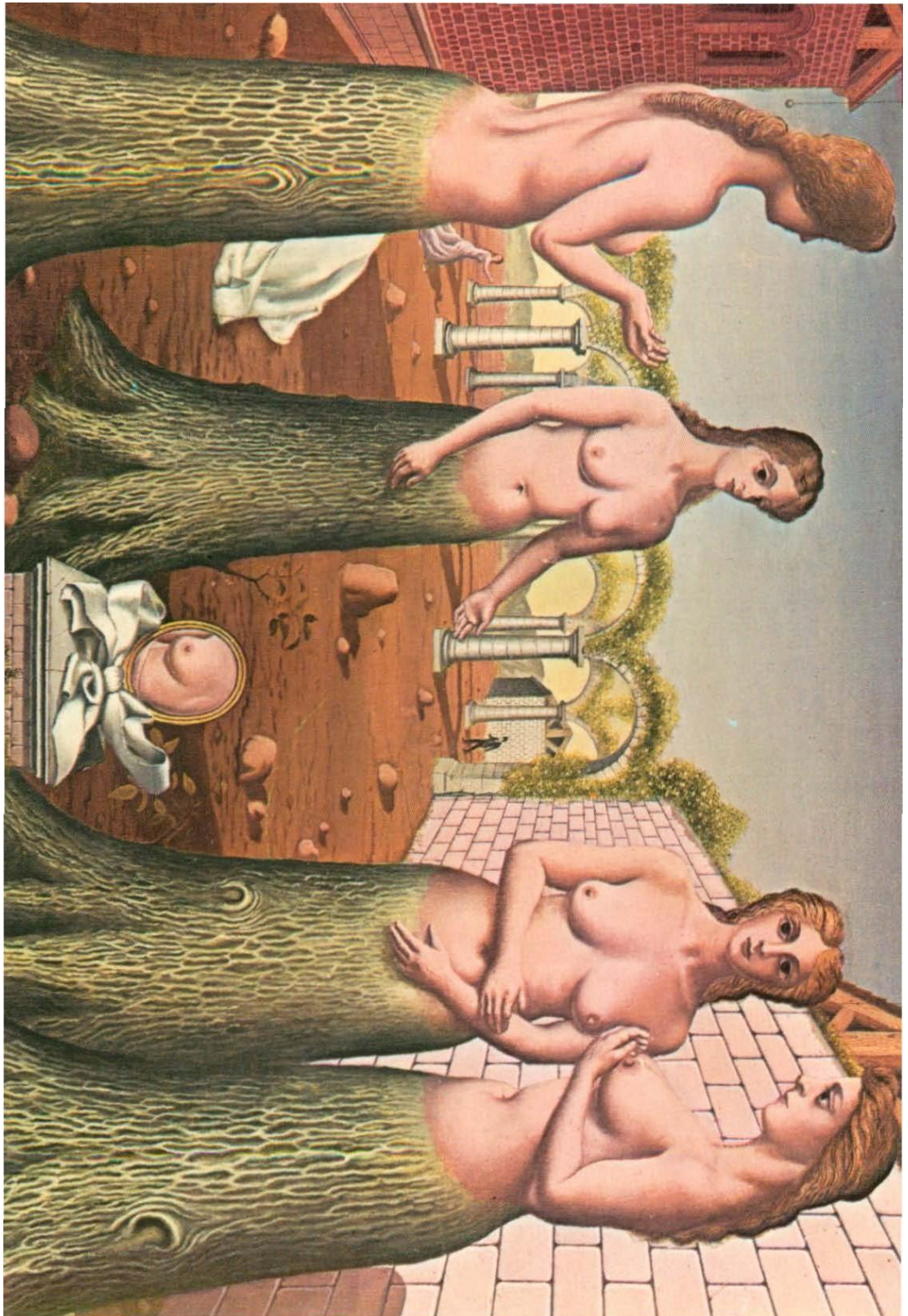


81.

rettet den Wald
sauvez la forêt
salvate il bosco
salvai il god
save our woods



82.



83.



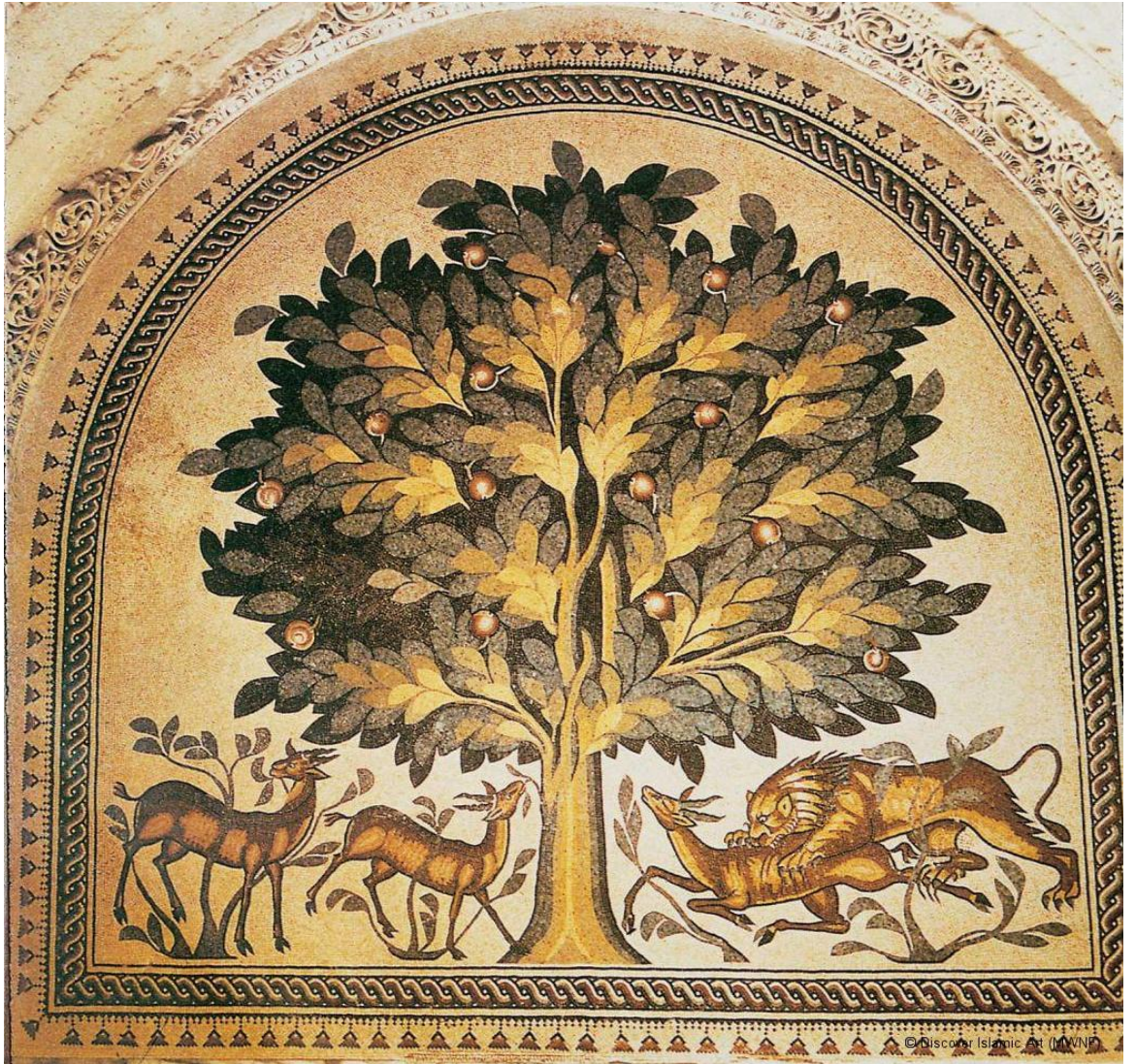
84.



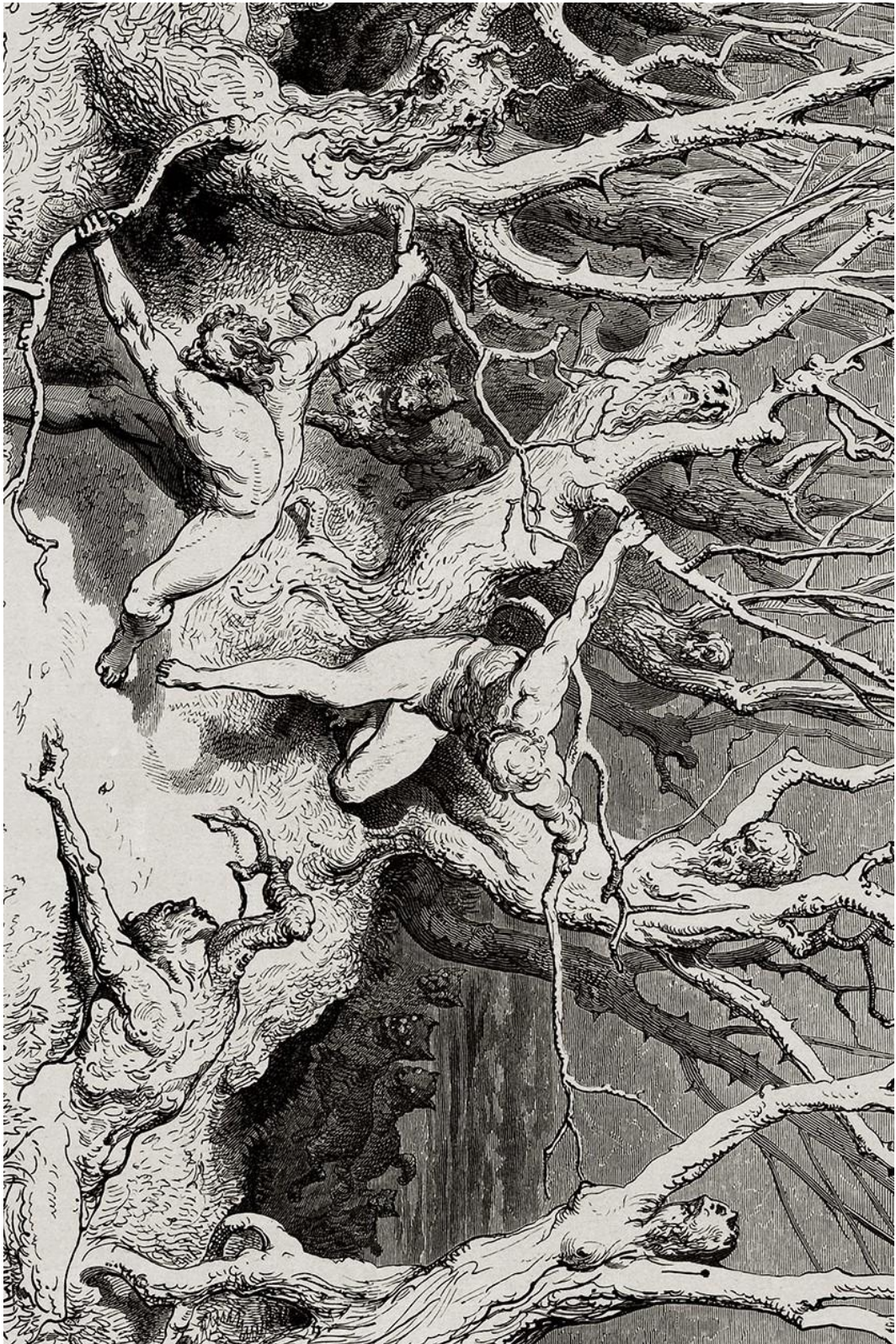
85.



86.



87.





89.

INDEX

(AUTEURS ou titres)

- ADONIS : 8, 437, 438, 471, 550, 565, 768, 940
ALBERTI : 462, 934
ALBOUY : 11, 112
ALEIXANDRE : 7, 439, 513, 527, 532, 697, 699, 828
ANDERSEN : 61, 116, 117, 743
Anthologie de la poésie chinoise classique : 370, 736, 799, 936
Anthologie de la poésie russe : 404
APOLLINAIRE : 54, 133, 413, 420, 451, 452, 470, 480, 579, 733, 903
(L') Arbre et les arbres : 27, 359, 443
(L') Arbre et les Naïfs : 148, 205, 330, 621
(L') ARIOSTE : 7, 25, 223-225, 227, 578, 916
(L') Asie : Mythes et traditions : 773, 878
ASTURIAS : 251
Atlantis : 620, 661, 746, 858
Au commencement était la terre : 667
AXELSSON : 935
- BACHELARD : 11, 495, 497, 499, 501, 505, 510, 513, 518, 538, 539, 541-543,
545, 736, 749, 756, 916
BALLARD : 521
BALZAC : 240, 241, 342, 734, 806, 807
BARRIER : 34, 216, 220, 235, 236, 238, 533, 777, 879
BAUDELAIRE : 7, 197, 243, 244, 303, 344, 711, 782, 803, 826
BAUDOUIN : 11, 755-757

BAUMGARTNER : 93
BAZIN : 769
BECHMANN : 217, 876, 877
BECKETT : 264, 373, 614
(Du) BELLAY : 727
BEN JELLOUN : 8, 270-272, 386, 457, 524, 645, 696, 743, 795, 816, 870, 904, 936, 937
BETTELHEIM : 890
Bible : 5, 9, 12, 28, 88, 98, 100, 102, 132, 139-148, 157, 158, 332, 337, 505, 573, 577, 657, 663, 675, 723, 727, 730, 742, 854-856
BLAKE : 7, 102, 104, 105, 107-109, 111-115, 118-120, 193, 350, 585, 593, 628, 692, 822, 831
BOCCACE : 182
BONNEFOY : 7, 154, 201, 202, 204, 205, 356, 505, 523, 537, 633, 709, 740, 925, 926
BOSCO : 693
BOURBON BUSSET : 9, 402, 646, 823, 824
BOUSQUET : 510-512, 630, 904
BOYE : 7, 770-772, 801
BOYER : 598, 646, 655, 656, 771, 874
BRECHT : 7, 352, 373, 374, 454, 518, 528, 709, 743
BRETON : 8, 59-61, 134, 137, 141, 198, 203-205, 408, 697, 815, 922
BRION : 11, 230, 242, 278, 304-306, 315, 687, 781, 830, 918
BROSSE : 148, 149, 621, 650, 662, 664, 742, 777, 834, 852-854, 876, 878
BURGOS : 11, 383, 574, 695, 863, 916, 917, 924

CAHILL : 306, 307, 313, 783
CALAME-GRIAULE : 10, 361, 602, 603, 677-682, 774, 776, 837, 849, 851, 880-885
CALVINO : 8, 393, 395, 401, 568, 580, 899, 916, 917
CARPENTIER : 8, 254, 341, 384, 394, 405, 512, 515, 524, 530, 563, 564, 576, 579, 627, 695, 767, 891
CASTRO : 8, 252, 340, 349, 375, 390, 515, 530, 564, 576
CAMOES : 30, 184, 396

CAO XUEQIN : 176

CELAN : 761, 814

(Le) Cercle du monde : 600, 667, 668, 846

Chanson de Girart de Roussillon : 178, 179, 866

Chanson de Roland : 178, 865

CHAR : 345, 354, 367, 380, 402, 518, 549, 550, 630, 645, 743, 770

CHATEAUBRIAND : 6, 11, 33, 41, 53, 173, 191, 239-241, 340, 342, 354, 379, 391, 392, 397, 466, 607-609, 700, 712, 717, 719, 720, 732, 784-787, 859, 913

CHEVRIER : 680, 681, 880, 941

CHRETIEN DE TROYES : 7, 91, 179, 215, 216, 786, 902

Circé : 11, 383, 574, 604, 695, 863, 916

CLARE : 246, 247

CLARK : 10, 11, 181-184, 193, 194, 229, 283, 285-289, 297-303, 317-321, 781

CLAUDEL : 6, 7, 11, 120, 123-130, 138-141, 150, 153, 343, 356, 377, 400, 407, 408, 431, 446, 447, 453, 463, 476, 483, 491, 504, 505, 525, 569, 577, 593, 610, 611, 637, 696, 698, 727, 728, 732, 747, 749, 751, 755, 820, 827, 866, 867, 898

CLAVEL : 278, 357, 611, 759

(La) Clef du Hoggar : 742

COCTEAU : 135, 138, 916

COLETTE : 199, 200, 366, 390, 404, 423, 436, 529, 550, 569, 614, 701

Contes bambara du Mali : 850

Contes de bûcherons : 686, 889

Contes haoussa du Niger : 850

Contes du Liban : 683

Contes ligures : 887

Contes mossi actuels : 682

Contes mystérieux d'Afrique du Nord : 852

Contes du pays malinké : 884

Contes populaires d'Afrique occidentale : 681

Contes populaires de Corée : 887

(180) Contes populaires du Japon : 919

Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières de République Centrafricaine : 849, 885

Contes du Rwanda : 682

Contes sarrasins : 686, 890

Contes de la savane : 681

COOK : 10, 83, 86, 87, 584-587, 621, 647, 655, 660, 662, 745, 845, 856, 874, 875

Coran : 90, 91, 98, 168, 169, 857

DAMMAN : 677, 848

DANIELOU : 10, 81, 82, 167, 742

D'ANNUNZIO : 7, 49, 197, 342, 343, 345, 375, 406, 446, 468, 482, 493, 513, 520, 569, 689, 778

DANTE : 7, 94, 96, 97, 220, 221, 231, 741, 831

DELARUE : 686, 889

DESCARTES : 229, 231, 259, 594

DIABATE : 604, 869, 885

(Les) Dits de la nuit : 773, 884

DOURNES : 684, 776

DROUET : 417, 516, 564, 611, 795

DUFOUR-KOWALSKA : 10, 85, 167, 598, 617, 649, 675, 742, 857, 878

DURAND : 586, 648, 649, 665, 945

EKELÖF : 611

ELIADE : 10, 17, 66, 67, 158, 179, 598, 616, 651, 654-662, 774, 775, 839, 841-843, 846, 847, 879, 908

(L') Eloignement du ciel : 844

ELUARD : 7, 357, 370, 381, 397, 416, 434-436, 504, 536, 542-545, 623-625, 699, 711, 802, 921

ELYTIS : 7, 382, 514, 766, 872, 894, 895, 897

Esthétique et peinture de paysage en Chine : 306, 307, 311, 734, 783

FAKINOU : 8, 67, 70, 73, 572, 778, 868, 933

FAULKNER : 8, 920

FERDOWSI : 171, 612

Folktales of Hungary : 919

FOSCOLO : 354, 790, 934

FRANCE : 114, 463, 707, 863

FRAZER : 10, 17, 658, 659, 775, 842

GALLEGOS : 8, 254, 340, 372, 384, 448, 529, 644, 832, 864, 903

GARCILASO DE LA VEGA : 25, 26, 732, 789

GIBRAN : 741

GIONO : 6-8, 269, 270, 344, 345, 349, 367, 371, 375, 389, 391, 399, 400, 409, 410, 417, 432, 436, 437, 451, 458, 465, 474, 479, 497, 498, 502, 510, 521, 526, 533, 534, 550, 556-558, 613, 627, 687, 713, 729, 779-781, 789, 806-808, 904, 915

GIRARD : 668

GIRAUD : 10, 16, 18-20, 25, 26, 29, 33-39, 44, 45, 75

GIRAUDOUX : 732, 801, 870

GIROUX : 363, 645

GLISSANT : 8, 387, 458, 516, 605, 628, 705, 907, 941-943

GOBLET D'ALVIELLA : 597, 619, 663, 664, 875, 908

GOETHE : 7, 398, 589, 590, 593, 758, 861

GONGORA : 423, 571, 639

GRACQ : 151, 206, 274, 275, 342, 530, 531, 903

GRANET : 601, 602, 676, 845

GRANLICH : 669

GRAVES : 650, 651, 876

GRIMAL : 10, 156, 160, 161, 164, 166, 877, 932

GRIMAUD : 386, 516, 520, 920

GRIMM : 115, 116, 193, 234-236, 686, 838, 889, 890

GUENON : 10, 80, 81, 167, 588, 598, 599, 617, 649, 650, 746, 857

GUERIN : 45, 368, 397, 424, 472, 473, 532, 579, 759

GUERRA : 513

Guide iconographique : 98-100, 283

GUILLAUME : 6, 388, 408, 436, 444, 472, 509, 510, 526, 536, 547, 579, 596, 639, 701, 765, 923

GUILLEN (Jorge) : 348, 549, 575

GUILLEN (Nicolas) : 576

GUILLEVIC : 404, 417, 576, 738

(AL) HAKIM : 62

HALEVI : 80, 588, 616, 746, 856
HARDY : 8, 345, 376, 569, 706, 793
HARRISON : 10, 18, 207-227, 230-238, 242-248, 252-255, 259, 263-265, 273,
277, 279, 280, 301, 302, 349, 360, 598, 670, 781, 819, 847, 859, 865, 932, 933
HAUPTMANN : 132
HAUTECOEUR : 10, 156-158, 173, 175-177, 198, 663, 847, 878
HEINE : 432, 612, 789
HENRY : 671, 835, 848
HIRSCH : 80, 81, 83, 88, 588, 599, 619, 620, 647, 648, 662, 775, 857, 874
HÖLDERLIN : 7, 351, 383, 427, 428, 443, 740, 790, 860
HOMERE : 7, 18, 47, 160, 163, 165, 186, 197, 211
HOPKINS : 348
HUDSON : 705
HUGO : 6, 11, 45, 112, 113, 115, 119, 337, 371, 375, 380-384, 396, 405, 421,
422, 435, 441, 459, 460, 475, 482, 489, 490, 492, 493, 522, 542, 562, 573, 576,
640, 641, 649, 689, 692, 699, 711, 715-717, 733, 740, 741, 785, 789, 809, 832,
861, 914

IBN'ARABI : 587, 588, 616, 647, 856
IBSEN : 571, 929, 937
(L') Invention du monde chez les Indiens Pueblos : 618, 651, 843
ISPIRESCU : 919

JAMMES : 348, 401, 472, 513, 741, 769
JEAN-PAUL : 630
JIMENEZ : 6, 360, 372, 460, 507, 548, 571, 631, 700, 711, 739, 763, 764, 795,
810, 811, 821
JOUVE : 7, 136, 348, 363, 420, 516, 528, 536, 552, 692, 693, 803, 871
JUN : 64, 65, 200, 471, 582, 703, 778, 926, 927
JUNG : 745, 746, 875, 945
JÜNGER : 261-263, 266, 594, 931, 932
(La) Jungle de Henri Rousseau : 256, 257, 330

(Le) Kalevala : 572, 578, 622, 626, 790, 836

KANDINSKY : 586

(La) Kantélétar : 486, 739

KAWABATA : 8, 370, 445, 700, 800, 938

KAZANTZAKIS : 822, 871

(De) KEYSERLING : 690, 844

KHLEBNIKOV : 7, 375, 404, 449, 451, 484, 491, 579, 592, 625, 642, 896

KLEE : 324-326, 329, 335, 378, 394, 585, 918

LABBE : 178, 179, 181

LACARRIERE : 668, 775, 830, 899

LA FONTAINE : 725, 742, 887, 916

LAMARTINE : 7, 113, 350, 351, 380, 382, 414, 422, 423, 440, 475, 534, 560, 580, 608, 609, 626, 638, 708, 733, 787, 788, 862, 864, 914

(Le) Langage des dieux : 670, 835, 844

LASNIER : 6, 11, 150, 348, 368, 388, 400, 418, 429, 432, 453, 473, 479, 481, 494, 504, 535, 546, 547, 566, 567, 580, 633, 690, 699, 733, 752, 754, 758, 868

LA TOUR DU PIN : 6, 139, 150, 201, 470, 474, 570, 592, 762, 763, 801, 818, 819, 867, 901

LAURETTE : 11, 133, 496, 519, 540, 589, 710

(Le) Laurier de la lune : 685, 776, 838, 886

LAUTREAMONT : 833

LAWRENCE : 247-250, 493, 494, 530, 772

LAYE : 73, 604, 905

LE CLEZIO : 8, 357, 376, 385, 386, 400, 414, 428, 456, 471, 476, 503, 504, 523, 544, 571, 604, 632, 638, 639, 698, 738, 822, 896, 897

Légendes morales de l'Inde : 742

LEMAITRE : 11, 538, 721

LEONOV : 8, 272, 356, 704, 903, 933

LESAGE : 40, 51

LEVI-STRAUSS : 9, 672, 673, 675

LIMA : 593

LOBATO : 706

LONDON : 695, 917

LORCA : 6, 56, 57, 363, 382, 407, 429, 435, 436, 461, 472, 475, 483, 484, 491, 521, 535, 545, 546, 552, 566, 633, 759, 772, 795, 796, 802, 816, 907

LUNEAU : 9, 153, 363, 374, 405, 419, 487, 824, 939

MACHADO : 6, 357, 399, 476, 549, 569, 576, 699, 797

MALRAUX : 737

MAUNICK : 635, 825

MAURY : 34

MERCIER : 9, 70, 152, 153, 276, 277, 342, 356, 363, 374, 386, 403, 407, 419, 457, 475, 482, 503, 532, 571, 629, 646, 709, 740, 779, 781, 824, 898, 899, 939

MERTENS VON SCHALLER : 11, 86, 142-147, 322-324, 331-336, 373, 709, 783

MICHEL : 665

MICHELET : 8, 43, 44, 351, 352, 397, 403, 415, 423, 424, 441, 442, 459, 460, 464, 476, 482, 530, 707, 708, 721, 787, 915

Mille et un contes, récits et légendes arabes : 858

Mille et une nuits : 170, 171

MILTON : 739

(Le) Monde des symboles : 88-90, 598, 617, 618, 621, 622, 649, 662, 858

MONDRIAN : 326-329, 585, 617

MONTALE : 935

MÖRIKE : 383, 384, 397, 409, 423, 459, 738

MORROW : 74, 75, 200, 381, 386, 387, 491, 492, 577, 833

MUSIL : 906

Mythe et société à Madagascar : 683, 773, 835, 851

Mythes et croyances du monde entier : 677, 879

Mythologies du monde entier : 602

NERUDA : 391, 634, 696, 738, 930, 937

NIETZSCHE : 8, 351, 367, 472, 545, 721, 736, 749

NOAILLES : 368, 415, 740, 815

NOVALIS : 7, 111, 192, 513, 519, 823, 935

NZOUANKEN : 72, 869

OBSTFELDER : 362, 524, 702, 790

O'NEILL : 257

ONIMUS : 11, 373, 475, 560, 594, 647, 651, 698, 709, 715, 736, 858

OVIDE : 7, 16-20, 24-28, 30, 34-39, 57, 76, 136, 145, 162, 166, 254, 372, 411, 435, 492, 827, 835, 865

PAQUES : 599, 852

PASTERNAK : 466, 474, 483

PAZ : 6, 58, 61, 75, 417, 439, 452, 499, 501, 502, 534, 543, 544, 559, 578, 591, 636, 694, 695, 740, 820, 893

PEGUY : 131, 132, 491, 580, 702, 768

PERET : 673, 674

PERETZ : 941

PERRIN : 11, 382, 538, 539, 553, 555, 556, 720, 721

PETRARQUE : 7, 21, 22, 24, 26, 28, 29, 46, 182, 222-225, 816

PIETTRE : 167, 888

PLATON : 114, 161, 212, 588

PLINE : 18, 213, 214, 381, 395, 440, 578, 864, 928, 929

PLIYA : 71, 387, 407, 869

(Les) Plus belles légendes chinoises : 836

POE : 385, 919

PONGE : 8, 345-347, 352, 372, 377, 379, 419, 420, 460, 463-467, 529, 551, 574, 579, 580, 594, 649, 769

POUND : 57, 823

PREVERT : 8, 56, 57, 135, 199, 266, 267, 269, 348, 362, 380, 408, 416, 475, 487, 532, 567, 573, 613, 702, 795, 903

(La) Prise d'Orange : 179

PROPP : 659, 889

PROUST : 8, 11, 51-54, 75, 348, 365-367, 370, 377-379, 388, 403, 409, 433, 468, 473, 501, 503, 504, 531, 701, 740, 767, 778, 803, 909-912, 914, 935

(La) Queste del saint Graal : 91, 937

(La) Religion des Tonaques de la Sierra : 677, 848

Religions, croyances et traditions populaires du Japon : 837, 847

RENARD : 740

RICHARD : 11, 52, 378, 608

RITSOS : 7, 614, 633, 802, 829

RIVERA : 8, 250, 252, 340, 493, 530, 644, 690, 832, 902

Roman de la Rose : 7, 177, 704, 786

RONSARD : 7, 27-29, 35, 41, 437, 730, 733, 789, 915

ROUPNEL : 218, 219, 232

ROUSSEAU : 189-191, 233, 273

ROUX : 17, 665, 666, 775, 842, 843, 846

RUSHDIE : 258

RUSKIN : 182, 284, 286, 301, 302, 310, 325

SAER : 8, 359, 506, 512, 529, 606, 699, 938

SAINT-EXUPERY : 692

SAINTINE : 774, 846, 930

SAINT-JOHN-PERSE : 7, 372, 408, 453, 456, 458, 485, 517, 525, 529, 537, 548,
631, 633, 728, 870, 896

SAND : 236, 238, 316, 694, 793, 902, 941

SANDER : 615

SARTRE : 8, 259, 260, 374, 688, 803

SATOMI : 11, 126, 127, 129

SCHOTT : 116, 777, 888

SEFERIS : 7, 517, 802, 815, 870, 933

SELANCOUR : 402

SERINGE : 742

SHAKESPEARE : 231, 927

SHELLEY : 6, 11, 42, 44, 193, 350, 377, 382, 392, 406, 422, 523, 537-539, 553,
555, 558-560, 565, 572, 626, 629, 638, 703, 720, 721, 726, 758, 759, 863, 904

SOPHOCLE : 864

Soulagés : 328, 329

STEINBECK : 8, 66, 67, 69, 73, 347, 356, 359, 607, 704, 791, 869, 898, 936

STOCKENSTRÖM : 8, 605-607, 695, 696, 795, 811, 869, 901, 940

STORA : 745, 746

STRINDBERG : 897

SUPERVIELLE : 6, 354, 355, 404, 465, 471, 517, 526, 529, 536, 570, 579, 611, 631, 802, 811, 812, 872, 905

TAGORE : 385, 532, 592, 759, 814

TARDIEU : 635

(Le) TASSE : 7, 30, 33, 34, 67, 185, 186, 191, 225-231, 238, 737, 831

THEVENOT : 34, 209

THIERY : 11, 290, 291, 294-296

THOREAU : 246, 247, 401

TIECK : 522, 896

TOLKIEN : 592, 710, 767, 811

TORGA : 460, 473, 904

TOURGUENIEV : 533

TOURNIER : 393, 552

TSATSOS : 514, 525, 702, 739, 766, 802, 815

TUTUOLA : 905

UNAMUNO : 7, 119, 123, 577, 866

(L') Univers fantastique des mythes : 597, 835, 878

(L') Univers de Théodore Rousseau : 315-317, 782, 918

VALERY : 2, 6, 7, 11, 58, 132, 133, 356, 378, 388, 404, 445, 456, 471, 495, 496, 519, 527, 536, 539, 540, 542, 569, 571, 589, 590, 593, 627, 628, 639, 640, 643, 708, 710, 729, 761-763, 790, 808, 823, 895

VARENNE : 597

VARRON : 165, 788

VASCONCELOS : 8, 794, 898, 921

VASSILIKOS : 8, 203, 404, 405, 414, 415, 492, 536, 606, 632, 691, 778, 781, 828, 900, 924

VELTER : 152, 361, 612, 906, 930

VERHAEREN : 6, 11, 48, 349, 361, 369, 371, 385, 402-404, 409, 413, 420, 424-427, 431, 435-437, 444, 445, 464, 465, 481, 482, 492, 493, 518, 521, 529, 551, 562, 613, 631, 697, 728, 755-757, 759, 770, 791, 808

VERLAINE : 245, 736, 798

(Les) Vieux m'ont conté : 891

VIGNY : 42-44, 50, 789

VILMORIN : 167, 665, 727, 742, 849, 854

VINCI : 285, 286, 291, 308-310

VIRGILE : 7, 18, 163, 164, 193, 208, 211, 221, 356, 395, 578, 737, 865

(Le) Voyage nocturne de Mahomet : 169

VRIES : 34, 209, 211

WANG WEI : 312, 353, 369, 799

WEIL : 138

WOOLF : 8, 408, 412, 415, 525, 642, 738, 804, 808

XENOPHON : 159

YEATS : 7, 46, 47, 51, 117-119, 354, 433, 700, 766, 927

YOURCENAR : 511, 551, 766, 904

ZANZOTTO : 277-280, 348, 374, 525, 696, 933

ZOLA : 8, 194, 196, 343, 345, 384, 392, 450, 460, 473

Zurück zur Natur : 85, 283, 287, 300, 304, 321

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.3
1^{ère} partie : HISTOIRE CULTURELLE	
Chapitre I : Motifs mythologiques	p.16
Chapitre II : Motifs bibliques	p.78
Chapitre III : Histoire des jardins	p.156
Chapitre IV : Forêts	p.207
Chapitre V : L'arbre en peinture	p.282
2^{ème} partie : POETIQUES	
Chapitre VI : Figures et formes	p.340
Chapitre VII : Anthropomorphismes	p.411
Chapitre VIII : Trans-figurations et alchimies	p.495
3^{ème} partie : SYMBOLIQUES	
Chapitre IX : L'arbre-cosmos	
1) L'arbre légifère et ordonne	p.584
2) L'arbre totalise et assemble	
- Arbres du Monde	p.615
- Arbres-Temps	p.637
3) Expressions des modes d'être du cosmos :	
les Arbres de Vie	p.653
Chapitre X : L'arbre double de l'homme	
1) Modélisations	p.714
2) Arbres de l'Identité	p.745

3) Connivences	p.773
4) Arborisations et métamorphoses	p.806
Chapitre XI : Médiations	
1) Vecteur pour l'au-delà	p.841
2) Guides et initiateurs : arbres du savoir et de la quête de soi	p.873
3) Invitation au voyage : mémoire et rêve	p.908
Conclusion	p.944
Notes	p.947
Bibliographie	p.979
Annexes	p.1008
Index	p.1075
Table des matières	p.1087