

Mémoire

Présenté à l'Université de **Pau** et des **Pays de l'Adour**
Faculté des lettres et des sciences humaines

Par

Patricia Bäücheff-Nielsen

Dans le cadre du

Certificat International d'Ecologie Humaine

<p>Arbres et poésie : Re-présentations de l'arbre par le poète</p>
--

Soutenu en décembre 2010

Sous la direction de M. Bernard Duperréin, maître de conférence en sociologie

« Arbres et poésie : re-présentations de l'arbre par le poète »

Avant-propos

Une idée en mémoire...

Cette idée de réflexion sur les relations entre l'homme et l'arbre m'est venue un an avant l'inscription définitive au CIEH de Pau. Cela me paraissait correspondre à la conception que j'avais de l'écologie humaine.

De formation biologiste et ayant soutenu, il y a bien longtemps, une thèse d'écologie, je m'intéresse, depuis cette même période, à l'anthropologie et la littérature. L'écologie humaine m'est donc apparue comme la voie propice pour concilier tous (ou presque) mes centres d'intérêt.

Dans ce sujet de réflexion de « L'homme et l'arbre », je voyais toutes les interrelations possibles : tout d'abord l'action de l'homme vers l'arbre, bien évidemment, avec la domestication, les usages et utilisations nombreuses, du bois, de l'arbre et de la forêt. Mais cet aspect-là me laissait plutôt indifférente. Je songeais d'avantage à aborder la « flèche retour » de la relation homme-arbre : de l'arbre vers l'homme. Les changements, adaptations physiologiques de l'arbre aux nouvelles conditions de vie créées par l'homme et ses activités, ne m'attiraient pas non plus. C'est alors la rencontre avec un livre « *Histoires de France racontées par les arbres* » de Robert Bourdu¹ qui a été l'élément déclencheur. L'arbre devenait le témoin de la vie de l'homme.

Mais comment connaître le « point de vue » de l'arbre ? La lecture de E. Morin² a été le déclic : « *le monde est à l'intérieur de notre esprit, lequel est à l'intérieur du monde* », dit-il. Et M. Eliade³ dans « Aspects du mythe » qui écrit que le poète ou l'artiste, par son imagination créatrice, interprète la nature. M. Godelier⁴ définit ainsi l'art : « *c'est un langage, une forme de communication [...] c'est un langage qui parle avec les matières et les formes* ». Ainsi, par la voie (ou la voix) des artistes – peintres, musiciens, poètes, romanciers...-, je pourrais donc connaître le « point de vue » de l'arbre.

¹ BOURDU Robert, *Histoires de France racontées par les arbres*, Ulmer 1999

² MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil 2005, p.60

³ ELIADE M. *Aspects du mythe*, Gallimard Folio essais 1963

⁴ GODELIER Maurice, *La naissance de l'art*, in HS La recherche, n°4 nov2000

INTRODUCTION

Introduction

L'homme, « *interprète entre la nature et l'art* » (Léonard de Vinci)

La capacité de l'être humain à appréhender, comprendre et représenter ce qui l'entoure est particulière à chaque art.

Dans le cadre de ce mémoire, il est bien sûr impossible de pouvoir prétendre étudier les représentations de l'arbre dans tous les arts. Un choix s'impose. La littérature , plus particulièrement la poésie, semble une approche pertinente. La littérature n'est « *ni une discipline, ni un simple mot, mais peut être le chemin, une méthode pour retrouver cette unité de la connaissance* », et « *propose, pour les œuvres les plus fortes, une vision du monde* » (F. Bianchi)¹

• **Choix de la poésie**

La poésie, par sa puissance évocatrice, permet de concilier le verbe, l'image et le son ; le verbe par les mots qu'elle manipule, l'image par les représentations qu'elle fait naître, les sons par l'harmonie imitative qu'elle suscite. Cela en fait donc un art complet qui allie littérature, peinture et musique !

Mais au delà de cette considération, la poésie doit être perçue comme un outil de communication entre les hommes. Elle a d'abord eu un rôle de mémoire, quand l'écriture n'existait pas encore, en fixant les dires et les pensées des hommes dans des formes rythmées, rimées, mnémotechniques.

La poésie naît aussi de l'échec de la langue commune : en échappant aux carcans, codes et propriétés communes de la langue comme produit social, elle est le domaine de la liberté et de la fantaisie. Elle peut dire ce qui ne peut pas être dit par le langage ordinaire. C'est un langage au delà du langage.

Ainsi, la poésie semble tout à fait adaptée à traduire la nature et le poète à re-présenter l'arbre, (en le présentant, le décrivant, et en le représentant, c'est à dire en prêtant sa voix à l'arbre).

Michel Collot², dans « *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours* », écrit :

¹ BIANCHI Françoise , *La littérature, une emblématique de la transdisciplinarité*, in Transdisciplinaires-Imaginaire raison Rationalité 1-2, 1996

² COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, José Corti-Les essais 2005

« Comment passer de l'œil qui lit à la main qui écrit ? Il y faut la traversée d'un corps et d'un monde, par laquelle le verbe se fait chair. Ce qui a été lu ne peut prendre corps dans un nouveau poème que s'il l'incarne dans la chair du poète, qui vit, souffre et désire. »

Comment résumer mieux le rôle du poète ?

Le poète, l'artiste, être biologique, perçoit le monde qui l'entoure, capte des images, les analyse par son cerveau ; il se les approprie, les fait siennes ; il les digère, les fait « chair » ; il les retranscrit dans ses œuvres. Mais cet être de chair et de sang a une existence, une expérience, qui influencent, modifient, sa perception du monde, il n'est pas un interprète neutre de la nature.

L'influence du sujet sur son objet est ainsi bien perceptible.

• **Choix du corpus**

L'analyse porte sur une cinquantaine d'extraits à partir d'une sélection de poèmes tirés d'un recueil « *L'arbre en poésie* » De Georges Jean¹ et d'œuvres poétiques glanées au hasard de lectures .

Il s'agit d'œuvres françaises du XVI^{ème} siècle à nos jours. Plusieurs raisons justifient ce choix. La période d'étude concernée est particulièrement féconde et afin de ne pas être confrontée à des problèmes de traduction (en poésie, il me semble fondamental de travailler dans la langue originale) , je n'ai sélectionné que des poètes de langue française. D'autre part, la lecture et l'analyse de la poésie sont propres à chaque langue. Pour ne pas introduire un biais dans l'interprétation des extraits, je n'ai pris en considération que des poètes appartenant à une même culture, car on peut penser a priori que des poètes de cultures différentes ne portent pas le même regard sur le monde. Ainsi il me semblait nécessaire de délimiter le corpus dans le temps ainsi que dans l'espace.

• **Au croisement de plusieurs champs, une problématique**

La littérature et la poésie, l'anthropologie et l'esthétique, la biologie, proposent des approches différentes pour tenter de comprendre et représenter le monde. De quels pouvoirs particuliers, en tant qu'artiste baignant dans un langage et une culture, le poète est-il doté pour re-présenter l'arbre ? Quelle vision de l'arbre le poète nous propose-t-il ?

¹ JEAN Georges, *L'arbre en poésie*, Gallimard jeunesse 1998

Dans la première partie de ce mémoire, je propose un aperçu de l'évolution des idées, tant en philosophie et biologie, qu'en esthétique et poésie, à savoir, sur la façon dont l'objet d'étude, l'arbre, est appréhendé au travers des différentes disciplines.

Ainsi dans le chapitre I « Evolution de la notion de végétal vivant » est présentée une approche à la fois biologique et philosophique de la conception du vivant et particulièrement du végétal.

Le chapitre II, « Evolution de la réflexion sur les arts : la place de l'objet par rapport au sujet », propose une interrogation de la place de l'objet-arbre par rapport au regard de l'artiste, place qui évolue au cours de l'histoire selon des contraintes esthétiques propres à chaque période artistique.

Enfin le chapitre III, « Les fonctions du poète, entre inspiration et imagination » analyse les différents visages et fonctions de la poésie, art particulier.

Cette première partie propose ainsi des pistes pour l'analyse des images et des visions des poètes, objet de la seconde partie « Approches » présentant des extraits poétiques. Les images (chapitre I) renvoient à une présentation concrète de l'arbre par le poète, végétal vivant, isolé ou dans d'un écosystème, végétal respecté ou exploité par l'homme. Les visions (chapitre II) appartiennent à la sphère symbolique, re-présentations du poète qui s'identifie, se projette dans l'arbre.

Il ne s'agit pas d'opposer ces différents champs de la connaissance, mais de montrer comment ils peuvent se compléter, en apportant un regard différent, transdisciplinaire, sur un même objet l'arbre. La transdisciplinarité, « *c'est un chemin pour connaître la connaissance* » (F. Bianchi,).

Peut-on penser comme H. Reeves¹, à propos des théories de la physique contemporaine, que les disciplines biologiques également « *sont approximatives. Aucune ne donne une image universellement valable du monde réel* » ? Ainsi, la vision du poète ne pourrait-elle pas enrichir notre connaissance de l'arbre ?

J'attends bien sûr que le poète « dépasse » le biologiste en nous montrant avec son propre langage comment l'arbre est perçu, être vivant, au delà du végétal, être pensant (?), représentation symbolique, projection chargée de tous les mots/maux du poète...

¹ REEVES Hubert, *Malicorne*, Seuil 1990

PREMIERE PARTIE

I – Evolution de la notion de végétal vivant

Par une approche scientifique et philosophique, nous étudierons la façon dont l'idée de vie a évolué au cours de l'histoire, et en particulier comment la notion de végétal, a été perçue au cours du temps, de l'antiquité à nos jours. Nous nous appuyerons sur l'imposant ouvrage de l'épistémologue A. Pichot « *Histoire de la notion de vie* ». ¹

• La conception aristotélicienne

Pour Aristote (384-322 av. J.-C.), les êtres vivants sont dotés d'une âme et comme pour Platon avant lui (427-348/347 av. J.-C.) , il existe plusieurs catégories d'âmes. Seule l'âme nutritive est commune à tous les êtres vivants, végétaux, animaux et humains. Elle est responsable de la vie végétative, sa première fonction étant la nutrition. L'âme sensitive est présente chez les animaux, l'âme rationnelle étant elle, propre à l'homme, c'est l'âme pensante.

Aristote localise cette âme à triple facettes dans le cœur ou pour les plantes dans le collet, partie qui se trouve entre la tige et la racine.

L'âme nutritive, végétative, seule à caractériser tous les êtres vivants, animaux, végétaux, homme, assure les trois fonctions fondamentales de substance, de croissance et de reproduction.

Le mouvement caractérise aussi les êtres vivants. Mais pour les animaux qui ne se déplacent pas et bien sûr pour les végétaux, ce mouvement est à considérer dans le sens de transformation, pas seulement dans le sens de déplacement.

C'est l'âme qui est responsable de ce mouvement. « *L'être vivant est toujours mû par son âme* ». (A. Pichot)

La chaleur vitale ou innée, selon Aristote, est une caractéristique du vivant, reste de la tradition antique qui associe le feu et l'âme. Chez Hippocrate et Platon l'âme est d'ailleurs l'étincelle de vie. Cette chaleur serait l'énergie du vivant.

L'âme et la chaleur sont liées, mais l'âme n'est pas assimilable à la chaleur, elle est l'instrument de l'âme, le moyen par lequel l'âme travaille la matière.

¹ PICHOT André, *Histoire de la notion de vie* , Gallimard 1993.

Aristote précise que, pour les végétaux, la nutrition est simple, il n'y a pas de digestion puisqu'ils puisent dans le sol une nourriture déjà élaborée.

Autre caractéristique du vivant : la régénération. Il existe une continuité inanimé-vivant, la nature entière étant quasiment vivante ; il n'existe pas véritablement de frontière entre l'inanimé et le vivant. De plus, la génération spontanée pourrait être le passage de l'un à l'autre.

Sur le plan de la reproduction, seuls les animaux sont pris en considération, les végétaux ne sont pas cités par Aristote.

La particularité de l'être vivant est son principe moteur, l'âme, tandis que l'objet inanimé dépend d'un moteur externe (Dieu ...). « *L'être vivant avec son âme est ainsi une sorte de microcosme au sein du macrocosme* ». (A. Pichot¹)

Mais la vie de l'être vivant est imparfaite et temporaire, du fait de son propre principe moteur et de sa matière imparfaite qui se désagrège à sa mort ; au contraire du monde inanimé « sublunaire » dont la vie est parfaite et éternelle grâce à son moteur externe.

Dieu, moteur premier, externe, est la vie même.

• **Après Aristote, avant Descartes**

A la Renaissance et au début du XVII^e siècle, les conceptions d'Aristote - et de Galien (131-201) pour l'être humain - résistent à la critique.

La Renaissance est le siècle des alchimistes, des sorcières, de Vésale, Copernic, Galilée, Léonard de Vinci. Avec le XVII^e siècle, réapparaît l'expérience, alors souvent opposée à la tradition scolastique (les dissections chez Vésale s'opposent à l'anatomie livresque de Galien).

Avec Jean-Baptiste van Helmont (1579 – 1644), reproche est fait à Aristote de sa science païenne, on lui oppose une science chrétienne en accord avec les Ecritures Saintes.

On retourne à une science néo-platonicienne fortement imprégnée de mysticisme, d'illuminisme, mêlée de magie, d'astrologie.

¹ PICHOT A., *ibid.*

• Descartes et le mécanisme

La scolastique aristotélicienne mise à mal à la Renaissance n'a pas été remplacée. Avec Descartes, une nouvelle philosophie, dominante, apparaît, et une nouvelle doctrine, le mécanisme, en accord avec la nouvelle mécanique, celle de Galilée.

C'est une philosophie dualiste qui reconnaît deux substances distinctes, la *res extensa*, substance étendue des corps, et la *res cogitans*, substance pensante de l'âme humaine.

Comprendre la biologie de Descartes nécessite de faire un rapprochement avec la physique.

L'étendue est la principale caractéristique de la matière : les corps sont des corps étendus, c'est à dire occupent un espace et relèvent de la géométrie, du rationnel et du non-sensible.

La physique, plus précisément la géométrie, est ramenée à une étude géométrique du mouvement des corps et de la manière dont ce mouvement se transmet.

Les lois de la physique sont immuables, car « Dieu est immuable ». L'inertie est le fondement de cette physique, et le mouvement rectiligne est le mouvement par excellence.

La finalité disparaît de la physique comme disparaît le caractère vivant de la nature.

Le mécanisme est le nouveau paradigme. Cette conception mécaniste de la nature s'oppose radicalement à celle d'Aristote, et plus généralement à celles de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de la Renaissance. Jusque-là, la nature est perçue comme quasiment vivante : une âme (moteur premier ou divinité) anime la nature. Dans son « Traité du Monde », Descartes critique cette conception : la matière est d'abord une matière étendue, la *res extensa*, une nature qui ne se transforme plus sous l'action de Dieu (ou d'une âme), mais sous l'action d'une puissance, impulsion initiale, transmise et conservée selon des lois naturelles strictes et constantes du fait de l'immutabilité de Dieu , lois de la mécanique et du principe d'inertie.

Plus encore que celle d'Aristote, la biologie cartésienne ignore quasiment le règne végétal, elle ne s'intéresse qu'à l'animal et plus particulièrement à l'Homme. Seul l'Homme possède une âme ; celle-ci ne concerne que la pensée, ce n'est plus un principe de vie.

• Après Descartes : le mécanisme et le vitalisme au XVIII^e siècle.

A la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e, la biologie est traversée de courants complexes, riches mais également contradictoires.

Un courant réactionnaire s'oppose au cartésianisme : la biologie de Descartes est assimilée à un roman philosophique.

La physique newtonienne, alors en vigueur, étend son influence à la biologie. Il est nécessaire de se référer à l'expérience.

L'influence de Leibniz apporte une coloration dynamique à la biologie. Le caractère inerte et passif de la matière étendue, *res extensa*, est éliminé au profit d'un caractère spontanément actif de l'être vivant.

Cependant, aucune théorie générale n'émerge de la profusion des théories diverses avancées, il n'existe pas de paradigme dominant.

Sur le plan de la génération (transmission de la vie dirait-on aujourd'hui), deux réactions à la biologie cartésienne s'opposent.

Dans la première, l'idée de l'être vivant-machine est conservée mais il y a préformation de l'être vivant dans un germe et Dieu a créé tous les êtres vivants.

Malebranche (1638-1715) observe la petite plante déjà formée dans la graine :

« ... et l'on peut dire avec assurance, que tous les arbres sont en petit dans le germe de leur semence » (Malebranche, « *De la recherche de la vérité* », cité par A. Pichot¹).

Tous les êtres vivants sont ainsi créés emboîtés lors de la création du monde par Dieu. La nature perd de ce fait la faculté créatrice de l'organisation des êtres vivants, Dieu y reprend le premier rôle.

Dans la seconde, on refuse la conception de l'être vivant – machine, et on accepte une embryologie épigénétique, dans laquelle l'embryon se constitue graduellement dans l'œuf par formation successive de parties nouvelles. On assiste ainsi à un retour à l'animisme ou à l'élaboration d'un vitalisme : l'être vivant se construit par auto-assemblage à partir de molécules (Maupertuis, Buffon), ou bien il se construit sous l'effet d'une force vitale, l'âme de Stahl (1660-1734). Cette âme est le principe vital qui s'oppose à la décomposition du corps. Elle commande aussi la formation de l'organisme et son fonctionnement.

Avec Xavier Bichat (1771-1802), le vitalisme définit la vie comme l'ensemble des fonctions résistant à la mort. Il énonce la notion de milieu intérieur. La vie organique ou végétative dépend du principe vital et non pas de l'âme pensante : ainsi les végétaux ne possèdent que la vie organique.

Le principe vital est distinct de l'âme ; celle-ci concerne les animaux et se localise dans le cerveau. La vie organique est associée au principe vital non localisé (le cœur ayant un rôle central pour les animaux).

¹ PICHOT A., *ibid*, p.400

La physiologie est l'étude des propriétés vitales, qui sont réglées par les mouvements des fluides (auparavant, Friedrich Hoffmann (1660-1742) s'était déjà intéressé à la notion des fluides du corps, plus particulièrement les fluides nerveux des animaux).

Les propriétés vitales sont faibles chez les végétaux inférieurs, un peu plus fortes chez les plantes plus organisées (bien sûr plus fortes encore chez les animaux).

• La biologie de Lamarck (1744-1829)

Fin XVIIIe et XIXe siècles, la biologie moderne se met en place, avec une orientation naturaliste sensible voire empiriste, bien que l'on ait plus souvent recours à l'observation qu'à l'expérimentation.

Nous ne reprendrons pas ici les thèses transformistes de Lamarck, nous nous contenterons de souligner les aspects relatifs à la notion de vie.

Ce qui distingue l'être vivant d'un objet inanimé est son organisation qui obéit à des lois physiques.

La nature se définit comme « *l'ensemble des corps physiques, de leurs relations et leurs mouvements et des lois qui les régissent. les transformations de la nature résultent de ces mouvements, agitations, désunions entre les corps* »(A. Pichot¹), approche écologique avant la lettre ! Les « circonstances » à l'origine des changements de la nature constituent le milieu extérieur. Les circonstances agissent directement sur les végétaux, contrairement aux animaux, chez lesquels elles provoquent la création de nouveaux besoins qui seront à l'origine de modifications corporelles. Le cas des végétaux est plus simple, ils sont sous la dépendance exclusive de l'environnement.

Mais l'homme peut aussi troubler l'équilibre entre les espèces et peut en faire disparaître certaines.

Lamarck perçoit aussi une complexification croissante de l'individu dans son développement ainsi qu'une complexification dans l'organisation des différentes espèces, idée qui ne sera pas reprise par Darwin.

Et la notion de temps devient capitale. C'est une dimension essentielle du phénomène vivant. Avec la prise de conscience que la transformation des espèces, processus progressif et lent, nécessite beaucoup de temps, Lamarck remet en question l'échelle du temps établie par ces prédécesseurs et par l'Eglise (durée de vie de la Terre : 75000 ans pour Buffon, 5000 ans pour l'Eglise).

¹ PICHOT A. , ibid, p.583

L'apport de la pensée de Lamarck pour la biologie est primordial : en conciliant « les principes de la physique moderne la reconnaissance de la spécificité du vivant », il crée une biologie qui n'est ni un mécanisme de type cartésien qui nie la vie, ni un animisme à la Stahl, ni un vitalisme à la Bichat.

Ses successeurs, Cl. Bernard, Darwin, reviendront à un modèle machiniste.

• La biologie contemporaine

D'après A. Pichot, avec Cl. Bernard (1813-1878), c'est une nouvelle ère de l'histoire de la biologie qui s'ouvre, la période contemporaine. Après 1830, la biologie devient l'affaire de biologistes moins généralistes, plus spécialistes.

Grande place est faite à l'expérimentation, l'expérience physiologique avec Cl. Bernard, où la physico-chimie est importante : la biochimie inventée au XIX^e siècle donne une explication chimique aux fonctions biologiques.

On montrera ainsi que animaux et végétaux sont également capables de synthèse organique, mais leur source d'énergie diffère, oxydation des aliments pour les premiers, énergie solaire pour les seconds.

La biologie de Cl. Bernard repose sur la notion de stabilité, la constance du milieu intérieur : l'essence même de la vie est le maintien de cette stabilité. Biologie matérialiste et déterministe, où l'être vivant-machine est bien régulé.

Aujourd'hui, la notion de vie dans la biologie moderne est ignorée (A. Pichot¹) et « *se contente de l'analyse d'objets que le sens commun lui désigne comme vivants, analyse montrant qu'ils possèdent un certain nombre de caractères physico-chimiques identiques* ». La biochimie (ou la biologie moléculaire) est « *le stade ultime de cette méthode analytique et expérimentale* ».

On a recourt à la notion d'émergence : « *la vie est alors présentée comme une qualité nouvelle apparaissant à partir d'un certain degré de complexité de l'organisation physico-chimique* ». (A. Pichot²)

On admet alors une gradation progressive entre l'inanimé et le vivant, sans discontinuité. Cependant, l'être vivant se définit comme une entité distincte, se différenciant de son environnement tout en ayant de nombreux échanges avec lui (notion de système ouvert). La définition de l'être vivant est temporelle. L'être cesse d'être vivant quand il rejoint

¹ PICHOT A., *ibid*, p.937

² PICHOT A., *ibid*, p.939

l'environnement et évolue avec lui. Il y a un écart entre l'être et son environnement. Plus l'être est évolué, plus l'écart avec son environnement est grand. L'être vivant obéit à ses propres lois, en cela il est autonome, sans être indépendant. « *Entre l'être vivant et son milieu, il n'y a donc ni séparation radicale (nombreux échanges entre eux), ni continuité physico-chimique (disjonction des évolutions)* ». (A. Pichot¹)

Ainsi il ressort de cette étude que dans le monde du vivant, le végétal n'a pas toujours occupé une place de choix dans l'esprit de l'homme: très souvent exclu de ses réflexions, reconnu comme vivant certes, mais comme vivant inférieur comparé à l'animal, sans âme, au fonctionnement mécaniste jusqu'au XVIII^{ème} siècle, objet d'un règne à part.

¹ PICHOT A., *ibid*, p.951

II - Evolution de la réflexion sur les arts : la place de l'objet par rapport au sujet

« Il n'y a d'objet que par rapport à un sujet (qui observe, isole, définit, pense), et il n'y a de sujet que par rapport à un environnement objectif qui lui permet de se reconnaître, se définir, se penser, etc., mais aussi d'exister » E. Morin¹.

• Nelson Goodman et le langage de l'art

Je proposerai tout d'abord une définition de l'art et celle de Nelson Goodman² fait référence.

« Le langage ne dit rien du monde ; c'est simplement un système symbolique qui nous permet de fabriquer des mondes, qu'il s'agisse de la connaissance, de la nature ou de l'art ». Dans *Langages de l'art - Une approche de la symbolique* (1968) il déclare vouloir réhabiliter l'esthétique aux yeux des scientifiques assez dédaigneux de cette discipline. Il veut montrer qu'il n'existe pas de différences fondamentales « entre l'expérience scientifique et l'expérience esthétique : l'art comme la science serait un système symbolique, une version du monde, une manière de le fabriquer. »

Dès Baumgarten au XVIII^{ème} siècle, ce sont la sensibilité et les émotions qui « empêchent l'esthétique d'être mise rigoureusement sur le même plan que la connaissance logique. »

Il faut maintenant considérer ces émotions comme des « instruments de connaissance, qu'elles fonctionnent de façon cognitive. Libérons-les de leur charge subjective et psychologique et voyons en elles de simples moyens permettant de discerner les propriétés et les qualités objectives possédées et exprimées par une œuvre. » L'art est affaire de connaissance et non de représentation.

En 1977, N. Goodman² publie « *When is art ?* », texte de référence en esthétique ; il écrit : « il y a art lorsqu'une chose fonctionne symboliquement comme œuvre d'art », il ajoute « il n'y a pas que les œuvres qui représentent qui soient symboliques (...) Toute œuvre qui représente est un symbole. (...) Une peinture abstraite qui ne représente rien peut exprimer et donc symboliser ».

¹ MORIN Edgar, Introduction à la pensée complexe, Paris, Seuil, 2005,p.56

² GOODMAN Nelson, *Quand y-a-t il art ? in Esthétique et Poétique*, Gérard GENETTE, Paris, Seuil, 1992

• **L'esthétique** est une discipline philosophique ayant pour objet l'art ; d'abord science du beau, elle deviendra au XIX^{ème} siècle, la philosophie de l'art.

Le mot *esthétique* est dérivé d'un mot grec signifiant « sensation ». Etymologiquement, l'esthétique définit la science du sensible. Mais le terme « esthétique » est introduit par A. G. Baumgarten au XVIII^{ème} siècle et désigne une nouvelle discipline philosophique. Il prend des significations différentes selon les langues, mais son champ d'étude recouvre les théories de l'art, la critique du goût, la théorie du jugement, la perception du beau...

Il ne s'agit pas ici de reprendre l'histoire de cette discipline, mais de montrer, comment au fil de l'évolution des pensées dans le domaine de l'esthétique, les rapports entre le sujet, l'artiste, et l'objet, ce qu'il cherche à représenter sont vécus, quelle est l'attitude de l'artiste par rapport à son objet.

M. Jimenez¹ dans « *Qu'est-ce que l'esthétique ?* » nous guide dans cette histoire « *et l'évolution de l'art en particulier (qui) ne sont qu'une succession à intervalles plus ou moins longs de sursauts, d'à-coups, de mutations, et parfois d'oppositions plus ou moins radicales aux époques antérieures.* »

« L'histoire de la réflexion sur l'art en occident se présente, jusqu'au romantisme du XIX^{ème} siècle, comme un long commentaire contradictoire et controversé des théories platoniciennes, et comme une interprétation sans cesse renouvelée de la théorie du beau et de la mimésis. »

• Pour Platon (427-8 – 347-8 av. J.-C.), l'activité poétique est liée au « sensible », aux émotions, contrairement à la philosophie qui s'intéresse à la connaissance, à l'intelligible.

Dans la tradition aristotélicienne, Aristote (384 – 322 av. J.-C.) refuse de séparer le monde intelligible du monde sensible et se montre en faveur de l'imitation dans l'art. Aristote sera la référence majeure aux XVI et XVII^{ème} siècles.

L'imitation de l'art s'imposera jusqu'au XIX^{ème} siècle.

• Renaissance

La première rupture marquante dans l'évolution de la réflexion sur les arts survient à la Renaissance, période culturelle où l'éloquence et la poésie sont d'ailleurs à la tête des arts. L'art, fondé sur l'imitation des Anciens, est influencé par la rupture religieuse qu'apportent la

¹ JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard Folio 1997

Réforme et la Contre-réforme, avec une prise de conscience concomitante du pouvoir de l'individu.

L'idée s'impose peu à peu que la création n'est plus seulement d'essence divine mais quelle peut être de nature humaine.

Autre idée marquante est que la relation entre la raison et la sensibilité n'est pas seulement conflictuelle.

Mais ce n'est qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle que le rôle de l'artiste ne se limite plus à la simple imitation de la nature.

Pendant la Renaissance, l'imitation de la nature, ou mimesis, représente le principe esthétique dominant, principe qui règnera jusqu'au début du XIX^{ème} siècle.

Il ne s'agit pas seulement de la copier, ou de la reproduire plus ou moins fidèlement, il s'agit de la « *contrefaire* », nous précise Marc Jimenez¹, à l'aide d'outils mathématiques.

L'Humanisme de la Renaissance pose la question du rapport entre raison et sensibilité ; prise de conscience de la place de l'homme ; le beau lié à l'harmonie, qui implique de maîtriser connaissances scientifiques et savoir rationnel.

• Influence du cartésianisme

Cette influence se fera sentir dans des domaines de la philosophie, de la science, de la morale et des arts. Nous verrons dans le chapitre I, comment la science avec la notion du vivant en particulier sera traversée par ce courant d'idées.

Pour l'instant voyons comment, la phrase de Descartes dans les dernières lignes du *Discours de la méthode* dans laquelle il dit que l'homme doit se rendre « *Maître et possesseur de la nature* » est interprétée dans le champ esthétique.

En réaction à l'esprit foisonnant qui domine la fin de la Renaissance, la pensée de Descartes fait appel à « *l'analyse, la classification, l'ordre et l'ordonnement* » (M. Jimenez).

C'est la méthode rationnelle qui permet d'accéder à la Vérité.

Dans « *Les passions de l'âme* », Descartes (1596-1650), cité par Jimenez, montre « *l'usage de notre libre arbitre et l'empire que nous avons sur nos volontés* ». Au centre de ce

¹ JIMENEZ, ibid

rationalisme, il y a le sujet pensant, qui affirme son autonomie par le doute, l'incertitude de sa propre pensée.

Dans le champ de l'esthétique, le sujet s'affirme comme maître de ses représentations.

Mais pour la raison classique, la raison doit se méfier de l'imagination (même si selon Descartes, l'imagination pourrait dans certains cas suppléer à la raison).

Dans le milieu du XVIII^{ème} siècle, la raison n'est plus considérée comme l'unique source de connaissance.

Il est toutefois à souligner, que sous Louis XIV, c'est le règne de l'absolutisme, carcan politique et culturel, avec ses règles de normalisation, d'uniformisation.

Néanmoins, on reconnaît à l'homme sa sensibilité, ses affects, qui font que le sujet prend le pas sur son objet.

• **La querelle des Anciens et des Modernes**

Déclenchée en 1687 par Charles Perrault, elle a une origine littéraire : doit-on opter pour l'écriture des textes en latin ou en français, doit-on préférer Homère ou les auteurs contemporains ? La querelle se termine en 1713 avec Fénelon et la victoire des Modernes : la raison donne accès à la connaissance et à une vérité accessible à l'homme. Mais cette raison si efficace dans les sciences, doit reconnaître dans l'imagination et la sensibilité des facultés cognitives génératrices à leur tour de connaissance.

Ce que ressent le sujet dans sa confrontation avec l'objet est pris en considération : on assiste à un déplacement de l'objet au sujet.

• **Les théories empiristes, entre XVII^{ème} – XVIII^{ème} siècles**

Les empiristes accordent la priorité à l'expérience au détriment de la raison. Les organes des sens sont les intermédiaires obligatoires entre l'objet et l'esprit, sans lesquels aucune représentation, conception ou imagination ne seraient possibles.

Malebranche (1638-1715) repose la question du rapport de la raison et du sentiment, en faisant la distinction entre ce qui est perçu par les sens de manière immédiate et ce qui est ressenti par l'âme.

• L'artiste, génie

Les préromantiques allemands, Goethe, Schiller, Novalis, ont conscience du caractère de génie qui habite l'artiste ; le sujet, l'artiste, est créateur de ses propres règles, en toute liberté.

Baumgarten (1714-1762) dans « *les belles sciences* » déclare que le beau est ce qui émeut. La beauté d'une œuvre laisse percevoir l'harmonie de la nature et la perfection de Dieu à l'origine de cette harmonie.

Il s'agit toutefois de faire la distinction entre la beauté artistique et la beauté naturelle.

Pour Kant (1724-1804), l'esthétique est la science du sensible par opposition à la logique. Ses réflexions concernent particulièrement la perception de l'art, il analyse la question du jugement du goût par rapport au beau et au sublime et sur la nature du sentiment esthétique.

La beauté, le sublime de Kant, ne sont pas dans l'objet mais dans l'esprit de celui qui juge.

Dans le système philosophique de Hegel (1770-1831), le but de l'art est d'exprimer la vérité.

Pour Hegel dans « *Esthétique* », déclare que le beau artistique est supérieur au beau naturel. L'art fait plus qu'imiter la nature ; il a « le pouvoir de d'exprimer le beau ».

• Début XIX^{ème} siècle – le romantisme

L'art voit sa fonction modifiée ; par un rôle métaphysique ou théologique pour certains, il donne accès à l'absolu, à la Vérité, à l'Être, à Dieu. Il a aussi, pour d'autres, un rôle pédagogique, social ou politique. Chez Nietzsche et Schiller, ces différentes vocations de l'art sont alliées.

Dès la fin du XVIII^{ème}, les progrès techniques et scientifiques sont tels que la science affirme sa suprématie sur l'art et en limite son influence.

L'art romantique produit des œuvres puissances, dit Jimenez¹, surtout dans le domaine de la création littéraire et poétique.

Pour Hegel, la poésie est la synthèse des arts plastiques et de la musique.

¹ JIMENEZ, ibid

Schopenhauer (1788-1860) pense que les arts reproduisent la réalité, hormis la musique qui est la plus immatérielle, la plus détachée du monde sensible, la plus proche du monde des idées.

Pour Freud (1856-1939), l'œuvre d'art est une traduction imagée de l'inconscient, tout en respectant les règles de l'imitation

Marx, Nietzsche, Freud restent « au seuil de l'art moderne ».

• La modernité

La modernité et l'esprit nouveau sont deux courants artistiques qui s'étendent des années 1860 à 1935. Cette période de rupture est essentielle dans l'évolution des arts.

Les sujets des œuvres font référence aux progrès techniques. Tous les arts se libèrent des formes rigides. En poésie, par exemple, les vers réguliers et la ponctuation tendent à disparaître.

Elle se définit par de nouveaux thèmes abordés, puisés dans l'actualité, de nouveaux modes de représentation, l'abandon de la mimésis.

Rappelons que pour Baudelaire¹, « *la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ». « *Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même* ». (Baudelaire²)

• Le passage au XX^{ème} siècle

De nouveaux courants apparaissent en philosophie: marxisme, phénoménologie, existentialisme, de même en linguistique, en esthétique.

« *La modernité artistique n'est plus un phénomène historique et idéologiquement neutre.* » (Jimenez³)

Les années 30 voient l'apparition des arts modernes, des mouvements avant-gardistes. Citons des noms marquants de cette époque : G. Lukacs, M. Heidegger, E. Bloch, H. Marcuse, T. Adorno.

¹ BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, in *Ecrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1990, p.518

² BAUDELAIRE Charles, *L'art philosophique*, in *Ecrits sur l'art*, Paris, le livre de poche, 1990, p.563

³ JIMENEZ, *ibid*

Dans le contexte historique de l'après Première Guerre Mondiale, les thèmes du déclin, de la décadence, liés aux différentes crises affectant les sciences et dans les valeurs traditionnelles, la culture, dominant les arts. De nombreux philosophes portent un regard pessimiste sur la civilisation occidentale.

Voici quelques idées prises chez quelques philosophes, retenues pour leur intérêt par rapport au point de vue sur l'art et du regard porté sur l'objet.

G. Lukacs (1885 – 1971) pose la question de la valeur éternelle de l'art et du réalisme. Pour lui, l'art doit s'efforcer à reproduire fidèlement le réel, mais au contraire d'une photographie, l'œuvre « transfigure la réalité » par la conscience et l'imagination de l'homme.

Heidegger (1889 – 1976), lui-même héritier de la phénoménologie, prône le retour aux origines.

Walter Benjamin (1892 – 1940) s'interroge sur « l'aura » de l'original d'une œuvre d'art, sur son unicité.

Victor Basch (1863 – 1944) : l'attitude de l'artiste est de fusionner avec l'objet, de s'identifier à lui, c'est l'empathie (*einfühling*) de l'artiste.

H. Marcuse (1898 – 1979) décrit de nouveaux enjeux artistiques et la volonté de rompre avec la rationalité d'une société : l'art est une projection imaginaire.

T. Adorno (1903 – 1969) met en évidence l'action d'une œuvre sur un public, une œuvre agit car elle est « *déstructurée, disloquée, travaillée* ».

« Dès 1978, Hans Robert Jauss développe les fondements d'une esthétique de la réception, essentiellement appliquée à la littérature. » Elle montre l'importance de l'accueil, ou réception d'une œuvre par son lecteur, public...

L'œuvre d'art vit des interprétations infinies possibles.

C'est l'interprétation qui permet la transfiguration de l'objet banal en œuvre d'art (Arthur Danto, 1989, cité par Jimenez¹).

• **Pour conclure**, je citerai cette phrase de Gérard Genette² qui résume le « phénomène » de l'œuvre d'art :

« *Il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre active d'une intention et d'une attention.* »

¹ JIMENEZ, *ibid*

² GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992

Il y a rencontre active, c'est-à-dire désir de rencontre : pour l'artiste, désir d'être vu, lu, compris ; pour le public, désir de comprendre, de se laisser toucher...

Il y a intention : de l'artiste, du poète, avec des outils qui lui sont propres, qu'ils maîtrisent, de représenter, re-présenter, un objet ; avec sa sensibilité, ses affect, ses connaissances par rapport à l'état des sciences; en relation avec le milieu socio-culturel dans lequel il évolue ;

Il y a attention : d'un public, d'un lecteur, réceptif, prêt à accueillir l'œuvre, et qui interprète la représentation de l'objet qui lui est proposée, avec ses émotions propres et ses propres expériences.

III – Les fonctions du poète – entre inspiration et imagination

La poésie est d'emblée perçue comme un art, c'est-à-dire l'expression d'un idéal esthétique, la recherche de la beauté, à partir du travail d'un matériau, le langage.

Le mot poème apparaît dans la langue française au XIII^{ème} siècle avec la naissance des premiers ouvrages en vers. Dans la langue française (attention, l'étymologie est différente dans les autres langues), le mot poème dérive du verbe grec *poiein* aux diverses significations de fabriquer un objet, créer, enfanter. En langue allemande, le poème est davantage le résultat d'une inspiration, « la transcription d'une parole qui le transcende ».

Ainsi peut on voir dans le poète un créateur, un démiurge, autant qu'un artisan des mots.

Initialement, la poésie était un outil de la tradition orale, un moyen de conservation et de transmission, un moyen de « *fixer et pérenniser ce que disent et pensent les hommes* » (J.-L. Joubert¹). La poésie est une technique mnémotechnique, « *la mémoire des peuples sans écriture* » (G. Jean, in Joubert). Cette technique repose sur l'emploi de vers, de parallélismes, de rimes, d'allitérations..., favorisant le travail de fixation dans la mémoire.

Ainsi, la poésie peut se concevoir comme la mémoire de l'humanité.

L'imprimerie en Europe a fait disparaître, partiellement, cette fonction de la poésie .

1) Les visages du poète

Je citerai ici des paroles d'E. Morin à propos du langage : *le langage, acquisition de l'humanité, système de code, « va participer au grand processus anthropologique d'échanges entre l'homme et le monde »* (E . Morin²) . Qui, mieux que le poète, peut se sentir investi d'un tel rôle ?

Magicien, alchimiste, voyant, doté d'un pouvoir à la fois sacré et inquiétant, ayant accès aux sphères spirituelles supérieures - rêveur, marginal, bohémien, plus à l'aise au milieu de la

¹ JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2004

² MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil 1970, p. 105-106)

nature que dans la société des hommes - prophète poète engagé au service de la collectivité, les visages du poète sont nombreux.

- Le poète, **propagateur des mythes** par sa poésie a « *prêté aux mythes sa puissance de nomination, sa richesse d'organisation* » (Joubert¹).

« *A travers le mythe, il y a mouvement d'appropriation du monde, réduction de l'univers en données intelligibles à l'homme* » (E. Morin²).

Le poète est capable de décrypter ces signes de la nature (la nature est une sémiologie, système de signes qui font sens - F. Bianchi, conférence CIEH1, 2009), dont les mythes en constituent l'interprétation.

- Par sa parole, le poète, **magicien**, exerce un pouvoir sur les êtres et les objets.

La magie, d'après F. Bianchi (conférence CIEH1, 2009) est le fait de croire qu'en agissant sur les images du réel on agit sur le réel. Pour E. Morin, c'est la croyance en la toute puissance des idées ; la magie perdue dans la poésie comme un défi au temps. « *La magie, et avec elles le mythe, disparaissent (pour ressusciter en poésie) quand la technique peut les relayer* » (E. Morin³).

- La tradition occidentale tend à opposer poésie et pensée rationnelle. J.-B. Vico, philosophe italien du XVIII^{ème} siècle (cité par Joubert), s'exprime ainsi : « *la philosophie... est une conquête de la maturité de l'esprit et de la raison, tandis que la poésie, qui relève de l'imagination et des sens, qui s'abandonne aux formes corporelles, nous ramène à l'enfance* ». Le poète fait figure de **doux illuminé**, pis, de **fou**.

- Le romantisme européen qualifie le poète de **mage**, de **prophète**, de **voyant**, parce qu'il « *a accès à un autre monde* » (Joubert¹). Le thème de la voyance du poète sera prépondérant aux XIX et XX^{ème} siècles.

- **Le poète, rêveur - rév-élateur de l'inconscient**

On note l'étroite relation entre le rêve et la poésie. Selon Freud, une homologie existe entre le travail du rêve et les figures poétiques. Dans les figures de style répertoriées dans la poétique,

¹ JOUBERT, ibid

² MORIN, ibid, p. 108

³ MORIN, ibid, p.115

on retrouve par exemple la « condensation », processus de l'inconscient par lequel plusieurs représentations ou contenus de pensée sont fondus en un seul : c'est l'équivalent de la métaphore poétique. De même, « le déplacement », quand l'intensité d'une représentation se détache sur une autre, originellement moins intense, mais reliée à la première par une chaîne d'association peut être assimilé à la métonymie.

La poésie est une voix /voie qu'emprunte le poète, artisan du langage.

« D'autant plus ouverte lorsqu'elle (l'esthétique) s'exprime par la poésie, qui n'est autre que le langage natif, incantatoire, magique, sacré, universellement déterminé par la métaphore, l'allitération, le rythme, c'est-à-dire l'analogie, qui jaillit des nappes inconscientes de l'inspiration » (E. Morin¹).

2) Entre inspiration et imagination

• L'inspiration du poète

Une longue tradition veut, qu'à travers les poètes, une voix parle, qui vient d'ailleurs. Idée qui s'oppose à l'image du poète travaillant sur le métier : « *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage/polissez-le sans cesse et le repolissez ...* » (N. Boileau au XVI^{ème} siècle).

L'inspiration du poète a d'abord été considérée comme un don des Dieux, comme le déclare Platon, « *parce qu'un Dieu est en eux et qu'il les possède* ». *Ion, dans Œuvres complètes, La Pléiade*, cité par J.-L. Joubert.

Le poète est un élu. Il peut être investi d'un pouvoir qui lui vient de Dieu et qui lui donne sa force (Agrippa d'Aubigné, 1616) et l'inspiration, terme qui en français ancien signifie insufflation divine.

Selon le latin Horace, on naît poète ; on retrouve la théorie du poète élu, la poésie ayant pour projet d'imiter le réel.

La poésie peut être de même perçue comme une dictée : comme le montre l'étymologie du terme allemand Gedicht (poésie, poème).

Au XVII^{ème} siècle, l'inspiration du poète n'est plus attribuée à une élection divine, mais à une pulsion profonde (Diderot), qui sera reprise par les Romantiques : « *elle trouve refuge dans la*

¹ MORIN, ibid, p. 184

sensibilité exacerbée du poète : est inspiré celui dont l'émotivité réceptrice vibre intensément à toute incitation perçue » (J.-L. Joubert¹).

Le Surréalisme tentera de localiser l'origine de l'inspiration dans l'inconscient (A. Breton).

Mallarmé, en 1864, « *l'affleurement à la conscience de phrases inconnues ou de lambeaux de vers comme un phénomène hallucinatoire* » peut définir l'inspiration.

J.-L. Joubert insiste sur la place de l'image en poésie : « *L'inconscient produit d'abord des images, c'est à dire des mises en relation de mots ou de représentations. L'image est devenue le signe distinctif majeur dans la poésie moderne* ».

Notons aussi que le mot « image » désigne un procédé caractéristique de l'écriture poétique - métaphore, comparaison, allégorie, analogie,...- , un « *décrochage d'une langue commune vers une parole plus individuelle qui traverse les données du réel pour faire apparaître des correspondances jusque-là cachées, voire inconnues [...] Faire une image revient à...inaugurer une liaison neuve, à travers la parole, entre soi et le monde* ». (Ducros²) .

• **Imagination**

Pour Baudelaire³ , dans les *Ecrits sur l'art*, l'imagination, qui fait la force de toute création est « *la reine des facultés* » . Elle en est le principe même. Mépris à ceux qui en sont dépourvus car il ajoute « *les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Evangile* » ! Il lui attribue plusieurs rôles puisqu' « *elle est l'analyse, elle est la synthèse, (...) elle est la sensibilité* », dont il ne faut pas priver l'œuvre.

Le poète peut exprimer ses sentiments les plus intimes et ses émotions face au cosmos.

Cette subjectivité créatrice donne à l'objet une profondeur dans laquelle se plonge à son tour l'imagination du spectateur.

Certains dénoncent cette projection de l'affectivité humaine sur la nature, qui en masque la réalité. Ils prônent une représentation plus objective de la nature en s'efforçant de limiter « *l'intervention du sujet à un simple point de vue, aussi neutre que possible* » (Michel Collot⁴).

Pour l'artiste, l'imagination est une seconde vue.

¹ JOUBERT, *ibid*

² DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p.117

³ BAUDELAIRE, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 366

⁴ COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Ed. José Corti, 2005

E. A. Poe attire notre attention sur le fait qu'il ne faut pas confondre imagination et « fancy » c'est à dire fantaisie : la fantaisie est productrice de fiction, alors que l'imagination est créatrice qui « *emprunte au réel ses éléments pour les redistribuer comme autant d'images et de signes* ».

L'imagination n'invente pas le monde, elle le recrée. Elle ne s'oppose pas à la réalité, elle en est la re-crédation.

Mais pour les adversaires du Romantisme, trop d'affect nuit à la réalité ; à propos du paysage en poésie, M. Collot¹ écrit : « *la correspondance entre le paysage et l'état de l'âme est un mirage, le pur produit d'une conscience narcissique qui projette son image dans un monde réduit au rôle de miroir* ». Est souhaitée alors une approche réaliste, plus objective, voire scientifique, attitude qui sera aussi dénoncée plus tard. Toutefois, l'art et la littérature n'ont pas pour seul objectif de reproduire fidèlement (mimésis) la nature.

La poésie surréaliste ne veut pas d'un art simplement mimétique, platement réaliste ; au contraire, elle tend vers une représentation purement mentale, intérieure , produit de la seule imagination. Ainsi, Eluard, Breton, Aragon remplacent le monde réel par un monde purement imaginaire.

Après la Seconde guerre mondiale, la poésie française se teinte d'un « nouveau réalisme », par la poésie engagée ou par la poésie du concret, mais de toutes façons marquée par un retour au sensible et au réel.

Les transformations économiques et sociales des Trente Glorieuses entraînent une évolution des idées et des pratiques littéraires, en parallèle avec le déclin de la population rurale et un attrait moindre pour la nature.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, une attitude écologique se fait sentir, en réaction à une littérature moderne qui perd contact avec la nature et la réalité sensible.

Les années 80 marquent un tournant pour la poésie française nous dit M. Collot qui renoue avec la narration et la figuration et le retour du sujet.

¹ COLLOT, ibid

• Conclusion

Au-delà de tout courant artistique, la représentation traditionnelle fait du poète un être rêveur et contemplatif du monde, doué de qualités particulières qui lui permettent de voir ce que le simple mortel ne perçoit pas, travaillant les mots - comme un artisan - pour traduire ses visions, à la sensibilité exacerbée qui lui permet de ressentir et d'exprimer, et à l'imagination féconde, moteur de toute création. Le poète semble ainsi à même de nous dévoiler les « traces mystérieuses (autrement dit non totalement déchiffrables !) de ce réel », de nous révéler « le réel voilé » de B. d'Espagnat¹.

¹ D'ESPAGNAT Bernard, *Un atome de sagesse*, Paris, Seuil, 1982, p.179

Seconde partie

Approches

Un choix d'une cinquantaine de poèmes ayant pour sujet l'arbre constitue le corpus (les références des poèmes sont portées dans la bibliographie); l'étude ne portera que sur des extraits qui paraissent le plus pertinents. Ainsi, je ne citerai que des fragments des poèmes choisis sur lesquels portera l'analyse.

Comme le propose D. Ducros¹, « *Le plus simple, et le plus juste, est d'évaluer le rapport de figuration qu'entretient le poème avec ce qu'il décrit* ».

Ainsi, ce travail se décompose en deux parties.

Dans une première partie, intitulée « Images », seront réunis les extraits poétiques qui affichent une tradition qui considère la poésie comme un art se rapprochant de la peinture, art figuratif ou art de représentation. Il repose sur le pouvoir du poète de représenter le monde, voire de le recréer. La poésie se définit d'abord comme concrète (opposée à abstraite), attachée à décrire le monde réel, à imiter la nature (mimésis).

Dans une seconde partie, nommée « Visions », les fragments de poèmes étudiés ne rendent plus objectivement l'arbre comme il apparaît ; le poète, comme le peintre affiche la volonté à laisser « *transparaître du côté de celui qui pense et compose la peinture, le désir de s'intercaler entre l'objet peint et la peinture elle-même. L'image n'est pas née dans sa présence aux mots, mais elle s'approche alors de la vision, avec la présence décelable, dans les mots du poète* » (D. Ducros²).

¹ DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 109

² DUCROS D., *ibid*, p.113

I - Images

Ou comment le poète perçoit la nature et transcrit, en « *adéquation rêvée entre les mots et le monde* » (D. Ducros¹), l'arbre, végétal vivant concret.

1) L'arbre, être vivant végétal

• Souvent, le poète ne distingue pas les différentes espèces d'arbre ; en cela il s'oppose au naturaliste, au scientifique, qui, eux, s'attachent à cataloguer, à classer, classifier, donner un nom précis, un nom propre à chaque type d'arbre. Le poète, lui, n'a pas nécessairement besoin de cette précision, de nommer une variété spécifique : comme pour le commun des mortels, c'est l'arbre en tant que représentant de son groupe, et porteur de qualités générales, universelles qui l'intéresse. Ainsi, en témoigne le grand nombre de poèmes intitulés « L'arbre » ou « Les arbres », « Aux arbres »...

Toutefois, le nom d'un arbre défini, appartenant à une espèce précise, ayant des qualités qui intéressent particulièrement le poète, sera parfois cité ; ainsi, le peuplier comme témoin particulier (E. Vandercammen), le frêne pour sa noblesse (Vauquelin de la Fresnaye), le pin pour son utilité pour l'homme (Gautier), le chêne pour sa force (La Fontaine, Lamartine, Hugo...), le poirier pour ses fruits (Racine), et aussi l'olivier (P. Morhange), le tilleul (J. Roubaud), le saule (J.-F. Ducis), le figuier (R. Char), le bouleau (J. Delille)...

Et Paul Eluard (1895-1952) dans son « Blason des arbres » ne cite pas moins de seize espèces différentes!

• En matière d'introduction, je citerai Francis Ponge (1899-1988) et son poème « Faune et flore » in *Douze petits écrits*, bien qu'il n'ait pas pour sujet l'arbre spécifiquement, mais le végétal en général. Ces poèmes du XX^{ème} siècle qui semblent n'appartenir à aucun registre poétique et n'obéir à aucun principe de versification montrent que le courant esthétique de la mimésis dans l'art dominant du XVI^{ème} siècle au début du XIX^{ème} siècle n'a pas disparu et se réaffirme chez certains auteurs contemporains.

¹ DUCROS D., *ibid*, p.110

Dans ses poèmes en prose, F. Ponge traduit la nature, nous la révèle à travers son regard, et j'ose employer le terme d'anamorphose pour décrire le travail du poète : l'objet se métamorphose sous la baguette du poète (magicien ou chef d'orchestre ?) mais la réalité concrète reste sous-jacente.

*La faune bouge, tandis que la flore se déplie à l'œil.
Toute une sorte d'êtres animés est directement assumée par le sol.
Ils ont au monde une place assurée, ainsi qu'à l'ancienneté leur décoration.
Différents en ceux-ci de leurs frères vagabonds, ils ne sont pas surajoutés au monde,
importuns au sol. Ils n'errent pas à la recherche d'un endroit pour leur mort, si la
terre comme des autres absorbe soigneusement leurs restes.
Chez eux, pas de soucis alimentaires ou domiciliaires, pas d'entre-dévoration [...]
Dès leur apparition au jour, ils ont pignon sur rue, ou sur route.*

Avec des mots et des images qui ne sont pas ceux d'un scientifique, F. Ponge nous fait bien comprendre que le végétal, et a fortiori l'arbre, immobile, fixé, enraciné, a un lien très fort avec la terre, qui conditionne son existence.

*Mais ces chênes là-bas sont immobiles
Même leur ombre ne bouge pas, dans la lumière
Ce sont les rives du temps qui coulent ici où nous sommes*

Le poète observateur, contemplateur de la nature, décrit l'arbre, **la vie** en lui, autour de lui, vie qu'il suscite ou qu'il abrite, en une peinture réaliste et détaillée.

L'exemple en est donné avec le poème « Bel aubépin » de Pierre de Ronsard (1524-1585). La vie du végétal se manifeste par la pousse des feuilles et l'éclosion de ses fleurs, en une vitalité sensible dans ces vers :

*Bel aubépin fleurissant ;
Verdissant,
Le long de ce beau rivage,
Tu es vêtu jusqu'au bas
Des longs bras
D'une lambruche sauvage.*

Au XVII^{ème} siècle, Jean-François Ducis (1783-1816), dans « Le saule du malheureux », dépeint ces paysages arborés avec un naturalisme teinté d'un lyrisme modéré :

*Charmant vallon, le plus doux des déserts,
Où souvent seul j'ai cherché la nature,
J'entends déjà ton ruisseau qui murmure ;
Je vois enfin tes saules toujours verts.*

L'image du poète contemplatif, observateur de la nature, V. Hugo (1802-1885), poète romantique, nous en donne un exemple dans ce vers extrait de « Aux arbres » :

La contemplation m'emplit le cœur d'amour.

Immergé au sein de la nature, le poète rêveur, en communion avec celle-ci, y retrouve bonheur et apaisement .

La vie de l'arbre peut être chantée par le poète à travers ses manifestations, bourgeonnement, verdissement, flux de sève...Elle peut aussi être clamée, déclamée, en un seul mot. Ainsi, dans le poème « *Le chêne* » d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), tout le vivant est contenu dans une simple exclamation : *Il vit !* qui en exprime avec lyrisme toute la force, la puissance et incite au respect.

*La vie ! à ce seul mot tout œil, toute pensée,
S'inclinent confondus et n'osent pénétrer ;
[...]
Il vit , ce géant des collines !
[...]
Il vit ! Le colosse superbe
Qui couvre un arpent tout entier*

« *L'arbre* » pour Emile Verhaeren (1855-1916) est un être vivant, où la vie est force inéluctable. Et l'arbre *impose sa vie*, il la communique à l'entour ... l'insuffle au poète aussi.

*Tout au long des jours de tendresse ou de haine,
Il impose sa vie énorme et souveraine
Aux plaines.
[...]
Je me sentais puissant comme un de ses rameaux.*

Cette puissance de vie ressentie par les poètes nous renvoie à l'explication de la vie par une force vitale donnée par les « théoriciens de la vie » jusqu'au XIX^{ème} siècle, force vitale qui semble échapper à la compréhension.

- Le poète d'Yves Bonnefoy (né en 1923) perçoit ce **vivant immobile** : l'arbre est fixé, ne bouge pas , c'est le vivant qui ne se déplace pas. Mais l'immobilité est aussi synonyme de longévité : en restant fiché en terre, « planté là », l'arbre est le témoin du temps qui passe, comme nous le verrons plus loin.

L'arbre n'a pas de mouvement propre, ce sont les éléments naturels, le vent, brise ou rafale, qui lui impriment un mouvement, comme le dit Emile Verhaeren (1855-1916) dans son poème « L'arbre » :

Tout seul

Que berce l'été, que l'agite l'hiver,

Que son tronc soit givré ou son branchage vert,

- Une caractéristique du vivant, la **respiration**, est peu transcrite par les auteurs.

Elle est parfois évoquée pour l'arbre seul. Fernand Gregh (1873-1960) écrit :

On le sent respirer, lent, de toutes ses feuilles...

Elle prend plus souvent une connotation écologique : la respiration du végétal n'est pas vue comme une action singulière, mais participe à un phénomène biologique global à une échelle plus grande.

Dans *L'été respire à son vaste poumon*, extrait de « L'arbre » de Lanza del Vasto (né en 1901), plusieurs images sont contenues dans la métaphore : l'arbre est bien représenté comme un être vivant autonome, mais plus encore, dans cette vision écologique, l'arbre permet à un ensemble – système - écosystème, de respirer ; on peut tenter l'analogie avec l'Amazonie, poumon de la planète. L'arbre est la vie de tout un système. On retrouve ici l'idée de la force de la vie : *l'arbre [...] impose sa vie énorme et souveraine* (E. Verhaeren) à la forêt, aux autres êtres vivants, au monde.

- Le **bruit lié est lié à la vie** : toute manifestation du vivant s'accompagne de sons.

Dans le poème « arbre » de Catherine Paysan (née en 1926), dont le calligramme évoque la silhouette, le végétal bruisse de vie :

Arbres !
Je vous écoute parler d'or
Avec le ciel, avec la terre.
Ô, la musique de vos sèves
Le vibrato d'orchestre à cordes
De vos ténébreuses racines
Et cette rumeur qu'on devine
Ce crescendo qui les soulève
A ras de sol, ras de poussière
Ce cri qu'à la fin déborde
A ras de ciel, à ras de lumière
Cette voix d'or –
Ce tu à toi
Avec la voix
De Dieu lui-même

En outre, l'auteure perçoit des bruits imperceptibles au simple mortel : là on reconnaît le poète investi de pouvoirs particuliers.

La métaphore filée qu'elle développe s'appuie sur l'analogie de ces sons qui suivent des variations d'intensité (*rumeur, crescendo*) comme les instruments de musique d'une partition. Chaque bruit, lié à un organe ou élément du végétal – racine, sève – s'inscrit dans un ensemble, l'organisme ou l'orchestre de la métaphore. Et c'est la voix de Dieu qui s'exprime par cet être vivant, qui fait le lien entre la terre et le ciel (on verra plus loin ce lien avec La Fontaine).

- A la notion de vie est liée celle de **la reproduction, propagation de l'individu et perpétuation de l'espèce.**

L'arbre, tel que le voit le poète, se reproduit par ses graines, ses semences qui tombent à son pied ou sont emportées plus loin, par le vent, *Comme l'érable aux graines tournoyantes*, de Jean Malrieu (1915-1977).

Un gland tombe de l'arbre et roule sur la terre, (« *Le chêne* », Lamartine, (1790-1869)) et , au printemps suivant, donne un nouvel individu.

L'arbre peut aussi assurer sa régénération – et ses générations futures - par des rejets à sa base comme :

*De vifs surgeons verdoient à son pied centenaire
Chacun de ses rameaux semble un arbre ordinaire*
décrits par Fernand Gregh (1873-1960).

Ainsi,

*Ils vivent en famille, les plus âgés au milieu
et les petits, ceux dont les premières feuilles
viennent de naître, un peu partout, sans jamais
s'écarter.*

observe avec finesse Jules Renard (1864-1910) dans « Une famille d'arbres ».

L'arbre en tant que genre ou espèce assure ainsi sa paternité, sa pérennité : l'arbre vivra toujours, il est immortel. Non l'arbre en tant qu'individu, mais l'arbre représentant de son espèce. La confusion sert le poète.

Alphonse de Lamartine dans « *Le chêne* » a bien perçu cette pulsion de vie qui anime l'arbre à chaque printemps et lui permet de propager cette vie :

*Et ces torrents d'âme et de vie,
Et ce mystérieux sommeil,
Et cette sève rajeunie
Qui remonte avec le soleil ;
Cette intelligence divine
Qui pressent, calcule, devine
Et s'organise pour sa fin,*

*Et cette force qui renferme
Dans un gland le germe du germe
D'êtres sans nombre et sans fin !*

*Et ces mondes de créatures
Qui, naissant et vivant de lui,
Y puisent être et nourritures
Dans les siècles comme aujourd'hui*

On retrouve dans ces vers l'idée que, dans le mécanisme de transmission de la vie, ou génération comme il était nommé aux XVIII^{ème}-XIX^{ème} siècles, l'être vivant est préformé dans le germe (*dans un gland le germe du germe*). Les êtres vivants sont ainsi créés emboîtés, comme des poupées russes, par Dieu.

Ainsi Lamartine poursuit :

*Et moi, je dis : Seigneur ! c'est toi seul, c'est ta force,
Ta sagesse et ta volonté,
Ta vie et ta fécondité,
Ta prévoyance et ta bonté !*

Par différents moyens de reproduction, graines, rejets, l'arbre assure sa descendance ; et parallèlement à cela, sa forte longévité, comme pour le chêne, lui permet de produire une *famille* nombreuse, et dans l'imaginaire du poète, fait de lui un être quasiment immortel.

- Le poète a conscience de certains caractères exceptionnels de ce végétal, en particulier sa **longévité**. C'est un thème récurrent, qui apparaît fréquemment dans la poésie sur les arbres. Autour de cette notion se greffent d'autres thèmes que l'on abordera plus loin, tel le temps.

*Il voit les mêmes champs depuis cent et cent ans
Et les mêmes labours et les mêmes semailles ;*

Le poète, E. Verhaeren, insiste sur la longévité de l'arbre, il peut vivre des centaines d'années ; ainsi il a été le contemporain de plusieurs générations humaines, témoin de leurs peines, de leurs joies, de leurs souffrances, de leurs amours..., comme E. Verhaeren l'écrit :

*Les yeux aujourd'hui morts, les yeux
Des aïeules et des aïeux
Ont regardé, maille après maille,
Se nouer son écorce et ses rudes rameaux.
Il présidait tranquille et fort à leurs travaux ;*

Le chêne – séculaire - est souvent pris comme exemple de longévité; cela lui permet d'être un témoin de la vie des hommes, sur le plan de l'individu (V. Hugo), ou sur plusieurs générations, donc témoin de l'Histoire (F. Ponge), comme cela sera développé en seconde partie.

Sabine Sicaud (1913-1928), « *Le chemin de l'ormeau* », jeune poétesse disparue prématurément, ressent cette vie chez l'arbre qui n'en finit pas : l'arbre continue de grandir, de grossir (on saisit bien ici le contraste douloureux avec cette jeune fille malade) :

*Sa colonne de bois, rugueuse, nue, énorme,
Quelqu'un l'a-t-il jamais serrée entre ses bras ?
Nous l'avions mesurée avec un fil de soie
La colonne de bois qui ne s'arrête pas
De grossir en silence.
[...]
J'ai rencontré la Patience*

L'arbre transmet à la jeune fille sa force résignée, sa patience, c'est-à-dire une certaine posture face au temps qui passe ; nous verrons plus loin que l'arbre est porteur d'une échelle de temps qui n'est pas celle de l'être humain.

Je citerai Jean Cocteau (1889-1961) qui, dans « *Pièce de circonstance* », avec humour et sensibilité, reprend l'idée de la croissance continue de l'arbre , responsable de la déformation des marques que les promeneurs ont laissées dans l'écorce :

*Gravez votre nom dans un arbre
Qui poussera jusqu'au nadir.
Un arbre vaut mieux que le marbre,
Car on y voit les noms grandir.*

De même, Philippe Jaccottet (né en 1925), dans cette poésie réduite à l'essentiel,
« Arbres I »,

*Du monde confus, opaque
des ossements et des graines
ils s'arrachent avec patience*

*afin d'être chaque année
plus criblés d'air,*

traduit cette croissance lente et continue, qui éloigne l'arbre de la terre, d'où il vient, et l'élève vers le ciel, assurant le passage de la terre au ciel.

Une reproduction continue (graines ou surgeons) alliée à une longévité extraordinaire nous conduit au concept d'immortalité, souvent abordé par les poètes des arbres et sur lequel je reviendrai plus loin.

- Autre qualité de ce végétal exaltée par le poète : sa **force**.

Sa vigueur, son endurance, lui permettent de résister au temps et aux intempéries,

*Mais alors, il fera l'orage ou le silence,
Sa voix contre le vent aura cent arguments*

« *Mon arbre* », Francis Ponge.

Cette force, légendaire pour le chêne, lui permet d'affronter les éléments et donc de survivre. C'est la *vigueur immortelle* de l'arbre clamée par Leconte de Lisle (1818-1884) .

*Les siècles ont coulé, rien ne s'est épuisé,
Rien n'a jamais rompu sa vigueur immortelle*

Force rime avec immortalité.

En même temps qu'il loue la force de l'arbre ,

*Prodige de force, le baobab élève ses masses de fer
comme des piliers solennels,*

Roger Caillois (1913-1978) dans « *Les arbres de Lapa* », fait l'éloge de sa **beauté**,

*Il ne fallut que du temps pour que vienne à son plein empire une majesté
faite tantôt de stable puissance et tantôt d'élégance concertée,*

en un véritable hymne à la beauté de la nature :

Publiant le miracle d'une beauté naturelle, d'un même mouvement,

*elles (les structures) s'acquittent de vivre et deviennent chefs-d'œuvre,
chefs-d'œuvre qui n'ont besoin
ni du calcul de l'architecte ni du labeur du maçon.*

Le chêne de la fable « Le chêne et le roseau » de Jean de La Fontaine (1621-1695) illustre aussi la résistance de ce végétal si souvent pris en modèle de solidité et de longévité.

*Cependant que mon front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.
[...] tout me semble zéphyr.*

Toutefois cette solidité rigide et sans souplesse conduira l'arbre de la fable à sa chute !

2) L'arbre et le bois, usage et matière

Les qualités plastiques - force, solidité - évoquées précédemment, servent les projets des hommes. Je ne citerai que quelques exemples qui montrent que, pour le poète, dans le bois, l'arbre vivant est toujours vivant et vénéré.

Ainsi, Yves Bonnefoy (né en 1923) :

Vous fibreuse matière et densité

et Jean Mogin (né en 1921) « *Forêt flottée* » :

*Tu vas nous faire des lambris, des parois, des remparts
de tes troncs*

[..] tu nous abriteras et nous t'habiterons.

illustrent par les apostrophes – les poètes s'adressent à l'arbre - que l'arbre est davantage qu'un pourvoyeur de matière première et ils lui rendent ainsi hommage.

Même remarque peut être faite avec ce vers, plus ancien, de Vauquelin de La Fresnaye (1535-1606) :

Je fais mes dards, pour tous mes arcs, de toi.

Le poète exprime sa reconnaissance pour les fruits que certains arbres donnent aux hommes, comme « Les poiriers » de Racine (1636-1699) dont la production de fruits :

Rend nos vœux à jamais contents.

Dans un registre différent, Théophile Gautier (1811-1872) dans « *Le pin des Landes* » décrit l'arbre exploité par l'homme qui en soutire ses « *larmes de résine* », et ressent la souffrance du végétal et compatit à sa douleur.

Geo Norge (1898-1990) dans son poème « *Le bois sacré* », rapporte la douleur de l'arbre

*...vaincu par la cognée,
mordu par la scie et le rabot*

qui donnera son bois pour faire la croix du Christ :

Et Jésus mourut sur du bois mort.

Le poète chante aussi sa reconnaissance à l'arbre – et la forêt - pour tout ce qu'il lui apporte.

Ainsi, José Maria de Heredia (1842-1905) dans son poème « *Le Dieu Hêtre* » :

*Car l'homme libre y trouve, au gré de la saison,
Les faines, le bois, l'ombre et les bêtes qu'il force...*

Matière première, nourriture, abri ..., les arbres ont de tout temps été utiles à l'homme. Mais à travers ces vers, J. M. de Heredia nous fait prendre conscience que l'homme et l'arbre appartiennent à un même ensemble ; on parlerait de nos jours d'écosystème.

3) L'arbre dans l'écosystème

Le regard du poète se veut écologique quand il évoque le rôle de l'arbre au sein de la forêt.

Avec « *Le tilleul* », J. Sacré (né en 1939), poète chez qui le paysage occupe une place importante et constante dans son œuvre, l'arbre participe à la vie de l'écosystème :

*Il éveille les abeilles et midi,
l'été
l'heure dorée des ruches,
l'amour avant l'amour.
il donne une rondeur au monde et mûrit dans la mémoire*

L'arbre fait partie d'un ensemble, la forêt, et assure différentes fonctions (niches, abris...) pour diverses espèces végétales et animales .

Il s'inscrit même dans un système plus vaste, à l'échelle de la planète quand il en est le poumon, comme il a été remarqué plus haut à propos de la respiration.

L'arbre dans la ville de Maxime Le Forestier « *Comme un arbre dans la ville* » (1973) connaît un autre sort que ses congénères des forêts ; il vit dans un autre écosystème, plus anthropisé, avec son lot de pollution, de bruit, de nuisances en tous genres :

Entre béton et bitume

Pour pousser je me débats

Mais mes branches volent bas

Si près des autos qui fument

[...]

J'ai la fumée des usines

Pour prison et mes racines

On les recouvre de grilles

II – Visions

« *La vision subjective affirmée contre la simple image des choses* »

(D. Ducros¹)

La description objective de l'arbre, quasi scientifique parfois, laisse le plus souvent apparaître la vision personnelle du poète, quand elle ne lui cède pas totalement la place.

1) L'arbre et les symboles

Parmi les différents thèmes relevés ou les grands schèmes structuraux répertoriés par G. Durand dans « *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* », certains apparaissent dans les poésies du corpus ; ainsi l'arbre sacré, l'arbre enraciné, l'arbre symbole du cycle saisonnier, et de la fertilité avec l'arbre nourricier, thèmes qui ont été plus ou moins traités dans les paragraphes précédents. Il me semble toutefois que l'on peut dégager de ces thèmes la notion récurrente du temps et celle de la mort qui en découle.

● **La saisonnalité ou l'éternel commencement**

Le déroulement des saisons apparaît nettement dans certains poèmes. Au-delà des modifications apportées par le passage des saisons, c'est le rapport même au temps, à la vie et à la mort qui est palpable.

« *Dans les bois* » de Gérard de Nerval (1808-1855), l'arbre, en spectateur, assiste aux changements de la nature, aux activités animales qui les accompagnent.

Au printemps, l'oiseau naît et chante ;

[...]

L'été, l'oiseau cherche l'oiselle.

[...]

Puis, quand vient l'automne brumeuse,

¹ DUCROS D., *ibid*, p.113

*Il se tait avant les temps froids.
Hélas ! qu'elle doit être heureuse
La mort de l'oiseau – dans les bois !*

L'arbre par son immobilité assure la paix à l'ensemble de cette biocénose. Il en est le protecteur. Et grâce à lui, la mort n'est pas une fin - il rend la mort heureuse à l'oiseau, car la vie est un cycle, elle renaîtra au printemps suivant.

Dans « *L'aubépine fleurit...* » de Théophile Gautier, le printemps apporte le renouveau et la gaieté par l'éclosion des couleurs du champ lexical : *la pâle violette, azur, bouton d'or, gazon vert, jaune étincelle, les sureaux sont blancs.*

En relation avec le thème des saisons celui de l'arbre nourricier est présent dans « *Les poiriers* » de Racine (1639-1699) ; il est symbole de fécondité.

*Je les vois, par un doux échange,
Ici mûris et là naissants,
De leurs fruits blonds et verdissants
Faire un agréable mélange.*

Avec « *Le chêne* » de Lamartine, l'arbre vit en suivant le cycle des saisons . Au printemps les semences de l'arbre, *cette poussière*, prennent vie :

*Le printemps de sa tiède ondée
L'arrose comme avec la main ;
Cette poussière est fécondée
Et la vie y circule enfin !*

A l'automne,

*Les sillons où les blés jaunissent
Sous les pas changeant des saisons,
Se dépouillent et se vêtissent
Comme un troupeau de ses toisons ;
[...]
L'hiver effeuille le granit, Des générations sans nombre
Vivent et meurent sous son ombre,...*

Mais l'arbre ne meurt pas, sa vie se perpétue dans les pousses à son pied.

La construction même du poème est cyclique : l'avant-dernière strophe reprend le thème du gland de la première strophe, le gland qui symbolise dans le renouveau toute la force de la vie.

Dans un autre poème de Lamartine, « *L'automne* »,

Salut, bois couronnés d'un reste de verdure !

Feuillages jaunissants sur les gazons épars !

Salut, derniers beaux jours ! le deuil de la nature

Convient à la douleur et plaît à mes regards.

La citation de l'automne permet l'identification du poète à la nature par la résonance de ses états d'âme.

La mort va être appropriée magiquement, mythiquement (E. Morin¹). L'arbre échappe au temps, il a la maîtrise du temps. Par le rythme cyclique, périodique, de son activité biologique, il revit à chaque printemps, donne la vie, essaime et se propage, fait des pousses... Il « *se libère du schéma de l'éternel commencement* » (G. Durand²) par la production de nouveaux sujets, par ses semences.

● L'enracinement et la posture : la verticalité

De même, par sa verticalité, l'arbre échappe au temps, « *la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir* » (G. Durand³)

La verticalité de l'arbre l'humanise « *en le rapprochant de la station verticale significative de l'espèce humaine* » :

« *droit comme un homme* » nous dit Jean Follain, ou « *debout comme un arbre* » déclare Roger Caillois, avec, à chaque fois le terme de comparaison « *comme* » qui associe directement, et de manière transitive, l'homme au végétal, le végétal à l'homme.

¹ MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970

² DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.390

³ DURAND G., *ibid*, p.391

La verticalité de l'arbre lui permet de « rompre à son tour progressivement la mythologie cyclique dans laquelle s'enfermait l'imagination saisonnière du végétal » (G. Durand¹)

G. Durand² définit l'arbre comme « le symbole du cycle saisonnier et de l'ascension verticale ».

L'arbre a la maîtrise du temps. « Le temps n'est plus vaincu par la simple assurance du retour et de la répétition ».

● L'échelle du temps pour l'arbre est différente de l'échelle humaine

Sa durée de vie supérieure à celle de l'humain - pour des essences comme de le chêne, le hêtre -, l'abondance de ses graines et autres formes qui lui permettent de se reproduire, font de l'arbre un être remarquable, supérieur; le poète ne peut que s'extasier devant la force vitale de cet être vivant, qui assure ainsi la perpétuation de l'Arbre (et là, la confusion, genre/ espèce facilite l'extrapolation) ;

La vie de l'homme ne s'écoule pas au même rythme ; le temps, pour l'Arbre et pour l'Homme n'a pas la même vitesse.

● De ceci découle l'idée que l'arbre est un témoin de la vie de l'homme

L'arbre est le témoin de moments dans la vie d'un homme :

Dans son poème « *Les sapins* », Guillaume Apollinaire (1880-1918) rend hommage à ces conifères, qui, comme dans le conte d'Andersen

Saluent leurs frères abattus

et accompagnent nos fêtes de Noël :

A briller doucement changés

En étoiles et enneigés

Aux Noël's bienheureuses

Fêtes des sapins ensongés .

L'arbre est le témoin d'une vie d'homme :

¹ DURAND , ibid, p.390

² DURAND, ibid, p. 54

Victor Hugo (1802-1885), « Aux Arbres »

Arbres de la forêt, vous connaissez mon âme

Au gré des envieux, la foule loue et blâme ;

Vous me connaissez, vous ! – Vous m’avez vu souvent...

Plus qu’un témoin, l’arbre devient un confident pour le poète.

L’arbre est le témoin de plusieurs générations :

E. Verhaeren, cité plus haut (longévitité), témoin du passage de plusieurs générations

Il voit les mêmes champs depuis cent et cent ans

L’arbre est le témoin de l’Histoire :

Dans « Le platane ou la permanence » (1942), F. Ponge confère un rôle historique à l’arbre, à la fois en tant que témoin et survivant des hommes :

Tu borderas toujours notre avenue française [...]

A perpétuité l’ombrage du platane.

Emblème des places de nos villes, le platane résiste aux luttes des hommes et leur survit.

• La mort, le temps, l’immortalité

Au regard de l’homme, l’arbre est immobile, immuable et immortel. Il résiste au temps qui passe, survit aux éléments naturels défavorables, répand ses semences et ses rejetons sur la terre pour des siècles et des siècles. Supérieur à l’homme, il le toise de sa cime, le regarde passer. Yves Bonnefoy (né en 1923) illustre cela par ces vers :

Mais ces chênes là-bas sont immobiles,

[...]

Ce sont les rives du temps qui coule ici où nous sommes,

Et leur sol est inabordable, tant est rapide

Le courant de l’espoir gros de la mort.

On peut souligner dans ces vers l’usage de métaphores spatiales (*courant, rives*) pour exprimer des durées temporelles (Lakoff et Jonhson, 1980, cité par U. Eco¹).

Le temps, courant inexorable, entraîne l’homme vers sa mort, au contraire de l’arbre qui reste sur la berge.

¹ ECO Umberto, *Les limites de l’interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 169

2) L'arbre personnifié et le double du poète

La personnification de l'arbre, en lui prêtant parole et pensée, permet au poète d'en faire un témoin, un complice ou un confident. De là, un pas peut être franchi vers une identification du poète à l'arbre.

• L'arbre personnifié

Au-delà des métaphores (verbes *parler, penser, ...*), qui personnifient l'arbre, le poète transcrit sa faculté à comprendre la nature.

L'arbre doué de parole, seul homme parmi les hommes, le poète l'entend. Le poète est capable de décrypter le langage de la nature, d'en comprendre les signes.

Marcel Béalu (1908-1993) « Voix des arbres »

*Les arbres timides et forts
La nuit parlent à voix haute
Mais si simple est leur langage
Qu'il n'effraie pas les oiseaux*

Ponge « *Mon arbre* » (1948), perçoit la parole de l'arbre, être de raison :

« *Sa voix contre le vent aura cent arguments* »

Comme précédemment, le poète, avec une certaine facétie aussi, nous montre qu'il considère l'arbre comme un être pensant :

Raymond Queneau (1903-1976) « *L'arbre qui pense* » :

*L'arbre qui pense
les pieds dans sa grille
à quoi pense-t-il
oh ça oh mais ça oh mais ça à quoi pense-t-il*

et Fernand Gregh (1873-1960), « *L'arbre* » :

*Quelle pensée auguste et douce habite en lui ?
Que rêves-tu, grande Ame encor jeune aujourd'hui*

Par sa sensibilité particulière, le poète ressent la douleur de l'arbre et l'exprime, en même temps qu'il exprime la sienne propre.

Théophile Gautier, dans « *Le pin des Landes* », regrette le traitement infligé à l'arbre, déplore « *le pin avec sa plaie au flanc* » et « *ses larmes de résine* ».

« *Le bois sacré* » de Geo Norge (1898- 1990) :

*Un arbre vaincu par la cognée,
Mordu par la scie et le rabot
[...]
L'arbre avait encore assez de fibre
Pour sentir ces clous qu'on lui plantait
[...]
Et l'arbre sentit Jésus mourir.*

Arbre témoin, arbre de douleur, le poète traduit cette souffrance.

Les arbres de la forêt subissent les assauts des bûcherons et le poète Jean Joubert (né en 1928) rend compte de sa dévastation par des métaphores et des allitérations qui la personnifient en victime d'une agression:

*Soufflante, sifflante, lourde des dieux brisés,
c'est encore la forêt dans sa tourmente basse,
liée sur le grand lit de roc, sa robe dévastée
par le couteau dans cet âpre tournoi.*

Cette empathie du poète le rapproche de la nature, il en perçoit le moindre souffle comme une parole, le moindre frémissement comme une pensée ; il ressent sa douleur, et la vit comme si elle était sienne.

En retour, témoin de la vie du poète, des hommes en général, l'arbre en devient le complice, le confident. Tels ces arbres séculaires où les passants ont gravé leurs noms .

Ainsi, P. de Ronsard (1524-1585), dans « *Les sonnets pour Hélène* », écrit :

J'ai gravé sur le tronc nos noms et nos amours

[...]

Qui témoigne aux passants mes amours et ma peine

[...]

Dis : « Ce pin est sacré, c'est la plante d'Hélène . »

L'arbre a un rôle envers le poète : comme un ami, un confident, l'homme l'a choisi pour qu'il dise au reste du monde le bonheur du poète.

Voici avec « *Pièce de circonstance* » de J. Cocteau (1889-1963) un autre exemple de ces marques que nous laissons dans l'écorce, avec la conviction qu'elles nous survivront et témoigneront de notre passage.

Gravez votre nom dans un arbre

Qui poussera jusqu'au nadir

Un arbre vaut mieux que le marbre

Car on y voit les noms grandir.

Robert Desnos (1900-1945)

Il était une feuille avec ses lignes –

Ligne de vie

Ligne de chance

Ligne de cœur –

[...]

Un arbre digne de vie

Digne de chance

Digne de cœur –

Cœur gravé, percé, transpercé

Grâce à la construction en parallèle, se superposent l'image de la vie de l'arbre et celle du poète, les deux vies se confondent.

Témoin du bonheur du poète, l'arbre lui transmet aussi l'idée du bonheur :

Jean-Vincent Verdonnet (né en 1923):

*Le bonheur d'un arbre distille
son chemin dans l'air distrait
et sur lui se referment
les couleurs de l'irréel
que le jour impatient décime*

De même, incontournable, le texte de la chanson de G. Brassens, « *Auprès de mon arbre* », (1955), reprend le thème de l'arbre ami, complice, soutien :

*Auprès de mon arbre
Je vivais heureux
J'aurais jamais dû m'éloigner d'mon arbre
Je vivais heureux
J'aurais jamais dû le quitter des yeux*

*J'ai plaqué mon chêne
Comme un saligaud
Mon copain le chêne
Mon alter ego*

- **L'identification du poète à l'arbre**

*Un arbre nu
Sauf une feuille
Qui tient toujours
[...]
Un homme nu
Sauf un visage
Qui ment toujours*

Pierre Emmanuel (1916-1984)

L'anaphore et le parallélisme de la construction de ce poème conduisent à mettre en évidence l'analogie du poète et de l'arbre : même posture, un seul organe, la feuille ou le visage, concentre l'essentiel de l'individu, ce qui en fait sa spécificité.

René-Guy Cadou (1920-1951) « *Bientôt l'arbre* », écrit :

*Verdoyante fumée
Demain je serai l'arbre
Et pour les oiseaux
La cage fortunée*

Cette réincarnation annoncée montre le désir de retrouvailles du poète avec la nature, de s'en rapprocher, de vivre en elle.

Jules Supervielle (1884-1960) « *Le premier arbre* »

*C'était lors de mon premier arbre,
J'avais beau le sentir en moi
Il me surprit par tant de branches,
Il était arbre mille fois.
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.*

Ici, la personnification est plus évidente : le poète est « dans » l'arbre, a la conscience progressive de devenir, d'être arbre. Insensiblement, on passe du pronom « il » au pronom « je ». On a l'impression d'assister à une métamorphose, ou à une incarnation.

« *L'arbre dans le soir* », Pierre Menanteau (1895-1992), illustre bien cette identification du poète à l'arbre :

*Je suis un arbre de plein vent
Toute bourrasque me pourfend
Puis se love dans l'accalmie.
Je suis un arbre dans la vie
Indifférente des saisons*

L'identification est accomplie, le poète est l'arbre.

*Les racines aux doigts profonds
- Filles du temps, sœurs de l'histoire -
Ramènent au jour la mémoire
Où passent mes frères humains
Qui le long des mêmes chemins
Se conjuguent avec l'espace.*

On retrouve le thème du temps, le rôle de témoin de l'arbre - les hommes passent pendant que l'arbre reste, partagent le même espace mais à des vitesses différentes.

L'arbre que je suis se déplace

Sur une fourche à deux pieds.

Cependant, ces deux vers montrent l'ambiguïté de cette identification : le poète, par le don d'ubiquité, est à la fois arbre et lui-même.

• Le mythe du double

Est-il raisonnable de penser que l'identification du poète à l'arbre nous conduise à considérer l'arbre comme un double, l'*alter ego* de G. Brassens (« *Auprès de mon arbre* »), ou l'*ego alter* de E. Morin¹ ?

Le mythe du double peut-il être applicable au rapport poète/arbre ?

Voyons comment se définit ce mythe du Double.

Le mythe du Double, d'après l'ouvrage de Otto Rank² « *Don Juan et le double* » que E. Morin³ qualifie de « *la plus pénétrante étude existant sur le double en littérature* », repose d'abord sur une ressemblance physique d'une image en tout point identique à la personne. Dans les œuvres littéraires qu'il étudie, l'ombre est le Double de la personne. De même, le reflet dans un miroir représente l'âme de cette personne.

Mais en allant au-delà de la ressemblance physique, on peut envisager dans le Double le dédoublement de la personnalité. On s'éloigne alors d'un Double parfait, identique à son maître, pour ne garder que le transfert du Moi au Double.

En quoi peut-on appliquer ce mythe du Double à l'arbre ?

Tout d'abord, les poètes, comme les écrivains cités par O. Rank (Dostoïevski, Poe, Maupassant, ...) se caractérisent par une hypersensibilité (O. Rank parle même de pathologie pour ces auteurs).

Ils se distinguent aussi par une propension nette au narcissisme : le reflet est le Double, symbole du narcissisme. O. Rank cite W. Schlegel « *Les poètes sont tout de même toujours des Narcisses* ».

¹ MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970

² RANK Otto, *Don Juan ou le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973

³ MORIN, *ibid*, p.188

Et toujours d'après O. Rank, le Double incarne « *la croyance à l'immortalité du moi* ». On a montré précédemment, l'importance de la notion du temps dans les œuvres poétiques, les thèmes récurrents qui y sont reliés, la longévité, l'immortalité, exprimés de différentes manières par les poètes mais que l'on retrouve souvent.

Le Double, au début, sans aucun doute, était de nature subjective. Mais pour expliquer cette signification, il ne suffit pas de constater que le conflit psychique crée le Double qui n'est qu'une projection de ce désarroi intime, que la formation du Double correspond à un acte de libération, à une délivrance achetée au prix de la peur de la « rencontre » (O. Rank)

E. Morin¹ précise que « *toutes les associations du double renvoient à la mort* » et que « *la littérature narcissique a approfondi entre autre thèse anthropologique le double thème de survie et d'angoisse de mort* ».

L'arbre symbolise par sa cyclicité - cycle des saisons, renaissance à chaque printemps, l'immortalité - pérennité de l'espèce « arbre » par rapport à l'individu ; ce à quoi l'homme ne peut prétendre, la mort étant hors de son pouvoir. En s'identifiant, en se confondant avec l'arbre, le poète, comme une croyance en une survie personnelle, accède à cette maîtrise du temps.

L'arbre, si on veut le considérer comme un double, par sa survie, permet au poète de « *se sauver de la destruction* », d'échapper « *au cycle de naissance et de mort* » : « *Dès qu'il se connaît à travers la plante ou l'animal, il se connaît comme commençant et finissant, comme obéissant à un cycle de naissance et de mort. Mais en même temps, (...), il va s'affirmer renaissant, comme les feuilles et le bêtes au printemps, de même qu'à travers son double transcendant et magique, il va s'affirmer immortel* ». (E. Morin²)

¹ MORIN, ibid, p.189

² MORIN, ibid , p. 114

Conclusion

Conclusion

• **Transdisciplinarité et complexité**

Pour mener à bien ce travail, il m'a fallu « enquêter », me documenter dans des domaines éloignés de mes compétences : l'épistémologie avec l'histoire de la notion du vivant, l'esthétique pour l'évolution des courants artistiques, la littérature et la poésie. N'étant pas experte dans ces disciplines, je me devais d'enrichir mes connaissances afin d'ouvrir le regard que je portais à l'objet-arbre.

Au contraire de la pluridisciplinarité où l'on juxtapose les perspectives sur l'objet d'étude, la transdisciplinarité les conjugue. Ce travail répond bien à une approche transdisciplinaire pour une compréhension plus fine et plus complète de l'objet. B. Duperrein définit cette approche d'*attitude épistémologique*.

L'approche transdisciplinaire, qui permet de décroquer, d'ouvrir son esprit et d'élargir son regard sur les choses qui nous entourent, nous a fait percevoir l'extrême richesse du vivant végétal, en un mot sa complexité. Complexité de l'arbre en lui-même, complexité du biologique, qui permet à cet organisme de vivre, c'est-à-dire de croître, d'essaimer, de répandre la vie à son tour, tout en déjouant les difficultés surgissant à l'entour, en s'adaptant à des conditions environnementales sans cesse changeantes. Complexité également de l'arbre au sein de l'écosystème, participant à un ensemble plus vaste. Le découpage en unités biologiques laisse croire en une indépendance de ces éléments qui n'est que fictive. Isoler l'objet-arbre permet certainement une étude plus précise, comme on isolerait une machine pour en comprendre le fonctionnement. Mais c'est oublier que l'organisme vivant est un système ouvert qui ne doit son autonomie que par les relations qu'il a avec son environnement, liaisons à double sens qui participent à l'établissement d'un équilibre entre l'organisme et le milieu dans lequel il vit, liens de la complexité.

L'arbre ne doit pas faire oublier la forêt !

N'oublions pas l'Homme non plus - écologie humaine oblige !

L'être humain appartient au système, il agit sur lui ; mais au-delà de cette considération c'est la nature même de l'être humain qui m'intéresse ici, qui en fait sa spécificité. L'être humain se distingue, entre autres, par sa propension à vouloir comprendre ce qui l'entoure, à rechercher la « vérité ». L'homme, capable de réflexion, s'interroge sur ce qu'il perçoit, ce

qu'il voit, entend...Ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il perçoit, est-ce vraiment ce qui l'entoure ? L'homme a aussi conscience qu'il interprète, traduit ce que ses sens lui transmettent . Il a aussi conscience des limites de son interprétation.

• L'interprétation du lecteur

La lecture d'un poème se construit autour d'une interprétation, celle du lecteur et « *cette interprétation est elle-même tributaire et dépendante du degré de clarté ou d'obscurité du texte, d'élucidation ou d'énigme* » (D. Ducros¹).

« *L'interprétation commence là où cesse la perception* » (T. Kuhn²)

Il n'est peut-être pas si facile d'établir une limite précise entre perception et interprétation. Mais la formule a le mérite de nous alerter.

L'arbre, perçu par le poète, nous est livré, à nous lecteurs du poème.

L'interprétation d'une œuvre est une relation à double sens. D'un côté, « *Interpréter c'est mettre en lumière la signification voulue par l'auteur* » nous dit U. Eco³. Et d'un autre côté, « *les textes peuvent être infiniment interprétés. Cette attitude entre les textes reflète une attitude correspondante envers le monde extérieur. Interpréter signifie réagir au texte du monde ou au monde d'un texte en produisant d'autres textes.* »

Il s'agit donc d'être lucide et prudent : ce que nous présente le poète doit être considéré comme une version du monde, passée au travers de filtres et de lentilles colorées, filtre des organes des sens, crible analytique du cerveau, tamis du langage ; et cette version du monde est un code, c'est le langage du poète, qu'il faut déchiffrer. « *Entre la transparence des mots et des choses et, au contraire, l'opacité des formules hermétiques, la poésie doit bien souvent se déchiffrer* » (D. Ducros⁴).

Chaque lecteur a sa propre façon de décrypter le langage du poète : il peut exister ainsi une multitude d'interprétations pour un texte, échappant peut-être de ce fait à l'intention du poète.

« *Peut-on vraiment parler de sémiologie illimitée à propos de l'habileté hermétique à glisser de terme à terme, ou de chose à chose ? Et peut-on parler de sémiologie illimitée à propos de cette même technique déployée par des lecteurs contemporains qui errent parmi les textes afin d'y dénicher jeux de mots secrets, étymologies inconnues, associations inconscientes et autres*

¹ DUCROS David, *ibid*, p.115

² KUHN Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris Flammarion, 2008, p.269

³ ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Grasset 1992, p.368

⁴ DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p.116

images ambiguës que le lecteur perspicace devine à travers les transparences de la texture verbale » (U. Eco¹).

• Bilan du corpus

Les images de l'arbre naissent de la perception du poète, qui tel un peintre réaliste, nous décrit ce qu'il voit, ce qu'il entend ; il conçoit l'arbre comme un être vivant, qui respire, pousse, se reproduit ; à ce titre, il le plaint , souffre avec lui, quand le bucheron le découpe, quand il est malmené, exploité . Mais au-delà de ces images, les visions du poète intègrent une compréhension plus poussée de cet être vivant ; elles deviennent re-présentations.

Le poète-sujet n'est pas neutre, influencé par sa culture, par l'Histoire, par des éléments véhiculés par la mémoire collective dont il peut être le chantre, soumis aussi à sa propre sensibilité. Quand il le personnifie et s'identifie à lui, le poète utilise l'arbre pour expulser ses propres peines.

Les visions du poète véhiculent aussi des « structures anthropologiques de l'imaginaire » mythes et images symboliques de la pensée humaine tels les symboles de l'arbre nourricier, de la saisonnalité...L'étude du corpus a permis de montrer l'importance particulière du thème du temps dans les poésies de l'arbre: temps qui s'écoule avec le passage des saisons , l'arbre quasi immortel aux yeux du poète, l'arbre devenant alors témoin de la vie de l'homme, des hommes, de leur Histoire , ce qui nous rappelle ces arbres liés à l'Histoire des hommes, l'arbre de Saint-Louis, l'arbre de Guernica .

Arbre témoin, qui regarde les hommes passer vers leur mort, mais n'est-ce pas plutôt le poète qui, par son chant, confère à l'arbre, et aux choses, leur immortalité ?

« L'arbre immortel au renom de mes vers »

Vauquelin de La Fresnaye (1535-1606),

¹ ECO U., *ibid*, p.370

L'examen de cette anthologie des poésies de l'arbre m'amène à quelques réflexions plus générales.

• Disjonction science/art

Il semble que l'approche biologique, scientifique fragmente notre connaissance de la nature. Par son seul regard de spécialiste, enfermé dans sa discipline, le scientifique ampute notre connaissance du vivant. L'approche poétique, plus globale, moins précise peut-être mais plus sensible, fait intervenir une autre perception / interprétation du vivant.

Il ne s'agit pas d'opposer deux regards celui du scientifique et celui de l'artiste ou du poète ; mais de rechercher une complémentarité dans l'approche de la connaissance du réel (approche de la vérité ?), de la nature.

D'où vient cette opposition science /art ?

Celle-ci n'a pas toujours existé :

« ... *durant la Renaissance, on n'avait pas le sentiment d'une grande division entre les sciences et les arts. Léonard, comme tant d'autres, passait librement d'une spécialité à l'autre ; ce n'est que plus tard que les choses se sont catégoriquement divisées* » (T. Kuhn¹)

E. Morin², dans « *Science et conscience* », écrit : « *A partir du moment où s'est opérée la disjonction entre d'une part la subjectivité humaine réservée à la philosophie ou à la poésie, et d'autre part l'objectivité du savoir qui est le propre de la science, la connaissance scientifique [...] est devenue aveugle sur la marche de la science elle-même.* »

Cette disjonction subjectivité/objectivité participe aussi à la séparation de la science et des arts dans la quête de la connaissance.

La représentation du paysage, et donc de l'arbre, apparaît en Europe à la Renaissance, qui voit l'affirmation de l'individu ; la science et la philosophie modernes vont aggraver le divorce entre la *res extensa* et la *res cogitans*. Cette représentation de la nature, par les arts, exclut les arts du champ de la science.

Ainsi en excluant un domaine, on s'enferme en se spécialisant.

¹ KUHN Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris Flammarion, 2008, p.221

² MORIN Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Seuil, 1990, p.118

« Il faut désinsulariser le concept de science. Il faut le péninsulariser seulement, c'est-à-dire que la science est effectivement une péninsule dans le continent culturel et dans le continent social. Mais il faut du coup, établir des communications beaucoup plus grandes entre science et art ». (E. Morin¹)

La vision du poète, que l'on dit rêveur, en marge, est-elle être systématiquement opposée à celle du scientifique ? Non. Kuhn nous met en garde : une part de poésie entre dans la réflexion du scientifique.

Et E. Morin² écrit aussi dans ce sens : « Souvent, on voit que les scientifiques sont aussi des artistes qui ont relégué, comme violon d'Ingres ou hobby, leur goût profond pour la musique, pour la peinture, voire la littérature ».

Belle illustration de la complexité de la nature humaine !

• Liberté(s) du poète

« Avec le mot ou le symbole donc, l'homme anthropomorphise la nature : il lui donne des déterminations humaines, il la découpe en choses. En même temps, il se cosmomorphise, s'imprègne de sa richesse. »

E. Morin, *L'homme et la mort*, p. 106

Le langage, langage propre ou figuré, que le poète manipule, lui permet de parler du monde, et de l'arbre donc, et de le faire parler.

« Avec les mots, les phrases sont des véhicules des échanges anthropocosmologiques aussi bien objectifs que subjectifs » (E. Morin), le poète est un passeur, qui fait franchir à son lecteur une frontière entre l'invisible, le non-palpable et le sensible.

Laissons la parole à l'astrophysicien Hubert Reeves³:

« Le langage scientifique est éminemment adapté à l'analyse des faits réels. Mais pour donner un regard d'ensemble, pour embrasser un sujet dans la totalité de ses facettes, le langage poétique est tellement plus efficace ».

« La science se doit d'être frileuse dans sa façon d'utiliser le langage » déclare H. Reeves, qui ajoute : « la poésie s'en sert d'une façon plus dynamique, plus inventive. Contrairement

¹ MORIN Edgar, *ibid*, p.56

² MORIN Edgar, *ibid*, p.57

³ REEVES Hubert, *Malicorne*, Paris, Seuil, 1990

au scientifique, le poète affectionne les mots ambigus, foisonnant de sens multiples, chargés de connotations accumulées au cours des âges ».

L'approche poétique permet le dépassement du carcan scientifique, de sortir de l'enfermement, qui impose d'observer des règles, de respecter des codes ; ainsi le botaniste utilise un jargon spécifique, un langage approprié, pour décrire la plante. Davantage de liberté est accordée au poète, qui peut créer son propre langage.

L'image poétique, procédé caractéristique de l'écriture poétique, comprend « *ce mélange de métaphore, de comparaison, d'analogie, bref de décrochage d'une langue commune vers une parole plus individuelle qui traverse les données du réel pour faire apparaître des correspondances jusque-là cachées, voire inconnues* » (D. Ducros¹). Le poète, en ayant recours à la métaphore, figure de style relevant de l'analogie, peut ainsi mettre en évidence des liens, créer des « rhizomes » entre des univers, des mondes a priori sans relation mais que lui seul perçoit.

Ceci appelle une réflexion sur l'usage de la métaphore. Bien que essentiellement définie comme « *un artifice poétique* » (U. Eco²), force est de constater que le scientifique comme le poète, ont largement recours à la métaphore « *la pensée scientifique et le langage quotidien contiennent une activité métaphorique* » nous dit U. Eco, reprenant les travaux de Lakoff et Johnson.

Si la métaphore est aussi utilisée en science, c'est davantage pour représenter ce que nous ne pouvons pas voir (les électrons de Kuhn), ou pour créer des raccourcis de langage, l'aiguille de l'ampèremètre qui nous permet de « visualiser » un courant électrique; « *la métaphore qui permet de passer de la vision à des contextes de ce genre ne sauraient constituer une base suffisante pour ces affirmations* », dit T. Kuhn³; qui ajoute plus loin : « *Il est nécessaire par la suite de l'éliminer en faveur d'une façon de parler plus littérale* ».

On retrouve ainsi les contraintes imposées par la discipline scientifique : langage compréhensible par tous les acteurs d'une même communauté scientifique.

Ainsi, la métaphore n'est pas l'apanage de la poésie : on admet avec N. Journet⁴ que « *raisonner par analogie ou métaphore n'est pas seulement un exercice poétique, mais un ingrédient indispensable de l'activité de savoir. D'abord, elle est la source d'intuitions novatrices. [...] Cette manière de voir le réel autrement présente une haute valeur heuristique. [...] A l'autre bout du processus, il y a la communication. Une représentation*

¹ DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996, p.117

² ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Le livre de poche, 1992

³ KUHN T. , *ibid*, p.267

⁴ JOURNET Nicolas, *L'analogie moteur de la pensée*, in *Sciences Humaines* n°215 mai. 2010, p.36

visuelle permet d'exposer un résultat ou une théorie bien plus facilement qu'un discours ou une série d'équations. »

De manière plus générale, l'esprit humain fonctionnerait par analogie.

La métaphore est un cas particulier d'analogie qui se manifeste dans le discours. D'après Lakoff et Johnson (1985) cités par N. Journet , « *l'analogie et la métaphore sont des mécanismes de pensée de portée beaucoup plus générale et fondamentale que l'autoriserait une approche littéraire, poétique ou illustrative des mêmes faits* ».

L'imaginaire, « *domaine où agit l'imagination* » (J. Deschamps¹), « *joue avec les éléments du monde et leurs représentations, pour le remodeler, le défigurer, le reconstruire, le re-crée...l'imaginaire a un pouvoir métamorphique* » (M. Lecoïnte²). L'œuvre d'art, et bien entendu le poème, (rappelons l'origine du mot *poiein*, signifiant créer), en sont l'illustration, la manifestation.

G. Bachelard insiste sur l'aspect créateur de l'imaginaire : « *Nous construisons continuellement des représentations mentales mais pas toujours forcément consciemment et rationnellement* ». (G. Bachelard, cité par J. Deschamps). Cette idée de construction laisse supposer un acte volontaire et conscient mais J. Deschamps nous rappelle que les manifestations de l'imaginaire sont multiples et que l'imaginaire collectif – ou culturel – est le « *le résultat d'un moment de la pensée d'un groupe humain plus ou moins large dans lequel se manifeste un accord pour une certaine traduction représentative efficace de ce que l'on a perçu d'un aspect de la réalité* ». Le poète, en tant qu'individu appartenant à un groupe à un moment donné, est plus ou moins imprégné d'une culture particulière et de son imaginaire collectif.

D'après G. Bachelard³, le poète est investi de pouvoirs particuliers car « *dans les poèmes se manifestent des forces qui ne passent pas par les circuits d'un savoir...le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. En poésie, le non-savoir est une condition première ; s'il y a métier chez le poète, c'est dans la tâche subalterne d'associer les images. Mais la vie de l'image est toute dans sa fulgurance dans ce fait qu'une image est un dépassement de toutes les données de la sensibilité* ».

¹ DESCHAMPS Jean, *Les avatars de l'imaginaire*, in *Imaginaire raison et rationalité*, Transdisciplinaire n°1-2 1996, p.157

² LECOINTE Michel, *Statuts de l'imaginaire*, in *Imaginaire raison et rationalité*, Transdisciplinaire n°1-2 1996

³ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2008, p.5

Poète, passeur du réel à l'imaginaire, du réel à l'irréel ? Où se situe la frontière ?

En conclusion, il ressort de cette analyse particulière de la poésie « autour de l'arbre » une « super-complexité » : à la complexité de l'arbre en tant que tel, complexité du vivant telle que l'explique E. Morin¹, se « sur-imprime » la pensée du poète usant d'un langage qui lui est propre ; complexité également du fait de l'interprétation du lecteur qui met en mouvement les mécanismes d'élucidation, mécanismes conscients en faisant appel à ses connaissances personnelles, et inconscients du fait d'une personnalité, sensibilité, qui lui sont propres.

De ceci ressort la complexité de l'approche des choses où la science n'occupe qu'une position, et ne mérite pas toujours l'importance qu'on lui accorde dans la pensée occidentale. Cette complexité ne peut être appréhendée que grâce à une posture transdisciplinaire, de recul et d'objectivité. Les raisonnements par disjonction, *res extensa /res cogitans*, art/science, objectivité/subjectivité, sont réducteurs. « *Le paradigme de disjonction formulé par Descartes nous conduit à penser les choses, les concepts, en couple d'opposition ; et nous opposons notamment culture littéraire et culture scientifique, quand une incursion dans leur histoire nous révèle au contraire la complémentarité de leur discours derrière les antagonismes apparents, et même les parentés de leur évolution.* » (F. Bianchi²)

Ils sont imparfaits car reposent sur de l'arbitraire et une catégorisation souvent artificielle, comme le montre le fait que l'on retrouve, aussi bien dans les sciences que dans les arts, le fonctionnement de la pensée humaine par analogie.

Le poète, par sa capacité de « voir » les choses, à les figurer, à les recréer (*poiein*) nous propose-t-il une meilleure approche du réel ? La parole du poète est-elle plus « vraie », tend-elle de manière asymptotique à s'approcher de la vérité ? C'est en tous cas une piste à ne pas laisser en chemin, « *un sentier différent vers le magma obscur de la réalité* » (H. Reeves³), non pas une route unique car « *je doute qu'aucune voie royale soit jamais trouvée qui puisse conduire à la connaissance objective, et donc certaine, du réel* » nous dit B. d'Espagnat⁴,

¹ MORIN E., *Le paradigme perdu*, Paris, Seuil, 1973

² BIANCHI F., *La littérature, une emblématique de la transdisciplinarité*, in *Imaginaire raison et rationalité*, Transdisciplinaire, n°1-2 1996

³ REEVES H., *ibid.*

⁴ D'ESPAGNAT Bernard, *Un atome de sagesse*, Paris Seuil, 1982

mais une sente à défricher-déchiffrer dans l'arborescence des autres voies « *toutes valables et pouvant conduire très loin (...) le sacré, l'art et la poésie, la philosophie, la grande littérature et beaucoup de formes de méditation* » (B. d'Espagnat).

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2008
- BAUDELAIRE Charles, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1990
- BIANCHI Françoise, *La littérature, une emblématique de la transdisciplinarité*, in *Imaginaire, Raison, Rationalité*, Transdisciplinaire n°1-2, 1996
- BIANCHI Françoise, conférence CIEH1, 2009
- BOURDU Robert, *Histoires de France racontées par les arbres*, Paris, Eugen Ulmer, 1999
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, Ed. José Corti, 2005
- DESCHAMPS Jean, *Les avatars de l'imaginaire*, in *Imaginaire, Raison, Rationalité*, Transdisciplinaire n°1-2, 1996
- DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996
- DUPERRIN Bernard, *Pédagogie et écologie humaine*, CIEH 1, 2009
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Le livre de poche, 1992
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Folio Gallimard, 1963
- ESPAGNAT (d'), Bernard, *Un atome de sagesse-Propos d'un physicien sur le réel voilé*, Paris, Seuil, 1982
- GENETTE Gérard, *Esthétique et poétique*, Paris, Point Seuil, 1992
- GODELIER Maurice, *La naissance de l'art*, in *La Recherche HS n°4 nov. 2000*
- GOODMAN Nelson, *Quand y-a-t il art ?*, in JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997
- JEAN Georges, *L'arbre en poésie*, Paris, Gallimard jeunesse, 1998
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997
- JOUBERT Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2004
- JOURNET Nicolas, *L'analogie, moteur de la pensée*, in *Sciences Humaines n°25 mai 2010*
- KUHN Thomas S., *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 2008

LABBE Stéphane, *La poésie – Rhétorique, registres, courants littéraires et poésie francophone*, Paris, Ellipses, 2004

LECOINTE Michel, *Statut de l'imaginaire*, in *Imaginaire, Raison, Rationalité*, Transdisciplinaire n°1-2, 1996

MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1990

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005

MORIN Edgar, *Science avec conscience*, Paris, Seuil, 1970

MORIN Edgar, *Le paradigme perdu*, Paris, Seuil, 1973

NARVAEZ Michèle, *A la découverte des genres littéraires*, Paris, Ellipses, 2000

PICHOT André, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, 1993

RANK Otto, *Don Juan et le double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973

REEVES Hubert, *Malicorne*, Paris, Seuil, 1990

Références des poésies citées dans le corpus

APOLLINAIRE Guillaume, *Les sapins* (Alcools, Gallimard, 1920) +

BELLAY (DU) Joachim, *Qui a vu quelquefois un grand chêne...* (*Les antiquités de Rome*, 1558) +

BEALU Marcel, *Voix des arbres* (*L'Air de vie*, Seghers, 1958) +

BERIMONT Luc, *Un arbre* (*Les Accrus*, Seghers, 1963) +

BONNEFOY Yves, *Aux arbres* (*Du mouvement et de l'immortalité de Douve*, Gallimard, 1953) +

CEPPEDE Jean De La, *Bel Arbre triomphant* (Théorèmes)

CADOU René-Guy., *Bientôt l'arbre* (*La vie rêvée*, 1944) +

CAILLOIS Roger, *Les arbres de Lapa* (*Les impostures de la poésie*, Gallimard, 1943) +

CENDRARS Blaise, *Le Nord* (*Du monde entier au cœur du monde*, Denoël, 1957) +

COCTEAU Jean, *Pièce de circonstance* (*Poésies 1916-1923*, Gallimard, 1925) +

DESNOS Robert, *Il était une feuille* (*Fortune*, Gallimard, 1945) +

DUCIS J. F., *Le saule du malheureux* (*Poésies diverses, XVIIIe siècle*) +

ELUARD Paul, *Blason des arbres* (*Le livre ouvert*, Gallimard, 1947) +

EMMANUEL Pierre, *Un arbre nu...* (*Chanson du dé à coudre*, Le Seuil, 1971) +

FOLLAIN Jean, *Près du même arbre* (*D'après tout*, Gallimard, 1967) +

FOMBEURE Maurice, *Forêts* (*Les étoiles brûlées*, Gallimard, 1950) +

FORT Paul, *Elégie aux grand arbres du Morvan* (*Ballades françaises*, Flammarion, 1922-1951) +

FRESNAYE Vauquelin de La, *Frêne hautain, forestier et champêtre...*

GAUTIER Théophile, *L'aubépine fleurit*

GAUTIER Théophile, *Le pin des Landes* (España, 1845) +

GREGH Fernand, *L'arbre* (*Couleurs de la vie*, Grasset-Fasquelle) +

GUILLEVIC Eugène, *Il se ferait pommier* (Inclus, Gallimard, 1973) +

HEREDIA José Maria de, *Le Dieu Hêtre* (*Les Trophées*, 1893) +

HUGO Victor, *Aux arbres* (*Les contemplations*, 1843) +

JEAN Georges, *Arbres* (*Les Mots de passe*, Le Club du poème, 1972) +

JOUBERT Jean, *Les bûcherons* (Poèmes, Grasset, 1977) +

LA FONTAINE, Jean De, *Le chêne et le roseau* (Fables, 1668-1693) +

LAMARTINE Alphonse, *L'automne*

LAMARTINE Alphonse, *Le chêne* (*Harmonies poétiques et religieuses*)

LE FORESTIER Maxime et Catherine, *Comme un arbre dans la ville* (Coïncidences, 1973)

LECONTE DE LISLE, *La forêt vierge* (*Poèmes barbares*, 1862) +

LE MAY Léo Pamphile, *A un vieil arbre*

MENANTEAU Pierre, *L'arbre dans le soir* (*Tapisserie du vent d'ouest*, Seghers, 1964)

MORHANGE Pierre, *L'olivier* (*Le Sentiment lui-même*, P.-J. Oswald, 1966) +

NERVAL Gérard De, *Dans les bois*

NORGE Géo, *Le bois sacré* (*Poèmes inédits, in Poètes d'aujourd'hui, n°52*, Seghers, 1972)

NORGE Géo, *L'arbre à légendes* (*Les Cerveaux brûlés*, Flammarion) +

PAYSAN Catherine, *Arbres* (*in Paraphes*, Le Livre de poche Jeunesse, Fleurs d'encre, Hachette, 1991)

PONGE Francis, *Le platane ou la permanence* (*Poésie 42*, Revue de la Résistance, mai 1942)

PONGE Francis, *Faune et flore* (*Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942)

PONGE Francis, *Mon arbre* (*Proèmes*, 1948)

PREVERT Jacques, *Tant de forêts...* (*La Pluie et le beau temps*, Gallimard, 1955)

QUENEAU Raymond, *L'arbre qui pense* (*Le chien à la mandoline*, Gallimard, 1965) +

RACINE, *Les poiriers*

RENARD Jules, *Une famille d'arbres (Histoires naturelles, 1896) +*

RONCARD Pierre De, *Bel aubépin (Nouvelle continuation des Amours, 1556) +*

RONCARD Pierre, *Je plante en ta faveur cet arbre de Cybèle... (Sonnets pour Hélène, 1578)*

ROUBAUD J, *Tilleul (E, Gallimard, 1967) +*

SABATIER Robert, *Passage de l'arbre (Les Fêtes solaires, Albin Michel, 1955) +*

SACRE James, *Le tilleul (Cœur élégie rouge, Le seuil, 1972) +*

SICAUD Sabine, *Le chemin de l'ormeau (Poèmes, Stock, 1964) +*

SUPERVIELLE Jules, *Le Premier arbre (La Fable du monde, Gallimard, 1936) +*

TOUR DU PIN, Patrice De La,

VANDERCAMMEN Edmond, *Le peuplier (Etrange durée, André de Roche, 1975 +*

VALERY Paul, *Palme (Charmes, Gallimard, 1922) +*

VASTO Lanza Del, *L'arbre (Le chiffre des choses, Denoël) +*

VERDONNET Jean-Vincent, *Le bonheur d'un arbre distille... (D'ailleurs, Saint-Germain-des-Prés, 1976) +*

VERHAEREN Emile, *L'arbre (La multiple splendeur, 1906) +*

VERLAINE Paul, *L'heure exquise (Sagesse, 1881)*

Les titres qui sont signalés par le signe + sont consultables dans l'ouvrage de Georges JEAN, *L'arbre en poésie.*

Sommaire

Avant-propos	p. 2
Introduction	p. 3
Première partie :	p. 7
I- Evolution de la notion de végétal vivant	p. 8
II- Evolution de la réflexion sur les arts : la place de l'objet par rapport au sujet	p.15
III- Les fonctions du poète : entre inspiration et imagination	p.23
Seconde partie :	p.25
Approches	
I- Images du poète	p.31
1. L'arbre, être vivant végétal	p.31
2. L'arbre et le bois, usage et matière	p.40
3. L'arbre dans l'écosystème	p.41
II- Visions du poète	p.43
1. L'arbre et les symboles	p.43
2. L'arbre personnifié et le double du poète	p.48
Conclusion	p.55
Bibliographie	p.65