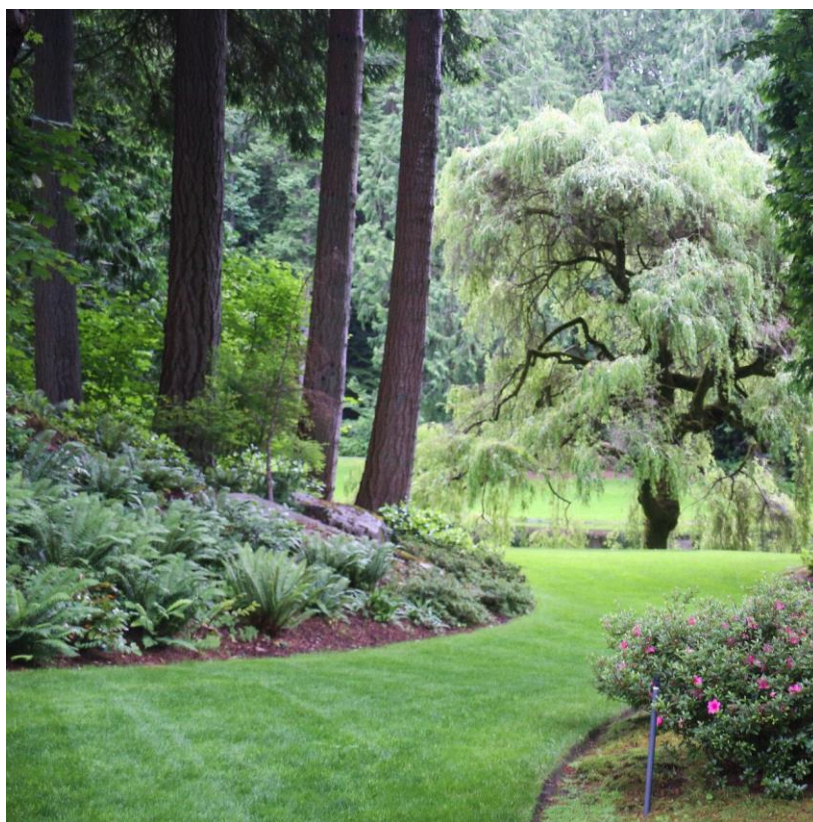




Observatoire de l'imaginaire contemporain

Paroles d'arbres. Histoires de jardins

Sous la direction de **Rachel Bouvet**, **Marine Bochaton** et **Roxane Maiorana**



Collection « Cahiers ReMix »

Numéro 12, 2020

Version originale disponible [sur l'OIC](#).



Cahiers ReMix, numéro 12, 2020

Paroles d'arbres. Histoires de jardins

Rachel Bouvet
Marine Bochaton
Roxane Maiorana

Issu des travaux réalisés dans le cadre du groupe de recherche «L'imaginaire botanique» (CRSH–R. Bouvet et S. Posthumus), ce cahier ReMix rassemble des articles ayant d'abord fait l'objet de communications lors d'un colloque à Gatineau en mai 2019 dans le cadre du congrès de l'ACFAS.

Après un séminaire sur le thème du jardin (UQAM 2019-2020), après plusieurs mois de flâneries axées sur le thème des arbres et organisées par Chloë Rolland et Claudette Lemay dans le cadre de La Traversée-Atelier de géopoétique, nous avons choisi d'explorer les liens entre l'arbre, le jardin et l'intime.

Parcourir l'Arbre
Se lier aux jardins
Se mêler aux forêts
Plonger au fond des terres
Pour renaître de l'argile

— Andrée Chedid, *Destination: Arbre*

«Paroles d'arbres»: il suffit de se mettre à l'écoute des arbres, de leur silence, des frémissements des feuilles dans les branches pour avoir l'impression qu'ils nous parlent; une impression tenace, dont les hommes et les femmes témoignent depuis la nuit des temps. Que l'on pense à l'arbre de vie ou à l'arbre de la connaissance, le symbole de l'arbre est en effet présent dans toutes les cultures (ou presque). L'être humain a depuis toujours considéré l'arbre comme un alter ego: à la métaphore végétale servant à désigner une partie du corps humain –le tronc–, s'ajoutent celles utilisées pour nommer les origines –les racines– ou les diverses lignées familiales –les branches. Support privilégié pour penser et illustrer la généalogie, l'arbre a depuis longtemps joué un rôle central dans l'imaginaire familial, ornant du même coup les murs de nombreuses maisons (Corbin: 2013). Est-ce parce que la dimension cosmique de l'arbre nous permet de joindre à notre tour le ciel et les profondeurs de la terre, grâce à la rêverie, à la projection? Ce qui est sûr, c'est que la verticalité de l'arbre, sa longévité, sa résistance, sa capacité à rejoindre le ciel par sa frondaison et les espaces souterrains par ses longues racines en ont fait une des plus puissantes figures du cosmos (Hirsch: 1997).

L'arbre joue un rôle particulier dans le jardin: à la fois frontière et seuil (Bouvet: 2018), il nous invite à dépasser une vision anthropocentrée et à réfléchir à une autre conception du temps, celle du temps végétal (Hallé: 2014). Qu'on l'envisage comme un espace de vie ou comme un lieu de passage, le jardin est plus souvent qu'autrement régi par le mouvement. Il importe donc de nous écarter de certaines conceptions du jardin, qui y voient une marque de la sédentarité, ou encore un signe de la fixité (Clément: 1991, 1994). Il suffit de penser au cycle des saisons, à la germination, au déplacement des graines, à la pollinisation, à la chute des feuilles instaurant un mouvement vertical ou encore aux phénomènes reliés à l'activité humaine, comme la circulation des végétaux exotiques d'un jardin botanique à un autre, le mouvement des hommes et des femmes qui le traversent, le trajet des fruits et des légumes du potager à la maison ou au marché, etc. (Coccia: 2016).

Les articles suivants adoptent des perspectives croisées, celles de la littérature, de l'histoire des forêts, du mythe édénique, de la création, qu'il s'agisse de l'écriture ou du jeu vidéo. Ils interrogent le rôle du végétal dans le texte littéraire en termes de métaphore, d'agent principal, de marginalité, d'éveil écologique, de résilience face à la vieillesse.

Reste à espérer que les paroles d'arbres ici étudiées contribuent à intensifier les liens intimes avec ces géants des trottoirs ou des forêts, des géants de plus en plus menacés par l'activité humaine, et que les histoires de jardins analysées amènent le lecteur ou la lectrice à réfléchir aux liens qui l'unissent au végétal, à arpenter les jardins autrement, tous les sens ouverts.

Rachel Bouvet tient à remercier le centre Figura et le CRSH pour leur appui financier; l'UQO, le Cégep de l'Outaouais, la Commission de la capitale nationale, et plus particulièrement Gregory Shaw, agent de programme des ressources patrimoniales du parc de la Gatineau, pour leur accueil ; Marine Bochaton et Roxane Maiorana pour leur collaboration à l'organisation du

colloque et à l'édition du carnet; Bertrand Laverdure et Roxanne Lajoie, qui nous ont fait le grand plaisir de lire leurs textes sur les arbres au Domaine Mackenzie King, lors d'une promenade végétale.

Bibliographie

Bouvet, Rachel. 2018. «Les espaces interstitiels du végétal: le flamboyant et le sumac au seuil des habitations chez Marie NDiaye et Olivier Bleys». *Colloque «Zones, passages, habitations: les espaces contemporains à l'aune de la littérature»*, Bruxelles, Centre Prospéro. Langage, image, connaissance (Université Saint-Louis Bruxelles).

Clément, Gilles. 1994. *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Paris: Sens et Tonka.

Clément, Gilles. 1994. *Le jardin en mouvement. De la Vallée au parc André-Citroën*. Paris: Sense & Tonka, 307p.

Coccia, Emmanuele. 2016. *La vie des plantes*. Paris: Payot & Rivages, 191p.

Corbin, Alain. 2013. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Fayard, «Fayard», 364p.

Hallé, Francis. 1999. *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*.

Hirsch, Claude. 1988. *L'arbre*. Paris: P. Lebaud, 111p.

Crédits de ce numéro

Comité scientifique: Rachel Bouvet, Rachel, Roxane Maiorana et Marine Bochaton

Révision du contenu: Rachel Bouvet, Roxane Maiorana et Marine Bochaton

Intégration du contenu: Alexandre Boilard-Lefebvre

Édition PDF: Sarah Grenier-Millette

ISBN: 978-2-923907-76-5

Articles de la publication

Alizée Goulet

L'île, l'arbre et le jardin en littérature

Les aventures de Robinson Crusoé soulignent de multiples rapports entre l'être humain et la nature, et ce, sur un territoire particulier, celui de l'île. Depuis la parution du roman de Daniel Defoe en 1719, l'île occupe une place privilégiée dans l'imaginaire collectif comme espace de solitude, de recueillement et de rencontre avec la nature, ce qui n'est pas sans rappeler la figure du jardin. Nous pouvons ainsi nous demander quelles correspondances existent entre le jardin et le territoire insulaire dans le mythe.

Maude Flamand-Hubert

Développer le goût de l'arbre: émergence des sensibilités arboricoles au Québec

La réflexion proposée s'inscrit dans le cadre des études en histoire culturelle des représentations et des sensibilités à la nature et au paysage. L'analyse s'appuie également sur des travaux menés dans les champs de l'histoire environnementale et de l'écocritique (Blanc et al., 2008; Posthumus, 2014), ce qui offre la possibilité de mettre en relation les textes littéraires avec l'histoire de la science forestière québécoise et l'évolution des usages du domaine forestier.

Marinella Termite

À la recherche de l'Éden perdu

«Au début il n'y avait rien. Et puis il y eut tout» (Powers: 13). Telle est la première ligne du roman *The Overstory* de Richard Powers paru en 2018 et traduit en français sous le titre *L'arbre-monde*. Cette œuvre interroge les relations entre les arbres, êtres à la fois immobiles et en éternel mouvement, sources de contemplation avant toute action ou mécanismes de la narration. Comme l'écrit cet auteur, «l'arbre dit des choses, en mots d'avant les mots» (Powers: 13).

Megan Bédard

Le végétal et le virtuel. Corps et sensibilités dans l'espace du jardin vidéoludique

Il ne faut plus considérer les plantes comme un simple décor, mais comme étant des êtres à part entière ayant leurs histoires et leurs savoirs propres. Les théories de l'artialisation témoignent de la construction du regard esthétisant sur la nature —transformée en paysage— et de la création de

modèles qui permettent de modeler à leur tour ce regard (Alain Roger, 1997: 15-26). Les jardins vidéoludiques participent de la création de ces modèles qui travaillent notre regard sur le végétal.

Roxanne Lajoie

L'arbre refuge, lieu et symbole d'affirmation

L'autrice analyse le roman *Le Baron perché* d'Italo Calvino et le poème «Arbres» de Paul-Marie Lapointe en empruntant les approches géopoétique et mythologique, afin de circonscrire le territoire géographique et habitable et de démontrer que l'arbre est un refuge, un lieu et un symbole d'affirmation.

Rachel Bouvet & Bertrand Laverdure

Le Projet Xanadu. Entretien avec Bertrand Laverdure

Cet entretien avec Bertrand Laverdure, animé par Rachel Bouvet, s'est déroulé dans le cadre du colloque «Paroles d'arbres, histoires de jardins» (ACFAS 29-30 mai 2018, UQO, Gatineau).

Catherine Grech

Le jardin comme métaphore chez Gabrielle Roy et May Sarton

Parce qu'il appartient au vivant, le jardin évolue, modifiant de ce fait le lien qui l'unit au jardinier. Et si ce lien est tissé depuis de longues années, la transformation se veut plus profonde. C'est ce rapport particulier entre un jardinier âgé et son jardin que racontent May Sarton dans son récit autobiographique *Plant Dreaming Deep* et Gabrielle Roy dans *Un jardin au bout du monde*. Dans cet espace limité par elles, May Sarton et Martha Yaramko tentent de composer avec une nouvelle réalité: le vieillissement.

Gaëlle Jan

L'arbre au centre de l'œuvre littéraire: charge émotionnelle, éveil écologique et méditation philosophique

En nous appuyant sur le postulat de Gilles Clément développé autour de la notion de Tiers Paysage, nous tâcherons de faire résonner arbres et jardins ou plus précisément les paroles d'arbres et les histoires de jardins en croisant le geste de l'écrivain et l'acte de lecture.

Marine Bochaton

Le marginal dans le jardin public: itinérance, rupture et introspection

Autrefois, le jardin public ne laissait que très peu de place à la marginalité. Jusqu'au XVII^e siècle, il constituait un véritable emblème de richesse et était très représentatif des hautes classes de la société qui n'admettaient entre ses portes que très peu de membres du peuple. Néanmoins, on peut déjà noter qu'une sorte de vie parallèle s'organisait dans les jardins publics: la nuit, de manière illégale, le peuple, et notamment le peuple de Paris, s'infiltrait dans les jardins pour y déambuler à sa guise et côtoyer la végétation qui lui était d'ordinaire interdite.

Roxane Maiorana

Le jardin, seul véritable survivant de la guerre

Dans *Le Modèle occidental de la guerre* (2007), Victor Davis Hanson explique que, si bon nombre d'historiens de la Grèce classique considèrent la dévastation des terres cultivables comme le commencement favori d'«une bataille entre des cités grecques antiques en guerre» (25), il n'en est rien: «Presque toutes nos sources littéraires anciennes font voir que les Grecs eux-mêmes croyaient que ravager des champs de céréales, des vergers et des vignobles était une affaire sérieuse.» (25)

Type de contenu:

- Cahiers ReMix

Mots-clés:

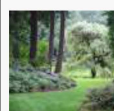
- arbre
- écocritique
- écopoétique
- intime
- jardin
- parole

Pour citer ce document

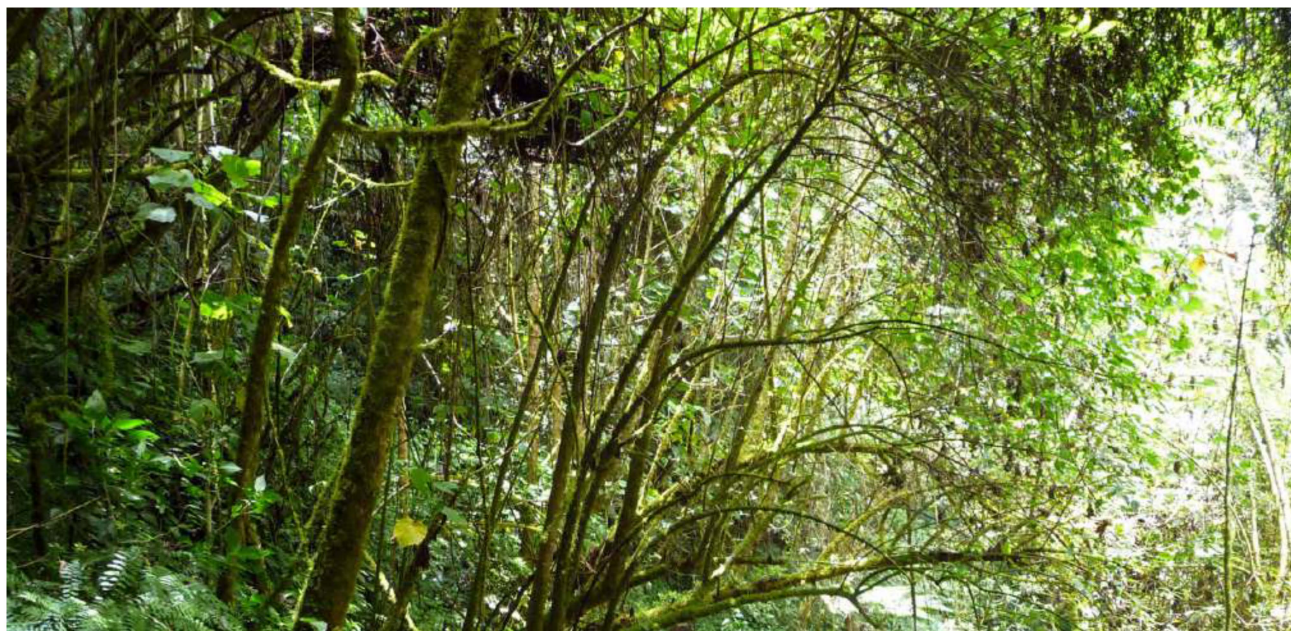
Article ReMix

L'île, l'arbre et le jardin en littérature

Alizée Goulet



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Volcán, Panama. 2017.
(Credit : Alizée Goulet)

Les aventures de Robinson Crusoé soulignent de multiples rapports entre l'être humain et la nature, et ce, sur un territoire particulier, celui de l'île. Depuis la parution du roman de Daniel Defoe en 1719, l'île occupe une place privilégiée dans l'imaginaire collectif comme espace de solitude, de recueillement et de rencontre avec la nature, ce qui n'est pas sans rappeler la figure du jardin. Nous pouvons ainsi nous demander quelles correspondances existent entre le jardin et le territoire insulaire dans le mythe. Mais y a-t-il même un jardin sur l'île de Robinson, puisque

le personnage n'en plante pas un? À défaut de plantes semées à cet effet, la nature peut-elle suggérer la présence d'un jardin, compte tenu qu'il s'agit d'un espace habituellement fermé dans lequel les plantes y sont introduites et soignées?

En effet, selon que le végétal soit cultivé ou sauvage, il se trouve associé à différents rôles ou symboles se rapportant à une conception culturelle du jardin et de la nature. Par ailleurs, la flore de l'île que Robinson vient à habiter oscille entre le sauvage et le cultivé, cette dernière étant lentement aménagée pour servir le naufragé. Dès lors, nous proposons de retracer les changements induits à la végétation de l'île ainsi que leurs conséquences sur la relation des personnages du mythe avec elle. Pour ce faire, nous travaillerons à partir du roman *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ainsi que l'une de ses réécritures, soit *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, de façon à examiner des variantes de ce rapport. À cet égard, les figures de l'île, de l'arbre et du jardin serviront d'axes d'étude.

Tout d'abord, le roman de Defoe présente un jeune protagoniste anglais qui décide d'explorer le monde en s'embarquant sur un navire. Durant ses voyages, il fait l'expérience des côtes africaines, sauvages et menaçantes, puis découvre les plantations de tabac et de sucre au Brésil, lorsqu'il s'y installe comme propriétaire terrien. C'est lorsque Robinson repart en mer qu'il rencontre la végétation luxuriante de l'île sur laquelle il fait naufrage, seul survivant de l'expédition et seul habitant de l'île jusqu'au sauvetage de Vendredi, qui allait être mangé par une tribu cannibale ennemie.

Si l'appartenance du végétal à un territoire sauvage ou cultivé est établie sans peine selon qu'il s'agisse des côtes africaines ou des plantations de tabac, celle-ci demeure ambiguë quand il est question de la végétation occupant l'île. Autrement dit, contrairement aux deux autres espaces, l'île change de statut au fur et à mesure que le récit avance. Effectivement, Robinson modifie les différentes régions de l'île en construisant des habitations, des enclos pour les chèvres qu'il apprivoise, puis en plantant du maïs, du riz et de l'orge, qui forment plus tard des champs de production à grand volume. Dès lors, l'évolution de la relation se formant entre Robinson et le végétal s'inscrit concrètement dans l'organisation graduelle de l'île.

Au départ, Robinson utilise les ressources immédiatement disponibles pour survivre. Il mange les provisions récupérées du navire, il chasse et cueille des fruits. À ce moment du récit, il observe davantage la végétation sauvage et tente de comprendre quels sont les arbres et les plantes qui peuvent lui être utiles. Il fait donc de multiples expéditions et commence par chercher des racines de manioc:

I searched for the *Cassava* Root, which the Indians in all that climate make their bread of, but could not find none. I saw large plants of Aloes, but did not then understand them [...] I had made so little observation while I was in the Brasils, that I knew little of the plants in the fields, at least very little that might serve me to any purpose now in my distress.
(Defoe: 84-85)

Comme le signale cet extrait, s'il souffre d'un manque d'observation des végétaux propre à son passé, Robinson dépend maintenant d'un lien à la terre conditionné par son impuissance à contrôler le processus de croissance des plantes, agissant uniquement sur leur entreposage. En ce sens, en cueillant les fruits de l'île, Robinson ne transforme que minimalement son environnement, auquel il est très attentif. Robinson apprend alors à vivre avec ce qui l'entoure, faisant diverses expériences grâce auxquelles il peut profiter des ressources de l'île. Par exemple, lors d'une autre excursion, il découvre des raisins et des limes qu'il voudrait ramener à son abri afin de s'en nourrir pendant quelques jours. Or, les raisins s'abîment pendant le transport puisqu'ils sont très mûrs puis, lorsque Robinson décide de les faire sécher sur le sol près des vignes accrochées aux arbres, des animaux les mangent. Suite à ces deux essais infructueux, le personnage change de méthode: «I took another course; for I gather'd a large quantity of the Grapes, and hung them up upon the out Branches of the Trees, that they might cure and dry in the Sun» (86), ce qui lui permet ensuite d'entreposer des raisins secs et de les manger durant la longue saison des pluies.

Cependant si Robinson commence par s'adapter à l'île, il inverse bientôt cette dynamique en aménageant celle-ci pour qu'elle réponde à ses besoins. Par conséquent, dès que le personnage entretient ses champs de manière régulière, introduisant ainsi un cycle de production agricole sur l'île, sa curiosité pour la végétation indigène s'estompe. En effet, la plantation des graines rapportées du bateau représente un investissement important du territoire insulaire. Ce changement du paysage est provoqué par la main de l'homme, mais aussi par le végétal lui-même, puisque les premières céréales à voir le jour n'ont pas été plantées par Robinson, ayant plutôt poussé spontanément, suite à l'arrivée du naufragé:

I saw some few stalks of something green, shooting out of the ground, which, I fancy'd might be some plant I had not seen, but I was surprised and perfectly astonished, when, after a little longer time, I saw about ten or twelve ears come out, which were perfect green barley of the same kind as our *European*, nay, as our *English* Barley (67).

Si, en voyant l'orge pousser, Robinson croit en premier lieu à un miracle, il se rappelle ensuite avoir jeté de la viande de poulet, puis avoir secoué des sacs de grains ravagés par les rats assez près de son habitation. Le texte souligne ainsi un des modes de circulation des plantes, à savoir par voie humaine, que ce soit volontaire ou accidentel, comme dans le cas de Robinson. De plus, le processus de production agricole de l'île se manifeste à travers l'organisation spatiale qu'instaure Robinson, mais plus précisément même, grâce aux espèces végétales qui s'y développent. Effectivement, le personnage fait la distinction entre les plants désirables pour la culture, comme ceux provenant des graines du bateau, et leurs versions sauvages: «I saw several Canes, but wild, and for want of cultivation, imperfect» (84). Toutefois, cette séparation entre les plantes tend à se réduire lorsqu'il est question de la figure du jardin. Malgré que Robinson n'agence pas un jardin (il sème plutôt des champs), l'île, qui forme un espace clos comme le jardin, où les plantes comestibles et parfois médicinales poussent en grand nombre, se rapporte au jardin dans la mesure où Robinson en vient à occuper une nature qui lui devient familière. En effet, comme le jardin, l'île cesse finalement de paraître sauvage et dangereuse,

servant à Robinson pour s'alimenter, tout en lui procurant un espace de recueillement dans lequel il se promène et où il documente sa vie par écrit. Dans ce cas, il n'y a pas de jardin cultivé par Robinson, mais bien plutôt un espace suggérant un jardin. Sans former une zone entretenue par le personnage, le jardin semble «avoir lieu», permettant ainsi de repenser le jardin moins comme un espace à rattacher à la maison, à établir, qu'à adopter en allant à sa rencontre. À cet égard, en se déplaçant sur l'île, Robinson découvre une étendue qui lui rappelle un jardin:

The country appeared so fresh, so green, so flourishing, everything being in constant verdure, or flourish of spring, that it looked like a planted garden. I descended a little on the side of that delicious vale, surveying it with a secret kind of pleasure [...] that this was all my own [...] I saw here abundance of cocoa trees, orange, and lemon, and citron trees (86).

À la manière de George Sand, pour qui, comme l'explique Évelyne Bloch-Dano: «le "jardin naturel" [...] ne fait pas référence à une composition paysagiste qui imiterait la nature, mais à un espace préservé où la nature évoque un jardin» (106), Robinson reconnaît un jardin dans la nature. Suite à sa promenade, il note l'aspect agréable de la vallée: «when I came home from this journey, I contemplated with great pleasure the fruitfulness of that valley, and the pleasantness of the situation», rappelant ainsi l'expérience que fait le promeneur au jardin, comme la décrit Jacques-Benoist Méchin: «regardez le comportement des personnes qui entrent dans un jardin! Leur démarche se ralentit; leurs gestes se font moins vifs [...] tout en eux exprime un sentiment de détente et d'allègement» (12). Désirant multiplier ses visites au jardin, Robinson décide même d'y loger: «I built myself a little kind of a bower [...] so that I fancy'd now I had my country-house and my sea-coast-house» (Defoe: 86-87). Dans ce cas, au lieu de relancer la dynamique usuelle du jardin rattaché à la maison, le récit présente une habitation s'y joignant. En ce sens, le personnage choisit d'élire domicile en fonction de l'emplacement du jardin. En construisant sa maison de campagne près des arbres fruitiers, le personnage altère la signification de cet espace qu'il considère maintenant comme son jardin, soulignant que la force symbolique liée à la petite vallée suffit à transformer celle-ci en jardin pour Robinson. En effet, le personnage associe cet espace à un jardin en reconnaissant des sentiments propres à une expérience du jardin marquée culturellement par l'origine anglaise de Robinson. Plus globalement, l'ensemble de l'île devient familier pour Robinson, formant ainsi une sorte d'île-jardin, malgré que la jungle en recouvre certaines parties. Si l'univers sylvestre représente l'antipode du jardin car «la forêt exprime la hantise d'un espace qui reste mal contrôlé» (Boudon: 105), sur l'île, celle-ci se trouve assimilée à l'ordre humain par l'installation de sentiers et l'utilisation du bois.

De ce fait, dans le roman, la forêt représente assez tôt une zone d'exploitation, alors que l'arbre s'inscrit dans l'usage domestique de Robinson et que son statut sauvage tend à s'amenuiser. Effectivement, grâce aux matériaux fournis par la forêt, Robinson se taille des outils puis il édifie des clôtures pour ses habitations et ses champs, démarquant ainsi les espaces cultivés et sauvages. Cependant, malgré cet usage structurant du bois, la figure de l'arbre demeure ambiguë: l'arbre rappelle constamment sa source sauvage et sa vitalité, ce qui est signalé par

les observations que fait Robinson sur l'état de ses clôtures quand il retourne visiter sa petite maison au jardin:

The stakes which I had cut out of some trees that grew thereabouts, were all shot out and grown with long branches [...] I pruned them, and led them up to grow as much alike as I could; and it is scarce credible how beautiful a figure they grew into in three years; so that though the hedge made a circle of about twenty five yards in diameter, yet the trees, for such I might now call them, soon covered it (Defoe: 90).

Dans cet extrait, les clôtures grandissent et redeviennent des arbres qui forment un rempart de protection mi-sauvage. Toutefois, ce rapport ambivalent aux arbres, ainsi que l'apparition d'un jardin «naturel» permettant de brouiller les frontières entre le cultivé et le non cultivé, ne dure pas. Dans le roman de Defoe, l'île-jardin représente une étape des changements apportés au territoire insulaire, et, au fur et à mesure que Robinson transforme l'île en séparant le sauvage du cultivé, ce rapprochement entre l'île et le jardin est évacué. En fait, le personnage, si occupé à établir, puis à maintenir, un ordre humain sur l'île, ne conserve plus aucun intérêt pour la flore de l'île, lui préférant la végétation de culture.

Pour découvrir une végétation sauvage liée intimement à Robinson, il faut se tourner vers le roman de Michel Tournier. Dans cette réécriture du roman de Defoe, le naufrage de Robinson et son organisation de l'île, ainsi que le sauvetage de Vendredi, sont complètement réinterprétés. De plus, comme le personnage demeure sur l'île sans s'échapper, le récit se concentre exclusivement sur elle, plus précisément sur la relation complexe qu'entretient Robinson avec elle. En effet, dans le roman de Tournier, l'opposition entre le sauvage et le cultivé est parfois soulignée selon des frontières fermes, qui, à d'autres moments, sont brisées, alors que le personnage s'interroge sur leurs valeurs et que Vendredi les conteste plus tard. Contrairement au livre de Defoe, l'évolution du territoire de l'île est loin de progresser conformément aux plans du personnage. Il s'agit plutôt d'une négociation selon laquelle le territoire de l'île permet certaines opérations, mais en empêche d'autres, comme le suggère ce passage: «le maïs dépérit complètement, et les pièces de terre où Robinson l'avait semé reprirent leur ancien aspect de prairies incultes. Mais l'orge et le blé prospéraient» (Tournier: 57).

En ce sens, l'île et Robinson s'adaptent l'un à l'autre, alors que les activités transformatrices qui leur sont propres se joignent et se divisent de manière cyclique. Comme les papillons et les passiflores dont parle Francis Hallé lorsqu'il écrit que: «les espèces de passiflores se diversifient sous l'influence des papillons, de la même façon que ses derniers évoluent sous l'influence de la biochimie des passiflores» (168), Robinson est lié à l'île et à sa végétation, et, selon les espaces avec lesquels il interagit, son comportement évolue, puis sa perception de lui-même est changée. Par exemple, lorsque Robinson trouve le fond d'une grotte, il s'y repose et se met à réfléchir au lien filial qu'il entretient avec l'île, imaginant que: «Sperenza était un fruit mûrissant au soleil dont l'amande nue et blanche, recouverte par mille épaisseurs d'écorce, d'écale et de pelures s'appelait Robinson» (Tournier: 106). Puis lorsqu'il découvre une combe rose et qu'il y enseme la terre avec son sexe, il se lie au végétal en le modifiant, puisque suite à ses

épanchements, des mandragores voient le jour, annonçant un changement dans la relation de l'île et du personnage:

Il avait humanisé celle qu'il [appelait] son épouse. Que cette union plus étroite signifiât [...] un pas de plus dans l'abandon de sa propre humanité, il s'en doutait certes, mais il ne le mesura que le matin où en se réveillant il constata que sa barbe, en poussant au cours de la nuit avait commencé à prendre racine dans la terre (Tournier: 145-146).

Comme le suppose ce passage, le lien filial est abandonné et remplacé par le mariage de Robinson à la terre. Dès lors une première différence est soulignée entre les deux romans: même si dans les deux cas le personnage tente d'organiser le territoire insulaire, dans le second son entreprise est cyclique; elle s'inscrit entre des moments de communion avec la terre.

Effectivement, Robinson passe par plusieurs phases au cours desquelles son rapport aux végétaux, et à l'île en général, est marqué par la prévalence de l'usage de sa pensée ou de son corps, oscillant continuellement entre un besoin d'activités structurantes et une correspondance avec l'île qui dépasse les limites du sauvage et du cultivé. Tandis que Robinson tente d'organiser l'espace, d'utiliser principalement sa raison, il tend à s'éloigner du végétal. Cependant, lorsqu'il fait l'expérience de l'île par ses sens, il découvre une autre île, cachée sous la grille qu'il tente de lui appliquer. Par exemple, après avoir essayé de déplacer vers la mer le bateau qu'il a construit pour fuir, Robinson se rend compte que son chantier est trop loin et que son évasion est impossible. Démoralisé, il se tourne vers les marais, dans lesquels il oublie sa peine en s'y baignant. Contrairement à l'usage de la raison, la souille, comme Robinson la surnomme, relève du corporel: «the swamp or backwater» indique Rachel Bouvet «is characterized by its materiality, its viscosity, its repulsive elements», elle ajoute que: «Robinson experiences the swamp bogs first and foremost by touch and smell, entering into contact with the island by way of his skin and nose, by way of senses that are considered to be the closest to animality» (16). Dans la souille, le personnage fait corps avec les matières pourries, il se déshumanise en s'unissant au végétal en décomposition. La réponse à la souille, à la décomposition est de recomposer le territoire, de triompher de l'île en la réformant: «ma victoire c'est l'ordre moral que je dois imposer à Speranza contre son ordre naturel» (Tournier: 50). Pourtant, un même usage des sens permet à Robinson de se lier au végétal tout en soignant son humanité: «en divaguant dans le bois, j'ai découvert quelques pieds de térébinthes, arbustes conifères dont l'écorce éclatée par la chaleur transudait une résine ambrée dont l'odeur puissante contenait tous les lundis de mon enfance» (55). Comme l'illustre ce passage, malgré leur altérité, les végétaux donnent néanmoins le pouvoir à l'être humain de retrouver des souvenirs survenus au contact des plantes.

Pareillement, le jardin, suivant un principe de rencontre entre la nature et la volonté humaine, est l'occasion pour Robinson de se remémorer son père. En effet, le personnage agence un *jardin des cactées*: «c'était un hommage à la mémoire de son père dont la seule passion [...] était le petit jardin tropical qu'il entretenait dans la rotonde vitrée de la maison. Robinson avait inscrit sur des tablettes de bois montées sur des bâtonnets piqués en terre les noms latins de

ces variétés» (158). Le jardin constitue donc un espace privilégié pour rejoindre culture et nature. Cependant, son installation, ainsi que celle d'un potager emmuré, renforce les frontières entre l'ordre et la nature, autant qu'elles permettent la rencontre avec le végétal. C'est-à-dire qu'à la différence de l'expérience du jardin vécue par le personnage dans le roman de Defoe, le jardin continue ici à démarquer le cultivé du sauvage.

En dépit de cette division, la sensibilité de Robinson évolue constamment. L'une des étapes consiste à anthropomorphiser le végétal, comme le fait le personnage avec l'île, étant donné que sa forme évoque pour lui le corps d'une femme. Ce mélange de l'être humain et du végétal représente parfois un jeu, et à d'autres moments, il apparaît plutôt être une tentative de réponse aux événements qui se produisent, un moyen de raisonner contre la solitude. Face à l'altérité du végétal, Francis Hallé écrit, dans *Un jardin après la pluie* que «nous avons tendance à couvrir la plante de nos oripeaux, à la déguiser en être humain. Cette tendance à l'anthropomorphisme, nous la pratiquons vis-à-vis de tout ce qui nous dépasse» (2013: 18). Dans le roman, cette tendance semble jouer un rôle déterminant, puisque c'est l'idée d'un dialogue avec l'île: «il poursuivait avec elle un long, lent et profond dialogue» (Tournier: 56), qui pousse Robinson à aller à la rencontre du territoire insulaire, non plus pour l'ordonner, mais pour s'y connecter sensuellement. Suivant cette quête, Robinson trouve une voie, dans la grotte où il entrepose ses provisions, qui mène à ce qu'il croit être l'intimité de l'île:

Aucun bruit ne parvenait jusqu'au fond de la grotte [...] il ne se sentait nullement séparé de Speranza. Au contraire, il vivait intensément avec elle. Accroupi contre la roche [...] il voyait le blanc déferlement des vagues sur toutes les grèves de l'île, le geste bénisseur d'un palmier caressé par le vent, l'éclair rouge d'un colibri dans le ciel vert [...] Il devait se trouver à proximité du foyer de Speranza d'où partaient en étoiles toutes les terminaisons nerveuses de ce grand corps (103).

Le personnage cultive une communion avec l'île qui souligne une attention et une sensibilité de plus en plus développées dont l'anthropomorphisme représente la voie d'accès initiale. Suite à sa descente dans la grotte, Robinson vit une période tellurique. Comme une plante, il forme ses racines, il accorde son système nerveux à celui de l'île. Puis, lorsqu'un accident occasionné par la désobéissance de Vendredi cause la perte de toutes les constructions humaines, Robinson délaisse sa vision anthropomorphiste de l'île, tout en passant à une phase inédite: «Vendredi, après l'avoir libéré malgré lui de ses racines terriennes, allait l'entraîner vers *autre chose*» (189). En effet, Vendredi, qui a anciennement déraciné des arbres, et «les a replantés à l'envers» (174), fait pareil avec Robinson. Prenant exemple sur l'Araucan, Robinson apprend alors à vivre autrement. Comme l'indique Rachel Bouvet: «the novel illustrate that Friday's interactions with nature and animals follow their own logic, one that Robinson has great difficulty understanding until he stops trying to impose his colonialist order on the island and discovers the existence of "another island"» (19). Dans la nouvelle relation qu'assume Robinson avec l'île, la vie humaine est appelée à s'accorder aux aléas de la nature, à prendre et à donner sans posséder. Vers la fin du roman, Robinson vit ainsi au plus près du végétal, s'étant épanoui lui-même, puisqu'il a accepté de renverser ses valeurs et de se replanter. À ce moment, le personnage se rapproche particulièrement de l'arbre. Alain Corbin écrit que «l'arbre est un passeur entre le ciel et la terre,

entre le chtonien et l'ouranien» (36). De ce fait, il permet à Robinson de passer de l'un à l'autre, d'adopter une posture aérienne et solaire, et d'adopter, dans cet essor, la posture même de l'arbre:

Il ferma les yeux et appuya sa joue contre le tronc [...] dans cette vivante mûture, le travail du bois, surchargé de membres et cardant le vent, s'entendait comme une vibration sourde que traversait parfois un long gémissement. Il écouta longuement cette apaisante rumeur. L'angoisse desserrait son étreinte. Il rêvait. L'arbre était un grand navire ancré dans l'humus et il luttait, toutes voiles dehors, pour prendre enfin son essor. Une chaude caresse enveloppa son visage. Ses paupières devinrent incandescentes. Il comprit que le soleil s'était levé, mais il retarda encore un peu le moment d'ouvrir les yeux. Il était attentif à la montée en lui d'une allégresse nouvelle (Tournier: 217).

Les sens sollicités, Robinson écoute l'arbre intensément tout en sentant la lumière et le vent qui le touchent. Dans ce rapprochement avec le végétal, l'arbre ne représente plus un matériel à exploiter (comme dans le roman de Defoe), mais plutôt un état d'ouverture à habiter: «Robinson avait finalement élu domicile dans les branches de l'araucaria» (208). Dans sa nouvelle familiarité avec l'île, Robinson adopte des modes d'interactions sensibles avec le végétal, il exerce ses perceptions à la manière d'un promeneur au jardin: «cette autre Speranza, j'y suis transporté désormais, je suis installé à demeure dans un "moment d'innocence"» (235), alors que «l'un et l'autre [l'île et Vendredi] requièrent toute mon attention, une attention contemplative, une vigilance émerveillée» (234). Comme l'indique Bloch-Dano, «le jardin devient le lieu privilégié de la sensibilité» (67).

Finalement, les deux romans soulignent un rapport au végétal pratiquement opposé. En effet, dans le mythe original, Robinson, d'abord désorienté par l'aspect sauvage de l'île, parvient à cultiver celle-ci et, dans un même mouvement à atteindre l'opulence. Il organise un système d'exploitation des ressources de l'île qui s'inscrit dans une tradition européenne de gestion de l'espace. Par conséquent, l'expérience sensible de l'île est passagère, n'ayant lieu qu'au début du récit, quand le personnage dépend de son attention à la nature pour survivre. Dans le second roman, l'apprentissage d'une sensibilité envers le végétal entraîne Robinson à changer de mode de vie. Maintenant que le personnage s'est familiarisé avec l'île, elle se transforme en un immense jardin donnant accès à l'éternité par le biais d'une temporalité partagée avec le végétal: «ce qui a changé dans ma vie, c'est l'écoulement du temps, sa vitesse et même son orientation [...] depuis que l'explosion a détruit le mât-calendrier» (Tournier: 219). Dans ce cas, malgré leurs différences, les deux romans ont en commun de représenter une expérience du jardin définie par un sentiment d'accueil, de familiarité et d'accessibilité au végétal, supposant ainsi que l'imaginaire culturel associé au jardin, plus que le portail y menant, constitue l'ouverture permettant d'y accéder. Dans ce cas, une île entière, même sauvage, peut se transformer en jardin.

Bibliographie

Bloch-Dano, Évelyne. 2015. *Jardins de papier. De Rousseau à Modiano*.

- Boudon, Brigitte. 2010. *Symbolisme de l'arbre*. Paris : Éditions du huitième jour, 115 p.
- Bouvet, Rachel et Stéphanie Posthumus. 2016. *Eco- and Geo- Approaches in French and Francophone Literary Studies: Écocritique, écopoétique, géocritique, géopoétique*.
- Corbin, Alain. 2013. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Fayard, « Fayard », 364 p.
- Defoe, Daniel. 2008. *Robinson Crusoe*. « Oxford University Press », 321 p.
- Hallé, Francis. 1999. *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*.
- Hallé, Francis. 2013. *Un jardin après la pluie*. Paris : Armand-Colin, 160 p.
- Méchin, Jacques-Benoist. 1975. *L'homme et ses jardins*. Paris : Albin Michel, 257 p.
- Tournier, Michel. 1967. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard, 301 p.

Article ReMix

Développer le goût de l'arbre: émergence des sensibilités arboricoles au Québec

Maude Flamand-Hubert



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Jeune couple en forêt – [Vers 1925], Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Vieux-Montréal, Fond famille Landry, P155,S1,SS1,D501
(Credit : Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Vieux-Montréal, Fond famille Landry, P155,S1,SS1,D501)

Les Canadiens-français ont la réputation d'avoir développé tardivement des sensibilités à l'esthétique paysagère, et plus particulièrement l'appréciation des arbres ornementaux. Notamment, on leur a attribué de couper drastiquement tous les arbres autour de leurs propriétés et de considérer l'arbre essentiellement pour sa valeur de ressource ligneuse. Dans cet article, après un bref retour sur les hypothèses historiques et culturelles qui éclairent ces comportements, il sera question de l'émergence d'un intérêt pour l'arbre au sein de la société canadienne-française, et plus particulièrement des discours qui se font révélateurs de l'avènement de sensibilités à l'arbre dans la deuxième moitié du 19^e siècle et les premières décennies du 20^e siècle. L'étude de ces discours met en évidence les mécanismes à travers lesquels l'arbre se distingue et s'émancipe de la forêt dans l'imaginaire collectif. C'est en effet à travers un travail d'imagination de l'arbre dans sa différenciation avec l'espace forestier que celui-ci parvient à prendre place dans les représentations paysagères.

La réflexion proposée s'inscrit dans le cadre des études en histoire culturelle des représentations et des sensibilités à la nature et au paysage¹. L'analyse s'appuie également sur des travaux menés dans les champs de l'histoire environnementale² et de l'écocritique (Blanc et al., 2008; Posthumus, 2014), ce qui offre la possibilité de mettre en relation les textes littéraires avec l'histoire de la science forestière québécoise et l'évolution des usages du domaine forestier. C'est en effet en provoquant la rencontre entre ces univers que se révèle une large part du rapport collectif de la société québécoise à l'arbre, comme entité indépendante de la forêt. Il est important de relever que dans les études menées sur le rapport à la nature au Québec, les forêts et les grands espaces ont capté l'attention des chercheurs au détriment de l'arbre dans son individualité (Morissonneau, 1978; Batigne, 2001; Courville, 2000; Lemire, 2003; Lasserre, 1998; Séguin, 1977).

L'arbre, un ennemi à repousser

La principale valeur attribuée à l'arbre par les Européens depuis leur arrivée sur le continent nord-américain était essentiellement économique. Les arbres ont été successivement ciblés par les autorités et les élites économiques pour pourvoir aux besoins de la marine, puis pour contribuer à l'industrie du bois de sciage, et finalement à celle des pâtes et papiers. Les seigneurs, tant anglophones que francophones, ont été parmi les premiers à saisir l'opportunité économique que présentait l'exploitation des bois (Coates, 2003; Noël, 1987; Flamand-Hubert, 2012). Ainsi, les arbres qualifiés de «beaux» l'étaient généralement sur la base de leur potentiel économique³. Avec l'industrialisation et la forte demande pour l'industrie des pâtes et papiers, les exploitants se sont davantage intéressés à la masse forestière qu'à la qualité individuelle des arbres. Cette composante n'est pas négligeable dans l'étude des représentations et des sensibilités à l'arbre. Cependant, il sera plutôt question ici de l'évolution du rapport à l'arbre en lien au contexte de la colonisation agricole et des défrichements.

En effet, lorsque l'on évoque le peu de sensibilité accordée à l'arbre et le manque d'intérêt pour sa valeur ornementale au sein de la société québécoise, les discours s'adressent plus particulièrement aux populations canadiennes-françaises qui ont participé activement à la colonisation agricole du territoire. Si les pratiques des colons étaient souvent décriées par les critiques, les accusant de manquer de goût ou de ravager les forêts, il importe de rappeler que ces pratiques individuelles prenaient place dans le cadre d'un projet politique et idéologique de colonisation agricole soutenu par les élites, impliquant des défrichements forestiers sur de grandes superficies.

Plusieurs hypothèses ont été émises sur les causes de cette relation ambiguë à l'arbre, certaines relevant du mythe, d'autres se rattachant à la réalité. Certains auteurs ont évoqué la nécessité de raser entièrement la forêt à l'époque de la Nouvelle-France pour des raisons de sécurité, afin d'assurer la protection des populations contre les attaques perpétrées par les Iroquois. Damase Potvin évoque ainsi les premiers défrichements:

Les premiers Français qui plantèrent des palissades aux endroits qui sont devenus Québec, Montréal, Trois-Rivières, Annapolis eurent devant eux la tâche gigantesque d'abattre sans merci des arbres séculaires pour élever des forts et des habitations et transformer le massif forestier en terres labourables. Avec les années, les abattages augmentèrent pour l'agrandissement des cultures et pour la sécurité des établissements contre les invasions des sauvages. (Potvin, 1942: 197-198)

Potvin évoque des ordonnances promulguées au cours du 17^e siècle prescrivant le dégagement des bâtiments et des champs afin de protéger les habitants contre les embuscades iroquoises: «Ainsi, partout, on s'acharne à faire le désert autour des habitations. Chaque arbre qui tombe est une victoire contre la barbarie. On regarde donc la forêt comme nuisible et dangereuse pour les colons.» (Potvin, 1942: 198) Cette image de la forêt et de l'arbre qui permet à l'Iroquois de se cacher pour mieux attaquer les colons, démunis dans leurs établissements rudimentaires éparpillés sur le territoire, est amplifiée par des récits ou nouvelles à caractère historique publiés dans la première moitié du 20^e siècle. La publication par Donatien Frémont de *Pierre Radisson. Roi des Coureurs des Bois*, dont le récit est basé sur les mémoires de Pierre-Esprit Radisson, en est un bon exemple. La capture du jeune Radisson dès le début du récit, ainsi que son apprentissage des techniques de guerre lors de son séjour chez les Iroquois, ont durablement marqué l'imaginaire collectif (Frémont, 1933)⁴. Le roman de Léo-Paul Desrosiers, *Les opiniâtres*, est quant à lui entièrement dédié aux difficultés que pose l'établissement des colons dans la région de Trois-Rivières durant les guerres iroquoises, fréquemment forcés d'abandonner leurs terres pour se réfugier à l'intérieur du fort (Desrosiers, 1941). D'autres récits ont également associé à l'arbre les pratiques guerrières iroquoises, décrites comme perfides, féroces, inattendues. L'arbre représente dès lors un moyen de se dissimuler pour mieux attaquer par surprise⁵. La page couverture du recueil d'Eugène Achard, *Les contes de la forêt canadienne*, est exemplaire. On y voit un missionnaire marchant seul dans la forêt et un Amérindien dissimulé derrière un arbre, arc à la main et prêt à tirer (Achard, 1942). Cette représentation de l'arbre a perduré longtemps, comme en témoignent les propos tenus par l'anthropologue Marcel Rioux, dans son essai *Les Québécois* (1974). La peur des Iroquois, héritée de la Nouvelle-France, aurait non seulement incité les populations à couper les arbres autour des habitations afin de se protéger des embuscades, mais aurait durablement déterminé un certain rapport à la nature:

[...] la nature [...] est apparue comme une ennemie qu'il fallait combattre et s'approprier. Chaque arbre abattu, chaque défrichement est une victoire arrachée au prix des efforts les plus ardues. [...] Dans les villages québécois, dans ces nouvelles paroisses gagnées sur la forêt, il n'est pas rare de voir les maisons bâties en plein champ sans arbres et sans arbustes autour. L'homme témoigne ainsi de sa victoire totale sur la nature. [...] Il s'est établi une tradition d'abattis de terre rasée et qui symbolisaient la victoire de l'homme sur la nature. L'anglophone, lui, a toujours conservé un peu de la nature sauvage autour de sa maison. (Rioux, 1974: 72-73)

D'autres explications, toujours associées aux défrichements qu'imposait le déploiement d'un projet de colonisation agricole sur un vaste territoire recouvert de forêt, viennent nuancer cet imaginaire à la fois épique et victimisant dans la relation des colons à l'arbre. Les étapes de la construction d'un établissement agricole reposaient sur l'utilisation des ressources de la forêt, et la stratégie consistait à utiliser les matériaux de construction disponibles sur place, le plus souvent en l'absence de toute autre force motrice que la force humaine, parfois animale. Il faut préciser que le billet de location, qui était un titre préliminaire de propriété conditionnel à la réalisation de différents actes, comme la construction des bâtiments, spécifiait le défrichement et la mise en culture d'un certain nombre d'acres de terre (Labrecque, 1997: 79; Gaudreau, 1986: 356-362). Ainsi, l'utilisation des bois à proximité du lieu d'établissement permettait de sauver de l'énergie, de façon à éviter le transport inutile des matériaux sur de longues distances, et d'optimiser l'efficacité du travail (Provencher, 1988: 204).

Un dernier élément concerne les incendies forestiers, qui ont joué un rôle singulier dans l'histoire de la colonisation et de la protection des arbres et des forêts. Dès le 17^e siècle, le feu est évoqué comme moyen de repousser les forêts et de favoriser la colonisation. La technique du brûlis, qui avait pour conséquence la destruction complète du couvert forestier, était pratiquée afin de préparer les sols à la culture, d'une part en éliminant les «déchets» forestiers issus du défrichage (souches, branches, troncs, etc.) et d'autre part comme moyen d'amender le sol grâce à l'apport minéral des cendres⁶. Les feux d'abatis se multiplient et deviennent une pratique courante au 19^e siècle avec l'augmentation de la population et conséquemment des défrichements, multipliant la fréquence des feux. Tout d'abord considéré comme un outil favorable à la colonisation agricole, le feu se transforme en menace avec l'intensification d'une économie centrée sur l'exploitation forestière à compter de 1806. En effet, les feux se répandent régulièrement au couvert forestier environnant, détruisant de grandes superficies de bois convoités par les compagnies forestières (Potvin, 1942: 199-201; Blanchet, 2003). Ces feux, au départ un allié des défrichements, deviennent par ailleurs un piège pour les colons eux-mêmes, ce qui fournit une autre explication à l'éradication des arbres autour des maisons. En effet, le colon est incité à couper les arbres, à nettoyer le sol des brindilles, branches et herbes sèches qui risqueraient de s'embraser et de propager l'incendie à son habitation (Provencher, 1988: 201).

Un archétype mitigé de la colonisation: Jean Rivard, le défricheur

Un des archétypes associés à cette idéologie colonisatrice centrée sur les défrichements est *Jean Rivard, le défricheur*, personnage élaboré par Antoine Gérin-Lajoie. Dans son roman, qui est en fait une allégorie idéologique de sa vision du développement du Canada français, Gérin-Lajoie positionne l'action de défricher comme une lutte à finir avec le milieu forestier. Ainsi, la forêt est une ennemie que l'on attaque «armés en guerre»:

Les travaux de nos défricheurs n'étaient plus autre chose que des batailles sanglantes ; chaque soir on faisait le relevé du nombre des morts et on discutait le plan de la campagne du lendemain. Les morts, c'étaient les arbres abattus dans le cours de la journée; les plus hauts étaient des généraux, des officiers, les arbrisseaux n'étaient que de la chair à canon. (Gérin-Lajoie, 1981 [1876]: 43)

L'œuvre de Gérin-Lajoie va marquer durablement les imaginaires. Jusqu'au 20^e siècle, les partisans du mouvement conservacionniste, dont l'objectif est de sensibiliser les politiciens et la population aux conséquences de la déforestation, vont référer, directement ou indirectement, à Jean Rivard pour illustrer un modèle destructeur de la forêt⁷.

On observe tout de même qu'en filigrane de cette volonté d'abattre la forêt pour faire place à l'agriculture, la sensibilité à l'égard des arbres n'est pas absente totalement du regard de Jean Rivard. Tout à son objectif d'éliminer la forêt, son cœur se laisse émouvoir face à la grandeur et à la beauté des arbres et du milieu forestier. La forêt est aussi un lieu sain, abondant, où l'air est salubre. Si la forêt est à abattre, chaque arbre, seul ou en bosquet, mérite la description et l'admiration:

[...] les grands arbres seuls restaient debout, trônant ça et là, dans leur superbe majesté.
Les grands arbres de la forêt offrent aux regards quelque chose de sublime. Rien ne présente une plus belle image de la fierté, de la dignité royale.
Cette vue rappelle involontairement à l'esprit la belle comparaison du prophète à l'égard des superbes:
Pareils aux cèdres du Liban
Ils cachent dans les cieux,
Leurs fronts audacieux.
On y voyait l'orme blanc si remarquable par l'ombrage protecteur qu'il offre au travailleur. [...]

Quelques-uns de ces arbres s'élèvent à une hauteur de cent pieds. Isolés, ils apparaissent dans toute leur grandeur, et ce sont sans contredit les arbres les plus magnifiques de la forêt. On y voyait aussi le frêne blanc, si remarquable par sa blanche écorce, la beauté de son feuillage, et l'excellente qualité de son bois qui sert à une multitude d'usage [*sic*], – le hêtre à l'écorce grisâtre, que la foudre ne frappe jamais et dont les branches offrent aussi par leur gracieux feuillage et leur attitude horizontale, un abri recherché, – le tilleul ou bois blanc qui croît à une hauteur de plus de quatre-vingt pieds, et sert à la fabrication d'un grand nombre d'objets utiles, – le merisier à l'écorce aromatique, et dont le bois égale en beauté l'acajou, – le sapin, au feuillage toujours vert, qui s'élève vers le ciel en forme pyramidale, – et enfin le pin, qui s'élance jusqu'à cent cinquante pieds, et que sa forme gigantesque a fait surnommer le Roi de la Forêt. (Gérin-Lajoie, 1981 [1876]: 32-33)

On voit dès lors de quelle façon s'établit une distinction entre l'arbre noble et la forêt sur la base de critères bien définis: la hauteur et l'élévation du tronc, la dimension et l'étendue du houppier, la qualité du feuillage, et les usages possibles pour l'homme. Une fois son établissement accompli, Jean Rivard va même replanter des arbres d'ornement:

Malgré ses rudes combats contre les arbres de la forêt, [Jean Rivard] était loin cependant de leur garder rancune, et il n'eut rien de plus pressé [...] que de faire planter le long du nouveau chemin, vis-à-vis sa propriété, une suite d'arbrisseaux qui plus tard serviraient d'ornement, durant la belle saison, et prêteraient à ses enfants la fraîcheur de leur ombrage. Il en planta même quelques-uns dans le parterre situé en face de sa maison, mais il se garda bien d'y ériger un bosquet touffu, car il aimait avant tout l'éclat brillant et vivifiant de la lumière, et il n'oubliait pas l'aphorisme hygiénique: que «là où n'entre pas le soleil le médecin y entre». (Gérin-Lajoie, 1981 [1876]: 157)

Gérin-Lajoie présente lui-même son personnage comme une exception, en comparaison au cultivateur généralement dépourvu d'émotion pour l'arbre. Jean Rivard est doté d'un sens artistique: il est soucieux d'aligner ses plantations symétriquement et de tailler ses arbres avec goût. Il est essentiel de souligner ici que Jean Rivard est instruit, contrairement à la majorité des colons de son époque: le soir, pour se reposer de son dur labeur, il lit, notamment *Robinson Crusoé* et *Don Quichotte*. Avec son roman, Gérin-Lajoie poursuit un objectif éducationnel, il tente de promouvoir une vision agriculturiste idéalisée, incluant la planification et la conception d'un certain ordre dans l'ouverture du territoire forestier à la colonisation. Il instaure une norme esthétique, mais également utilitariste. Comme il le mentionne explicitement, la valorisation, l'appréciation et la promotion des arbres d'ornement est grandement encouragée par les discours hygiénistes propres à la fin du 19^e siècle. Ceux-ci prennent forme surtout dans les villes face à l'augmentation des pollutions, où l'air et l'eau sont souvent insalubres, alors que la médecine commence à mieux en comprendre les effets sur la santé humaine. Ces nouvelles connaissances vont avoir des répercussions importantes sur le rapport à l'arbre, qui devient un élément essentiel pour assurer la santé des populations (Guérard, 1999; Dagenais, 2005; Mathis, 2012).

Finalement, bien qu'elle prône les défrichements, l'œuvre de Gérin-Lajoie s'inscrit également dans le courant émergent du conservationnisme américain. Préoccupé à la base par la déforestation, le mouvement conservationniste est surtout associé à une idéologie productiviste de la conservation, qui naît d'inquiétudes pour la protection des forêts et des arbres fruitiers contre différents fléaux, tels que les maladies, les insectes et les incendies. Au Québec, le mouvement va prendre forme autour de la protection des forêts afin d'assurer la pérennité des approvisionnements de l'industrie forestière. Mais aussi pour contrer certains effets de la déforestation, notamment l'érosion et l'ensablement. Gérin-Lajoie plaide d'ailleurs dans son roman pour une prise en charge de la gestion des forêts par l'État et la conservation de superficies boisées sur les lots de colonisation pour assurer les besoins domestiques des colons (Gérin-Lajoie, 1981 [1876]: 185; 321).

L'arbre dans la mire des ingénieurs forestiers

Toujours dans la deuxième moitié du 19^e siècle, un personnage important dans le processus d'appropriation symbolique de l'arbre est Henri Gustave Joly de Lotbinière. Figure fondamentale du mouvement conservateur et homme politique notoire de descendance seigneuriale, Joly de Lotbinière est un grand propriétaire foncier. Il va mener sur ses propriétés différentes expérimentations, notamment la plantation d'espèces d'arbres importées de l'étranger, surtout d'Europe (Little, 2013; Gaboury, 1998). Homme politique influent, il va également recommander l'envoi de deux étudiants, Gustave-Clodimir Piché et Avila Bédard, à l'école forestière de l'Université Yale, aux États-Unis pour y apprendre les techniques de la foresterie moderne. À leur retour, ils sont chargés de mettre sur pied les institutions et les programmes nécessaires à l'aménagement rationnel des forêts du Québec, en débutant avec la création du Service forestier en 1909 (Castonguay, 2006; Gélinas, 2010).

Ce virage prend place dans une mouvance nationale qui favorise une prise de position politique en faveur des forêts. Le discours livré par Wilfrid Laurier, premier ministre du Canada, à l'occasion de la Convention forestière de 1906 est éloquent:

Quand nos ancêtres sont arrivés sur ce continent, ils y ont trouvé une forêt presque ininterrompue s'étendant des bords de l'océan Atlantique jusqu'à la vallée du Mississippi. C'était la demeure de peuplades qui demandaient leur subsistance à la chasse et pour qui, par conséquent, la forêt était un élément naturel. Le but de nos ancêtres c'était au contraire de transformer cette terre en domaine habitable pour une race d'agriculteurs, pour l'homme qui met l'agriculture à la base de sa civilisation. Ces gens-là ont eu à éloigner la forêt de leur demeure; mais au lieu de l'attaquer avec prudence et douceur, ils l'ont traitée comme l'ennemie dont il fallait se débarrasser par la hache, par le feu, et par tout moyen de destruction. L'histoire nous raconte, et notre propre expérience l'atteste aussi, qu'ils ont fait cette lutte sans merci. La forêt n'eut pas d'amis; car pour défricher quelques acres de terre, ces gens incendiaient des milles et des milles des plus belles essences forestières qui aient jamais dressé leurs têtes majestueuses vers le ciel. [...] Ces pionniers des anciens jours comme les pionniers d'aujourd'hui ne comprenaient pas, n'appréciaient pas que dans l'économie de la nature, les forêts sont tout aussi indispensables à la civilisation de l'homme que les champs cultivés. [...] Nous nous sommes réunis ici pour trouver, si c'est possible, les voies et moyens de mettre fin à ce mal et de faire comprendre à chaque classe de la société l'importance qu'il y a à maintenir, préserver et protéger nos forêts. (Laurier, 1907: 3-4)

Une des actions phares menées par les jeunes ingénieurs forestiers dès leur retour au Québec est la mise sur pied d'un réseau de pépinières, destinées principalement au reboisement des forêts, de façon à assurer la pérennité des approvisionnements en bois pour l'industrie. Pour atteindre cet objectif, les actions et les discours vont prendre deux tangences: le reboisement à grande échelle pour renouveler les stocks ligneux et la plantation d'arbres aux fins d'ornement. Les deux volets de ce programme de reforestation sont par ailleurs intimement liés. D'une part, le reboisement des forêts s'insère dans une perspective plus large visant l'aménagement sylvicole. D'autre part, c'est, selon Piché, en inculquant à l'ensemble de la population le «culte de l'arbre», que celle-ci sera sensibilisée à l'importance de la forêt et à sa protection.

Dans l'esprit du mouvement conservateur, l'intérêt du MTF s'oriente tout d'abord vers le reboisement forestier. En cette matière, la Scandinavie, et plus particulièrement la Suède, sont les modèles à suivre. Piché vante les mérites du respect que les Scandinaves portent au patrimoine naturel forestier et à l'industrie forestière, une «affaire scientifique dont la nation s'occupe depuis des siècles⁸». L'absence de feux de forêt est également une caractéristique qui impressionne grandement les forestiers du Québec, en butte à ce fléau année après année. Le reboisement commercial vise notamment à restaurer les terres ruinées par le feu ou à régénérer les terrains laissés en friche à la suite de tentatives agricoles

infructueuses. C'est à partir de ce moment qu'un vaste programme de reboisement, orienté vers l'épinette, est mis sur pied pour assurer l'approvisionnement de l'industrie des pâtes et papiers⁹.

Les activités de la pépinière de Berthierville, première et principale infrastructure, se consolident au début des années 1920. Son succès représente une première réussite et un symbole fort de l'avancée du programme scientifique que s'est donné pour mission le MTF. Autour d'une vaste opération de plantation d'arbres, Gustave Piché voit une stratégie de «vulgarisation des idées forestières», telle que présentée dans un article publié dans le quotidien *La Presse*, dans lequel est relatée une visite de la pépinière:

Ces plantations rendent un double service: elles font se généraliser le culte de l'arbre, accoutument ainsi la génération nouvelle à apprécier à leur juste valeur nos ressources forestières; elles permettront de tirer parti de terres jusqu'alors stériles et ajouteront à ceux de nos peuplements forestiers qui autrefois ont été soumis à des coupes imprévoyantes ou dépréciées par l'incendie, un élément nouveau de reconstitution et de richesse.¹⁰

Ces efforts nous ramènent aux critiques soulignant, dès le 19^e siècle, l'absence d'arbres ornementaux dans les campagnes, le long des routes, en bordure des églises ou des maisons, dans les champs ou les cimetières, par différents observateurs de l'époque (Provencher, 1988: 91). Ainsi, pour atteindre le but fixé, au programme des pépinières se rattachent d'autres actions qui visent des objectifs esthétiques et hygiéniques. Une partie de la production d'arbres est également destinée aux particuliers ou aux municipalités à des fins d'ornement. On y cultive le chêne rouge, pin de Norvège, mélèze d'Europe et du Japon, faux acacia, ailante, cèdre, sapin Douglas, pin noir d'Autriche, cèdre de Chine, cerisier noir, genévrier, murier blanc, cormier d'Europe¹¹.

Piché se préoccupe aussi de la diffusion du goût de l'arbre dans les villes. L'aménagement de parcs et de jardins n'est alors pas nouveau au Québec. Dès 1815, dans sa Description topographique du Bas-Canada, Joseph Bouchette fait état des travaux d'aménagement du Champ de Mars, à Montréal, soulignant qu'il s'agit d'«une promenade agréable pour les habitants [sic]: [sur laquelle] on a placé des bancs pour la commodité du public, et on a planté des arbres dans plusieurs endroits» (Bouchette, 1815: 159). Mais il s'agit maintenant de faire la promotion de l'arbre dans le contexte de l'expansion des villes, de façon à lui voir reconnaître une place particulière dans la planification urbaine. Cette volonté s'inscrit d'ailleurs dans la tendance mondiale à l'embellissement des villes et à la création d'espaces verts destinés à l'assainissement des milieux urbains et à la pratique de loisirs (Dagenais, 2001; 2006). Dès 1916, Piché investit des efforts pour faire la promotion du reboisement auprès des municipalités, en leur fournissant des spécimens destinés à l'ornement. Il imagine un système de pépinières municipales afin que les villes puissent être éventuellement à même de répondre à leurs besoins. Comme il le dit alors dans son rapport annuel en 1917:

Une ville sans arbre est dépourvue d'agréments, et il n'est plus de ville importante aux États-Unis qui n'ait créé un département spécial, – sous la direction d'un ingénieur forestier – pour s'occuper de la question. [...] Les villes de Québec et de Montréal devraient suivre cet exemple, car nombre d'arbres, dont sont ornées leurs rues, laissent beaucoup à désirer. [...] car rien ne contribue autant à agréments un groupement que des coins, des trous d'air boisés où l'on puisse aller se reposer au frais par les jours de grande chaleur.¹²

Piché poursuit sur les bienfaits des espaces boisés en milieu urbain et sur leur valeur hygiénique, en donnant en exemple le Bois de Boulogne ou Central Park. Dans les médias écrits, les critiques s'élèvent dans l'opinion publique pour dénoncer la coupe des arbres à Montréal lors de la réalisation de travaux de pavage ou de l'installation de lignes électriques¹³. Des initiatives voient le jour, comme la plantation

commémorative de 500 arbres sur la rue Sherbrooke en mémoire des soldats décédés durant la Première Guerre mondiale. Ces revendications ou ces actions sont appuyées par des organisations caritatives comme le Montreal Women's Club ou la Ligue du progrès civique¹⁴.

La plantation d'arbres est aussi promue dans le contexte de l'expansion du tourisme et de la villégiature. Ces activités se développent tout d'abord dans la périphérie montréalaise et de façon à améliorer une expérience avant tout champêtre. On va à la campagne pour se reposer, pour fuir l'air insalubre et le stress de la ville (Lambert, 2013: 48; 113; Dagenais, 2005). Le mouvement se déploie rapidement à l'échelle de la province, et le développement du réseau routier entraîne dans son sillon des actions visant l'embellissement des routes. Les arbres en bord des routes ont plusieurs fonctions esthétiques et hygiéniques: ils conservent la fraîcheur du sol et permettent de réduire les poussières et d'assainir l'air, ils sont agréables à l'automobiliste et permettent de reposer l'œil du voyageur en créant de l'ombre. Ils protègent également la route du vent et de la neige et guident l'automobiliste pour éviter les fossés. Ils s'inscrivent finalement dans une volonté d'attraction et de positionnement de l'offre touristique automobile, alors en pleine expansion (Lambert, 2013: 125-37). Les arbres doivent être bien choisis et bien entretenus, car ils agrémentent le paysage et l'expérience des voyageurs. Une grande campagne de plantation d'arbres est à cet effet menée conjointement par le ministère de la Voirie et le ministère des Terres et Forêts de 1922 à 1929 (Lambert, 2013: 172-85).

Mais surtout, pour influencer l'opinion publique, Piché mise sur l'organisation de la Fête des arbres. Une première initiative avait vu le jour en 1883 à l'instigation de sir Henri-Gustave Joly de Lotbinière (Gaboury, 1998: 60-64). Mais cette fois, la Fête des arbres acquiert un caractère plus officiel avec son inscription dans la loi¹⁵. Ces campagnes ciblent surtout la jeunesse, les écoles et les collèges, ou des organisations comme les clubs 4H. Les jeunes constituent non seulement une force vive qui possède la capacité physique de réaliser les plantations, mais ils représentent également l'avenir, et donc l'espoir de voir un changement de mentalité s'instaurer dans la société canadienne-française. Pour créer l'engouement et «développer ce goût de l'arbre» auprès des municipalités et des cultivateurs, Piché souhaite organiser une grande fête des arbres «avec le plus d'éclat possible»:

Si nous réussissons à développer ce goût de l'arbre, nous recruterons ainsi un grand nombre d'adeptes, qui seront de fervents apôtres de la protection des forêts contre les incendies, car celui qui a planté un arbre et qui en a suivi le développement, sait tout le temps qu'il faut au modeste brin pour devenir un arbre, et par conséquent comprend le soin qu'il faut donner à une forêt naissante pour l'amener jusqu'à maturité.¹⁶

La promotion de la Fête de arbres s'imbrique dans l'idée que nourrit Piché de faire de la protection des forêts une œuvre patriotique. Comme c'est le cas à d'autres occasions, on fait appel aux vers du poète français André Theuriot:

Le temps est tout à fait propice pour prendre une résolution absolument patriotique et d'une utilité incontestable, celle de planter plus d'arbres [...]

Le culte de l'arbre ne doit pas s'éteindre. Revenons donc à l'arboriculture, source de richesses, et sachons apprécier le rôle de l'arbre comme il convient. «Celui qui plante un arbre, a dit André Theuriot, est un bienfaiteur de l'humanité; celui qui en détruit un, inutilement, est un criminel».¹⁷

Au cours des années 1920, la Fête de l'Arbre connaît une croissance soutenue de ses manifestations. En 1930, elle atteint un sommet de popularité, célébrée en 23 endroits différents¹⁸. Piché se réjouit que «ces manifestations [soient] de plus en plus populaires et qu'elles [soient] considérées, par tous ceux qui y prennent part, comme une véritable fête nationale¹⁹». Cependant, faute de moyens, leur nombre chute à

douze l'année suivante, révélant la perte de vitesse du mouvement, par ailleurs délaissé par le gouvernement. Le reboisement devient une activité essentiellement scientifique et technique au sein du ministère des Terres et Forêts. En finalité, Piché aura contribué à développer le goût et le culte de l'arbre auprès de la population, mais surtout, de cet arbre noble, que l'on plante pour ses vertus esthétiques ou hygiéniques, pour son déploiement dans des espaces le plus souvent préalablement déboisés, auquel l'on souhaite redonner un peu du charme de la nature.

Le frère Marie-Victorin: précisions botaniques et poétiques

Pour compléter ce tour d'horizon sur l'émergence des sensibilités à l'arbre, il est incontournable d'évoquer l'apport du frère Marie-Victorin, auteur de l'ouvrage monumental *Flore laurentienne* (1935), et fondateur du Jardin botanique de Montréal. Le rôle de Marie-Victorin est particulièrement important en raison de son statut et de sa notoriété à la fois scientifique et littéraire. Marie-Victorin joue un rôle fondamental dans le développement d'une acuité d'observation du paysage et de la nature²⁰. Il va d'ailleurs interpeler directement les écrivains, poètes et auteurs à intégrer dans leurs œuvres des descriptions de la flore locale²¹.

Marie-Victorin va également participer à ancrer, par ses travaux, cette distinction entre l'arbre et la forêt. Dans un article paru dans la *Revue trimestrielle* en 1922, et dont le propos est repris dans le quotidien *La Presse*, il expose bien son point de vue de botaniste sur cette question:

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, c'est surtout hors des bois, dans les pâturages et les lieux incultes que nos arbres sont plus variés et plus intéressants à étudier. Qui a parcouru nos anciennes régions du Témiscamingue (ceci a été écrit avant les terribles feux de forêt de l'été dernier), ne peut s'empêcher d'opposer la relative luxuriance dendrologique de la région montréalaise à l'éternelle monotonie de la forêt du nord, où l'épinette succède au tremble, le tremble au bouleau et le bouleau à l'épinette.²²

Ces affirmations correspondent aux descriptions qu'il fait des différentes régions visitées dans ses *Croquis laurentiens*, dans lesquels on constate l'attention qu'il porte aux grands arbres des vieilles régions habitées de la vallée du Saint-Laurent (Marie-Victorin, 1920). Marie-Victorin précise ainsi clairement les contours de la différence entre les arbres nobles et les arbres indignes de recevoir l'attention de l'observateur.

Cette distinction va perdurer, portée par un imaginaire à la fois botanique et poétique. La monotonie des arbres nordiques dont parle Marie-Victorin, c'est également celle évoquée dans le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, popularisé au début des années 1920, associé à la lenteur et à l'immobilisme des grands espaces et de la vie dans les paroisses de colonisation, à la solitude, à l'absence et à la résignation. Un environnement austère, où il n'y a rien à voir, que «l'éternel vert foncé des sapins, des épinettes et des cyprès» (Hémon, 1959 [1924; 1916]: 24), «inchangeable», «immuable», «sombre» (89-90): «[...] Il n'y avait rien à voir ici; [...] la vie des bois était quelque chose de si lent qu'il eût fallu plus qu'une patience humaine pour attendre et noter un changement» (25).

Conclusion

Alain Corbin introduit son ouvrage *La douceur de l'ombre: l'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, en soulignant qu'il faut savoir voir l'arbre (Corbin, 2013: 9-10), et distinguer celui-ci de l'immensité que représente la forêt. Ce bref retour sur l'émergence des sensibilités à l'arbre au Québec met en relief la combinaison des efforts et des discours qui a été nécessaire pour opérer la transformation des perspectives sur l'arbre, pour extraire celui-ci de l'immensité forestière. Le «goût de l'arbre» se développe

graduellement, à la croisée de la littérature et d'actions issues de politiques publiques et du domaine scientifique, originellement centrées sur l'amélioration des forêts pour répondre aux préoccupations associées à la déforestation et à l'approvisionnement de l'industrie. D'ennemi en raison de la masse à laquelle il appartenait, l'arbre est devenu un être noble dans l'imaginaire collectif. L'affirmation de cette conception romantique de l'arbre au sein de la société québécoise se heurte longtemps à l'infinitude de l'espace géographique et à la complexité que représente son organisation sur la base de référents occidentaux promus par les élites. Une véritable compréhension de sa symbolique exigerait d'explorer l'arbre hors de ces cadres référentiels, pour mieux en saisir le sens dans ses croisements avec les influences autochtones et la culture populaire.

Bibliographie

- [s. a.]. 1904. *Rapport de la Commission de Colonisation de la Province de Québec*. Québec : Charles Pageau, Imprimeur de Sa Très Excellente Majesté le Roi, 125 p.
- Achard, Eugène. 1942. *Les contes de la forêt canadienne*. Montréal/Québec : Librairie générale canadienne/Librairie de l'Action catholique, 126 p.
- Batigne, Stéphane. 2001. *Québec. Espace et sentiment*. Paris : Éditions Autrement, 227 p.
- Blanc, Nathalie, Denis Chartier et Thomas Pughe. 2008. « Littérature et écologie: vers une écopoétique ». *Presses de sciences politique*, vol. 2, 36.
- Blanchet, Patrick. 2003. *Feux de forêt. L'histoire d'une guerre*. Montréal : Trait d'Union, 183 p.
- Bouchard, Arthur. 1922. *Les chasseurs de noix. Aventures de deux coureurs de bois chez les Sauvages dans les premiers temps de la colonie*. Montréal : Imprimerie populaire, 323 p.
- Castonguay, Stéphane. 2006. « Foresterie scientifique et reforestation: l'État et la production d'une "forêt à pâte" au Québec dans la première moitié du XXe siècle ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 60, 1-2, p. 61-93.
- Chapais, Jean-Charles. 1883. *Guide illustré du sylviculteur canadien*. Québec : J.A. Langlais, Libraire-éditeur.
- Corbin, Alain. 2013. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Fayard, « Fayard », 364 p.
- Courville, Serge. 2000. *Le Québec, genèses et mutation du territoire*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 508 p.
- Dagenais, Michèle. 2001. « Entre tradition et modernité: Espaces et temps de loisirs à Montréal et Toronto au XXe siècle ». *The Canadian Historical Review*, vol. 82, 2, p. 307-330.
- Dagenais, Michèle. 2005. « Fuir la ville: villégiature et villégiateurs dans la région de Montréal ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, 3, p. 315-345.
- Dagenais, Michèle. 2006. *Faire et fuir la ville: espaces publics de culture et de loisirs à Montréal et Toronto aux XIXe et XXe siècles*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 252 p.
- Desrosiers, Léo-Paul. 1941. *Les opiniâtres*. Montréal : Imprimerie populaire, 222 p.
- Flamand-Hubert, Maude. 2017. « La forêt québécoise en discours dans la première moitié du XXe siècle: représentations politiques et littéraires ». *Développement régional et en histoire*, Université du Québec à Rimouski/Université Paris-Sorbonne, 531 f.
- Frémont, Donatien. 1933. *Pierre Radisson, roi des coureurs de bois*. Montréal : Éditions Albert Lévesque, 264 p.
- Gaboury, Marc. 1998. « Sir Henri Gustave Joly de Lotbinière: Visionnaire et promoteur de la conservation des forêts, au Québec, à la fin du XIXe siècle ». *Histoire*, Université Laval, 117 f.
- Gélinas, Cyrille. 2010. *L'enseignement et la recherche en foresterie à l'Université Laval, de 1910 à nos jours*. Québec : Société d'histoire forestière du Québec, 348 p.
- Gérin-Lajoie, Antoine. 1876. *Jean Rivard, le défricheur suivi de Jean Rivard, économiste*. Québec : Hurtubise HMH, 400 p.
- Guérard, François. 1999. « Ville et santé au Québec, un bilan de la recherche historique ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 53, 1, p. 19-45.
- Hémon, Louis. 1913. *Maria Chapdelaine*. <<https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Hemon-Maria.pdf>>.

Labrecque, Pierre. 1997. *Le domaine public foncier au Québec*. Cowansville : Les Éditions Yvon Blais inc., 439 p.

Lambert, Maude-Emmanuelle. 2013. « À travers le pare-brise: la création des territoires touristiques à l'ère de l'automobile (Québec et Ontario, 1920-1967) ». *Histoire*, Université de Montréal, 356 f.

Lasserre, Frédéric. 1998. *Le Canada d'un mythe à l'autre. Territoire et images du territoire*. Montréal : Hurtubise HMH, 293 p.

Laurier, Wilfrid. 1907. « Discours du président le très honorable sir Wilfrid Laurier, Premier ministre du Canada », dans *Convention forestière canadienne. Ottawa, les 10, 11 et 12 janvier 1906. Discours prononcés par Sir Wilfrid Laurier, M. R. L. Borden, M. P., Mgr J.-C. K.-Laflamme*. Québec : Département des Terres et Forêts, p. 6.

Lemire, Maurice. 2003. *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire "canadien"*. Québec : Nota bene.

Little, J.I.. 2013. *Patrician Liberal. The Public and Private Life of Sir Henri-Gustave Joly de Lotbinière*. Toronto : University of Toronto Press, 376 p.

Marie-Victorin, Frère. 1919. *Récits laurentiens*. Montréal : Les Frères des Écoles Chrétiennes, 207 p.

Marie-Victorin, Frère. 1920. *Croquis laurentiens*. Montréal : Les frères des Écoles chrétiennes, 304 p.

Marie-Victorin, Frère. 1996. *Science, culture et nation. Textes présentés par Yves Gingras*. Montréal : Boréal, 179 p.

Mathis, Charles-François. 2012. « "Mobiliser pour l'environnement en Europe et aux États-Unis". Un état des lieux à l'aube du 20^e siècle ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 113, p. 15-27.

Morissonneau, Christian. 1978. *La terre promise, le mythe du Nord québécois*. Québec : Hurtubise HMH, 212 p.

Posthumus, Stéphanie. 2014. *Écocritique et "ecocriticism". Repenser le personnage écologique. La pensée écologique et l'espace littéraire*.

Potvin, Damase. 1942. *Aux fenêtres du Parlement de Québec: histoire, traditions, coutumes usages, procédures, souvenirs, anecdotes, commissions et autres organismes*. Québec : Éditions de la Tour de Pierre, 337 p.

Provencher, Jean. 1988. *Les quatre saisons dans la vallée du Saint-Laurent*. Montréal : Boréal, 605 p.

Rioux, Marcel. 1974. *Les Québécois*. Montréal : Éditions du Seuil, 188 p.

Séguin, Normand. 1977. *La conquête du sol au 19^e siècle*. Sillery : Éditions du Boréal Express, 295 p.

-
- 1 L'ouvrage d'Alain Corbin, *La douceur l'ombre: l'arbre source d'émotion de l'Antiquité à nos jours*, est une référence incontournable (Corbin, 2013).
 - 2 Il existe une vaste littérature sur les forêts et les arbres du point de vue de l'histoire environnementale. Concernant les approches développées au Québec, nous référons le lecteur à notre thèse de doctorat (Flamand-Hubert, 2017). Cet article approfondit les premières réflexions qui y étaient avancées sur le rapport à l'arbre.
 - 3 *La Description topographique de la Province du Bas-Canada* de Joseph Bouchette en est un bon exemple (Bouchette, 1815).
 - 4 D'autres auteurs avant Frémont avaient repris les mémoires de Pierre-Esprit Radisson, soit sous forme de récit ou de biographie, et d'autres éditions plus récentes ont été produites, notamment sous forme de bande dessinée et en roman jeunesse (Fournier, 2011; 2014; 2016; Bérubé, 2009; 2011; 2012; 2012).
 - 5 Le roman d'Arthur Bouchard, *Les Chasseurs de noix* en est un autre exemple (Bouchard, 1922).
 - 6 Les cendres étaient également utilisées pour produire de la potasse, ce qui donnait une valeur économique à la pratique du brûlage des abatis.
 - 7 Dans certains cas, le référencement repose sur la récupération du même vocabulaire emprunté à la guerre qu'avait utilisé Gérin-Lajoie dans son récit *Jean Rivard*. C'est le cas de Jean-Charles Chapais, dans son *Guide Illustré du Sylviculteur Canadien* (Chapais, 1891 [1883]: 11-12), dont les propos seront cités au début du 20^e siècle dans le *Rapport de la Commission de Colonisation (Rapport de la Commission de Colonisation de la Province de Québec, 1904: p. 54)*. Cette fois, le vocabulaire guerrier ne sert plus à mettre en valeur la bravoure et le courage du défricheur, mais plutôt à illustrer comment celui-ci est un ennemi de la forêt.
 - 8 «Le reboisement de nos forêts va s'imposer», *La Presse*, 11 juin 1921, p. 30.
 - 9 Stéphane Castonguay a déjà mis en évidence de quelle façon la sylviculture s'organise, au-delà de la question technique de la reproduction des forêts, à la manière d'un plan de développement régional (Castonguay, 2006).
 - 10 «La pépinière de Berthierville», *La Presse*, 8 janvier 1921, p. 1.
 - 11 «La pépinière de Berthierville», *La Presse*, 8 janvier 1921, p.36. Les rapports annuels du ministère des Terres et Forêts témoignent également de cette production.

- 12 «Appendice No. 13. Rapport pour le service forestier pour l'exercice 1916-17, par Gustave C. Piché, chef du Service forestier», *RAMTF*, 1916-1917, p.37-38.
- 13 «On critique la coupe des arbres», *La Presse*, 21 juillet 1921, p.11; «Achat et plantation de nouveaux arbres», *La Presse*, 21 mars 1922, p.20; «Plantons des arbres», *La Presse*, 23 mars 1922, p.4; «Activer la plantation des arbres», *La Presse*, 21 avril 1922, p.33.
- 14 «Cinq cents arbres vont être plantés», *La Presse*, 15 avril 1922, p.33.
- 15 Le statut de la cette fête reste tout de même flou, puisque la loi stipule en fait que «[l]e lieutenant-gouverneur en conseil peut désigner par proclamation un ou plusieurs jours pour la plantation officielle des arbres. Ces jours sont désignés sous le nom de "Fête des arbres".» («Loi amendant les Statuts refondus, 1909, relativement aux bois et forêts», *Statuts de la Province de Québec*, 12 Geo. V, chap. 36, article 1663, 1922).
- 16 «Appendice No. 9. Rapport concernant le Service forestier par G.-C. Piché, chef du Service forestier», *RAMTF*, 1922-1923, p. 30.
- 17 «Plantons des arbres», *La Presse*, 3 mai 1921, p.6.
- 18 «Appendice No. 8. Rapport annuel du Chef du Service forestier», *RAMTF*, 1929-1930, p.40.
- 19 «Appendice No. 8. Rapport annuel du Chef du Service forestier», *RAMTF*, 1930-1931, p.43.
- 20 C'est notamment ce que soulignent ses préfaciers. (Marie-Victorin, 1919: 5; 1920: 9-10)
- 21 Yves Gingras réfère ici à deux textes plus particulièrement, dans lesquels Marie-Victorin plaide pour une appropriation tant matérielle que symbolique du sol, le premier publié en 1917 et l'autre en 1922. Marie-Victorin reproche notamment aux écrivains de parler d'ajoncs, de pervenches et de primevères dans leurs œuvres, des espèces absentes de l'Amérique du Nord (Marie, 1996: 42).
- 22 «La flore pittoresque», *La Presse*, 11 décembre 1922, p.6.

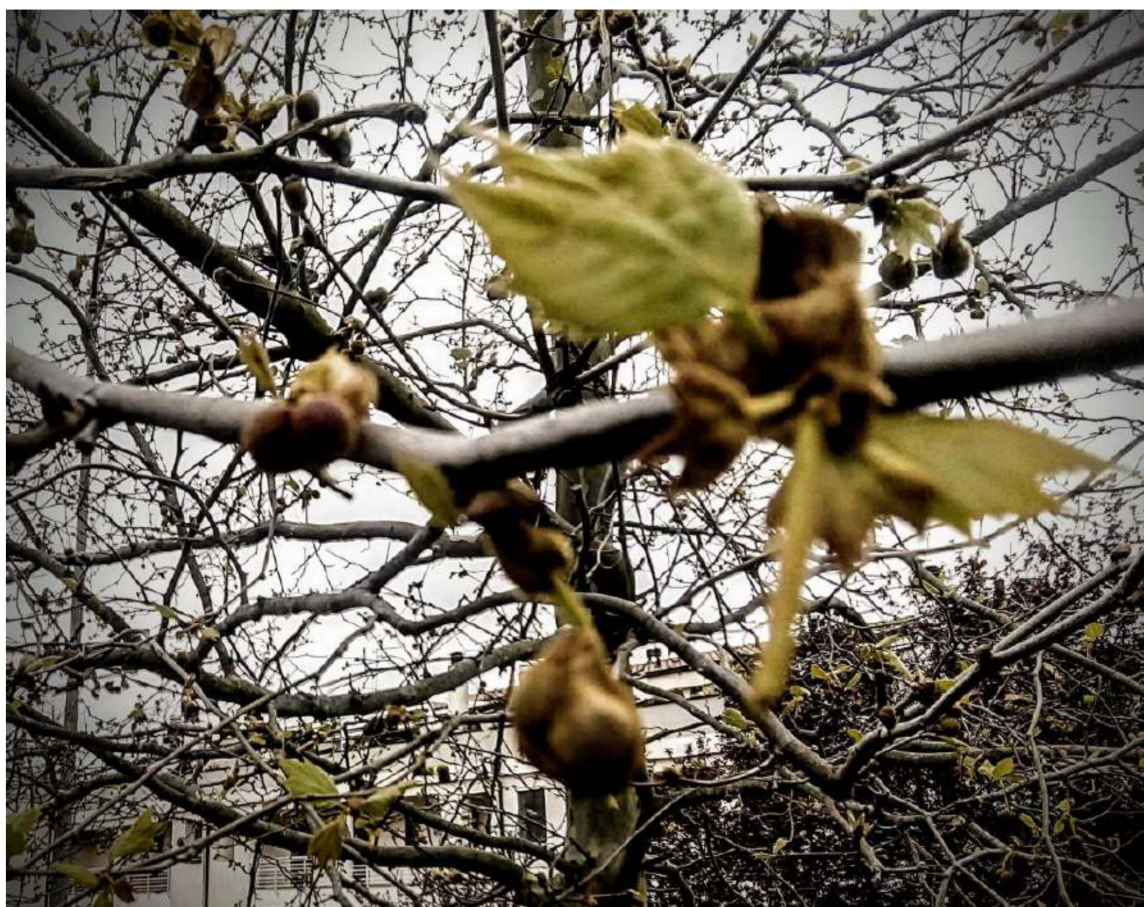
Article ReMix

À la recherche de l'Éden perdu

Marinella Termite



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



(Credit : Sylvie Pollastri)

«Au début il n'y avait rien. Et puis il y eut tout» (Powers: 13).

Telle est la première ligne du roman *The Overstory* de Richard Powers paru en 2018 et traduit en français sous le titre *L'arbre-monde*. Cette œuvre interroge les relations entre les arbres, êtres à la fois immobiles

et en éternel mouvement, sources de contemplation avant toute action ou mécanismes de la narration. Comme l'écrit cet auteur, «l'arbre dit des choses, en mots d'avant les mots» (Powers: 13).

L'enjeu ontologique est là pour ouvrir ainsi un chemin poétique, capable de détourner le vivant de toute contrainte idéologique et de permettre à l'arbre lui-même d'habiter le monde à sa façon. Son rythme de croissance, lent et cyclique, soutient la mémoire de tout ce qui l'entoure à tel point que sa longévité lui assure le respect de plusieurs générations et l'exploitation symbolique au niveau de la représentation. Cependant, loin de reproduire ou de copier la nature à travers la manipulation d'un regard extérieur, l'approche immédiate de la présentation du végétal dans l'œuvre établit une relation fusionnelle entre l'homme et l'arbre, fondée sur la matière organique.

Par exemple, avec *Alpi maritime* (1968), la série *Arbres/Alberi* (1969) jusqu'à notamment *L'albero delle vocali/L'arbre des voyelles* (2000), l'artiste italien Giuseppe Penone insiste sur le bois comme matériau à mémoire qui fait des arbres des sculptures en puissance. Son attention au processus de croissance est intrinsèque à la dimension plastique du végétal et, par conséquent, à la découverte de son authenticité. D'où le dépouillement de l'arbre, couche après couche, à la recherche du point d'équilibre originel. En effet, «il n'est pas permis à l'arbre d'oublier: ce sont ses contorsions, son équilibre, la répartition harmonieuse de ses masses, sa perfection statique, la fraîcheur de sa forme, la pureté de sa structure associée au caractère compact de sa surface de bronze, qui en font une sculpture vivante» (Penone: 107). Penone décortique la matière, pénètre avec le ciseau au cœur du bois pour être au plus près de la matière elle-même, pour mettre en vue le processus de croissance et questionner la temporalité. Lorsqu'il dispose sur le flanc *L'Arbre des voyelles* pour l'inauguration des Tuileries en 2000, il condense le temps, tant organique qu'historique à travers une posture paradoxale, une horizontalité complexe. Il en va de même avec les racines soulevées de l'arbre qui rendent visible la profondeur, à savoir l'indicible de la représentation, de manière à retravailler le déploiement sensoriel –tactile et visuel– de l'essentiel. L'art dialogue ainsi avec les sciences dures et précède même les acquis scientifiques, comme dans le cas de la botanique. Stefano Mancuso aussi reconnaît le rôle incontournable des racines comme outil de l'intelligence végétale, celle qui assure, entre autres, la communication entre les plantes et qui garde la mémoire des origines ainsi que de toute transformation (Mancuso: 2015).

Or l'attention pour l'arbre en tant que matériau brut permet d'explorer ses formes en devenir. Animée sans cesse par l'attrait du sentiment du lieu, la figure de l'arbre s'inscrit tant dans l'élan vital des pages en vert que dans le goût des ruines à tel point qu'elle explore également le sentiment du temps. Entre image et empreinte d'un éden perdu ou à réinventer, elle interroge ainsi, d'une part, la manière de structurer et de déstructurer la dimension narrative à travers le côté sensoriel et, de l'autre, la gestion de l'instabilité de toutes sortes de relations –tant par opposition que par solidarité– dont sa présence est porteuse. Tout en essayant de s'imposer comme marqueur de l'orientation, l'arbre se charge des sentiments du lieu et du temps, questionne les limites et les paradoxes du visible et de l'invisible.

Cette étude vise à analyser les aspects problématiques du végétal et de ses dérives végétatives lorsque l'espace et le temps de l'arbre sont associés aux espaces et aux temps de l'humain. Quelles incongruités? Quels écarts? En prenant en considération, par exemple, *L'Arbre sur la rivière* de Pierre Bergounioux (Gallimard, 1988), l'arbre creux de Boualem Sansal (*L'enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000), *Tilleul* d'Hélène Lenoir (Grasset, 2015) ou les nombreux arbres des jardins de Pascal Quignard –de *Tous les matins du monde* (Gallimard, 1991) à *Dans le jardin qu'on aimait* (Gallimard, 2017) en passant par *La frontière* (Gallimard, 1993)–, selon notre hypothèse, il apparaîtrait un sentiment végétal qui, de l'enfance à l'âge adulte, serait capable de filtrer les différents acquis de chaque âge et de bâtir un autre savoir botanique.

Enfance

Les saisons de l'arbre accompagnent l'enfance en discernant l'essentiel de l'accessoire. Si *L'arbre sur la rivière* de Bergounioux retrace ce qui reste des souvenirs de quatre personnages que la vie a séparés et que la référence végétale réunit, *L'enfant fou de l'arbre creux* de Boualem Sansal évoque un arbre, témoin de la situation algérienne, à travers les dialogues de deux condamnés à mort dans le bagne de Lambèse en Algérie (un Français revenu clandestinement dans son pays d'origine pour retrouver sa mère qui l'avait abandonné à sa naissance et un Algérien qui a participé aux actions violentes des islamistes). L'écriture bergounienne se fait porteuse de l'action du végétal qui décante l'élan vital. Les branches auxquelles Pomme, Alain, Daniel et le narrateur se perchent représentent un outil actif de partage du sentiment d'amitié; en effet, elles permettent de découvrir les ressources de la nature –en tant que symbole du possible, condition typique de l'enfance– et d'en enraciner les effets dans le temps afin que l'âge mûr n'anéantisse pas la fraîcheur et la légèreté des émotions qui y sont liées. Forme de résistance, comme le reconnaît Marie Thérèse Jacquet dans *Fiction Bergounioux* (Jacquet: 2006), le vert est présent même là où il n'est pas censé être pour souligner le caractère immémorial de l'enfance. Par contre, le choix de Boualem Sansal s'appuie sur le végétal comme une annexe qui ponctue en parallèle le récit pour faire ressortir les impasses: «Il est des lieux qui font du temps un chemin de calvaire sans retour» (Sansal: 9). Le début de ce roman établit une condition d'impossibilité face à laquelle toute transformation s'appuie sur une structure fantomatique, la seule capable de prendre ses distances par rapport au récit documentaire et de créer un contrepois à la narration d'un destin déjà accompli. La présence de l'enfant fou est ainsi parsemée dans les pages de manière à rendre la condition d'un mort vivant parmi des vivants morts.

Il y a enfin cet enfant fou qui habite l'arbre creux au milieu de la cour. On le laisse tranquille, on ne l'approche pas, on évite même de le regarder. Nul ne sait quel sortilège l'a enchaîné à Lambèse. Un chanvre hérissé passé autour du cou le lie à une ferrure scellée dans le béton au pied de l'arbre, mais est-ce là une chaîne? De quoi il se nourrit est un autre mystère. Il se méfie de ce qu'on lui jette et semble voir dans le monde qui nous entoure de ses chicanes les résidus virulents d'un bonheur bêtement gâché. Comment expliquer l'inexplicable? Il est en soi un rejet de la raison. (Sansal: 15)

Les réactions de cet enfant à l'origine légendaire, lié étroitement à son arbre, constituent sans cesse l'expression d'une douleur profonde, d'une inquiétude qui se fait espoir dans un endroit sans espoir.

Loin de ces présences végétales qui, fidèles gardiennes du récit, côtoient les personnages pour les mettre à l'abri des tourbillons de la réalité, le tilleul d'Hélène Lenoir joue le rôle de l'antagoniste. Les préoccupations familiales et la recherche de nouveaux équilibres paysagers font de ce roman –*Tilleul*– une infusion d'effets néfastes et apaisants. Construit autour d'un arbre précieux pour les ébénistes et les luthiers, capable d'attirer non seulement les insectes et les guêpes avec son odeur enivrante et dangereuse, le texte reparaît les travaux de réaménagement d'une maison, notamment de son jardin, comme prétexte pour évoquer les transformations des relations familiales au fil du temps; il recouvre, d'une part, un héritage controversé de pierres et d'herbes et, de l'autre, rappelle la comparaison entre les rythmes du naturel et de l'humain.

Caressant les branches basses du tilleul complètement effeuillé, les bris d'écorce mêlés au terreau humide et gras des plates-bandes, les courts arbustes qui, à l'œil nu, absorbaient déjà de ce côté le sévère quadrillage de la grille mitoyenne en la doublant d'un fond vivant, il s'était senti profondément apaisé, presque heureux, comme si c'était son propre travail qu'il contemplait: un jardin, enfin! La suite serait silencieuse et discrète, l'évolution soumise au rythme et aux humeurs de la nature, par quoi l'humain tout simplement reprendrait le dessus, à partir de ce jour, l'humain, murmura-t-il en ricanant, l'humain... (Lenoir: 12)

Pour gérer ces ramifications ambiguës, la figure de Jonas le jardinier est prête, dès les premières pages, à bâtir de nouvelles structures à la fois pour la végétation et pour les personnages évoqués. Il agit de

l'extérieur, en suivant les différentes formes d'errance qui se font jour, suscitées par les descriptions possibles des jardins et par le dialogue étroit entre les personnages principaux (Lenoir: 20). Dans ce contexte, le tilleul argenté (*tilia tomentosa*) ne constitue pas un ornement, mais cet arbre gère les mécanismes de la narration. Tout en étant témoin des souvenirs d'enfance, il finit par ne plus appartenir passivement au terrain des protagonistes. Élément spatial sans cesse déplacé par les projets paysagistes envisagés selon différents points de vue, il est capable de rendre l'intrigue dynamique à travers son propre écosystème. Toxique et calmant à la fois, il impose ses règles aux animaux et aux hommes pour assurer sa survie. Comme les bourdons qui perdent toutes leurs forces en s'enivrant de son odeur, les hommes sont de plus en plus enfermés dans leur incapacité à réagir, ce qui passe par une écriture qui destine les dialogues à l'inaction. Boussole de saisons intermédiaires composées de relations et de sentiments problématiques, grâce à sa position d'antagoniste, le tilleul commence à écouter les voix qui cherchent une protection à l'ombre de ses feuilles. Ce n'est seulement ainsi que *Tilleul* tentera de savourer la légèreté des temps perdus et d'adoucir les atmosphères conflictuelles. L'enfance est associée au tilleul parce que cet arbre exploite les bienfaits –même paradoxaux– de cet âge; le caractère apaisant du souvenir des situations controversées reste un pilier tangible du plan renouvelé du jardin en question pour ne laisser qu'une trace juste au moment où la narration s'oriente vers la période mûre des personnages.

[...] il explora la ramure qui lui redevenait familière et, dirigeant son faisceau vers la branche, il reconnut les deux profondes cicatrices, poussa un joyeux soupir, escalada lestement l'échelle et disparut dans le feuillage. (Lenoir: 190)

Dans ces trois exemples, l'enfance, chargée tout de même de la mélancolie d'antan, déploie ce que nous pourrions définir comme une pensée-par-le-vivant, à savoir un état conçu par les matériaux et les rythmes biologiques qui, chez Bergounioux, Sansal et Lenoir, s'appuie sur l'immédiateté des émotions et des données spatiales, typique de cet âge. À l'écriture d'en saisir les effets pour rendre active toute condition de repli.

Vers l'âge mûr

Le végétal de Pascal Quignard s'inscrit dans le goût des ruines, marque incontournable d'une écriture «matricielle» fondée tant sur l'attrait des origines que sur la conscience d'un deuil manqué. C'est au bord de ces apories liées à une enfance vécue tout de même dans les ruines sans avoir connu la guerre que les ruines elles-mêmes apparaissent comme des lieux de revenants destinés à être explorés «par images, extase, par pans et par fugues» (Calle-Gruber: 553). Il ne s'agit pas de chercher à combler le vide qui dérive de cette perte mais de rester dans la perspective de «penser-par-la-ruine» (Calle-Gruber: 553), de «penser-mourir» sans forcer ni le sens ni la logique des mots et des situations. D'où la posture d'anachorète –adoptée par l'écriture quignardienne– qui vit son ascèse solitaire loin de tout code social et de toute contrainte extérieure et qui fait du jardin un endroit capable d'abriter une communauté de solitaires désolidarisés sans attaches ni dans les espaces ni dans les temps.

Le jardin avec ses arbres se pose au cœur d'une écopoétique de l'espace en tant que forme vivante du «jadis» qui agit dans le «maintenant» à la recherche des vestiges perdus de l'origine. Cette quête qui défait la notion mesurable du temps dénoue les liens, déprogramme les formes littéraires en suivant un principe de joie ontologique qui, comme le reconnaît aussi Bruno Blanckeman (Blanckeman: 23-26), remet en valeur les écarts et les échos. À travers cette désynchronisation, le jadis et son indicible suggèrent ainsi une dislocation qui fait de l'écriture un havre, un refuge. Face à un espace aux contours douteux – entre enfermement et ouverture à la nature –, le jardin apparaît comme un outil pour explorer le jadis. Si le manque de racines laisse émerger la précarité des lieux de référence des personnages et le désenchantement des héros, les tentatives de se réapproprier l'espace de l'enfance ou tout autre abri favorisent l'essor du jardinage comme trace active pour retrouver l'éden perdu. Les filtres érudits présents notamment dans les volumes du *Dernier Royaume* –projet qui mène une réflexion en devenir sur le jadis– mettent l'accent sur l'émotion controversée de la perte qui atteint une abstraction vivante capable de

pousser le végétal vers le végétatif. La critique préliminaire du lieu anime également la nature romanesque par laquelle les personnages quignardiens tentent de fonder des paradis éphémères. C'est ainsi que l'éden et le jardin apparaissent très sollicités en tant qu'ébauche organique et organisée du végétal afin de pouvoir enquêter sur les origines et identifier les conditions pour semer les graines de l'espace.

En tenant compte des mécanismes de conquête spatiale que les références vertes gèrent, le tome *Paradisiques* du *Dernier Royaume* mène une enquête spécifique sur le Paradis, endroit du *primus tempus*, du printemps éternel où le jadis irradie son immobilité active. Or l'espace montre également comment l'extinction se met en marche. Quignard y donne une lecture végétale à travers la distinction entre deux espaces comme l'éden et le jardin, le premier désormais en voie de disparition et le second en cours d'affirmation. Le tome *Sur le jadis* envisageait l'existence du jadis à travers la possibilité du désir qui anime les hommes dans leur jardin. Éden et jardin se posent ainsi comme les deux pôles autour desquels Quignard déploie sa réflexion sur la liaison entre temps et espace, au moyen de contributions érudites. En citant *Le Commentaire du Paradis* de Moses Bar Cephars, évêque de Mossoul (IXe siècle), Quignard attribue une multitude de bonheurs au jardin. En plus de la référence explicite à Adam et Ève, il décrit un éden fait de grottes, de temples détruits, de châteaux perdus où, face aux sensations de déclin, la seule présence végétale qui compacte les trois règnes est la fougère, une plante de la résistance qui témoigne du merveilleux et de l'obscur ainsi que du désir de retrouver le plaisir primordial. Le jardin est ainsi évoqué en fonction d'un espace de vie avec une végétation –enrichie par un noisetier et un pommier– qui requiert la notion de lumière et, parfois, de solitude pour exister. Il peut également se lier au mythe –comme dans celui de Zeus, silencieux et aporétique–, mais la présence du temps, comme déchirure inachevée, engendre la condition paradisiaque: «Le paradis est le temps antérieur au temps. Il est un lieu étrange qui est situé à l'ouest de l'Éden et dans lequel on rêve.» (Quignard, 2013: 199)

Dans l'espace sans bornes que représente le tome *Abîmes*, Quignard revient sur la distance impossible à combler qui règle la distinction entre Éden et Paradis par un croisement spatio-temporel où le temps apparaît plus vieux que l'espace. Dans tous les volumes du *Dernier Royaume*, le sujet est approfondi et animé par le désir de se rendre dans un endroit qu'on ne sait où trouver.

Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n'est pas le site de l'origine: il est l'espace en tant que préoriginel. En ce sens l'espace de l'Éden n'est pas dans l'espace. L'Éden définit l'espace *avant* la sortie du corps dans l'espace externe. C'est le temps avant l'espace. Ce n'est pas l'espace qui est à l'Est de l'espace: c'est l'espace qui *fut* à l'ombre de l'espace, au sein du premier monde. (Quignard, 2007: 21)

Or la perte de l'origine dont le jardin témoigne soutient toujours le besoin du paradis en tant qu'espace fictionnel. D'où la possibilité d'en faire un outil pour retrouver l'arbre comme source des sources. C'est là l'enjeu romanesque de la présence végétale que *Tous les matins du monde* et *Dans le jardin qu'on aimait* mettent à l'épreuve. Le jardin de *Tous les matins du monde* se transforme au fur et à mesure que la maison ne constitue plus le havre de l'intrigue. Subordonné d'abord à la maison où Monsieur de Sainte-Colombe vit avec ses filles, lieu ouvert à la nature à cause du lien direct qu'il établit aussi avec le fleuve et donc avec le liquide –structure de l'informe–, il acquiert graduellement des limites naturelles –«droit et clos jusqu'à la rivière» (Quignard, 1991: 9); des saules apparaissent tout près de la barque où le maître s'installe en solitaire. C'est la disparition de sa femme qui vide la maison et en déplace l'esprit de protection dans la construction d'une cabane à l'intérieur du jardin où l'on accède en descendant. Du dehors au dedans, le repli du passif au réflexif passe encore une fois par la médiation d'un élément végétal, des saules au «grand mûrier qui datait de Monsieur de Sully» (Quignard, 1991: 12). Le saule n'apparaît au singulier que vers la fin du récit lorsque Quignard rappelle l'hiver 1684, quand il s'est abîmé et que la barque a coulé (Quignard, 1991: 109). Le mûrier au singulier par rapport au pluriel des saules incarne un effet incongru puisque son unicité est élargie par sa présentation indirecte qui va de ses branches –premier élément en relief dans sa description– à sa taille (Quignard, 1991: 12). L'évocation des

autres végétaux insiste sur la présence plurielle des arbres face à laquelle le mûrier garde son statut, un profil aussi solitaire et sauvage que celui de Sainte-Colombe. De plus, son étymologie garde l'idée de la mue, de la transformation qui soutient le récit. Comme le jardin n'est plus un lieu de traversée mais d'attestation d'existence, le mûrier est toujours présent avec ses branches –marqueurs d'espace– et avec son âge –marqueur de temps– à tel point qu'il finit par localiser la cabane et la protéger à l'intérieur d'une séquence spatialisante qui rend sa fonction précieuse:

À mon avis, peu importe qu'on exerce son art dans un grand palais de pierre à cent chambres ou dans une cabane qui branle dans un mûrier. Pour moi il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention: c'est la vie passionnée que je mène.
(Quignard, 1991: 84)

Dans ce jardin qu'on aimait se place sous l'égide de la dépression, une sensation «toute venimeuse et douce, brumeuse, insinuante, saisonnière» (Quignard, 2017: 7) qui traverse le jardin et enveloppe le narrateur. Le désir de raconter l'histoire d'un autre musicien hypocondriaque comme Sainte-Colombe –le révérend Simeon Pease Cheney– se bâtit autour de la solitude, seule condition possible pour faire exister l'amour au-delà de la mort et pour en exalter les effets. Le jardin s'impose ainsi comme un trait essentiel du sentiment végétal qui soutient l'œuvre. C'est ici que la femme aimée s'installe; le souvenir de sa passion pour le jardinage fige son image dans l'esprit de son mari, l'enchanté à tel point que la tristesse ne se fait pas porteuse de malaise. La suite des arbres sauvegarde le vivant face à l'impossibilité de revenir en arrière.

Devant l'arbre qu'elle a planté à cause de son nom, Eva Rosalba Vance Cheney, le sorbier des oiseleurs,
si près du chêne le robinier,
les saules, les coudriers, les joncs, sur le petit sentier de la rive –impossible de s'en aller. Impossible de s'en aller, je m'assois sur le banc jusqu'à ce que la nuit m'enveloppe.
Je ne suis pas malheureux à l'intérieur de ma tristesse.
Je suis même, pour ainsi dire, enchanté dans ce jardin qu'on aimait.
Dans ce jardin qu'on aime et dans le chant qui reste, je suis heureux.
Même, je suis vraiment heureux dans le jardin qu'elle aimait car, quand je suis dans son jardin, je suis comme contenu en elle,
je suis à l'intérieur d'elle vivante
vivant. (Quignard, 2017: 26)

En échappant à toutes sortes d'enfermement (prison, dédale, labyrinthe), ce jardin est un lieu de bonheur où la liste des plantes n'étouffe pas le «je» mais souligne l'ampleur de son bien-être:

Une cure qu'il faut que tu quittes.
Un jardin dont il faut que tu te libères.
Le merveilleux jardin de mon épouse, pour moi, est devenu une *prison* dont il faut que tu t'évades!
Prison? Ô mon labyrinthe de buis, de coudriers, d'aubépine, de rivière et de joncs où, moi, moi, je suis si heureux. (Quignard, 2017: 46)

Si les jardins de *Tous les matins du monde* et de *Dans ce jardin qu'on aimait* se font écho en établissant entre eux une relation amoureuse à distance, une «solidarité mystérieuse» au niveau scriptural, celui de La frontière met en fiction non seulement un projet d'amour mais aussi de vengeance pendant la reconquête portugaise de 1640. Porteur d'ombres, il fait réapparaître les personnages du passé à travers les azulejos du Palais Fronteira et joue sur le manque de liens entre statues et mosaïques; leur immobilité arrête le temps et invite le lecteur-visiteur de cet endroit à reconstruire l'intrigue. Le comte de

Mascarenahas avait voulu bâtir un «jardin ouvert» dans un lieu sauvage et autour d'une demeure encore inachevée en utilisant une végétation capable de permettre aux personnages de rester à l'abri de la chaleur, de surveiller en se dérochant. Ce jardin devait concentrer les océans, les terres et les étoiles sans négliger la présence de plantes rares afin de garder la source de la vie, une sorte de jadis: «Il aurait voulu dérober, disait-il, aux nuages et aux plantes, au vent, aux insectes leur pouvoir de métamorphose [...] si nous extrayons le morceau de vie qui piaffe au fond de chaque être vivant, nous sommes des fantômes en comparaison de ce morceau de vie.» (Quignard, 1994: 21) Les végétaux évoqués –notamment le camélia, la glycine– sont nombreux et soulignent toujours cette volonté de cacher des situations, dans un jeu continu de séduction qui vise à organiser la vengeance amoureuse par la création d'un chef-d'œuvre, un jardin.

Comme ce dernier concentre un processus de fusion entre le corps et l'espace qui l'enveloppe, entre les souvenirs et le temps sous l'impulsion d'un effort contemplatif, le réseau de liens incongrus qui finissent par s'établir –même par les arbres– brise toute limite et commence à agir de plus en plus hors d'un lieu défini. Ce mouvement devient plus explicite dans *Les solidarités mystérieuses* où une femme à la dérive se laisse transporter par la dépression –encore une fois– vers ses origines. La tentative de se réapproprier des endroits de son enfance se fonde sur une «solidarité mystérieuse», sur une liaison sous-jacente de plus en plus étroite entre le «je» et le lieu. Ce partage fusionne l'être humain et la précarité propre du végétal et s'évanouit en lenteur dans un transport extatique. La solidarité mystérieuse est alors définie comme «un lien sans origine dans la mesure où aucun prétexte, aucun événement, à aucun moment, ne l'avait décidé ainsi» (Quignard, 2011: 185). La symbiose est préparée par l'art du jardinage qui aiguise la sensibilité florale du personnage principal. L'action est encadrée par le recours aux listes des plantes présentes dont l'un des deux personnages principaux s'occupe: «Elle se perdit de nouveau dans les ronciers, dans les fougères, dans les genêts, dans les ajoncs, dans les mares, quand elle voulut rejoindre le noisetier à la pancarte, récupérer sa voiture. Elle erra sur la lande.» (Quignard, 2011: 55) Toutefois, c'est la passion florale qui transforme le jardin en élément vivant à cause de sa beauté et en fait l'empreinte de l'origine perdue puisque tout est reconduisible au souvenir en tant que forme ouverte, expression de l'inaboutissement du temps: «Les choses vivantes sont toujours des souvenirs. Nous sommes tous des souvenirs vivants de choses qui étaient belles. La vie est le souvenir le plus touchant du temps qui a produit ce monde.» (Quignard, 2011: 170) Cette passion favorise également les interférences entre l'humain et le végétal. C'est le cas d'un vieux hêtre auquel l'auteur attribue un front «un peu perdu dans l'air» (Quignard, 2011: 226), élément de son visage végétal. Les dernières lignes du roman sont consacrées à l'odorat, un sens aux effets nuancés qui permettent de distinguer des odeurs en train de disparaître (celles des buissons, des chardons ou du houx) et celles qui résistent. C'est le cas des ronces sur lesquelles Pascal Quignard insiste en qualifiant leur odeur de «mûre»; l'étymologie soutient ici l'érudition en jouant avec le sens de mue, de la transformation accomplie comme dans le cas du «mûrier» de *Tous les matins du monde*. Ce mot de la fin qui évoque un arbre très présent dans le bouquet de cet auteur est la marque d'une solidarité mystérieuse qui se tisse autour du végétal et qui résiste ainsi par sa couleur verte sous forme de retour du temps dans l'espace. En touchant de près ce mot, Pascal Quignard désymbolise le code floral et dessine la distance de l'origine par l'intensité du sens –ronces et mûre à la fois– qui garde l'amont du temps par le souvenir tissé dans la racine et rendu ainsi explicite. Si l'éden indique le temps d'avant porteur de l'état végétal des origines, le jardin avec ses arbres explicite la solidarité mystérieuse qui s'établit entre le jadis et le maintenant et qui incarne dans le romanesque les propos critiques de la réflexion ontologique.

Le savoir et le romanesque constituent donc un atelier où les enjeux de la présentation sont remis en action pour rendre active une matière brute. Paysage capturé ou en puissance, à la fois promesse et défi du temps, espace clos et ouvert en même temps, le jardin quignardien est un fragment où la contemplation et la mémoire s'orientent vers l'acte créatif, poussées par un élan virtuel, propre à la réflexion de l'âge mûr. Par conséquent, la dématérialisation laisse émerger les sillages des solidarités à travers la mise en valeur de leurs incongruités. C'est ainsi que le sens de la perte agit toujours *in praesentia*; cet inachèvement conscient se traduit alors en mélancolie scripturale. Si le jardinier est un faiseur d'images autant qu'un écrivain, avoir recours au végétal signifie remanier les formes, en s'appuyant

sur l'ambivalence de la nature et de l'homme. En devançant la fonction sociale passée au crible des données architecturales, l'arbre en tant que voix privilégiée du vert est désormais une pratique de l'espace et du temps, une forme en devenir, toujours en mouvement, qui sape toute utilité. Les actions de décorer, de cultiver, de trier que l'écriture lui attribue permettent d'atteindre l'essentiel d'un texte. Au fur et à mesure que l'âge de référence change, l'arbre devient le fragment d'un paradis imaginaire qui laisse décanter toute approche métaphorique et symbolique et qui, trace fuyante d'un temps intime ou d'un espace public comme chez Bergounioux, Sansal ou Lenoir, ruine vivante du jadis autant que mutation du jadis dans le maintenant, comme chez Quignard, fait émerger de plus en plus la prise de distance d'une concrétude impossible à acquérir et à gérer. L'effet mélancolique qui va de l'enfance à l'âge mûr et qui explore les atouts différents de la longévité végétale et humaine émerge comme l'incontournable expression de l'adieu au présent en vue de sa seule sauvegarde possible sous forme d'empreinte d'un état perdu.

Bibliographie

- Blanckeman, Bruno. 2016. « Abîmes », dans Mireille Calle-Gruber et Frantz, Anaïs (dir.), *Dictionnaire sauvage. Pascal Quignard*, Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz. Paris : Hermann Éditions, p. 4.
- Calle-Gruber, Mireille et Anaïs Frantz. 2016. *Dictionnaire sauvage. Pascal Quignard*, Mireille Calle-Gruber et Anaïs Frantz. Paris : Hermann Éditions, 776 p.
- Jacquet, Marie Helene. 2006. *Fiction Bergounioux*. Bari : B.A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », 280 p.
- Lenoir, Hélène. 2015. *Tilleul*. Paris : Grasset, 190 p.
- Mancuso, Stefano et Alessandra Viola. 2015. *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*. Milano : Giunti, 144 p.
- Penone, Giuseppe. 1999. *Respirer dans l'ombre*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, « Écrits d'artistes », 300 p.
- Powers, Richard. 2018. *L'Arbre-Monde*. Paris : Cherche-Midi, 550 p.
- Quignard, Pascal. 1991. *Tous les matins du monde*. Paris : Gallimard, 132 p.
- Quignard, Pascal. 1992. *La frontière*. Paris : Gallimard, « Folio », 96 p.
- Quignard, Pascal. 2002. *Dernier royaume II. Sur le jadis*. Paris : Gallimard, « Folio », t. 2, 336 p.
- Quignard, Pascal. 2005. *Dernier royaume IV. Paradisiaques*. Paris : Gallimard, « Folio », t. 4, 320 p.
- Quignard, Pascal. 2011. *Les solidarités mystérieuses*. Paris : Gallimard, 259 p.
- Quignard, Pascal. 2017. *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris : Grasset, 176 p.

Article ReMix

Le végétal et le virtuel. Corps et sensibilités dans l'espace du jardin vidéoludique

Megan Bédard



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



(Credit : Capture d'écran de Stardew Valley par l'autrice)

Qui dit jardin dit perspectives. Pas seulement dans le sens du point de vue, des lignes de fuite, des impressions (qui sont souvent des illusions) optiques, ou de la douce euphorie que font naître les infinis pastoraux à la Capability Brown, mais dans le sens d'expectative, de prévision, de probabilité. La démarche jardinière la plus humble, la plus triviale, est déjà prédiction: tout jardinier est un prophète.

Didier Decoin, *Je vois des jardins partout.*

Au moment où j'écris ces lignes, le vent chaud réveille les timides bourgeons des buissons qui occupent ma fenêtre. Si je lève un peu les yeux, malgré le soleil aveuglant, je peux apercevoir des points flamboyants au bout des branches de l'érable rouge qui grandit dans la cour du voisin. Les semis que j'ai plantés au début du mois de mars sont prêts à prendre place dans mon jardin —si seulement le climat incertain du Québec pouvait garantir que les sols ne gèleront plus. Malgré tout, les choses sont parfois bien faites: le commencement de ce projet de création d'un jeu de jardin a coïncidé avec l'automne qui nous poussait, mes plants et moi, à nous réfugier à l'intérieur de l'appartement pour affronter l'hiver. J'ai décidé alors d'investir l'espace des jardins virtuels qui ont été une source d'apaisement, de curiosité et de créativité botanique. Moment de méditation et de réflexion, l'hiver a été le décor de ma recherche sur ces jardins virtuels, d'une déconstruction de leurs discours, d'une expérience de leurs espaces. Le retour du printemps inspire, à son tour, une impulsion créatrice, constructive: j'avais décortiqué tous ces jeux déjà existants, c'était à mon tour de créer un jardin virtuel —au moment où je tente de faire revivre mon jardin réel. La cyclicité du temps végétal aura pris racine dans ma routine de travail.

Pourquoi créer un jardin virtuel si le jardin réel m'attend dans ma cour? Un jardin virtuel qui m'accompagnerait six mois par année, peut-être; un jardin qui est, semble-t-il, une version appauvrie d'un jardin réel qui stimule mes sens comme aucune application technologique ne pourra jamais le faire; un jardin virtuel, donc, qui viendrait avec les limitations d'une telle entreprise. J'ai entrepris ce projet dans l'espoir peut-être de cultiver la sensibilité de mon regard au végétal (pour lequel j'ai tout de même toujours entretenu une certaine fascination), pour tenter de contrer ce que Francis Hallé nomme «le maléfice de l'omniprésence» et qui demande:

Comment les admirer alors qu'on les voit chaque jour, à la même place, année après année?
Comment puis-je continuer à m'étonner devant les platanes de l'avenue, les ronces du talus, les mousses entre les pavés, le marronnier de la cour? Leur omniprésence et leur ubiquité les desservent; on ne les aime vraiment que lorsqu'ils ont disparu et c'est la raison pour laquelle les citadins en raffolent. (1999: 29)

On s'étonne tout de même encore aujourd'hui des couleurs violacées ou des formes extraterrestres d'une fleur exotique. On s'étonne des contrastes, de l'unique, de ce qui frappe notre regard parce qu'il se détache de l'ordinaire. On reste aveugle aux haies qui entourent les maisons et aux plants de camomille qui poussent le long des sentiers. Avec l'idée d'un jardin virtuel, j'espère redynamiser ce regard devenu aveugle au végétal. Il ne faut plus considérer les plantes comme un simple décor, mais comme étant des êtres à part entière ayant leurs histoires et leurs savoirs propres. Les théories de l'artialisation témoignent de la construction du regard esthétisant sur la nature —transformée en paysage— et de la création de modèles qui permettent de modeler à leur tour ce regard (Alain Roger, 1997: 15-26). Les jardins vidéoludiques participent de la création de ces modèles qui travaillent notre regard sur le végétal. C'est pourquoi la création d'un jeu de jardin qui s'accompagnerait de ces préoccupations et d'une curiosité envers le végétal permettrait, à mon avis, de faire place, par le biais du virtuel et du numérique qui façonnent aujourd'hui nos univers socioculturels, à de plus grandes considérations pour ces êtres qui cohabitent avec nous dans nos espaces.

Modèles et modélisations du jardin

Ma recherche sur le sujet s'est développée en deux temps, aux niveaux macro et micro. Une première vue d'ensemble des jardins vidéoludiques m'a permis d'identifier trois genres vidéoludiques dominants dans les représentations virtuelles du végétal, donc trois manières de manipuler, de connaître et d'approcher le jardin:

1. Le jeu de simulation agricole, dans un premier temps, met de l'avant un pan de l'imaginaire du jardin: le jardin utilitaire. Il situe le jardin au centre de sa jouabilité à travers un rapport pragmatique au végétal et une mécanique de jeu transactionnelle. Les objectifs vidéoludiques de ces jeux visent l'expansion du jardin et l'accumulation de richesses monétaires. Enfin, les règles de ces jeux sont créées afin d'émuler certaines conditions naturelles qui entrent en interaction avec le travail de la terre: cycle des jours et des saisons, changements météorologiques, temps de semence et de récolte, etc.

2. Le *dating simulator* (ou jeu de simulation de rencontres amoureuses), dans un deuxième temps, met de l'avant l'autre pan de l'imaginaire botanique¹: le jardin esthétique. Ces jeux à fortes composantes textuelles et narratives utilisent le jardin comme un décor facilitant les rencontres amoureuses —faisant écho aux littératures des XVIII^e et XIX^e siècles.

3. Le jeu de méditation, dans un troisième temps, rassemble les jeux d'entretien de bonsaï, de jardin chinois, ou de plants comme *Viridi* (2015) qui mettent de l'avant une certaine contemplation minimale de la nature à travers une ritualité quotidienne (arroser, enlever les mauvaises herbes). Ce qui les distingue des jeux de simulation agricole est l'absence de mécanique de jeu transactionnelle (où la récolte et la vente du plant permettent d'accumuler des richesses).

Ces genres vidéoludiques dominants reproduisent la tension entre le beau et l'utile, identifiée par Anne Cauquelin comme étant l'une des composantes principales du jardin. Or, plutôt que d'interroger cette tension en la réunissant dans un seul et même espace, les deux aspects sont divisés et distribués dans des œuvres dont les objectifs et les expériences qu'elles proposent sont diamétralement opposés. Mon projet débute donc avec l'ambition de créer un jeu qui se distinguerait de ces cadres dominants. Plus spécifiquement, je voulais créer un jeu qui intégrerait le rapport esthétique au jardin à même sa jouabilité et qui pourrait dépasser la nécessité d'intégrer une mécanique transactionnelle (qui réitère les dynamiques économiques d'une société capitaliste) en tant que motivation pour interagir avec le végétal.

Il s'agit alors de créer un jeu qui mette de l'avant cette relation intime et sensible qu'on entretient avec le végétal, son pouvoir d'évocation et sa capacité à stimuler nos imaginaires. Les plantes, les herbes et les arbres suggèrent dans leur forme même et par leurs origines des lieux et des cultures. Chaque espèce a son histoire symbolique, son lieu indigène, son imaginaire et ses fictions, et parfois même, une place spéciale dans notre histoire personnelle. Cette ambition soulève à son tour un certain nombre de difficultés qui font émerger des réflexions multiples sur le végétal et sur le virtuel, sur les interfaces que les dispositifs vidéoludiques mettent à notre disposition et, enfin, sur la possibilité de réconcilier les environnements virtuels et matériels en créant une rétroaction entre jardins virtuels et actuels. Pour répondre à ces difficultés, je me suis basée sur une série de questions qui me sont apparues lors de la seconde partie de ma recherche —au niveau micro—, c'est-à-dire lors de mon expérience documentée de l'univers de jeu *Stardew Valley* (2016).

En notant mes impressions, mes questionnements, mes espoirs et mes déceptions au cours de mon expérience de jeu, j'ai pu réfléchir au design en fonction de l'utilisateur qui décide de s'immerger momentanément dans un univers virtuel. Je me suis interrogée en ce sens sur la manière d'intégrer au jeu un aspect plus intime, subjectif et sensible propre au rapport avec le végétal. Je me suis penchée sur les questions de traduction du rapport au végétal du matériel au virtuel, notamment à partir de considérations sur la médiation et la modélisation cartographique. Le travail de création et de design, quant à lui, nécessite le processus inverse et pose alors la question suivante: comment modéliser un jardin virtuel qui permettrait de construire un regard plus attentif envers le végétal réel?

La carte et le paysage: choisir un lieu pour planter un jardin

La première étape de la construction d'un jardin est le choix du lieu à investir. Qu'il s'agisse d'une grande cour derrière la maison ou d'un petit carré de terre devant l'appartement, chaque espace nous parle d'un jardin possible. Pour mon jardin vidéoludique, je devais imaginer quel décor allait accueillir ces potentialités jardinières: sa forme, ses parcours, ses contraintes et le point de vue à partir duquel il sera regardé. La plupart des jeux de simulation agricole utilisent une perspective surplombante ou isométrique sur l'espace travaillé. Ce choix esthétique instaure une approche du jardin et du végétal qui est axée davantage sur le paysage et l'organisation de l'espace de manière optimale pour la production. Ces représentations hégémoniques surplombantes du jardin entrent en intersection avec les réflexions sur la place accordée au végétal en cartographie². Il s'agirait donc de passer de la vue à vol d'oiseau, qui relaie le végétal à une iconographie ne faisant pas ressortir la diversité des espèces, à la vue de profil qui émule le regard que nous avons de ces espaces. Anne Cauquelin écrit que «[l]e prospect, de *prospicio*, voir au loin, s'oppose en effet au perspect, de *perspicio*, voir avec attention, en détail, ce qui est à côté de soi» (2005 [2003]: 21). Il y aurait «[d]eux régimes, donc, pour ce jardin modèle où s'opposent l'ensemble et le détail, la vue étendue et la marche pas à pas» (2005 [2003]: 23). C'est en rapprochant l'œil près du détail végétal qu'on pourra alors sensibiliser ce regard.

La vue de profil de mon jardin virtuel sera aussi statique. Ce choix esthétique est d'abord le résultat d'une contrainte provoqué par mes compétences restreintes en programmation, mais il soulève tout de même certains enjeux. La vue statique du jardin imite le point de vue de la cartographie: malgré l'impossibilité de se mouvoir dans l'espace du jardin, la carte est déjà source de parcours potentiels. Elle stimule l'imaginaire et amène à se projeter dans cet espace représenté. Cet espace restreint du jardin statique rappelle par ailleurs les jardins citadins, les petits jardins ordinaires. La maison et la grande cour sont des privilèges appréciés par une plus petite parcelle de la population. Les jardins de ville personnels sont ces petits carrés de terre placés devant ou derrière les immeubles ou ces enchevêtrements de bacs et de treillis aménagés sur les balcons. Ces espaces exigent une certaine négociation entre béton, bois et végétal, mais permettent d'autre part d'imaginer l'accessibilité d'un jardin chez soi et d'entraîner le regard, lors des promenades en ville, à s'arrêter sur ces espaces verts déjà existants. L'objectif est aussi de créer un univers virtuel qui n'absorbe pas entièrement le regard dans l'écran, mais qui serait plutôt une vue de l'extérieur. La carte permet de s'orienter dans le territoire, de projeter un parcours à venir qui ne s'effectue pas sur la surface du papier. Il est tout de même possible d'imaginer un parcours dans l'espace du jardin virtuel, un parcours qui s'actualise non plus par le mouvement des pieds, mais à travers l'usage d'un journal.

L'espace et le temps végétal

Ce qui m'apparaissait important, par la suite, c'était la création d'un espace intime et personnel, d'un jeu qui permettrait de créer un jardin à l'image de celui ou celle qui déciderait de s'y plonger. L'appropriation des espaces dans les jardins vidéoludiques de type bac à sable, monde ouvert (et même RPG), s'actualise dans l'espace virtuel grâce aux traces que nos actions et nos interactions avec l'univers laissent sur l'écosystème du jeu. Dans *Stardew Valley*, par exemple, le récit est plutôt déterminé par l'exploration et la transformation de l'espace du monde virtuel. Chaque trace laissée sur la terre de ma ferme ou chaque conversation avec les villageois témoigne de mon passage dans le monde du jeu et du récit unique que j'y ai créé. L'essentiel de mon agentivité se résume à laisser ma marque sur cet espace, à me l'approprier et créer un lieu personnel, intime. Anne Cauquelin écrit en ce sens que «[s]ans doute peut-on établir des correspondances entre jardin et jardinier, et juger de l'un en regardant l'autre, tant il est vrai qu'il y a continuité entre les deux. Montrant son jardin, le jardinier se montre lui-même, mais de manière détournée, sans désir affiché de se dévoiler» (2005 [2003]: 47). Le jardinier s'apparente alors à un auteur comme le jardin s'apparente au texte autobiographique:

Ainsi la promenade dans le jardin instaure-t-elle un mode particulier de description, que l'implication de l'auteur gouverne. Mode qui s'apparente à l'autobiographie et à l'autoportrait. Autobiographie à deux voix, où alternent les désirs exprimés du jardinier, ses faits et gestes, et, en regard, la réponse du jardin, toujours décalée. Journal des refus et des rejets comme des bonheurs et des surprises. [...] Espace privé mais livre ouvert, le jardin s'expose dans le récit de son auteur. (48)

De cette manière, «l'auteur s'expose ingénument à travers ses choix, ses plantations, ses manies» (49). Créer un jardin virtuel unique dans un univers qui nous laisse la liberté (surtout la liberté matérielle) de le faire c'est un premier pas vers la création de cet idéal de jardin intime, de jardin secret.

Les plateformes mobiles offrent une avenue particulièrement intéressante pour favoriser l'aspect intime et personnel du jardin virtuel. Contrairement aux œuvres vidéoludiques sur ordinateurs ou consoles, les jeux mobiles (sur téléphones et intelligents et tablettes) n'exigent pas une présence constante dans l'espace de jeu (comme le jardin réel). Ils offrent en ce sens une accessibilité occasionnelle qui permet d'effectuer ces gestes quotidiens et répétitifs (comme l'arrosage quotidien). Le support mobile évoque aussi l'idée du carnet qu'on conserve sur soi, dans sa poche, à proximité favorisant une intimité que l'ordinateur ne permet pas. On peut alors amener notre petit jardin virtuel partout avec nous. Ainsi, le corps interagit différemment en fonction du dispositif utilisé; le contact entre le doigt et l'écran (grâce à l'écran tactile) favorise un rapport sensible avec le contenu interactif représenté, j'y reviendrai.

Pour l'instant, la question de l'appropriation de l'espace, pour créer un jardin à mon image, m'apparaît essentielle dans le rapport au végétal puisque ce processus s'accompagne nécessairement des gestes inhérents au travail du jardin: le corps humain, la conception du temps humain doit se modeler sur le temps et les besoins du végétal. Ce processus se manifeste à travers des gestes comme l'arrosage quotidien, le besoin de lumière, la routine, la cyclicité, l'attention, le care. Les exemples de jardins vidéoludiques comme *Stardew Valley* ludifient déjà le rapport cyclique au végétal en systématisant une série de variables qui permettent à la plante de pousser si tous ses besoins sont comblés (eau, lumière, protection, puis passage du temps). Les jours s'enchaînent toutefois grâce à une mécanique de sauvegarde manuelle diégétisée par l'avatar allant dormir et motivée par une représentation du temps accélérée par rapport au temps réel. Les plateformes mobiles, quant à elle, permettent au jeu de se synchroniser directement avec l'horloge du téléphone et de la tablette et de mesurer le temps passé à l'extérieur du jardin virtuel. Ainsi, il s'agit de plateformes privilégiées pour simuler la temporalité végétale lente —plutôt qu'un enchaînement frénétique des jours et des saisons au gré du joueur ou de la joueuse.

Jardin de poche et journal intime

Or, cette «promenade» dont parle Cauquelin reste tout de même absente: le rapport au végétal reste utilitaire et se mesure quantitativement —plutôt que qualitativement. En abolissant la mécanique transactionnelle et en mettant de l'avant un rapport plus intime par l'intermédiaire d'un journal, par exemple, on arrive à déplacer l'objectif vidéoludique de la *vente* à la *collection* (à la manière d'un herbier).



Exemple de carnet tel qu'il sera modélisé dans l'espace du jeu
(Credit : Capture d'écran de Stardew Valley par l'autrice)

Le carnet rassemblerait des éléments témoins du passage des jours et des saisons dans l'espace du jardin, transformant la promenade en parcours qui réunit à la fois plusieurs temps et lieux du jardin alors créé. Il y aurait donc la possibilité de prendre ses plants en photo, d'intégrer des informations botaniques ou des citations littéraires à côté de l'image. À défaut de ne pouvoir, à proprement parler, intégrer le parcours à même la géographie de l'espace du jardin, je préférerais imaginer encore une fois la trace de ce parcours par le biais du carnet qui témoigne à la fois d'un parcours spatial (des plantes, de l'œil sur l'écran) et d'un parcours temporel, une trace du temps passé dans l'espace du jardin et des différentes étapes de pousse des plants. Anne Cauquelin écrit en ce sens que

[n]ous pensons souvent que le jardin est fait pour flatter la vue, qu'il est ornement avant tout esthétique. [...] Nous tirons le jardin vers le tableau de paysage, nous le pensons peint, alors qu'il est surtout planté. En somme, nous le transformons trop facilement en paysage. Or, ce qui prend en compte la plantation, le travail effectué, le projet, c'est la narration, le récit. Les plantations se font dans le temps et réclament, pour être décrites, le temps du récit qui déroule ses séquences dans une succession datée, séquences dont l'enchaînement tient davantage au fil du récit qu'à une composition visuelle. (2005 [2003]: 37)

Elle ajoute un peu plus loin que, «[s]équence après séquence, le "je" du narrateur, le "je" de l'auteur, celui qui prend la parole et vous emmène sur la ligne de son récit, est bien le "je" du jardinier, celui qui vous promène de proposition en proposition et qui instaure le récit de promenade comme mode de communication» 38).

Ce parcours intime s'accompagnera, comme je l'ai mentionné, de citations et d'informations en rapport avec le végétal cultivé. Parcours végétal et parcours littéraire permettront autant de capter l'image d'un plant à un moment donné que de cueillir des mots et des expériences du jardin vécues par d'autres. Le carnet du jeu deviendra alors un espace de convergence intertextuelle polyphonique sur les expériences du jardin. Nommer le végétal, par ailleurs, en apprendre plus sur ses usages (scientifiques), sur son histoire, sur ses origines folklorique ou symbolique transforme le lien qu'on peut avoir avec le végétal: reconnaître une plante, partager aussi cette connaissance avec les autres. Je veux instaurer un va-et-vient entre le monde virtuel du jeu où l'on reconnaît l'image d'une fleur, le monde virtuel d'internet où l'on cherche une photographie, par exemple, ou une page d'informations et le monde réel, matériel, où se trouve la plante elle-même, où on peut la toucher, la sentir. Il s'agit de stimuler la curiosité vers le végétal; le jeu doit servir de tremplin au-delà du monde virtuel. Joanne Lalonde rappelle que «les technologies de

l'information et de la communication ne construisent pas un espace coupé du monde tangible, celui dans lequel nous vivons et que nous transformons. Elles sont dans ce monde, elles y participent et l'alimentent. Le numérique est non pas virtuel, mais matériel» (2018: 175). En pensant le jardin virtuel comme une extension possible du jardin réel, il est possible de construire une rétroaction entre ces univers habituellement distincts.

Le sens et les sens: les rapports entre végétal, corps et sensibilité

L'idée du carnet vient aussi d'une difficulté majeure liée aux environnements virtuels, c'est-à-dire la difficulté à rejoindre toutes les perceptions sensorielles qui sont d'abord intrinsèques à l'expérience du jardin réel. Ce qui m'amène à un autre aspect qui, à mon avis, est essentiel dans la sensibilisation au végétal, c'est sa capacité à évoquer des sensations autant en puisant dans la poésie et les récits intimes pour créer un imaginaire qu'en éveillant les sens humains. Le jardin dépasse la simple saisie par le regard: il stimule et demande l'attention de tous les sens. Ainsi, le végétal en environnement vidéoludique fait émerger des questions entourant la place du corps et le rôle de la perception sensible en environnement virtuel. Les jardins sont des lieux où la perception synesthésique domine: la vue, l'odorat, le toucher, l'ouïe et parfois même le goût (dans un jardin-potager, par exemple) sont sollicités tout à la fois. Les environnements vidéoludiques donnent une place dominante à la vue et à l'ouïe, une place marginale au toucher (à travers la manipulation médiatisée par le clavier et la souris), mais laissent de côté l'odorat et le goût. Sans nécessairement créer l'appareillage qui imiterait ces sensations, je crois plutôt que la médiation et des procédés rhétoriques comme l'écomimésis possèdent un pouvoir évocateur plus grand que l'odorama ou la réalité virtuelle.

C'est Timothy Morton (2007) qui définit l'écomimésis comme étant un procédé rhétorique visant à recréer un sentiment d'immersion au sein d'un environnement naturel. Ce procédé se base sur ce qu'il nomme une «poétique de l'ambient» qui consiste (je résume grossièrement) en une série de figures, de tropes et de procédés stylistiques visant à créer une illusion d'immersion synesthésique au sein d'un environnement naturel. En littérature, par exemple, le sujet du texte prend soin de se situer temporellement et spatialement, d'évoquer les sensations qu'il ressent. En intégrant des citations de ces textes, en plus d'informations botaniques et d'images, on peut favoriser, à mon avis, une sensibilisation au végétal. Sensibiliser autant dans son sens subjectif, émotionnel, sensibiliser pour créer un lien affectif et attentionnel envers le végétal, mais aussi dans son sens physique et perceptif: une plus grande attention et une plus grande curiosité envers le végétal poussent à nous arrêter un moment pour sentir les fleurs, essayer d'identifier un arbre, goûter une fraise qui essaie de se cacher sous le feuillage.

Comme je l'ai mentionné précédemment, les plateformes mobiles transforment le rapport au corps avec les univers virtuels. Dans une étude sur le rôle affectif des dispositifs techniques, Aubrey Anable avance que le contact tactile avec l'image d'un jeu mobile permet un plus fort attachement et un investissement affectif plus grand avec le récit et les objets représentés:

Through technological, aesthetic, and historical affordances, video games offer us ways of being with and feeling machines. A phone resting in the palm of the hand beneath a hovering thumb is a different bodily comportment than shoulders hunched forward, eyes moving across text and images on the screen, a hand gently resting on a mouse. [...] Being touched, in the sense of being moved emotionally, signals the very real experience of something immaterial pressing itself on our emotional state and changing it, and the capacity for us to touch someone or something else in a similar way. (2018: 39)

La chercheuse explore le double sens du mot «toucher» —qui signifie à la fois l'acte tactile et le fait d'être touché émotionnellement par quelque chose— pour comprendre les liens entre affects et représentations, corps et écrans. Lorsqu'il est question de plateformes tactiles, l'écran devient une zone de contact qui met en relation tous ces aspects: interagir avec un environnement virtuel par le biais d'un avatar instaure une certaine distance d'action entre le joueur ou la joueuse et les éléments du jeu³. Grâce à l'écran tactile, le doigt peut directement agir sur le jardin, favorisant une certaine intimité, par le biais du toucher et de la proximité:

Through design, such games make us feel as if our fingers have the capacity to attract and *pull to the surface* the ephemeral objects of programming, rendering them fully available to our sensual world, with some of the properties of physical game pieces but also with the will and obstinacy of autonomous animate objects. Game designers talk about "game feel" as a quality intentional in their designs. (Aubrey Anable, 2018: 44. L'autrice souligne.)

L'exemple de *Stardew Valley* est révélateur ici des dynamiques entre l'utilisation de l'avatar et l'acte tactile du jeu mobile. Le jeu initialement paru sur ordinateur, puis sur la console Switch (Nintendo) —qui est à la fois une console de salon et un dispositif portable qui nécessite la manipulation de joysticks pour interagir avec l'espace de jeu— a été adapté dans la dernière année sur les appareils mobiles (octobre 2018 pour les plateformes OS et mars 2019 pour android). Le jeu reste exactement le même à la différence près que le mouvement de l'avatar est contrôlé par un toucher du doigt directement sur l'écran. Alors qu'auparavant l'avatar —personnalisé à l'image du joueur ou de la joueuse— servait d'intermédiaire pour interagir avec les objets du jeu, il est possible d'intervenir plus directement sur le dispositif tactile. Or, ce toucher du doigt sert tout de même à activer l'animation de l'avatar qui effectue l'action demandée. Malgré tout, il s'en dégage un sentiment plus grand d'agentivité et de connexion envers les éléments avec lesquels j'interagis. Pour Aubrey Anable, ce contact de la peau avec l'écran et l'impression que le corps, par le mouvement des doigts qui tapent, glissent, pressent, se rapprochent ou s'éloignent de l'image, intervient directement sur l'environnement représenté font la force affective des jeux mobiles. Elle écrit en ce sens:

While I do not want to collapse the skin into the screen, or vice versa, I do want to say that the touchscreen as interface is where it's at in terms of what is made available to us as *sensible*— and therefore perceptible— beyond the binaries of surface/depth, representation/computation, hidden/revealed. The interface is where it's at, if by it we mean the everyday intimate encounter where code, images, and subjectivity collide in ordinary but important ways. (2018: 62. L'autrice souligne)

Du jardin de poche au jardin planétaire

Enfin, je voulais que le jardin vidéoludique permette de penser le végétal dans son écosystème, ce qui amène aussi à réfléchir à la circulation du végétal ainsi qu'à la temporalité et à l'espace spécifique des plantes. Je voulais intégrer de cette manière une mécanique de jeu qui reproduirait à la fois la surprise, l'étonnement qui émerge dans notre rapport d'altérité envers les plantes tout en sensibilisant à l'importance des écosystèmes dans lesquels ces plantes grandissent et évoluent. L'altérité du végétal peut provoquer, comme le dit Francis Hallé, l'indifférence, certes, mais lorsqu'on lui prête attention, cette altérité peut aussi fasciner, étonner. Si Timothy Morton critique l'usage de l'écomimésis comme procédé rhétorique faisant écran à la nature réelle, je crois plutôt qu'un usage sensible de l'écomimésis —qui s'incarnerait dans l'espace du jeu par ces citations littéraires sur le jardin— peut amener à construire un regard plus attentif et curieux envers le végétal. La médiation de l'expérience sensible du jardin, à travers l'évocation littéraire des sens humains et des significations qui leur sont associées, crée un réseau d'expériences partagées.

Enfin, dans le but de recréer la surprise et l'étonnement inhérents au végétal, j'ai tenté de développer une jouabilité qui ferait interagir le végétal avec son environnement. Chaque plante est associée à un type (fruit/fleur/herbe) qui conditionne, à l'aide d'un algorithme prenant en compte le lieu, la floraison et la fréquence des plants, l'apparition d'abeilles ou d'oiseaux. Ces derniers favorisent en retour la floraison et l'arrivée (non contrôlée) de graines dans les terres meubles du jardin. Parallèlement, les plantes pourront investir l'espace en largeur et en hauteur: les plantes de type «haie» ou les plantes grimpantes sur les treillis ou les clôtures protègent les plantes plus fragiles aux grands vents (comme le rhododendron). De la même manière, la capucine ou la menthe empêchent l'arrivée de pucerons qui sont particulièrement dommageables pour les roses. Le soleil, la pluie et l'arrosage deviennent des facteurs qui influencent la manière dont se développera le jardin tout comme le passage des saisons qui détermine la floraison ou la renaissance des plantes vivaces après le passage de l'hiver, par exemple (alors que les annuelles devront être replantées). De cette manière, le jeu force à penser le végétal dans sa relation avec son environnement et avec les autres plantes de manière à élargir la conception du jardin à l'extérieur de la clôture. Pour Gilles Clément,

Ecology destroys the notion of the "enclosed" garden. The word garden comes from the German garten, which means enclosure, an enclosed place. With the advent of ecology, people realized that this enclosure, though essentially under our control, is an illusion. Butterflies, wind, birds, seeds, even people: everything communicates. (2015: 79)

La notion de jardin planétaire invite à repenser la Terre comme un jardin, l'humanité jardinière devant alors s'adapter et travailler avec la nature. Gilles Clément remet l'humain dans l'écosystème naturel, comme l'une de ses composantes.

Si le fait de créer un jardin virtuel peut être considéré comme futile devant l'entreprise de sensibiliser le regard humain envers le végétal, j'espère au moins planter une graine qui réussira à germer et faire son chemin. Pour Yildiz Aumeeruddy, les plantes sont

[a]vant tout, [...] une source de paix. Du fait que les relations que j'ai avec elles ne sont pas rendues compliquées et tumultueuses par des émotions toujours susceptibles de se muer en douleur, leur simple présence est profondément réconfortante et apaisante ; observer les plantes, se laisser envahir par leur multiple esthétique —formes, couleurs, parfums— est un moyen infailible d'oublier les soucis, voire les malheurs. Les observer n'est pourtant pas facile: elles sont moins abordables que les animaux. Dans ce domaine, une formation est nécessaire, que certains moments privilégiés de l'enfance m'ont permis d'acquérir sans effort. S'intéresser aux plantes, c'est aussi se situer dans une tradition: on éprouve spontanément une attirance envers les animaux, mais on apprend à aimer les plantes. (citée par Francis Hallé, 1999: 27-28)

C'est un apprentissage qui ne va pas de soi, souvent inaccessible ou laborieux. Peut-être, enfin, qu'en offrant un espace intime pour que chacun cultive un jardin secret, collectionne les plants, prenne soin des fleurs, recueille des citations et le tout, à portée de main, pourrions-nous aider à répandre cet apprentissage. Tout commence par un jardin.

Au moment où j'écris ces lignes, j'ai éprouvé l'instant de quelques jours le temps végétal: les bourgeons dans les buissons devant ma fenêtre laissent aujourd'hui pointer de petites feuilles vertes, timides, frileuses. Une graine que j'ai plantée il y a maintenant deux semaines vient de germer. L'érable rougit un peu plus.

Bibliographie

- Anable, Aubrey. 2018. *Playing with Feelings*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 176 p.
- Barone, Eric. 2016. *Stardew Valley*.
- Cauquelin, Anne. 2003. *Petit traité du jardin ordinaire*.
- Clément, Gilles. 2015. *"The Planetary Garden" and other writings*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- Decoin, Didier. 2012. *Je vois des jardins partout*. Paris : JC Lattès, 230 p.
- Diodato, Roberto. 2005. *L'Esthétique du virtuel*. Paris : VRIN, 176 p.
- Hallé, Francis. 1999. *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*.
- Ice Water Games,. 2015 [08/2015apr. J.-C.]. *Viridi*.
- Lalonde, Joanne et Bertrand Gervais. 2018. « Le tournant matériel et corporel du numérique », dans *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*. Montréal : Nota Bene, p. 20.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*.
- Posthumus, Stéphanie. 2019 [3 avril 2019apr. J.-C.]. « La cartographie du végétal dans les récits ». *Séminaire "Groupe de recherche—L'imaginaire botanique: herbiers, champs, jardins"*, Université du Québec à Montréal, Montréal, .
- Roger, Alain. 1997. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 165 p.

-
- 1 Si l'on se fie à la bipartition paradoxale développée par Anne Cauquelin dans son *Petit traité du jardin ordinaire* (2005 [2003]).
 - 2 Je me réfère ici aux réflexions présentées par Stephanie Posthumus, «La cartographie du végétal dans les récits», conférence présentée dans le cadre du séminaire «Groupe de recherche—L'imaginaire botanique: herbiers, champs, jardins» le 3 avril 2019.
 - 3 Dans son étude sur l'esthétique du virtuel, Roberto Diodato (2011[2005]) écrit au sujet de l'avatar que «[l]es études de proxémiques des avatars sont très intéressantes, comme le sont en général les tentatives pour reproduire les limites du corps humain en une représentation digitale, qui par nature peut, dans son monde, (quasiment) tout faire (voir ou passer à travers les objets, se déplacer d'un lieu à un autre immédiatement, etc.). Par exemple: quel «sens» de l'espace peut avoir un avatar (ou puis-je avoir à travers mon avatar)? Le corps humain n'a pas un sens homogène ou simplement géométrique de l'espace, établi seulement par des distances mesurables; l'espace est pour nous non homogène, dense et, comme le temps, il est toujours qualitatif, ce qui pose problème pour les programmeurs».

Article ReMix

L'arbre refuge, lieu et symbole d'affirmation

Roxanne Lajoie



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Ficus des jardins Regina Elena, San Remo, Italie. 2019.
(Credit : Roxanne Lajoie)

*Parcourir l'Arbre
Se lier aux jardins
Se mêler aux forêts
Plonger au fond des terres
Pour renaître de l'argile*

En 1957, Italo Calvino publie son roman *Le baron perché*, deuxième tome de sa trilogie *Nos Ancêtres* dans lequel le jeune baron Côme Laverse du Rondeau se réfugie dans un arbre en signe de protestation. Toute sa vie, il la passera perché, à observer le monde se soumettre aux contraintes de la vie sociale. Ce roman d'aventures fantaisistes n'est pas sans rappeler les contes philosophiques de Voltaire. Avec humour, Calvino y propose une réflexion sur les relations entre l'homme et la société, entre la civilisation et la nature. Deux ans plus tard, au Québec, dans le premier numéro de la revue *Liberté*, Paul-Marie Lapointe publie son poème *Arbres*, affirmant haut et fort son appartenance au territoire, son désir de possession. Son poème engagé s'inscrit dans ce courant que les critiques ont nommé «L'âge de la parole» d'après le recueil de Roland Giguère. Le romancier italien, dont le père était agronome et la mère professeure de botanique, a fait des études d'agronomie, avant ses Lettres. Le poète québécois quant à lui, s'est inspiré d'un traité de botanique: *Arbres indigènes du Canada* de R.C. Hosie pour nourrir son poème. Certains intellectuels nationalistes lui reprochent d'ailleurs d'avoir préféré un ouvrage canadien plutôt que *La Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin. Quoiqu'il en soit, il apparaît évident que les deux textes, malgré leur genre différent, ont des assises scientifiques, et se font écho pour exprimer toute l'importance du rôle de la nature dans l'acte de révolte. J'analyserai les deux œuvres en empruntant les approches géopoétique et mythologique, afin de circonscrire le territoire géographique et habitable et de démontrer que l'arbre est un refuge, un lieu et un symbole d'affirmation.

Un royaume arboricole

Italo Calvino a campé son histoire durant le siècle des Lumières, en Ligurie, région d'où est originaire sa famille. À cette époque, différents royaumes se déchirent encore le territoire de l'actuelle Italie. Le narrateur intradiégétique, frère cadet du protagoniste, raconte comment à l'âge de douze ans, le 15 juin 1767, Côme défie l'autorité paternelle en grimpant dans la grande yeuse du jardin. Dégoûté par les escargots qu'on le force à manger, mais surtout ennuyé par les idées désuètes de son père, à contre-courant du siècle des Lumières, qui se «targu[e] d'avoir droit au titre de duc d'Ombreuse et pens[e] uniquement à des questions de généalogie, de successions, de rivalités, d'alliances», (Calvino: 12), Côme sort de table et monte dans un chêne. Il n'est pas étonnant que pour se révolter, Côme décide de grimper à un arbre. Son geste d'insoumis est un pied de nez aux ambitions généalogiques de son père. Le jeune homme ne redescend jamais sur terre, devient le Baron perché d'Ombreuse, et disparaît à l'âge de 65 ans, alors qu'agonisant sur la cime d'un noyer au centre de la place, il s'accroche à l'ancre d'une montgolfière en déroute prise dans le vent. À la fin du récit, le narrateur ajoute : «C'est ainsi que nous le vîmes s'envoler, entraîné par le vent, freinant à peine la course du ballon – et disparaître au-dessus de la mer. [...] il ne nous accorda même pas la satisfaction de le ramener sur terre après sa mort.» (Calvino: 393)

Côme passe toute sa vie dans les arbres, découvre le monde et redéfinit les frontières.

Tout ce qui est en haut est mon territoire personnel, toutes les branches d'arbres sont mon territoire. [...] Partout où on peut arriver en marchant dans les arbres. Ici, de l'autre côté, derrière le mur, dans l'olivieraie, jusque sur la colline, de l'autre côté de la colline, dans le bois. (Calvino: 38)

Le jeune baron quitte donc son jardin, la civilisation, et explore la nature dont il fait son royaume. À ce titre, le chapitre X offre une description évocatrice de son domaine. Les oliviers sont «accueillants» et «amicaux» (Calvino: 129), les figuiers offrent le pavillon de leurs feuilles comme abri, le vieux noyer est «un palais aux nombreux étages et aux pièces multiples» (Calvino: 130). Le monde de Côme «baigne dans une lumière verte» alors que «notre monde à nous», ajoute le narrateur, «se nich[e] dans les bas-fonds.» (Calvino: 131) Confortable et réconfortante, la nature lui permet également de s'émanciper, de bousculer les idées reçues, de poser des gestes qui s'inscrivent dans l'ère du temps, celui du siècle des Lumières. Il continue de recevoir ses leçons «installé à califourchon sur une branche d'orme» (Calvino: 119), assiste à la messe depuis la branche d'un chêne adossé à la nef latérale de l'église, à la hauteur d'une grande

fenêtre qu'on laisse ouverte pour lui. En bon philosophe toutefois, il finit par se désintéresser de la religion. On ferme alors la fenêtre, son comportement anticonformiste causant des «courants d'air» (Calvino: 145). La polysémie ici permet à l'auteur, au propre comme au figuré, de révéler avec humour les conséquences liées à un comportement marginal. Enfin, on le compare tantôt à un oiseau, pour sa liberté à se déplacer discrètement à sa guise, tantôt à un chat, ou à un écureuil pour son agilité et son instinct. Plus vieux, on le présente comme un singe, quand ses jambes commencent à s'arquer et ses bras à s'allonger à force de vivre perché et de s'étirer pour saisir les choses. En se détournant de la vie régulée des hommes, ses aptitudes, son caractère, son apparence retrouvent aux yeux de ses compatriotes des caractéristiques animales.

Mais revenons au début, au moment où Côme, à l'âge de 12 ans, monte dans le chêne vert du jardin paternel. Mircea Eliade, dans son *Traité d'histoire des religions*, précise que

Par sa simple présence («la puissance») et par sa loi propre d'évolution («la régénération»), l'arbre répète ce qui, pour l'expérience archaïque, est le Cosmos tout entier. L'arbre peut, sans doute, devenir un symbole de l'Univers, forme sous laquelle nous le rencontrons dans les civilisations évoluées; mais pour une conscience religieuse archaïque l'arbre est l'Univers, et s'il est l'Univers, c'est qu'il le répète et le résume en même temps qu'il le «symbolise». (Éliade: 276)

Or, le protagoniste a pour prénom Côme, Cosimo en italien, dérivé de Cosmos, et c'est dans un chêne vert qu'il grimpe pour mettre sens dessus dessous les idées reçues de son temps. Le chêne, que les Grecs appelaient DRÛS, l'arbre, apparaît étymologiquement comme l'archétype de l'arbre. Attirant souvent la foudre, il a tout naturellement été consacré à Zeus, dieu de la justice, que différentes épithètes et périphrases homériques représentent comme «repousseur de mal » (ἀλεξίκακος / *alexíkakos*), «sauveur» (σωτήρ / *sôtḗr*), «protecteur des hôtes et garants des règles de l'hospitalité» (ξένιος / *xénios*). C'est dans un chêne, symbole de majesté, de force, de solidité et de justice que se réfugie Côme pour protester contre l'obéissance paternelle.

De là-haut, donc, Côme se fond dans le soleil, il devient le soleil, le narrateur dit que «pour l'apercevoir, nous dev[ons] faire un abat-jour de nos mains» (Calvino: 28), tandis que la vue qui s'offre à Côme ne rencontre aucun obstacle, son regard sort du jardin, descend la colline, traverse le hameau et plonge dans la mer. En observant son environnement, il comprend rapidement que les branches d'arbres qui se touchent presque lui permettent aussi de se déplacer par la voie des airs. Les verbes qui illustrent ses déplacements sont révélateurs de son nouveau statut : depuis le chêne vert, il va «conquérir» (Calvino: 30) la cime d'un orme, puis passer sur un caroubier et un mûrier avant d'atteindre le mur «haut comme un donjon» (Calvino: 31) qui le sépare du jardin des Rivalonde, ses voisins, seigneurs d'Ombreuse, que son père considère comme des rivaux. Les arbres lui permettent donc de franchir ce mur, de défier le père et de quitter une prison. L'orme, emblème de Morphée, dieu du sommeil et des songes, est l'arbre de l'homme rêvant, le caroubier et le mûrier, arbres fruitiers, le laissent accéder au rêve, car derrière le mur, se cache un véritable jardin d'Éden qui éveille tous ses sens.



Magnolia. 2016.
(Credit : Roxanne Lajoie)

Les espèces d'arbres que l'on retrouve dans le jardin des Rivalonde sont «rarissimes». Le narrateur précise que «le grand-père du Marquis, disciple de Linné avait mis en mouvement toute la vaste parenté que sa famille comptait aux Cours de France et d'Angleterre pour se faire envoyer des colonies les trésors botaniques les plus précieux» (Calvino: 31). De l'autre côté du mur, s'élève un magnolia au parfum envoûtant, dans lequel Côme se laisse «retomber» (Calvino: 31), là encore le choix de verbe est très révélateur, car, c'est depuis cet arbre aux fleurs blanches, que Côme fait la connaissance de Violette. C'est dans ce magnolia que la foudre s'abat sur lui lorsqu'il rencontre la jeune noble fantasque, l'amour de sa vie. Pour ce premier contact, Calvino nous rejoue la scène du péché originel: Violette croque une pomme tout en se balançant. La balançoire accrochée aux branches d'un grand arbre dont l'essence reste inconnue lui permet de planter ses pieds dans la frondaison du magnolia sur la branche duquel se tient Côme. Lorsqu'elle l'aperçoit, la surprise lui fait échapper la pomme, qui roule au pied de l'arbre. «Côme dégain[e] son épée, descen[d] sur la dernière branche, se pench[e], attei[nt] le fruit de la pointe de son épée, le transper[ce] et le ten[d] à la petite fille.» (Calvino: 34) Cette dernière lui demande alors s'il n'est pas un voleur. Côme affirme alors que oui, et mange le fruit. La pomme de ce jardin d'Éden est bien pour lui le fruit de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal. C'est piqué par une jeune noble que Côme Laverse du Rondeau pense pour la première fois aux hordes d'enfants pauvres qui saccagent les vergers pour se nourrir et se met à envier leur vie libre. La vue panoramique que lui offre le faite des arbres lui permet alors d'enlever les œillères aristocratiques propres à son rang. Après avoir affirmé qu'il était un voleur, il se met à côtoyer des gens que les nobles ne fréquentent pas, apprend à les connaître et à les apprécier. Il s'associe volontiers à la bande de petits maraudeurs de fruits, se fait l'ami des laissés pour

compte qui habitent les bois et devient en quelque sorte le directeur de conscience du brigand des grands-chemins Jean des Bruyères. Il lui fournit des livres, en lui donnant rendez-vous dans un arbre, et de ce fait, le délivre de l'ennui et de l'angoisse associée à son statut de proscrit. En le nourrissant intellectuellement, il agit sur sa raison et le détourne du vice, trop tard cependant pour le délivrer complètement, sa réputation n'étant plus rachetable. Lorsque Jean des Bruyères est pendu à la branche d'un chêne, l'arbre de la justice, évidemment, Côme s'installe un peu plus haut pour lui raconter la fin du roman biographique qu'il n'a pas pu terminer: les aventures de Jonathan Wild rapportées par Henry Fielding sont l'occasion pour Calvino d'un clin d'œil ironique. Le criminel londonien finissant pendu haut et court permet la mise en abyme d'une satire sociale.

Enfin, le fait de côtoyer la nature lui permet de véritables contacts humains. Il regarde travailler les paysans, les informe de ce qu'il voit de là-haut, leur donne des conseils. Il apprend l'art de tailler les arbres et offre même ses services aux fermiers et propriétaires de verger. Lors d'un été chaud et sec, il s'emploie à protéger la forêt des incendies en réunissant contre toute attente des gens de statut social fort différent: propriétaires, exploitants, bûcherons et les laissés pour compte vivant dans les bois:

Il compr[end] que les associations renforcent l'homme, mettent en relief les dons de chacun et donnent une joie qu'on éprouve rarement à vivre pour son propre compte: celle de constater qu'il existe nombre de braves gens, honnêtes et capables, tout à fait digne de confiance. (Lorsqu'on ne vit que pour soi, on voit le plus souvent les gens sous leur autre face, celle qui nous force à tenir constamment la main sur la garde de notre épée.) (Calvino: 194).

L'arbre est donc ici le lieu de l'éveil, celui des sens et de la raison.

Arborer le pays

j'écris arbre

arbre d'orbe en cône de sève et de sève en lumière

racines de la pluie et du beau

temps terre animée (Lapointe: v.1 à 3)



Pin des jardins Regina Elena, San Remo, Italie. Lajoie, Roxanne. 2019.
(Credit : Roxanne Lajoie)

Contrairement au texte de Calvino, *Arbres*, de Paul-Marie Lapointe n'est pas un roman, mais un poème de 145 vers. Le geste d'affirmation ne passe pas par l'ascension de tout le corps, mais par l'acte d'écrire. Le mouvement de la main dit l'enracinement nécessaire. La parole est revendication territoriale. Comme il a été précisé dans l'introduction, ce poème s'inscrit dans la période que les critiques appellent «L'Âge de la parole».

L'âge de la parole –comme on dit l'âge du bronze– se situe, pour moi, dans ces années 1949-1960, au cours desquelles j'écrivais pour nommer, appeler, exorciser, ouvrir, mais appeler surtout. J'appelais. Et à force d'appeler, ce que l'on appelle finit par arriver. C'était l'époque, pas si lointaine, où nous croyions avoir tout à dire puisque tout était à faire et à refaire. (Giguère: 110)

Les poètes de cette époque dénoncent l'aliénation du peuple québécois, dépossédé de sa langue, de son territoire, de son identité. En écrivant «arbre d'orbe en cône», dès le deuxième vers, Lapointe quitte la boucle et lance une droite verticale. Le cône est le fruit des conifères, mais il est aussi en géologie la forme du volcan. Le poème se veut nourrissant, incandescent. On l'aura compris, la métaphore de l'arbre permet à la fois de dire les entraves et l'envol. Mais l'arbre n'est pas qu'une métaphore puisque Lapointe recense le nom des arbres qu'il accumule et juxtapose pour bâtir la forêt, se réapproprier le territoire en commençant par ce qu'il a de plus sauvage. Il nomme d'abord les conifères «pins blancs pins argentés pins rouges et gris» (v.4)

Les épithètes sont des adjectifs de couleur qui permettent de distinguer les espèces, mais sont chargées de sens: «pins durs à bois lourd pins à feuilles tordues» (v.5), «pins résineux chétifs et des rochers pins

du lord» (v.7). Devenues péjoratives, les épithètes sont métaphores des Québécois, soumis, «les raqués de l'histoire » comme le dit Gaston Miron dans son poème «Séquence» (Miron: v.72). À la fin du vers 7 cependant, elles deviennent mélioratives et promettent la douceur et l'avenir «pins aux tendres pores», «Mâts fiers voiles tendues sans remords et sans larmes» (v. 9), «équipages armés» (v. 10). Puis le souffle redescend au vers 11, les épithètes et compléments du nom servant métaphoriquement à décrire la réalité intérieure quotidienne:

pins des calmes armoires et des maisons pauvres
bois de table bois de lit
bois d'avirons de dormants et de poutre (v.11 à 13)

Le mouvement des vers, les trous, les blancs dans le texte sans majuscules ni ponctuation, sans verbes, rappellent le mouvement de la frondaison dans le vent. L'arbre est d'abord immobile, puis son feuillage se balance lorsque le souffle monte et redescend. C'est «la vie tirillée qui grince dans les girouettes», pour citer encore Miron (v.59).

Le poète retourne donc à la forêt, redonne à l'objet sa forme initiale, tire l'essence de la vie: les cèdres «parfumeurs» (v.17) sont des «coffres de fiançailles» (v.18). Le genévrier «tient le plomb des alphabets» (v.19) périphrase du crayon, l'arbre est à la fois signifié et signifiant.

Le sapin est le dernier conifère nommé.

sapins blancs sapins rouges concolores et gracieux sapins
grandissimes sapins de Babel coiffeurs des saisons
pilotis des villes fantasques
locomotives gercées toit des mines
sapin bougie des enfances (v.23 à 27)

La forêt est méliorative, mais lorsque l'homme détourne le bois pour son utilité, l'arbre devient péjoratif et désigne le désordre, la mésentente, l'inconstance, le mouvement difficile, l'immobilité, la noirceur. Le poète ramène l'espoir au dernier vers où enfance et lumière sont métaphoriquement liées.

À partir du vers 36, Lapointe délaisse le nord sauvage et plante le bouleau, le merisier, l'acajou, l'aubier, le peuplier, les noyers, le saule, le caryer, les charmes, les aulnes. Sa forêt de mots devient feuillue.

Dans l'ensemble du poème, Lapointe reprend 5 fois le premier vers, un leitmotiv, inspiré par les techniques de composition du jazz américain des années 1950. Il a ouvertement été influencé par le rythme, le souffle libre du jazz.

j'écris arbre
arbre pour le thorax et ses feuilles
arbre pour la fougère d'un soldat mort sa mémoire de calcaire
et l'oiseau qui s'en échappe avec un cri (v.47 et 48)

L'arbre, c'est l'homme, c'est la poésie avec l'allusion au poème de Rimbaud, «Dormeur du Val» (1870), c'est la promesse de l'envol. Mais c'est aussi la religion oppressante «l'arbre est clou et croix» (v.85), la ville aliénante «croix de gratte-ciel et de chien de torture et de faim» (v.90).

La civilisation, c'est l'arbre dénaturé, d'où le besoin du poète de retourner à la forêt, de partir du Nord sauvage, de l'hiver, et de revenir vers le Sud habitable, en installant le printemps dans les arbres, saison symbolique du renouveau. Il nomme et plante les arbres à fruit, les chênes, les cerisiers, les pruniers, les pommiers; les arbres à fleurs, le magnolia, le tulipier, le sassafras; les arbres remède, l'hamamélis, le tilleul.

Lorsqu'il fait allusion à l'arbre premier, le «pommier croqueur» (v.128) seul sur sa ligne, on pense tout de suite au jardin d'Éden, d'où tout a commencé, comme dans *Le baron perché* de Calvino. Ce pommier croqueur est l'essence du catholicisme pris dans la gorge des poètes québécois.

En somme, le poème est une prise de parole pour circonscrire le pays. En nommant les arbres, le poète se réapproprie le territoire, cerne l'identité nationale, brise le cercle, l'orbe de l'aliénation collective. En revenant à la Genèse, il permet l'enracinement puis l'envol. Dès lors, les deux dernières strophes du poème ne sont plus nominales, mais conjuguent au présent le confort et le bonheur retrouvé.

les arbres sont couronnés d'enfants
tiennent chaud leurs nids
sont chargés de farine

dans leur ombre la faim sommeille
et le sourire multiplie ses feuilles (v.141 à 145)

En guise de conclusion, si le romancier italien propose la révolte d'un jeune noble qui quitte ses jardins cultivés pour se retrouver libre au contact de la nature, le poète québécois a aussi besoin de revenir à la forêt pour donner un sens à sa quête identitaire. Dans l'imaginaire collectif, la forêt a incarné longtemps le danger, lieu sauvage et angoissant, repère des bêtes et des proscrits. Elle devient pour le rebelle un territoire habitable, un lieu rassurant, réconfortant, loin des dogmes et des conventions. L'arbre qu'on grimpe, l'arbre qu'on nomme est un symbole fort d'affirmation.

Bibliographie

- Bouvet, Rachel. 2015. *Vers une approche géopoétique: lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.M.G.*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 261 p.
- Calvino, Italo. 2002. *Le baron perché*. Paris : Gallimard, 400 p.
- Chedid, Andrée. 1991. *Poèmes pour un texte. 1970-1991*. Paris : Flammarion, 280 p.
- Eliade, Mircea. 2007. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 395 p.
- Giguère, Roland. 1978. *Forêt vierge folle*. Montréal : Éditions de l'Hexagone, 219 p.
- Homère,. 1712. *L'Illiade*. Paris : Garnier.
- Lapointe, Paul-Marie. 1959 [1959]. « Arbres (poèmes) ». *Arbres (poèmes), 1*, Montréal : Liberté, p. 26-30.
- Miron, Gaston. 1998. *L'homme rapaillé*. Montréal : Typo, 252 p.
- Pelosse, Cécile. 1975. « La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérald Godin—Concerto pour arbres ». *La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérald Godin—Concerto pour arbres*, vol. 1975, 1, Montréal : Voix et Images, p. 80-88.
- Rimbaud, Arthur. 1999. *Oeuvres complètes*. Le Livre de Poche, 779 p.
- Walter, Henriette et Pierre Avenas. 2018. *La majestueuse histoire du nom des arbres: du modeste noisetier au séquoia géant*. Paris : Robert Laffont, 564 p.

Article ReMix

Le Projet Xanadu. Entretien avec Bertrand Laverdure

Bertrand Laverdure
Rachel Bouvet



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maïorana (2020)

Cet entretien avec Bertrand Laverdure, animé par Rachel Bouvet, s'est déroulé dans le cadre du colloque «Paroles d'arbres, histoires de jardins» (ACFAS 29-30 mai 2018, UQO, Gatineau).



Orme du Parc Jarry, Montréal.
(Credit : Roger Latour)

Rachel Bouvet: En tant que poète de la Cité à Montréal de 2015 à 2017, tu as proposé différents projets liés aux arbres de Montréal. Comment t'est venue cette idée? Pourquoi les arbres?

Bertrand Laverdure: Les arbres sont pour moi un aspect négligé du patrimoine urbain. Bien qu'on en plante une bonne quantité un peu partout en ville, leur valorisation reste relative. Dans le cadre de mon mandat de Poète de la Cité (2015-2017), j'ai donc ressenti le besoin de mettre sur la sellette, d'entreprendre plusieurs projets afin de remédier, bien humblement, à ce manque. En premier lieu, il me fallait déposer un projet au moment de la soumission de ma candidature pour le poste de Poète de la Cité. C'est ainsi que j'avais proposé l'idée de la réalisation d'un herbier de Montréal des poètes et des bédéistes. Ma candidature ayant été retenue, j'ai donc eu le plaisir de réaliser ce projet, en m'adjoignant plusieurs collaborateurs au sein d'Espace pour la vie (Jardin Botanique), au CAM (Conseil des Arts de Montréal) et aux éditions La Pastèque. Je dois aussi admettre que d'un point de vue aussi un peu potache, je m'étais dit que consacrer mon mandat à ce qu'annonce mon nom de famille, soit «Laverdure», j'honorerais tout aussi bien la nature urbaine que je transformerais mon patronyme en «aptonyme».

RB: Peux-tu nous présenter rapidement les différents projets, en collaboration et individuels?

BL: *Un herbier de Montréal des poètes et des bédéistes*, La Pastèque, 2017 (réalisé dans le cadre de mon mandat de Poète de la Cité). J'ai réuni seize poètes (parité homme-femme), de tous les âges (Martine Audet, José Acquelin, Benoît Jutras, Nicole Brossard, Élise Turcotte, Francis Catalano, Bertrand Laverdure, Kim Doré, Erika Soucy, Denise Desautels, Rodney Saint-Éloi, Natacha Kanapé Fontaine, Michaël Trahan, François Guérrette, André Roy, Christine Germain.), et leur ai attribué chacun une plante montréalaise qui évoquait selon moi leur style particulier ou leur univers. Seize plantes ont été choisies dans le vaste répertoire des plantes poussant sur le territoire montréalais dès le départ avec l'aide des botanistes du Jardin Botanique (Espace pour la vie). Ensuite trois bédéistes, Michel Rabagliati, Pascal Girard et Réal Godbout se sont inspirés librement du concept pour créer de courtes BD.

Histoire arboricole de Montréal en poésie et chansons. J'ai écrit un spectacle racontant l'histoire de Montréal du point de vue de la flore arboricole montréalaise. Le spectacle consistait en une suite de vignettes historiques enregistrées, entrecoupées de lectures de poèmes sur les arbres par moi et certains poètes et de chansons originales sur le même sujet. Certains poètes de l'herbier, José Acquelin, Natasha Kanapé Fontaine, André Roy et Denise Desautels sont venus y lire leur texte de l'herbier. J'ai écrit aussi plusieurs chansons relatant des aspects de la vie arboricole montréalaise tout autant que des anecdotes cocasses s'y rapportant. Le compositeur et musicien Vincent Collard a composé des musiques sur mes paroles et a fait la direction musicale du spectacle. J'avais demandé au rappeur D-Track d'écrire un morceau en s'inspirant du poème «Arbres» de Paul-Marie Lapointe, ce qu'il a réalisé avec brio. La chanteuse Sophie Lemaire a interprété les chansons du spectacle, sauf une, «Le mont chauve» que je chantais.

Lettres d'amour aux arbres centenaires de Montréal à la Maison de la culture Marie-Uguay. J'ai réalisé une exposition destinée à faire connaître le patrimoine arboricole de Montréal, c'est-à-dire les vieux arbres remarquables sur le territoire montréalais. Dans le cadre de cette exposition, j'ai travaillé avec le graphiste Rico Michel afin de réaliser une immense carte répertoriant la localisation de 19 arbres centenaires ou possiblement centenaires montréalais. Cette carte a été exposée sur un des murs de la Maison de la culture Marie-Uguay de juin à août 2017. De même, deux poèmes affiches ont été conçus à partir de poèmes qui font maintenant partie de mon livre *Lettres en forêt urbaine*, *Le projet xanadu*, Mémoire d'encrier 2019 (alors en cours de rédaction). De plus, toujours dans le cadre de cette exposition, de son volet médiation culturelle, j'ai donné des ateliers de poésie à plusieurs jeunes des écoles des environs du quartier Sud-Ouest de Montréal accompagnée par

Patsy Van Roost (la fée urbaine) directement dans les parcs de la ville autour d'arbres remarquables du quartier, intervenant sur le pourtour de leur tronc. Le poème composé avec les jeunes se voyait imprimé par ceux-ci et fixé à l'arbre célébré durant une petite cérémonie d'accrochage sensibilisant par le fait même les jeunes au patrimoine arboricole de leur quartier.

Lettres en forêt urbaine. Le projet xanadu, Mémoire d'encrier 2019. Résultat de mon travail sur le terrain, livre de poèmes composé durant mon mandat de Poète de la Cité, ce livre vient clore, en quelque sorte, tout mon cycle arboricole montréalais. Dans celui-ci, je reprends le concept des «Lettres d'amour à des arbres centenaires montréalais» mais en le transformant, augmentant le nombre d'arbres montréalais interpellés à cinquante. Me détachant de l'idée de la lettre d'amour comme telle, j'ai tenté d'explorer dans ce livre tous les aspects de la survie en ville des arbres de rue, qui sont exposés toute l'année à de rudes épreuves. Mais je me suis aussi attardé à célébrer leur présence tout autant que leur beauté dans le tissu urbain. Je me suis également permis d'évoquer le réseau racinaire un peu comme l'ancêtre du World Wide Web et de montrer ainsi l'étonnante adaptation des arbres au régime terrestre. Les noms et surnoms que je donne à chacun de ceux-ci rappellent l'univers du WWW, des réseaux sociaux et du culte des vedettes. Mon idée était de sensibiliser au fait que les vraies vedettes du réseau urbain étaient les arbres centenaires eux-mêmes, non pas le Wi-Fi gratuit ou les antennes qui relaient les signaux pour les téléphones cellulaires.

RB: Pour réaliser *Un herbier de Montréal*, tu as fait appel à des botanistes, à des écrivains, à des illustrateurs. Est-ce que le recueil est issu d'une collaboration étroite entre ces personnes ou bien les textes et les images ont-ils été simplement juxtaposés?

BL: Le recueil est issu d'une collaboration étroite entre les botanistes du Jardin Botanique (Espace pour la vie), l'équipe du CAM (Conseil des Arts de Montréal), le directeur artistique de La Pastèque et moi-même. En ce qui a trait aux poètes choisis, ce sont mes suggestions établies selon trois paramètres: la qualité de l'œuvre, la diversité des âges et des origines, et la parité homme-femme. L'équipe de graphistes de Nouvelle Administration et l'illustratrice Janice Nadeau ont travaillé de concert pour créer l'aspect visuel du livre et des planches. L'équipe de La Pastèque a choisi les bédéistes et travaillé avec eux.

RB: Comment conçois-tu l'apport de la botanique dans ton travail d'écriture? As-tu une formation en biologie végétale? Comment procèdes-tu pour faire des recherches sur les espèces arboricoles, ou sur certains arbres en particulier?

BL: Je n'ai pas de formation en botanique ni en biologie, mais bien évidemment, lorsque j'ai décidé de consacrer une bonne partie de mon mandat de Poète de la Cité à la flore arboricole montréalaise, je suis parti à la recherche de documents et de livres qui sauraient faire mon éducation sur le sujet. C'est dans ce cadre que j'ai lu le livre de Peter Wohlleben sur la vie secrète des arbres, mais que j'ai aussi consulté l'application Branché qui m'a permis d'identifier plusieurs arbres montréalais ainsi que plusieurs autres livres sur les arbres ou le monde de la forêt (une partie de cette bibliographie apparaît d'ailleurs sur la carte). Je tiens à mentionner aussi le livre de Pierre Monette sur l'histoire du Mont-Royal, ouvrage d'histoire s'intéressant aux peuples autochtones liés à la montagne tout autant qu'un traité sur l'histoire arboricole de cette curiosité géologique naturelle.

RB: Est-ce que la connaissance acquise au cours de tes projets sur le végétal t'a amené à transformer ta manière de voir les arbres? Est-ce que cela a eu un impact sur ton écriture?

BL: Bien entendu, entre autres le livre de Wohlleben a mis de l'avant l'aspect réseautique des systèmes racinaires, ce qui m'a permis de lancer cette comparaison que je n'aurais pas trouvée si évidente auparavant dans mon livre *Lettres en forêt urbaine. Le projet xanadu*. De plus, certaines anecdotes apprises sur l'histoire arboricole de Montréal, comme les «coupes de la moralité» commandées par l'administration Drapeau en 1954, m'ont éclairé sur les pratiques liées à la gestion du patrimoine arboricole urbain. J'aurais pu ajouter également la coupe de plus de mille arbres pour créer une scène sur l'île Sainte-Hélène sous le mandat de Denis Coderre.

RB: Quelles ont été les réactions du public quand tu as fait le spectacle arboricole avec musique et chansons ou quand tu as mené le projet avec l'artiste Patsy Van Roost? Est-ce que la communauté montréalaise se préoccupe des arbres, s'y intéresse? Est-ce que les gens connaissent les différentes espèces d'arbres de Montréal?

BL: L'accueil fut en général enthousiaste. Nous n'avons pas attiré des foules, c'est certain. Mais les gens qui se sont présentés à nos rendez-vous d'atelier d'écriture dans les parcs de la ville en ont retiré quelque chose de positif et l'ont exprimé durant la séance. Bien entendu, nous étions conscients que nous prêchions à des convertis, que nos rencontres créatives n'attireraient que des convaincus. Voilà pourquoi il me semblait intéressant de poursuivre le travail à travers un spectacle chansons, poèmes et vignettes historiques qui serait autant un divertissement qu'une espèce de leçon minuscule d'histoire arboricole. Là aussi, l'accueil fut positif et même très enthousiaste à plusieurs reprises. Porté par cette impression d'avoir été artistiquement pertinent et par la satisfaction que m'ont donnée les chansons produites avec Vincent Collard, je me suis même lancé dans la production d'un CD, engouffrant des frais que je paierai encore dans un an et plus, une expérience qui fut roborative et très enrichissante.

RB: Crois-tu que l'art, la littérature, la musique peuvent aider à sensibiliser la communauté à leur vulnérabilité? Ou simplement à mieux les voir, puisque nous sommes généralement «aveugles» au végétal?

BL: Je crois profondément à la sensibilisation au patrimoine arboricole par la culture, la littérature et le cinéma. Combien de jeunes écologistes sont nés et ont été à la fois éblouis par l'œuvre fabuleuse de Frédéric Back, *L'homme qui plantait des arbres* inspirée d'un texte de Giono? N'y-a-t-il pas toute une génération de jeunes enfants et de moins jeunes enfants qui ont découvert à travers ce récit poignant et universel l'apport d'une forêt, l'importance des arbres dans la vie de tous les jours, l'harmonie entre les terrains défrichés créés par l'homme et le reboisement nécessaire qui fait revenir les animaux, diffuse une paix magique qui apaise les êtres vivants et rétablit un certain équilibre écologico-biologique? À un niveau incommensurablement plus humble et à une échelle beaucoup moins ambitieuse, j'ai tenté, par l'entremise de tous ces projets arboricoles, de souligner cet apport bénéfique des arbres dans nos vies. Quelqu'un comme Richard Powers avec son grand roman *L'arbre-monde* aura réussi à créer une œuvre littéraire ample et d'une complexité enviable qui a pu célébrer tout à la fois l'histoire arboricole de son pays et la sensibilisation à la nature des arbres pour un large public.

RB: Dans ton recueil *Lettres en forêt urbaine*, qui vient tout juste de paraître, tu expliques que tu voulais réaliser le projet Xanadu, peux-tu nous expliquer de quoi il s'agit?

BL: J'ai voulu m'adresser aux arbres comme à un réseau internet primitif composé d'entités vivantes qui communiquent entre elles par l'entremise de racines qui s'étirent et s'étendent partout sous le sol de Montréal. J'ai voulu écrire aux arbres pour ne plus à avoir à écrire aux êtres humains. Coller mon oreille sur leurs troncs crieurs et calmes à la fois, complètement à la merci du bon vouloir des êtres humains. J'ai voulu entendre leur abandon extraordinaire, leur sagesse nette, leur bon vouloir non

fardé. J'ai voulu comprendre comment ils peuvent bien trouver le courage de s'abandonner à la vie terrestre sans jamais se plaindre.

Les arbres et leurs «hyperracines» existent depuis plus de trois cents millions d'années, le world wide web n'a plus ou moins que cinquante ans et n'est qu'une métaphore inspirée de leurs exploits d'adaptation. L'informaticien, artiste et écrivain états-unien, Ted Nelson, dans les années soixante, a inventé le terme «hypertexte». À l'époque, il souhaitait trouver un langage et une interface afin que tous les ordinateurs du monde correspondent entre eux. Il avait nommé sa création informatique: «projet xanadu». Finalement, c'est le protocole http (HyperTextTransferProtocol), proposé par l'équipe de Tim Berners-Lee qui décrocha le gros lot de l'histoire en réseautique. J'ai eu l'idée (peut-être tirée par les cheveux) que ce projet technologique avorté, qui évoque tout à la fois un poème de Coleridge, une demeure paradisiaque, tout aussi bien qu'un rêve de communication absolu entre des entités non humaines, me permettrait de nommer un peu mieux mon désir littéraire. Celui de communiquer franchement avec des arbres, de me confier à eux dans un protocole épistolaire conséquent, leur inventant un lien caustique avec ce qui envahit aujourd'hui nos propres réseaux, soit le vedettariat, la culture pop, les parcelles de culture générale et tout ce qui en découle.

RB: Chaque poème est adressé à un arbre spécifique, que tu nommes à partir de figures célèbres, des artistes, des acteurs, des figures mythologiques (cher Black Star, cher capitaine Achab, cher Cyclope, chère Jayne Mansfield...): pourquoi avoir choisi d'en faire des figures humaines?

BL: Voir la réponse précédente. Également, après y avoir réfléchi beaucoup, je me suis dit qu'anthropomorphiser un arbre n'était pas si inconséquent qu'il n'y paraissait. Tenter de recréer en littérature une espèce de vision plus réaliste de l'expressivité arboricole ou du mode de vie intrinsèque des arbres m'aurait amené sur des terrains expérimentaux nuisant à l'exposé principal de mon projet, soit sensibiliser d'une façon ludique et littéraire à la forêt urbaine et aux arbres remarquables de Montréal. Si mon projet avait été de chercher à transmettre avec des lettres et des mots et des signes la dimension particulière de la vie d'un ligneux à Montréal, je me serais sans doute retrouvé à mimer de quelque façon que ce soit les éléments, les insectes, les gaz et la composition chimique de la terre ainsi qu'à illustrer le travail des mycorhizes. Le projet en soi est intéressant et je serais très curieux de lire et voir un tel projet réalisé, mais ce n'était pas le but recherché. En fait le projet ultime, que je ne réaliserais sûrement pas, serait de créer un journal statique d'un arbre en particulier, répertoriant tous les aléas de la température, bêtes, insectes survenant à ce ligneux. Pour considérer le temps de vie d'un arbre, il faudrait sans doute une caméra 24h sur 24h ainsi que transmettre le projet à un autre écrivain à la mort du premier diariste arboricole. Même cet exercice relevant de la statistique et de l'observation scientifique in situ n'arriverait pas à rendre compte de la complexité cachée des échanges gazeux et des milliers de molécules qui arrivent à faire pousser les feuilles et à porter la sève jusqu'au bout des plus hautes branches de l'arbre.

RB: Quand tu as lancé ton dernier recueil, tu as distribué en même temps une carte répertoriant quelques arbres centenaires de Montréal. Peux-tu nous expliquer ce qui t'a amené à la réaliser? C'est un outil intéressant pour suggérer des promenades végétales aux Montréalais et aux visiteurs. Cette carte est-elle disponible en librairie ou ailleurs? En ligne?

BL: Voir plus haut ma réponse aux projets arboricoles entrepris durant mon mandat de Poète de la Cité. Également, il m'apparaissait évident que cette œuvre cartographique deviendrait éventuellement un outil de repérage utile pour tous ceux qui souhaiteraient faire du tourisme écologique urbain. Puisque telle était mon intention dès le départ: créer une interface papier permettant à quiconque intéressé par le sujet de repérer et d'aller visiter ces arbres remarquables

dans le contexte informel d'une promenade dans la ville ou sur la montagne. Je suis d'ailleurs bien content que des employés du département d'horticulture de la ville m'aient demandé une copie papier de cette carte. À l'achat de mon livre, d'ailleurs, à la Librairie du Square (sur St-Denis), on obtenait une copie de cette carte. Favorisant ainsi le maillage entre les poèmes, les textes documentant mes impressions sur ces arbres et leur localisation précise dans la ville. Le tout devenant un circuit d'exposition de poèmes urbains arboricoles en situant leurs arbres-sujets.

Article ReMix

Le jardin comme métaphore chez Gabrielle Roy et May Sarton

Catherine Grech



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Parce qu'il appartient au vivant, le jardin évolue, modifiant de ce fait le lien qui l'unit au jardinier. Et si ce lien est tissé depuis de longues années, la transformation se veut plus profonde.

C'est ce rapport particulier entre un jardinier âgé et son jardin que racontent May Sarton dans son récit autobiographique *Plant Dreaming Deep* et Gabrielle Roy dans *Un jardin au bout du monde*. Dans cet espace limité par elles, May Sarton et Martha Yaramko tentent de composer avec une nouvelle réalité: le vieillissement.

Le jardin et les âges de la vie

Il n'est pas rare de voir apparaître le jardinage dans la liste des activités conseillées aux gens âgés. Cultiver un jardin ne serait pas un loisir agréable ou divertissant, mais plutôt une thérapie aux nombreux bénéfices physiques, psychologiques et sociaux. Il est vrai, toutefois, comme le fait remarquer Charles Lewis dans *Gardening as Healing Process* que les bienfaits de l'hortithérapie ne sont plus à prouver (Lewis, 1990: 246). Les expérimentations menées dans les prisons, maisons de retraite et centres de réhabilitation ont mis en évidence ses bienfaits chez les gens malades ou incarcérés. En effet, grâce aux plantes dont ils ont la charge, leur horizon s'élargit et, du fait même, s'engage leur responsabilité envers le monde et les choses. Et cet engagement -car il s'agit bien ici d'un engagement à long terme, croit Lewis- bénéficie surtout aux personnes âgées qui, au contact du végétal, retrouvent une impression d'utilité. Autant on ne peut que se réjouir de ces bienfaits chez ceux mis en marge, en raison de leur déficience, maladie, crime ou vieillesse, et pour lesquels le jardinage a une fonction avant tout thérapeutique, autant on ne doit pas oublier, comme le fait Lewis, ni minimiser, en particulier chez les gens très âgés, les liens affectifs noués avec les plantes au fil des ans (Lewis, 1990: 246).

Un jardin au bout du monde, de Gabrielle Roy, met bien en évidence ce détachement difficile opéré par le sujet âgé. Vieillir au point de ne plus pouvoir s'occuper de son jardin se révèle une véritable souffrance pour Martha Yaramko qui, pour la première fois, «éprouv[e] presque de l'amertume envers ces créatures qui exig[ent] toujours quelque soin» (Roy. 1975: 144). Les plantes, qui lui ont offert jusqu'ici un cadre rassurant, l'obligent à affronter la vieillesse et les limitations imposées par celle-ci. Si elle désire voir le jardin «*périr*» (144, nous soulignons) avant elle, c'est surtout pour ne pas «se faire de soucis pour lui [...] en partant» (144). Cependant, Martha ne semble pas prendre en compte le fait que la nature, ainsi que le rappelle Gilles Clément, est «co-signataire de son œuvre» (Clément, 2011: 21). Le jardin, plus résilient qu'elle ne l'est, continuera donc d'exister mais sous une autre forme.

Bien qu'elle ne s'attarde pas à la question du deuil et du détachement, comme le fait Gabrielle Roy, May Sarton doute que l'investissement physique, mais surtout émotionnel, que requiert le jardin convienne aux gens âgés. Elle ouvre d'ailleurs le chapitre *A Flower-Arranging Summer* en affirmant ceci: «Making a garden is not a gentle hobby for the edarly, to be picked up and laid down like a game of solitaire.» (Sarton, 1968: 119) C'est peut-être la raison pour laquelle, dans *Plant Dreaming Deep*, Sarton ne se projette pas dans l'avenir en tentant d'imaginer son jardin durant sa vieillesse¹, pas plus qu'elle n'évoque l'exemple d'amis ou de parents rendus trop âgés pour continuer à s'occuper du leur. Est-ce donc à dire que le jardin répondrait davantage à l'enthousiasme et à la fougue de la jeunesse? Sarton en doute: «youth is too impatient, too self-absorbed.» (128) En fait, cette activité conviendrait mieux à ceux arrivés, comme elle, au mitan de leur vie, «when one is ready for an impersonal passion» (128). Car cette passion particulière, comme le sont toutes les passions, n'en est pas moins obsédante: elle envahit le corps, exalte nos sens, «every sense» (124), même l'ouïe. Si nous savions prêter attention aux choses et au monde, nous saurions entendre «the creaking of the tulips» (125). Sarton tente de déplacer l'attention du lecteur vers un des aspects les plus optimistes du vieillissement. Une lecture plus attentive montre que son rapport au jardin va bien au-delà du seul plaisir sensoriel dont elle tente de nous (se?) convaincre. Nous y reviendrons.

Le jardin comme création

Cette passion a tôt fait de se transformer tant chez Sarton que chez Martha en une véritable vocation à laquelle toutes deux s'abandonnent corps et âme, ainsi que le veut l'expression consacrée et qui, chez elles, prend tout son sens dans la mesure où le jardin engage l'être dans son entièreté. Poète, Sarton doit

désormais partager ses journées entre l'entretien du jardin et l'écriture à laquelle, jusqu'ici, elle s'était entièrement vouée. La poésie, ainsi qu'elle le note dans son essai *Writings on Writing*, «is a way of life and a life discipline» (40), tout comme le jardinage qui exige ce même travail, voire ces mêmes sacrifices. En effet, poésie et jardin «are much alike in the amount of waste that has to be accepted for the sake of the rare» (Sarton, 1968: 128). Pour que du chaos émerge l'ordre, la beauté, et parce que parfois, «experiments [...] fail» (127), le jardinier, tout comme le poète, doit s'engager dans un long processus qui s'apparente à la réécriture dans le sens où il arrache et replante de la même façon que le poète supprime et réécrit. Leur accordant la même importance et refusant de les discriminer, Sarton veille, du printemps à l'automne, à ne pas favoriser l'un au détriment de l'autre. Aussi accueille-t-elle favorablement l'arrivée de l'hiver, «the four months of the year when there is nothing to be done outdoor [and she] can concentrate on writing.» (120)

Un lien plus étroit encore s'établit entre l'écriture et le jardin, envisagé dans *Plant Dreaming Deep* comme un système de signes révélant «the personality of its lover and slave» (120) et nous renseignant sur les sociétés et les époques, car il ne fait pas de doute, croit Jane Gillette, que «landscape does [...] give evidence of its own historical and cultural context» (Gillette, 2005: 91). Selon Gilles Clément, notre lecture du paysage non plus n'est pas neutre. Elle est «composé[e] d'un vécu personnel et d'une armure culturelle» (Clément, 2011: 3). Sarton avoue d'abord sa grande admiration pour les Japonais, «[those] great masters of using and defining what has been giving» (Sarton, 1968: 121). Ce sont eux qui lui ont appris à s'accommoder de la région sauvage limitant son terrain et à en apprécier ses possibilités. Le jardin français, trop géométrique, trop cartésien, dans sa façon selon elle de regrouper par blocs ou par lignes les fleurs et les couleurs, la laisse indifférente. Il est, à ses yeux, en tout point opposé au jardin anglais qui soulève son admiration, et ce, pour deux raisons. D'abord, ses nombreuses visites en Angleterre, surtout dans la campagne anglaise, ont convaincu Sarton du besoin essentiel, voire capital, des Anglais de cultiver un jardin. Curieusement, elle ne tente pas d'en expliquer les raisons. Ensuite, l'aspect «casual» (121) de leurs jardins révèle tout le génie de ce peuple à qui l'on doit les bordures herbacées mettant en forme «a slow-moving kaleidoscope» (121), se renouvelant d'une semaine à l'autre, d'une saison à l'autre, et que Sarton tente de reproduire à Nelson. Comme le ferait un poète ou un romancier dans ses carnets ou son journal, elle met de l'avant, dans *Plant Dreaming Deep*, les influences ayant mené à la création du jardin de Nelson. Imprégnée du souvenir des nombreux jardins visités au cours de ses voyages, elle révèle au lecteur l'intertextualité à l'œuvre dans la conception du sien. Il est intéressant d'observer comment son désir d'en cultiver un, inspiré en grande partie du jardin anglais, coïncide chez elle avec une nouvelle expérimentation poétique. Vers cinquante ans, «when the need is felt for [...] a larger dimension» (Sarton, 1980: 69), elle tente pour la première fois l'expérience du vers libre, plus «casual» (Sarton, 1980: 70), croit-elle, que les vers rimés. Cette nouvelle versification, qui d'abord l'effraie, lui plaît dans sa façon de faire reculer les frontières tout en favorisant le mouvement, la fluidité et l'émotion. Ici encore, jardin et écriture se font écho et bénéficient l'un de l'autre, comme le rappelle Jane Gillette: «[if] humanity affects nature, nature affects humanity» (Gillette, 2005: 86). Chez Sarton, c'est à la fois la femme vieillissante et la poète qui s'en trouvent changées.

Martha Yaramko possède aussi cette sensibilité esthétique. Elle s'émerveille des «étonnants ciels roses» (Roy, 1975: 127) qui, certains soirs, prennent des tons «de rouge et d'or fondus» (157). Dès le premier été suivant son arrivée dans la plaine, elle «compos[e] une harmonie de couleurs telle qu'immédiatement elle par[ait] à sa place, tout comme l'horizon, tout comme les nuages. Une maison à sa place, une fleur à la sienne, un arbre là où il en faut un» (142-143). Dans le désordre de son déracinement et de son exil semblent être la cause, Martha rétablit l'équilibre. Quelques jours précédant sa mort, c'est ce «mystère que sont en ce monde les fleurs» (Roy, 1975: 119) qu'elle voudrait saisir. Contrairement à May Sarton qui possède les mots pour dire le jardin, Martha se bute à ces questions dont le surgissement l'étonne. Ce n'est pas tant que ces questions soient «trop hautes» pour elle (122) ainsi qu'elle le craint, c'est plutôt parce que le jardin, «autorise le désarmement» (Clément, 2011: 6). Il relèverait en fait davantage de l'étonnement et du regard de l'enfance que de la raison (7).

Visage et vulnérabilité

Chaque jardin est unique, rappelle Sarton, non pas comme le serait une œuvre littéraire ou picturale, mais «as original as people» (Sarton, 1968: 127). Et s'il veut vivre en harmonie avec un espace toujours susceptible de reprendre ses droits, parce que doté d'une volonté propre, le jardinier doit accueillir cette singularité. S'occuper des plantes, les soigner, exigerait une grande humilité, «a sense of proportion» (127). Chez Sarton, et c'est vrai aussi pour Martha Yaramko, le jardinier se trouve «en situation d'immersion et non de dominance. Il n'est plus l'être par qui tout se règle et s'organise [...], le voici en relation directe avec les composants de l'univers terrestre, vivant au jour les contrecoups de ses propres actions» (Clément, 2011: 8), engageant de ce fait toute sa responsabilité. Il devient ce *care-giver* dont le devoir est de veiller au bien-être des plantes et des fleurs, ces «petite[s] vie[s] [...] douce[s] [...] tranquille[s]» (Roy, 1975: 123) qu'il a mises au monde et dont il se sait responsable.

Il est intéressant de remarquer dans les deux textes à l'étude l'usage de la l'anthropomorphisme dans la représentation du végétal et dont la fonction est la mise en évidence du caractère vulnérable de celui-ci. Loin de son jardin, Sarton, qui depuis son déménagement à Nelson, hésite à demeurer trop longtemps loin de chez elle, «[is] distracted by the thousand and one children [she] has left behind, children who are always in peril of one sort or another» (Sarton, 1968: 119). Ce n'est pas l'artiste dont l'existence serait entièrement vouée à l'écriture qui s'exprime ici, mais une mère inquiète pour ses enfants dont la survie dépend d'elle en grande partie. De son côté, Martha croit que, «par leur naïveté les fleurs [sont] une sorte d'enfance de la création» (Roy, 1975: 130), le vrai de «cette vie, sa douceur, sa beauté, sa tendresse» (130). C'est d'ailleurs avec une grande douceur qu'elle les touche: «De la main, Martha les caressait, comme elle eût caressé quelqu'un de trop naïf, de trop jeune pour comprendre, un enfant, par exemple.» (130). Martha, et c'est le cas aussi pour Sarton, reprend ici une figure emblématique de la vulnérabilité: l'enfance. Même Stepan, le mari de Martha, rendu amer et silencieux par des années de dur labeur, et reprochant à sa femme d'être «[p]atiente, douce et occupée des fleurs» (153) se laisse attendrir par la fragilité des plantes dont il s'est jusqu'ici peu soucié. Impuissant devant Martha qui «répugn[e] à attirer l'attention sur elle, d'être l'objet de soins» (127), il entoure de sollicitude ce à quoi sa femme tient le plus, son jardin: «De sa grosse main calleuse, usée, si pathétique [il] retirait les petits capuchons de papier dont les plantes avaient été coiffées la vieille pour les aider à résister au froid de la nuit» (167). Martha meurt peu de temps après, enfin rassurée du sort de son jardin et de Stepan. En anthropomorphisant le jardin, May Sarton et Martha Yaramko font aussi en sorte de lui donner «un visage humain, nu et vulnérable» (De Koninck, 2005: 19 et d'engager la responsabilité de celui, celle, qui rencontre ce visage, car on ne peut «être sourd à son appel» (Lévinas, 1971: 215). C'est donc toute une dimension éthique qui se manifeste au jardinier dans la mesure où celui-ci répond à l'appel d'un autre qu'il croit plus faible. Le jardin révélerait donc une loi fondamentale que Sarton, Martha et même Stepan saisissent et appliquent: «nous dépendons, tous, des services d'autrui pour satisfaire des besoins primordiaux²» (Gilligan, 1982: ix). Toutefois, tant chez Sarton que chez Gabrielle Roy, on peut se demander qui, du jardinier ou du jardin, dépend le plus de l'autre.

Lieu de mémoire et de rencontre

Dans *Plant Dreaming Deep* et *Un jardin au bout du monde*, le jardin n'est pas un lieu où vivent en parfaite symbiose et dans une grande autosuffisance May Sarton et Martha Yaramko. Sarton a fait de son jardin «a meeting place, an intersection» (Sarton, 1968: 125) dans lequel voisins et amis se rencontrent et viennent y laisser aussi leurs marques: «two or three neighbor's gardens have flowered to new richness on my Iris. In exchange I have been given lovely bits of theirs» (124). La présence de l'autre se manifeste aussi dans le jardin de Martha. Ses roses d'Inde lui viennent de son amie Loubka qu'elle ne voit plus.

Dahlias et glaïeuls ont été offerts par un étranger ébloui du spectacle des tournesols et des pavots et «se sentant envers elle redevable de quelque subit allégement de l'âme» (Roy, 1975: 143). Chez elles, le jardin s'envisage sous l'angle d'une communauté à laquelle tous contribuent et dont tous profitent.

«Nourish[ed] by memory» (Sarton, 1968: 125), le jardin Sarton se transforme aussi chez elle en un véritable *patchwork* fabriqué à partir des morceaux de son histoire personnelle. Son jardin n'est pas muet, c'est un récit autobiographique dans lequel Sarton évoque les rencontres marquantes qui ont fait d'elle la jardinière qu'elle est devenue. Aussi choisit-elle les fleurs avec soin. Le souvenir de son ami Basil de Selincourt «comes back with the Shirley Poppies» (125); Dorothy Wellesley échappe à l'oubli grâce aux fritillaires; Ellery Sedgewick revient lui rendre visite tous les ans en juin lors de la floraison des pivoines. Jacinthes, trilles et sabot de la Vierge rendent hommage à sa mère de laquelle elle a hérité sa passion des plantes. La présence des disparus et des absents, bien que silencieuse, demeure donc vivante au milieu de cette flore. Toutefois, il serait faux, nous met en garde Sarton, d'envisager le jardin sous l'angle du mémorial. Du fait qu'il appartient au vivant et parce qu'au gré des saisons sa configuration se modifie, contrairement au mémorial dont la forme se veut définitive, le jardin évoque la mémoire des absents plus qu'il ne commémore leur disparition. Dans son jardin, Sarton ne vient pas y pleurer les morts, elle vient y célébrer leur existence.

Refuge

Espace ouvert et lieu de célébration, le jardin, tant pour May Sarton que pour Martha, fait aussi office de refuge, tout en s'érigeant en rempart contre l'isolement. Les plantes ont eu comme effet chez Sarton, qui a choisi de s'isoler dans un petit village du New Hampshire afin de se consacrer à l'écriture, de l'aider, comme elles ont aidé sa mère avant elle, «to get over a black mood» (127). «I am immune to loneliness, surrounded as I am by such a cloud of radiance» (188), se réjouit-elle à la fin de *Plant Dreaming Deep*. C'est aussi dans son jardin que Martha se réfugie pour y lutter, elle, contre «le silence sauvage» (Roy, 1975: 125) de la plaine. C'est dans le « jeu éternel du vent, des herbes et du soleil [qu'elle trouve] une inlassable consolation» (133). Si le végétal, on le sait, sert à guérir le corps, c'est plutôt l'âme que Sarton et Martha Yaramko lui demandent d'apaiser.

C'est dans la dimension spirituelle se révélant à ces deux femmes vieillissantes que le jardin prend tout son sens. Sarton, maintenant à cet âge, 55 ans, auquel, selon elle, nous prenons conscience de notre mortalité, dit trouver un certain apaisement dans le cycle des saisons s'accomplissant dans le jardin (Sarton, 1968: 180). La description qu'elle donne de l'automne trahit toutefois son angoisse du temps qui passe: «For the joys a garden brings are already going as they come. They are poignant. When the first apple falls with tremendous thud, one of the big seasonal changes startles the heart» (125). De plus, dans *Plant Dreaming Deep*, le jardin ne meurt pas, il s'endort, «in November, it has been put to bed and will sleep until late April» (120), et renaît, «to the flowers we never have to say good-bye forever. We grow older every year, but not the garden; it is reborn every spring» (125). Certaines choses, semble se consoler Sarton dont le Phénix deviendra le symbole³, ne disparaissent jamais tout à fait; certains sommeils ne sont pas définitifs.

Pour Martha qui sait qu'elle va mourir bientôt, le questionnement spirituel se complexifie. Aussi s'interroge-t-elle sur ces «régions inconnues» (Roy, 1975: 167) où pourrait survivre l'âme «d'une vieille femme ignorante» (167) comme elle. L'immortalité à laquelle elle aspire est réservée, selon elle, à «de nobles et profondes intelligences dont on ne se fût jamais consolé de penser qu'il ne restait rien d'elle» (167). Croyante et pratiquante, elle ne s'en remet toutefois pas à Dieu dans les derniers instants de son existence ni ne fait mention de cette vie éternelle promise par les Écritures. Elle charge plutôt le vent de «di[re] quelque chose de sa vie» (169). À la toute fin, c'est à «cette humble immortalité de l'air, du vent et des herbes qu'elle confie son âme» (168). Il faut se tourner une dernière fois vers Gilles Clément pour

saisir ce rapport particulier liant jardin et jardinier âgé: «La thérapie naturelle du jardin vient du temps suspendu, celui que l'on ne maîtrise pas mais qui, d'une certaine façon nous tient debout. [...] Le jardin est un lieu privilégié du futur, un *territoire mental d'espérance*.» (Clément, 2011: 30) Le jardin va donc au-delà de l'espace physique tracé par le jardinier. Si, plus jeune, le jardinier sait son corps mobilisé par le jardin et les soins qu'il requiert; plus âgé, il laisse son âme errer parmi le végétal en souhaitant l'immortalité de celle-ci.

«[A] complex métaphore», (Sarton, 1968: 184) donc, comme Sarton l'écrit à la fin de *Plant Dreaming Deep*, le jardin se veut le centre de l'expérience humaine dans la mesure où il nous oblige à rester attentif au monde et aux choses, en plus de nous apaiser et de nous accompagner, comme il le fait avec Martha, au bout du monde et même au-delà. Une lecture de l'ensemble des récits autobiographiques et journaux intimes de May Sarton montre toutefois que le jardin n'est pas qu'un lieu agréable où elle aime se retirer et s'absorber dans la contemplation. Il participe activement de ce mythe nourri au fil des ans et des livres. Organique d'abord, le jardin se fait littéraire, attirant ainsi l'attention d'un large lectorat qui confère enfin à Sarton son statut d'écrivaine.

Bibliographie

Clément, Gilles. 2012. *Jardins, paysage et génie naturel*. Paris : Fayard.

Gillette, Jane. 2005. « Can Gardens Mean? ». *Landscape Journal*, vol. 24, 1, p. 85-97.

Gilligan, Carol. 1982. *Une voix différente. Pour une éthique du care*. Paris : Gallimard, « Champs essais », 284 p.

Koninck, Thomas (de). 2005. « Archéologie de la notion de dignité humaine », dans *La dignité humaine. Philosophie, droit, politique, économie, médecine*. Paris : PUF, « Débats philosophiques », p. 176.

Lévinas, Emmanuel. 1990. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Librairie générale française, 347 p.

Lewis, Charles. 1990. « Gardening as Healing Process », dans Mark Francis et Jr, Randolph Thester (dir.), *The Meanings of Gardens, Idea, Place and Action*. Cambridge, Mass. : MIT Press, p. 283.

Roy, Gabrielle. 2012. « Un jardin au bout du monde », dans Sophie Marcotte, Ricard, François , Everett, Jane et Fortier, Dominique (dir.), . Montréal : Boréal, t. IX, p. 208.

Sarton, May. 1968. *Plant Dreaming Deep*. New York : W W Norton & Company, 189 p.

Sarton, May. 1980. *Writings on Writing*. Orono, Maine : Puckerbush Press, 72 p.

1 Notons ici que May Sarton a cultivé un jardin jusqu'à un âge avancé, comme en font foi ses journaux. Elle sera toutefois aidée vers la fin dans cette tâche devenue difficile pour elle mais toujours aussi essentielle.

2 Dans les dernières années de sa vie, trop affaiblie pour s'occuper de son jardin, May Sarton réalisera toutefois qu'il est peut-être plus difficile de dépendre d'autrui que de lui porter assistance.

3 Notons ici que le Phénix orne sa tombe et que Sarton, qui a pourtant vécu de longues années à York, dans le Maine, a choisi d'être enterrée au cimetière de Nelson, au New Hampshire.

Article ReMix

L'arbre au centre de l'œuvre littéraire: charge émotionnelle, éveil écologique et méditation philosophique

Gaëlle Jan



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Photo prise à Salem
(Credit : Gaëlle Jan)

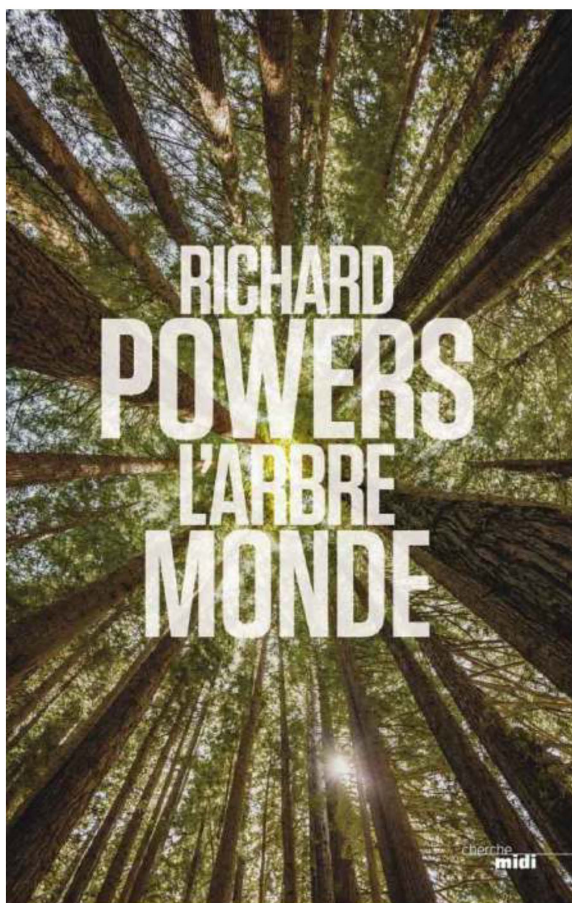
L'affect peut ouvrir l'esprit sur la réalité. Je veux que les gens se disent qu'ils regardent leur présent en lisant mon livre. Si on raconte une histoire qui implique les gens de façon personnelle et émotionnelle, alors la révolution commence.

Richard Powers, 2018

Dans le roman *L'Arbre-Monde*, primé par le Pulitzer de la fiction en avril 2019, l'écrivain américain Richard Powers offre un récit qui soulève une interrogation résolument actuelle: comment se défaire d'un schéma de pensée anthropocentré afin d'éveiller une sensibilité écologique? Dans un entrelacs de présences végétales et de parcours humains et en plaçant les arbres au centre de la dramaturgie, l'auteur aspire et parvient à réajuster notre regard et à repenser nos actes. Matière élémentaire unissant les destins des personnages, le végétal est mis en lumière comme pilier fondateur de l'existence et partie intégrante de l'écosystème sans cesse en mouvement. Un rapport intime, un lien indéfectible relie les arbres à l'Homme, et cela n'est pas sans rappeler la valeur de l'arbre, son symbole politique et sa portée philosophique soulevés notamment par Alain Corbin dans son ouvrage *La douceur de l'ombre: L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours* (2013).

En nous appuyant sur le postulat de Gilles Clément développé autour de la notion de Tiers Paysage¹, nous tâcherons de faire résonner arbres et jardins ou plus précisément les paroles d'arbres et les histoires de jardins en croisant le geste de l'écrivain et l'acte de lecture.

Le prisme littéraire est, dans l'œuvre de Powers, mis en exergue par l'entremise de la figure de l'arbre-monde et les questions d'espaces et de limites. Au travers d'une fresque humaine et botanique se dessine en effet une éco-fiction qui saisit le lecteur et l'amène à se questionner sur un nouveau rapport sensible à la terre puisque, comme Gilles Clément, Richard Powers réussit à créer «un espace privilégié [un Tiers Paysage] au sein duquel la diversité biologique foisonne». (2006: 23)



Autour de faits scientifiques et écologiques réels explorés par le biais du personnage de la botaniste Patricia Westerford –à savoir la communication entre les arbres et l'extinction des forêts primaires sur le territoire américain– gravitent huit autres destins de personnages aux parcours variés. Chacun intimement relié à un arbre par l'histoire familiale, ils empruntent des chemins de vie qui convergent vers une quête commune (l'empêchement de la destruction massive d'une forêt de séquoias en Californie) et octroient au récit des dimensions symphoniques, signes de la nécessité d'agir pour redresser et préserver l'équilibre entre la nature et la culture.

La place centrale du végétal dans le roman actionne les mécanismes d'une lecture consciente et attentive, et c'est ce que nous tâcherons de relever. Dans cette optique, la fiction, ancrée dans un territoire et témoin d'une époque, nous offre un terrain d'études et de réflexions propice au champ de la géopoétique. Emprunter une attitude géopoétique conduit à combiner investigation, intuition et étude de la poétique², et permet d'appréhender l'œuvre de Richard Powers dans sa globalité: tout comme l'écrivain, c'est à la croisée des discours littéraires et scientifiques que nous nous situons dans le but d'interroger le végétal. Les frontières entre l'humain et le végétal se veulent abolies pour repenser le rapport entre l'Homme et la Terre. (Powers et Broué, 2018) Richard Powers choisit en conséquence une posture éclairée, celle de l'écrivain, pour faire émerger un monde³ par et autour du végétal, pour composer un «arbre-monde» qui questionne le rapport entre l'esprit et la terre et suscite trois dimensions à fortes résonances: les dimensions émotionnelle, écologique et philosophique.

L'arbre au centre de l'œuvre littéraire: charge émotionnelle

Page après page, l'Arbre-Monde surgit, les esprits s'éveillent et la terre s'anime. Dans la lignée des écrivains, essayistes, philosophes et poètes américains Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau, Richard Powers orchestre un roman symphonique où la Nature et plus précisément les arbres transcendent la fiction. Cela se ressent dans les parcours et les récits des personnages: ils évoquent l'exposition au Dehors, à la Nature primaire, l'altérité et la *wilderness*. Les histoires familiales, professionnelles ou d'ordre privé conduisent l'écrivain et le lecteur à traverser des continents, des territoires, des plaines, des forêts et des jardins suite à un bouleversement, une quête, une construction identitaire, une errance émotionnelle.

Des racines au tronc, de la cime aux graines, le récit est dense et soulevant, oppressant et encourageant, criant de messages, témoin de l'urgence écologique que le monde actuel réclame.

L'arbre-racine, ancrage de l'habitat

La Terre gronde. Nous nous enfonçons dans des profondeurs abyssales et frôlons des hauteurs magistrales. Une à une, les racines traversent les pages, la terre, et se répandent, car une racine est une histoire, une vie, un arbre. Plusieurs vies, une généalogie. Neuf destins, neuf radicules et autant de souches végétales qui prennent naissance dans le jardin familial: Nicholas Hoel et le châtaigner; Mimi Ma et le mûrier; Adam Appich et l'érable; Ray Brinkman et Dorothy Cazaly, le chêne et le tilleul; Douglas Pavlicek et le sapin; Neelay Mehta et le figuier; Patricia Westerford et le hêtre; Olivia Vandergriff et le tremble. Nous parcourons des continents –l'Europe (Norvège, Irlande), l'Asie (Chine, Vietnam, Thaïlande, Inde (provinces du Rajasthan et du Gujarat), l'Amérique du Nord (États-Unis) où se déroule le roman– en

remontant les lignées et histoires de chacun des personnages. Nous croisons plusieurs générations et diverses professions.

L'héritage de l'arbre familial (raconté dans chaque «racine») tantôt transplanté, replanté, semé ou invoqué, sécrète une perspective historique liée à la notion d'habitat et la problématique de la domestication de la puissance végétale dans la culture et l'imaginaire occidental (Harrison, 2010), et offre une première entrée en matière vers des réflexions politiques et écologiques. Facteurs d'identité, de résidence, d'enracinement et porteur de lien et de lieu dans le récit, l'arbre et le véritable écosystème qu'est «l'arbre-monde» semblent incarner une figure d'expression de cette notion évolutive d'habitat. En effet, l'enjeu écologique entourant les forêts nourrit le drame et la fiction remet en jeu la perception de notre habitat en «dénonçant notre manière destructrice d'être dans le monde aujourd'hui» (Harrison, 2010: 285).

Tant par la forme de l'œuvre que son contenu, le végétal tisse silencieusement sa trame pour guider le lecteur, les personnages et l'intrigue. Une fois les racines installées dans une horizontalité paradoxalement nécrosée puisque arbres primaires et ancêtres s'éteignent un à un, le récit s'élève en une seule et même entité, le tronc, et mène vers des échappées activistes. Fragilisés par la vie –décès brutaux de proches, accidents, maladie, disparition, traumatismes et blessures de guerre, expérience de mort imminente–, les protagonistes ne sont pourtant pas laissés seuls face à leur souffrance. Ils sont soulevés par une autre bien plus grande: celle de la planète Terre, de la Nature, qui, malgré ses lésions et ses morts, perdure, appelle à agir avec conscience et rassemble.

Surgissement de la nature: communication entre les arbres

Afin d'expliquer cette idée de surgissement de la nature et de renversements des rapports, nous nous concentrerons notamment sur deux personnages-clés, Patricia Westerford et Nicholas Hoel. La première, botaniste, et le deuxième, artiste plasticien, illustrent l'équilibre des discours littéraires et scientifiques mis en place au sein de ce roman plaidoyer. Patricia nous entraîne dans la science, les organismes vivants et les connexions microrhizales. Nicholas, quant à lui, nous projette dans les motifs et la matérialité de l'art.

Un phénomène de convergence entre les différents personnages transparait et confère à l'Arbre-Monde sa portée. L'écrivain instille pour ce faire quelques explications quoique mystérieuses et proches de la prémonition au cœur de sa septième racine. Patricia Westerford, docteure en botanique, joue un rôle central dans la composition de ce roman choral. Travaillant sur l'intelligence du végétal et la communication entre les arbres, elle fait de sa quête professionnelle une quête personnelle qui résonne à une plus grande échelle. Un extrait, placé dans le premier tiers du roman, témoigne de ce retentissement entre les racines et l'agencement de la fiction. Le passé, le présent ou l'avenir de chacun des personnages y sont évoqués du point de vue de Patricia. Et si Neelay Mehta, Douglas Pavlicek, Mimi Ma ou encore Olivia Vandergriff ont tous un arbre différent qui ancre leurs histoires personnelles, un point commun inattendu les relie et nous est dévoilé grâce aux connaissances scientifiques de Patricia: un tremble. Personne ne peut faire ce lien si précis jusque-là –nous, lecteurs, y compris– mais la présence du végétal instillé dès le démarrage du récit et les facultés de la botaniste à considérer le langage des plantes permettent à Richard Powers de réunir les neufs destins. Comme avec le tremble, aucune correspondance réelle n'est palpable entre les arbres et les personnages: à défaut d'un échange explicite, c'est un jeu de présence qui s'établit, une question d'essence et de vie qui pointe la nature même de l'existence de l'homme:

Tous ces gens ne représentent rien pour Patty la plante. Et pourtant, leurs vies sont reliées depuis longtemps, très loin sous terre. Leur parenté va se déployer comme un livre. Le passé devient

toujours plus clair, à l'avenir. (...) Tout le drame du monde se concentre sous terre, en chœurs symphoniques massifs que Patricia compte bien entendre un jour avant de mourir. (150-151)

L'arc narratif se trace alors lentement, en pointillés, par la suggestion d'un réseau de communication entre les arbres, entre les trembles. Ces arbres immobiles migrent, ils se propagent par la racine et prolifèrent (Powers: 150), tout comme les intrigues qui pullulent au sein du roman et alimentent la puissance du drame écologique.

L'arbre au centre de l'œuvre littéraire: éveil écologique

Du jardin et de l'exploitation agricole familiale à la forêt, chaque arbre est donc un point d'ancrage, un point de départ d'une démarche personnelle et citoyenne pour l'ensemble des personnages et le devient également pour les lecteurs, même si cela s'implante en premier lieu dans l'inconscient, car l'auteur ne cesse de le rappeler en confrontant ses protagonistes à un même fait:

Personne ne voit les arbres. Nous voyons des fruits, nous voyons des noix, nous voyons du bois, nous voyons de l'ombre. Nous voyons des ornements ou les jolies couleurs de l'automne. Des obstacles qui bloquent la route ou qui obstruent la piste de ski. Des lieux sombres et menaçants qu'il faut défricher. Nous voyons des branches qui risquent de crever notre toit. Nous voyons une poule aux œufs d'or. Mais les arbres... les arbres sont invisibles. (2018: 449)

Quelques pages après, la déficience, voire l'absence de la vue chez l'Homme sont plus encore mises en évidence.

L'appel au vert: de l'arbre invisible à l'éveil

Le lecteur est concrètement pris à parti par l'emploi du pronom personnel «nous», et cela s'opère au travers d'une couleur évocatrice: le vert. Si nous pouvions voir le vert, si nous voyions le vert, notre vision, notre compréhension et notre usage du monde et de l'univers en seraient changés⁴ «Si nous pouvions voir vert, voir le vert, nous verrions une chose de plus en plus intéressante à mesure qu'on s'en approche. Si nous pouvions voir ce que fait le vert, nous ne serons jamais seuls ou blasés. Si on comprenait le vert, on pourrait apprendre à cultiver toute la nourriture dont nous avons besoin en trois couches d'épaisseur, donc sur un tiers des sols dont nous avons besoin actuellement, avec des plantes qui se protégeraient mutuellement des parasites et des tensions. Si nous savions ce que voulait le vert, nous n'aurions pas à choisir entre les intérêts de la Terre et les nôtres. Ils ne feraient qu'un.» (Powers, 2018: 482)[fn/].

Associée au monde végétal, symbole de nature et de liberté, d'harmonie, de stabilité et d'équilibre, la couleur verte est riche de significations et porteuse d'un fort héritage culturel: elle endosse bien souvent le rôle de l'ailleurs, de l'étrangeté et du fantastique –couleur des êtres étranges comme les fées, sorcières, lutins, génies des bois, ou encore les super-héros et les Martiens, entre autres. Également couleur de l'espérance, de la chance, ou, à l'inverse et en contexte négatif, représentative d'infortune et d'échec, le vert n'en finit pas de nourrir l'imaginaire. (Pastoureau, 2013)

Les représentations mentales liées au pouvoir signifiant de la couleur verte ne cessent de s'accroître au fil de la lecture. En effet, la narration, tissée autour d'une privation sensorielle, la vue, agit sur les fonctions cognitives et perceptives et ouvre une capacité à embrasser la présence végétale tel un besoin vital.

Cette pratique de création choisie par l'écrivain n'est pas anodine puisqu'elle fait écho à une méthode thérapeutique qui était avant tout utilisée comme torture psychologique –technique mise au point par la CIA dans les années 50 et que l'un des personnages de Powers, Douglas Pavlicek, subit dans le cadre d'une expérimentation rémunérée. Cette première expérience modifie le comportement de Douglas et teinte son développement. Déconnecté du monde pendant un temps –six jours, une durée qui lui paraît impossible tellement le cauchemar est insupportable (132)– une rage d'être à l'air libre va le tenir dès sa sortie. Et s'il continue à s'exclure de la société en empruntant un parcours marginal, cela le conduit finalement à nourrir une attitude consciente et engagée qui participe à son éveil écologique: «Une grande vérité lui apparaît: Les arbres s'abattent dans un fracas spectaculaire. Mais le semis est silencieux, la croissance invisible.» (Powers: 104) Il s'acharnera alors à replanter des clairières décimées par les industries forestières et en viendra à s'enchaîner à des arbres pour empêcher les abattages.

C'est un éveil que le lecteur est libre à son tour de manifester. En effet, tout au long du roman, le souffle créé par la dramaturgie humaine peut délibérément entraîner à continuer de poser un regard borgne et d'écarter les passages consacrés aux végétaux. Pourtant, ce mécanisme inhérent à une vision anthropocentrée et ancré dans nos schémas de pensées, une fois reconnu, pointe la puissance du discours littéraire.

Richard Powers rythme ses pages d'une respiration verte et accorde son écriture et notre lecture au temps végétal. Densité de l'intrigue, lenteur et temporalité étirée sur plusieurs décennies cultivent au fur et à mesure un éloge du regard et une méditation du temps et des événements. De cette manière, l'écrivain nous entraîne – nous et ses racines – dans un mur inévitable face à la situation écologique actuelle. Ce réveil implicite installé dans la fiction prend la forme concrète d'un «Manifeste de l'échec» rédigé par Douglas Pavlicek:

Le stylo court; les idées se forment, comme guidées par un esprit. Quelque chose resplendit, une vérité si évidente que les mots se dictent tout seuls. On encaisse un milliard d'années de bons d'épargne planétaires et on claque le fric en pacotille bling-bling. Et ce que Douglas Pavlicek voudrait savoir, c'est pourquoi il est si facile de s'en rendre compte quand on est tout seul dans une cabane à flanc de colline, et presque impossible à croire dès qu'on sort de la maison pour rejoindre plusieurs milliards de gens repliés sur le statu quo. (2018: 410)

Une respiration verte, la puissance de l'éco-fiction

Richard Powers installe ici une mise en abîme au travers du prisme littéraire. Un à un, les personnages sont amenés à changer de regard. Suite à des drames personnels, leurs mondes et environnements respectifs sont détruits, leurs habitudes sont déconstruites. Sous forme de résilience, ils se tournent vers la terre, enfin à son écoute, et se mettent en marche, armés de convictions et d'intentions qui les dépassent. L'élagage sans raison valable d'un parc municipal placé en face du bureau de Mimi Ma lui fait quitter son poste tant convoité d'ingénieure. Bordé de pins ponderosas dont émane l'essence de térébenthine, le bosquet rappelle à la jeune femme de précieux souvenirs de vacances et de son défunt père. Mimi ne peut effacer le passé et empêcher son père de s'ôter la vie, mais elle s'opposera coûte que coûte à des abattages scandaleux.

En ce sens, par l'intermédiaire de chacun des personnages et de l'incarnation d'un livre en arbre, nos rapports au monde fictionnel et au monde réel se fondent et se croisent. Surgissent, de part et d'autre, prises de conscience et mises en action de la parole et du geste éco-citoyen.

Par ailleurs, en jouant sur une verticalité propre à l'arbre lors de l'installation du récit, le romancier ouvre une porte propice à la déconstruction de codes et de valeurs. Du sol jusqu'au ciel, l'arbre s'élance et habite l'espace littéraire. L'horizontalité s'insère pleinement dans cet axe et permet à Powers de déployer la force de son écofiction. Encore une fois, et toujours dans le but de provoquer chez l'être humain un changement de lunette sur le monde et la nature, les frontières sont abolies. Les calques horizontaux et verticaux se superposent pour instituer un «Arbre-Monde», un «Jardin en mouvement» mis en récit.

D'un drame qui se joue sous terre, des proliférations par les racines, nous accédons à de nouveaux paliers –le tronc, la cime et les graines– qui inscrivent la fiction dans un courant de pensée écologique et un contexte bien réel à l'heure de l'écriture de ce roman, celui du territoire américain pris en étau par l'administration Trump.

Les histoires de jardins, prémisses de chaque racine-personnage, permettent au récit de s'élever vers des paroles d'arbres. Pour aller plus loin dans le sens de mouvement et de paroles, nous pouvons concevoir l'arbre comme la figure du seuil. Nous nous appuyons dans ce sens sur la poétique des images de Gaston Bachelard et la poétique des jardins de Jean-Pierre Le Dantec pour établir un parallèle avec la figure de l'arbre qui nous préoccupe. De plus, notre réflexion autour de la figure du seuil s'inscrit dans le prolongement de celle élaborée par Rachel Bouvet sur les espaces interstitiels du végétal. En démontrant que «l'analyse des parcours et des frontières met en évidence la tension entre immobilité (de l'arbre) et mouvement (des personnages, des feuilles, de la sève, de la laque...)» (à paraître), Rachel Bouvet met l'emphase sur une clé de lecture importante quant au rayonnement de l'éco-fiction.

En effet, étymologiquement, le mot «seuil» vient du latin *limen* et partage la racine *limes* avec les mots «limite» et «frontière». Quand il s'agit de territoires et de jardins comme évoqués ci-dessus, des questions d'agencement de l'espace et de délimitation se posent. «Créer un jardin, c'est établir une partition dans l'espace: un dedans au sein d'un dehors» note Jean-Pierre Le Dantec dans son essai consacré à la notion de clôture, condition même du jardin (2011: 29). Le jardin est vu dans *L'Arbre-Monde* comme l'ancrage géographique de l'histoire intime des personnages. L'arbre, implanté dans le jardin familial ou dans l'environnement proche de chaque protagoniste et créé par l'écrivain-jardinier, devient une porte vers le monde extérieur. Par sa représentation, un franchissement s'opère. Le châtaigner de Nicholas Hoel, trace de l'histoire familiale et canevas de son parcours artistique, illustre l'idée de ce «dedans au sein d'un dehors». D'abord composante du jardin, d'un espace clos rattaché au passé des Hoel, la figure de l'arbre devient la source d'inspiration et le pilier fondateur de l'engagement artistique du personnage dans le monde extérieur, au dehors. La flamme créatrice, allumée par un «projet photo transgénérationnel» (Powers, 2018: 29), «des photos en noir et blanc, prises image par image, du châtaigner qu'avait planté son arrière-arrière-arrière-grand-père gitan-norvégien, cent vingt ans plus tôt» (31), ne cessera de grandir et poussera Nicholas Hoel vers un activisme déterminé. La multiplication des images, telle que considérée par Gaston Bachelard, complète alors cette vision et rejoint l'exemple choisi. En effet, dans notre lecture, la multiplication des images artistiques entrouvre une rêverie incarnée par la figure de l'arbre-seuil, et «aide le poète à sensibiliser le monde prochain, à affiner les symboles de la vie courante» (Bachelard, 1957: 250).

Le végétal, constamment présent, suscite une brèche, un seuil, par lesquels la nature s'infiltré et surgit. Le drame écologique transite depuis les histoires intimes vers l'histoire du monde, le mouvement des idées est en action.

L'arbre au centre de l'œuvre littéraire: méditation philosophique

La figure de l'Arbre-Monde, véritable arbre-seuil donc, endosse un rôle de relais entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, et revêt même une position de passeur. Pour entériner cette lecture de l'œuvre et souligner les fondements scientifiques de la fiction orchestrées par Powers, nous pouvons également faire un lien avec l'essai philosophique d'Emanuele Coccia, intitulé *La vie des plantes, une métaphysique du mélange*. En effet, «les plantes (...) représentent la seule brèche dans l'autoréférentialité du vivant» (2016: 20) énonce l'auteur dans son prologue, avant d'ajouter que:

Les plantes sont les vrais médiateurs: elles sont les premiers yeux qui se sont posés et ouverts sur le monde, elles sont le regard qui arrive à le percevoir sous toutes ses formes. Le monde est avant tout ce que les plantes ont su en faire. Ce sont elles qui ont fait notre monde, même si le statut de ce faire est bien différent de celui de toute autre activité des vivants. (2016: 36)

L'arbre-médiateur, source d'émotions

En plaçant l'arbre au centre de l'œuvre, la brèche est ouverte, la vérité, alarmante, sur l'état du monde s'infiltre peu à peu dans les consciences.

L'urgence de réagir face à ce climat dystopique est palpable. Contrairement à Thoreau qui «présente, dans son *Journal*, la douceur des émotions éprouvées par les feuilles mourant de leur chute automnale» (Corbin, 170), Powers, à l'inverse, accentue la force et la dureté des émotions en pointant la violence du monde afin de mettre l'emphasis sur l'extinction du vivant.

L'accent mis sur la charge émotionnelle, moteur du changement qui touche le cœur de l'humanité, confère à l'arbre une place centrale et originelle. L'arbre, source d'émotions, nous atteint en activant des réminiscences de l'enfance et du vécu familial et en endossant les figures d'interlocuteur, de vecteur d'un activisme écologique et de témoin de l'égarement dans le monde – en l'occurrence le monde urbain, le monde de la finance, le monde numérique, le monde de performance.

L'idée d'une analogie, d'un processus d'individualisation entre les espèces humaines et le végétal dans l'œuvre de Powers, méthodes de raisonnements générateurs d'émotions, est particulièrement à souligner, comme peut l'expliquer Alain Corbin:

Il s'agit, ici, d'autres émotions et d'autres sentiments: ceux qui ressortent à la conscience d'une relation occulte, d'une parenté, d'une affinité, d'une sympathie primitive, laquelle induit un désir de familiarité, d'intimité, d'harmonie voire de fusion; élan qui peut même se muer en rêve de devenir arbre, de transposition de l'humain dans l'être végétal. (2013: 179)

Abolition des frontières, expérience du vivant

C'est alors à l'expérience des personnages Olivia et Nick que nous pensons, et à leurs dix mois de vie passés en Californie en haut d'un séquoia pour protester et empêcher les abattages massifs. En partant à la rencontre de l'altérité radicale⁵ Nous empruntons ici la notion développée par Rachel Bouvet dans son essai consacré au roman *Héliel, fils des bois* de Marie Le Franc. (2011: 30-34)[fn/], la forêt, et par un changement total de leurs modes de vie, Olivia et Nick vivent un dépassement du rêve et du désir de fusion dont parle Alain Corbin. Avec Richard Powers, les personnages ne sont plus dans le désir, ils sont dans la fusion. Deux courtes phrases marquent le début de cette métamorphose: «des brumes issues de

l'enfance du monde font reculer l'horloge de bien des millénaires, et [Nicholas Hoel] se sent devenir une autre espèce» (287); alors, «très vite, un après-midi, une demi-heure, une minute, une demi-phrased ou un demi-mot, paraissent avoir la même longueur. [Olivia et Nick] se fondent dans le rythme du non-rythme.» (289)

Arbres et personnages ne font plus qu'un. Nick apprivoise cette mutation d'habitat et manière d'être-au-monde par l'art. Il observe, explore, dessine ou peint et devient son motif. Nous pouvons percevoir ici un prolongement de ce qu'Emerson pouvait traduire en ces termes et que Richard Powers glisse en *incipit* de son roman:

Le plus grand plaisir que délivrent les champs et les bois, c'est la suggestion d'une relation occulte entre l'homme et le végétal. Je ne suis pas seul et ignoré. Ils me saluent, et je les salue en retour. L'agitation des branches sous l'orage est nouvelle pour moi, et ancienne. Elle me prend par surprise, et pourtant ne m'est pas inconnue. Son effet est celui d'une pensée plus haute ou d'une émotion plus noble qui me saisit quand je croyais penser juste ou agir. (Emerson, 1836).

Une fois la surprise passée, les personnages de Powers vivent une réelle transformation. Les perspectives, les sensations et les mouvements ne sont plus perçus à hauteur d'homme, ils sont vécus à la dimension du végétal:

[Nick] voit ses yeux, leur céladon, ce vert en roue libre. [Olivia] surfe sur les vagues folles, souple, comme si cette tempête n'était rien. Au bout de quelques mesures, il comprend que c'est le cas. Pour un séquoia, ce n'est rien. Des milliers de tempêtes semblables ont agité ces frondaisons, des dizaines de milliers, et tout ce que Mimas a eu à faire, c'est d'y céder. Il s'abandonne à la fureur comme cet arbre l'a fait durant un millénaire d'orages assassins. Comme Sempervirens l'a fait depuis cent quatre-vingts millions d'années. Certes, une tempête a écimé l'arbre, il y a des siècles. Certes, les tempêtes peuvent abattre des arbres aussi grands. Mais pas ce soir. Aucun risque. Ce soir, le sommet d'un séquoia est le plus sûr des abris contre ce grain. Il suffit de plier, d'accompagner. Un hululement transperce le vent alourdi de grêle. Il hulule en retour. Leurs cris se muent en rires de déments. Ils crissent en duo jusqu'à ce que tous les cris de guerre, tous les cris de bête deviennent action de grâces. Bien après l'heure où ses poings crispés auraient capitulé, ils hululent leur plainchant à l'orage. (2018: 318)

Au-delà de l'expérimentation, la fusion opère, des alter ego émergent. Psychologie et symbolisme de l'Homme et du végétal alimentent sans fin la création et l'analyse du récit. De l'animisme, «attitude consistant à attribuer aux choses une âme analogue à l'être humain»⁶ Définition provenant du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne.[fn/], au panthéisme, «attitude d'esprit qui tend à représenter la nature comme un être divin auquel on rend un culte»⁷ Ibid.[fn/], Richard Powers modèle le paysage d'un drame, d'une tragédie écologique. Ce séquoia dénommé Mimas –géant de la mythologie grecque, fils d'Ouranos, le Ciel, et de Gaïa, la Terre– accouche de deux créatures qui font des émules. Olivia et Nicholas ne sont plus, *Cheveu de Vénus* et *Veilleur* prennent le relais. Les protestations pacifiques se changent peu à peu en actes écoterroristes.

L'Arbre-monde: philosophie écologique, littérature consciente

Les arbres silencieux et invisibles occupent désormais tout l'espace. Le tronc composé de récits successifs –consacrés aux différents personnages et chaque fois séparés d'un pictogramme de coupe de tronc– laisse place à la cime. Un saut de vingt ans marque l'avancée de l'humanité et ses écueils,

l'étouffement et le combat de la Nature. Les récits se font plus courts et ne sont séparés que d'une interligne. Les destins se croisent et se distancient à la fois. Les personnages prennent parfois des routes séparées, d'autres fois rapprochées, dans tous les cas, la communication, le lien suggéré et formé par le végétal et les connexions microrhizales demeurent. Le vivant émerge de l'ombre, de la mort. Nous voyons ce que nous ne voyions pas, entendons ce que nous n'entendions pas. Les dénouements sont proches mais restent en suspens. Arrivent les graines:

La graine est l'espace métaphysique où la forme ne définit plus une pure apparence ou l'objet de la vision, ni le simple accident d'une substance mais d'un destin: à la fois l'horizon spécifique –mais intégral et absolu– de l'existence de tel ou tel individu, et aussi ce qui permet de comprendre son existence et tous les événements dont elle se compose comme des faits cosmiques et non purement subjectifs. (Coccia, 2016: 29)

Cette hypothèse développée par Emanuele Coccia ne peut que donner sens à la dernière partie de l'œuvre de Powers. Le discours se réduit, la fin d'un cycle et l'ouverture d'une nouvelle ère, d'une vérité, se font pressentir.

Conclusion

En proposant un cheminement impliquant des dimensions émotionnelles et philosophiques, *L'Arbre-Monde* éveille le lecteur et appelle à une responsabilisation de l'homme, être conscient, sur son rôle de garant du Jardin Planétaire⁸ Nous reprenons ici la définition du terme de «finitude écologique» développée par Gilles Clément en tant que partie intégrante de la notion de «Jardin Planétaire» choisie comme l'une des théories fondatrices de notre lecture.[fn/] (Clément, 2006: 20). L'écofiction développe en ce sens une véritable philosophie du végétal, une nouvelle manière de penser qui contribue à reconsidérer le rapport entre l'homme et la nature. En plaçant l'arbre au centre de l'œuvre littéraire tant dans le paratexte que dans l'intertexte, dans les composantes botaniques de l'arbre choisies comme modèle pour le déploiement du récit (racines, tronc, cime, graines) que le dessein de l'intrigue, Richard Powers ouvre un réel espace de réflexion et de méditation sur le monde.

En se clôturant par un appel artistique lancé par Veilleur, le drame laisse la porte ouverte à l'espoir. Dans une dimension devenue cosmique à ce stade de la fiction, Richard Powers offre un espace de représentation imaginaire assez large pour que l'écofiction sème ses graines engagées et bienveillantes auprès des lecteurs. Nicholas Hoel obtient son nom d'arbre pour les qualités du végétal auquel il est associé: «observateur, témoin. Protecteur éventuel» (Powers, 2018: 236). Le romancier ne pouvait trouver arbre plus adéquat que l'amandier, arbre des veilleurs selon une symbolique biblique, pour interroger le végétal dans la littérature et transcrire une vie silencieuse, rendre lisible et visible l'invisible.

Bibliographie

Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F, 224 p.

Bouvet, Rachel. 2011. « Les paysages sylvestres et la dynamique de l'altérité dans "Héliel fils des bois" de Marie Le Franc ». *Voix & Images*, 30, p. 21-35.

<<http://www.erudit.org/revue/vi/2011/v36/n3/1005121ar.html?vue=resume>>.

Bouvet, Rachel. 2018 [22 novembre 2018apr. J.-C.]. « Les espaces interstitiels du végétal: le flamboyant et le sumac au seuil des habitations chez Marie NDiaye et Olivier Bleys ». *Colloque «Zones, passages,*

habitations: les espaces contemporains à l'aune de la littérature», Bruxelles, Centre Prospéro. Langage, image, connaissance (Université Saint-Louis Bruxelles).

Clément, Gilles. 2006. *La sagesse du jardinier*. Paris : Jean-Claude Béhar, 109 p.

Clément, Gilles et Louisa Jones. 2006. *Gilles Clément, une écologie humaniste*. Genève : Aubanel, 271 p.

Coccia, Emmanuele. 2016. *La vie des plantes*. Paris : Payot & Rivages, 191 p.

Corbin, Alain. 2013. *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Fayard, « Fayard », 364 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 645 p.

Emerson, Ralph Waldo. 1836. *La Nature*. Paris : Éditions Allia, 96 p.

Harrison, Robert. 1992. *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*. Paris : Flammarion, « Champs essais ».

Le Dantec, Jean-Pierre. 2011. *Poétique des jardins*. Arles : Actes Sud, 182 p.

Pastoreau, Michel. 2013. *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil, 240 p.

Pastoreau, Michel et Juliette Cerf. 2013. « Entretien: Le vert, aux origines d'une couleur rebelle ». *Télérama*. <<https://www.telerama.fr/idees/le-vert-aux-origines-d-une-couleur-rebelle,104955.php>>.

Powers, Richard. 2018. *L'Arbre-Monde*. Paris : Cherche-Midi, 550 p.

Powers, Richard et Caroline Broué. 2020. « L'invité culture: Richard Powers, réconcilier l'Homme et la nature ». *France Culture*. <<https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/richard-powers-reconcilier-lhomme-et-la-nature>>.

White, Kenneth. 1994. *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 362 p.

White, Kenneth. 2010. *Géopoétique et sciences humaines*. Bruxelles : L'Atelier du héron, « Latitudes », t. 6, 50 p.

1 La notion de Tiers Paysage élaborée par Gilles Clément est une prolongation de ses concepts et principes de «Jardin en Mouvement», mouvement étant entendu comme «manifestation de la vie» (2006: 236) et de «Jardin Planétaire», «manière de considérer l'écologie en intégrant l'homme, le jardinier, dans le monde de ses espaces». (2006: 22)

2 Selon une des définitions du terme de «géopoéticien» (2010: 31) établie par Kenneth White, poète-penseur instigateur du courant géopoétique.

3 Le terme «monde» est ici entendu et employé comme l'entend Kenneth White, c'est-à-dire «ce qui émerge du rapport entre l'esprit et la terre». (1994: 25)

Article ReMix

Le marginal dans le jardin public: itinérance, rupture et introspection

Marine Bochaton



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



Entre insouciance et intimisme, le jardin public rassemble et apparaît comme une source inépuisable d'inspiration pour la ville. Toutefois, sa singularité émouvante en fait un espace rare et vulnérable, n'excluant ni turbulences ni conflits, car tout réseau de significations positives engendre son double virtuel, négatif.

Annie Pilon et Pierre Sansot. *La part maudite* (32)

Autrefois, le jardin public ne laissait que très peu de place à la marginalité. Jusqu'au XVII^e siècle, il constituait un véritable emblème de richesse et était très représentatif des hautes classes de la société qui n'admettaient entre ses portes que très peu de membres du peuple. Néanmoins, on peut déjà noter qu'une sorte de vie parallèle s'organisait dans les jardins publics: la nuit, de manière illégale, le peuple, et notamment le peuple de Paris, s'infiltrait dans les jardins pour y déambuler à sa guise et côtoyer la végétation qui lui était d'ordinaire interdite:

Jusqu'au XVII^e siècle, hors places et foirails, ou «tour des remparts», le public n'est admis qu'avec parcimonie à pénétrer dans les grands parcs royaux ou seigneuriaux. Si l'on en croit pourtant le témoignage du docteur Lister, ami de l'ambassadeur d'Angleterre, le public parisien fréquente facilement et même nuitamment les Tuileries, les jardins du Palais Royal, ceux du Luxembourg, de l'Arsenal, ceux des Chartreux, des Célestins ou de Sainte-Geneviève. (Lejeune)

C'est à partir du XVII^e siècle que les espaces publics de la ville finissent par s'ouvrir. Alors qu'en France le régime en place est la monarchie absolue de Louis XIV, le mot d'ordre est simple: impressionner. Laisser un public, certes encore très bourgeois, accéder aux parcs royaux, c'est lui permettre de profiter de cette ostentation royale qui semble déterminée à être vue. La Révolution française est le moment de rupture: les pouvoirs se renversent et avec eux les us et coutumes. Les parcs deviennent des biens nationaux et sont donc totalement ouverts au public. Avec cela vient petit à petit l'émergence d'une société de plus en plus axée vers les plaisirs et le divertissement. Les parcs commencent déjà à devenir des espaces de rencontre et d'amusement. Face à l'urbanisation toujours plus grande et le début des travaux d'Haussmann, les citadins viennent chercher un regain de verdure dans les jardins publics:

Il faudra néanmoins attendre plus de deux décennies pour que le préfet Rambuteau réalise le premier vrai jardin public de Paris: le jardin de l'Archevêché. Mais c'est avec l'avènement de Louis Napoléon Bonaparte et les immenses travaux de l'équipe d'Haussmann qu'apparaissent la plupart des parcs et jardins publics, luxueusement vantés dans la prestigieuse publication «Les Promenades de Paris». Les objectifs de ces aménagements sont simples: se divertir, se rencontrer, se montrer dans un décor codifié et proposant un résumé des scènes de la nature. Il s'agit aussi de répartir les parcs et jardins de manière à satisfaire l'ensemble des quartiers et de leurs couches sociales. Cette politique urbaine qui avait une valeur sociale certaine fut confirmée par la III^e République. (Lejeune)

Le premier jardin public créé comme tel, dans un but d'exploitation collective, est donc le jardin de l'Archevêché, mis au point par le préfet Rambuteau. Il conçoit véritablement le parc comme un lieu pensé pour être traversé à tout moment de la journée, dans lequel on se balade, mais où on veut également faire des haltes. C'est pour cette raison que des bancs sont ajoutés. Cet objet, qui deviendra un emblème tantôt de la chanson romantique française (comment ne pas penser à Brassens!¹) tantôt de la misère humaine, apparaît à ce moment-là, dans une volonté de créer des temps de repos pour les promeneurs. Après le jardin de l'Archevêché, s'en suivront plusieurs parcs, souvent sous les ordres d'Haussmann, tels que le remaniement du bois de Vincennes ou la création du parc des Buttes-Chaumont qui voit le jour là où se trouvaient auparavant d'anciennes carrières.

Dans cet article, nous nous appuyons sur trois œuvres, bien différentes, qui parlent chacune à leur manière du jardin public, en en révélant les différentes facettes et la complexité. La première, *Roberto Succo*, de Bernard-Marie Koltès, a été publiée en 1988. Cette pièce, inspirée de l'histoire du tueur en série Roberto Succo, est une relecture quasi mythique des derniers jours de cet homme et de sa dernière errance meurtrière. Parcourant divers endroits d'une ville, en passant par un jardin public, tuant diverses personnes sur son chemin, il terminera son errance en se suicidant. Dernière œuvre de Koltès, écrite un an avant son décès des suites du sida, cette pièce a été reçue de manière scandaleuse à cause de son côté sulfureux et amoral. Dans *Le Jardin clos* (1994), Régine Detambel raconte la réclusion volontaire d'un jeune homme de 19 ans, qui n'est jamais nommé, et qui choisit de s'enraciner dans un jardin après avoir

été le témoin immobile du viol de sa compagne dans l'enceinte de ce même jardin. Écrasé par la culpabilité, ayant le sentiment d'avoir perdu son humanité et son identité, il s'enlise dans la végétation et vit comme un marginal. Enfin, les *Vernon Subutex* de Virginie Despentes, dont le premier tome a été publié en 2015, suivent le parcours d'un disquaire parisien qui est expulsé de chez lui lorsque sa boutique fait faillite, ce qui fait qu'il se retrouve incapable de payer son loyer. Mêlant enquête policière, chasse au trésor et rock'n'roll, la trilogie de Virginie Despentes suit en fait la déchéance d'un homme qui s'arrêtera finalement lorsqu'il élira domicile dans un jardin public et qu'il y renaîtra sous la forme d'un gourou. Espace vierge, espace des possibles, mais aussi espace de solitude et de dégradation, le jardin public est symbole de paradoxe dans *Vernon Subutex*.

Un lieu qui exclurait la marge

D'après le dictionnaire du Centre National de Recherche Textuelle et Lexicale, un jardin public est un «espace d'une certaine importance ménagé dans une ville, agrémenté d'arbres, de fleurs, de pelouses et destiné à la promenade, aux jeux des citoyens». C'est un espace qui est entretenu par la collectivité, et qui est créé pour le plaisir du plus grand nombre. Comme nous venons de le voir, dès sa création, le jardin public se présente comme un lieu qui n'intègre pas ce qui est hors de l'ordre, de la plaisance, du divertissement et de la beauté. Finalement, comme n'importe quel espace public, le jardin «nierait» la marge. Or, comme on le sait bien, le vagabond, l'itinérant, est enclin à se trouver dans les marges, dans ce qui ne se voit pas et qui n'est pas explicitement nommé. Il ne correspond jamais à la définition canonique du jardin public.

Pourtant, même si le jardin a pour but de voir et d'être vu, de plaire, d'explorer et de découvrir, ainsi que de favoriser des rencontres dans un lieu dévoué au divertissement et au bien-être, il est un des seuls espaces qui laisse quand même sa place au marginal, la nature l'accueillant et lui octroyant une partie de l'espace au même titre qu'à chaque personne qui vient se reposer là un moment. Si les marginaux –tous les itinérants, les vagabonds et les voyous– disparaissent de jour de ses allées, c'est parce qu'on choisit de ne plus les voir. L'œil habitué ne fait plus la mise au point, comme s'il s'agissait des zones de flou, de distractions trop communes, leur présence est tellement évidente qu'on ne les remarque plus. Alors que l'on pourrait croire qu'ils se confondraient plus facilement avec la rugosité des zones urbaines, et qu'ils ne feraient pas bon ménage *a priori* avec les belles allées propres, bordées de fleurs et d'arbres, on se rend finalement compte que cet accès à l'invisibilité est leur condition même pour pouvoir exister.

C'est cette relation entre vie quotidienne et marginalité, indifférence et obligatoire reconnaissance que Virginie Despentes explore dans *Vernon Subutex* (2015). On y suit le trajet de Vernon, un ancien disquaire parisien qui devient un itinérant par obligation et qui va bourlinguer d'une maison d'amis à une autre pour finalement atterrir au Parc des Buttes Chaumont où il s'enracine. Dans le second tome de la trilogie, Vernon est assis sur un banc quand passe devant lui quelqu'un qui le connaît et le reconnaît:

Mais cet après-midi, elle a envie de voir des arbres dans Paris, de prendre une bière en terrasse loin du bruit des voitures. Elle se force à entrer dans le parc. Sur le premier banc, elle dépasse la silhouette d'un SDF. Elle ne prête pas attention. Elle pense au poème de Prévert, le désespoir assis sur un banc. Elle est vaccinée, comme beaucoup de citoyens, habituée à la misère des autres, mais toujours un peu honteuse de détourner la tête. Elle fait quelques pas, sans parvenir à chasser l'image de ses pensées. Un pauvre garçon, il est jeune, on voit à son allure qu'il n'est pas à la rue depuis longtemps mais on l'identifie tout de suite comme un gars sans maison. Alors elle ralentit. Elle connaît ce visage. Elle hésite.

C'est absurde. Impossible. Elle revient sur ses pas.

–Vernon? C'est vous? Vous ne vous souvenez pas de moi? Je suis la maman de Xavier. Vous vous souvenez? Je repassais vos chemises à jabot quand vous dormiez à la maison.

(Despentes: 338)

Le choc est double puisque le lecteur, lui, prend conscience d'une désagréable vérité qu'il est facile de tenter d'oublier: en effet, les SDF se fondent totalement dans le paysage, et à l'image des biens publics plus personne ne les remarque. Ils deviennent finalement comme un attribut à part entière du jardin, la marginalité s'intégrant de manière presque automatique au reste de l'environnement. Le personnage de la femme qui marche, lui, est heurté lors de l'identification de Vernon. Le SDF cesse d'être une partie du décor, car elle le connaît. Alors que son visage est reconnu, il peut reprendre enfin forme humaine. Cette humanité-là est pourtant déplaisante, car elle ne correspond pas à ce qui se passe normalement dans un jardin. Les SDF devraient être des éléments du décor, et les humains des passants. Le marginal, que l'on est habitué à voir et que l'on ne voit plus, donne l'impression d'être comme une mauvaise herbe, un indésirable parmi un bosquet bien taillé. D'ailleurs, il est pertinent de remarquer que le terme de mauvaise herbe désigne dans le langage botanique une plante non cultivée qui vient concurrencer par sa présence l'existence et le bien-être des plantes cultivées, mais que ce terme désigne aussi, dans un langage plus argotique, une personne qui se serait éloignée du bon chemin et qui aurait mal tourné.

Même si le jardin public voulait au départ exclure la marge, la marge s'insère quand même, comme une mauvaise herbe qui se reproduit toujours à force d'être coupée. À la tombée de la nuit, les jardins publics donnent l'impression d'être des ballets: alors qu'un vagabond est chassé hors des enceintes du parc, un autre s'y insère par un chemin de traverse, à l'image des jardiniers qui retaillent chaque matin les plantes et qui usent de tous les efforts pour déloger les indésirables qui sont venus se loger près des tulipes et des bosquets de roses.

Le jardin public: un monde fait de paradoxes

En tant qu'espace de rêve et zone de libre vagabondage, le jardin public a pour lui le charme de l'interdit, de ses fantasmes et perversions. Il sait mêler avec habileté tristesse et intrusion, désillusion et menace, solitude et angoisse. Presque sournoisement, il parvient à renfermer dans un cadre familial le mystère, la gêne et la peur.

(PILON, Annie et Pierre Sansot: 34)

Une créature à deux têtes: le parc de jour et le parc de nuit

Monde à deux visages, le jardin public paraît radicalement différent selon qu'on le visite de jour ou de nuit:

Lieu d'aise le jour, le jardin s'active au gré des préoccupations quotidiennes de chacun dans la dispersion. À l'inverse, lieu de malaise la nuit, il renferme une population souterraine, interdite, taboue et suspecte qui rôde et se condense selon une hiérarchie et une territorialité qui lui sont propres. (Pilon et al.: 35)

Effectivement, pratiqué de jour, le jardin public est le lieu de monsieur et madame tout le monde. Alors que toutes les activités journalières suivent leur cours, il constitue un moment de repos, une pause salutaire dans l'effervescence de la ville et du quotidien. Comme nous avons pu le voir précédemment, dans ce contexte, les vagabonds ne font pas peur, ils se mêlent de manière harmonieuse à la population

comme une espèce différente de végétation que l'on ne remarque pas. Ils traînent dans les allées, ils s'allongent sur les bancs. Pendant la journée, c'est le quotidien qui rencontre l'itinérance. Norme et marge se touchent finalement pour créer une sorte de nouvelle norme, basée sur l'indifférence.

La nuit, ce sont de toutes autres lois qui régissent le parc, des lois basées sur l'hostilité et sur la violence. Tout d'abord, comme n'importe quel espace forestier, le parc est un endroit qui, de nuit, devient beaucoup plus anxiogène. Les formes, les arbres, les bosquets ne peuvent pas être reconnus précisément et deviennent de ce fait des objets de peur. D'autre part, durant la nuit, le parc est régulé par d'autres codes que ceux de la loi séculaire. Une fois que l'obscurité est tombée, le jardin public devient le lieu des trafics et de la violence. Les prostitués se cachent derrière les bosquets, les ventes de drogue se font dans la pénombre. L'espace même du parc, par ses différentes allées, sa végétation dense et ses recoins, appelle aux malversations. Il devient donc le lieu des extrêmes. Dans *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, le jardin public est même le lieu de l'infanticide. À l'image des plantes qui finissent par se manger entre elles, le parc devient le lieu de la transgression des plus grands interdits. Alors que le personnage principal, Roberto Zucco, se retrouve dans un jardin public, il prend en otage une femme et son enfant, et finit par tuer l'enfant sous les yeux de la femme et de certains badauds. Lieu spectacle, lieu de représentation, mais aussi lieu de relâchement des pulsions, le parc paraît encore une fois comme cet espace où, dès que l'on détourne le regard, la mauvaise végétation prolifère et détruit tout sur son passage au cours de la nuit. Lâché dans l'espace public, Roberto Zucco fait effet de végétal incontrôlable, espèce inconnue qui défie l'entendement et dont les actions n'ont pas de sens. Effectivement, dans le jardin public, «à la faveur de la nuit, des jardins facilitent les agressions, deviennent des lieux de rendez-vous pour quelque bande ou des espaces favorables à la prostitution, à des rencontres occultes ou à des manœuvres inavouables». (Pilon et al.: 36)

Dans le *Jardin clos* de Régine Detambel, il y a aussi des risques pendant la nuit. Cette fois-ci, le personnage principal n'est pas le bourreau mais la victime. Il a peur de se faire agresser par d'autres bandes qui parcourent le jardin, de se faire détrousser du peu de biens qu'il possède pendant qu'il dort, ou de se faire saccager son espace d'habitation. Marcher dans des bosquets en pleine nuit présente toujours le risque d'être fouillé, violenté, vandalisé. Le jardin public est donc cet espace paradoxal qui se situe toujours à la limite de la peur:

En tant qu'espace de rêve et zone de libre vagabondage, le jardin public a pour lui le charme de l'interdit, de ses fantasmes et perversions. Il sait mêler avec habileté tristesse et intrusion, désillusion et menace, solitude et angoisse. Presque sournoisement, il parvient à renfermer dans un cadre familial le mystère, la gêne et la peur.» (Pilon et al.: 34)

Néanmoins, on pourrait également renverser la perspective: pour le marginal, qui vit donc hors norme, la nuit du jardin est parfois bien moins inquiétante que la dimension crue du jour. Effectivement, durant la journée, même si sa présence passe pour une habitude au pire désagréable pour les citadins, il est beaucoup plus difficile pour lui d'exister dans l'espace du parc. Difficile d'être en paix, difficile de se reposer, de dormir, d'avoir de l'intimité dans un espace qui est soumis au rythme effréné de toutes les activités quotidiennes des gens qui sont autour de lui. La nuit amène alors de la tranquillité et du repos: il peut se terrer, découvrir une paix relative.

Lieu de frôlement

Comme nous avons pu le voir, le jardin public est un lieu paradoxal pour le marginal. À l'image de n'importe quel espace urbanisé dans lequel l'itinérant est mêlé à du monde, le parc peut être un lieu dangereux, mais il peut également être un refuge, dans lequel le marginal peut avoir un semblant de foyer,

et se laisser aller à la rêverie, à la flânerie, à l'introspection: «Le jardin public entretient donc chez ses usagers deux attitudes contraires, l'attirance et l'effroi, selon qu'il se présente comme un refuge positif au sein d'une structure enveloppante ou un repaire négatif, un espace sans sécurité.» (Pilon et al.: 36)

Même si le marginal va évidemment vivre une expérience différente de celle des autres au sein du jardin public, on peut noter que le banc public est un important élément de liaison. Dans l'article intitulé «La part maudite», issu de l'ouvrage collectif *Le jardin notre double*, les bancs sont décrits de cette manière:

Ailleurs, des bancs austères, fixes et raides, longent en pointillé des allées poussiéreuses et irrégulières. En bois, le banc s'accompagne presque systématiquement d'une odeur caractéristique, voire dérangeante. [...] Quel qu'il soit, le banc ressemble fréquemment à une estrade, un siège pris d'assaut dont le dossier, transformé en assise, demeure un pied de nez aux manières jugées trop désuètes et conventionnelles des autres usagers. (Pilon et al.: 2003)

Tout d'abord, il pourrait apparaître comme un élément de rupture, car il vient troubler l'ordre végétal. Néanmoins, il se présente aussi comme un des principaux fixateurs de rythme dans le parc: il vient réguler les temps de pause et définir les lieux où ces pauses se prennent. Ensuite, tout le monde se croise sur un banc. C'est un véritable lieu de rassemblement et de rencontre: différentes personnes, différents temps de repos, différentes utilisations. Le vieux monsieur va y lire tranquillement son journal, la travailleuse pressée va y prendre un court temps de repos, le vandale va s'asseoir sur le dossier du banc, les pieds directement sur l'assise, le marginal va s'y allonger de tout son long lorsqu'aucune contrainte physique ne l'en empêche, espérant trouver le repos et un peu de sommeil. Des objets peuvent venir s'amasser autour de lui et ainsi créer une sorte de prolongation de lui-même et du banc. Néanmoins, on peut se demander si, grâce au banc, les différentes couches de population se touchent vraiment ou ne font plutôt que s'effleurer. Le banc n'est-il pas juste une autre forme de barrière?

Un lieu de mouvement

Mouvement de la chute

Dans l'imaginaire populaire, la marginalité est source de craintes, car elle symbolise la rupture, la déchéance. Comme dans un mouvement vertical, celui qui tombe dans la marginalité tombe littéralement au sol. Il passe du statut d'homme debout à celui, bien souvent, d'homme à terre.

Dans les trois livres analysés dans cet article (*Vernon Subutex*, *Le Jardin Clos*, *Roberto Zucco*), il y a des avis de recherche. Dans leur vie, les personnages sont dans une impasse et se trouvent pris dans un effet de chute libre qu'ils ne savent pas comment arrêter. Pratiquement aucun ne veut d'ailleurs arrêter cette déchéance. Ils sont tous parcourus par un état de crise et de difficulté à être qu'ils embrassent plutôt qu'ils repoussent, approchant chacun une forme de pourriture et prenant un plaisir quasi sadomasochiste à contempler leur propre dégradation et leur enlèvement dans la marginalité et l'interdit.

Métaphoriquement parlant, on pourrait dire que leurs racines pourrissent et qu'ils se laissent pourrir avec elles.

Les trois héros sont également des anti-héros, des sortes de hors-la-loi: ils sont immoraux et ils vont trouver refuge dans le jardin public qui va faire figure, comme nous l'avons vu, de lieu où les autres lois canoniques n'existent plus. L'un, Vernon Subutex, est pris dans sa transformation en guide chamanique totalement vicié, un autre s'enlève dans la terre pour se martyriser et faire taire sa culpabilité, le dernier, Roberto Zucco, cède à ses pulsions les plus malsaines, après un parricide, dans l'espace mythique du

jardin. Tous consomment la chute, tous pourrissent en plein air, là où les autres plantes pourrissent et fanent elles aussi, là où finalement personne ne le remarquera.

En dehors de la morale de la société, ils sont dans un mouvement de chute où la plupart se cachent: couché sur un banc, couché par terre, couché à même la végétation. On peut définitivement dire qu'il y a une poétique de la chute dans cette manière d'habiter le jardin, qui instaure une cohésion entre la sauvagerie intime et la sauvagerie de la nature:

Mais si la part maudite du jardin public se manifeste à travers une nature urbaine hostile, sombre et suspecte, elle reste aussi très présente à travers les souffrances et les plaintes de quelques âmes. Avant d'être violence, dégradation, souillure, pollution et séduction, elle se perçoit d'abord dans les gémissements des vieux et dans la colère des miséreux qui y demeurent. (Pilon et al.: 34)

Mouvement de l'enracinement

C'est surtout dans *Le Jardin clos* qu'il y a une corrélation entre le jardin public et celui qui l'habite, le jardin devenant une prolongation des corps. Dans le cas du roman de Régine Detambel, prendre soin de la végétation c'est vouloir prendre soin de soi; c'est tenter de réparer l'irréparable. Il semble bien qu'au fil du roman le personnage principal se transforme en végétal. Il y a une dimension cathartique très importante dans la mise en terre de soi-même: c'est une manière poétique de montrer sa renaissance. Prendre racine, assurer les racines d'un végétal que l'on chérit: voilà une belle métaphore de l'existence par le biais de la végétation. En lisant *Le Jardin clos*, on comprend que tout au long de l'histoire, le narrateur prend soin du bouquet de fleurs qu'il devait offrir à Elsa avant qu'elle se fasse agresser sous ses yeux. Elsa partie hors du jardin, Elsa fanée, le narrateur se fait un devoir de tenir ce bouquet en vie et de le ressusciter s'il le faut:

Mes massifs occupent tout le triangle délimité par la fontaine, la poubelle au pied du ginkgo et la rive ouest de l'étang. Toutes les plantes qui poussent là, toutes, sans exception, sont issues du bouquet que j'avais apporté pour Elsa, et que j'ai sauvé. Combien de fois me suis-je accroupi en tremblant parce qu'il avait gelé avant que j'aie pu entourer les œillets avec de la paille? Tous les jours et les heures que je passais à remuer la terre avec les mains étaient des heures et des jours où je soignais le corps d'Elsa. (Detambel: 74)

Mauvaise herbe ou plante dont il faut prendre soin, le marginal se confond donc avec la plante, il fait corps avec son environnement à l'image des caméléons qui ne veulent pas être vus. Le personnage du roman, dont le nom n'est jamais cité comme pour assurer encore plus sa décomposition, dit qu'il restera là «jusqu'à ce qu'[il] [s]e couvre de mousse». (Detambel: 112)

Dans tous les cas, comme nous avons pu le voir précédemment, on peut faire un lien entre végétal, tragique et marginalité, car il y a une aspiration tragique à l'affadissement, à l'éphémère et à la pourriture. Ce contentement dans la végétalisation entre parfaitement en écho avec l'aspiration des héros tragiques à embrasser leur destinée, peu importe le coût. De plus, dans les trois romans, le tragique est assuré par une impression d'absence de contrôle. Si les personnages se confortent dans leurs choix et dans cette aspiration à la pourriture, c'est parce qu'ils semblent tous pris dans des rails desquels ils ne peuvent pas sortir, avançant inexorablement vers la chute, peu importe la forme qu'elle revêtira. En effet, une des particularités du tragique est que «[l']origine de l'action se situant à la fois dans l'homme et hors de lui, le même personnage apparaît tantôt agent, cause et source de ses actes, tantôt agi, immergé dans une force qui le dépasse et l'entraîne.» (Vernant: 24)

Enfin, comme l'écrit Aristote:

La tragédie est représentation non d'hommes mais d'action, de vie et de bonheur (le malheur aussi réside dans l'action), et le but visé est une action, non une qualité; or, c'est d'après leur caractère que les hommes ont telle ou telle qualité, mais d'après leur action qu'ils sont heureux ou l'inverse. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères. (Aristote: 12)

Chacun des trois protagonistes principaux tend vers un but auquel il se destine tout entier: alors que le narrateur de Régine Detambel veut racheter ses fautes, Vernon Subutex veut échapper à la déchéance financière et sociale –pour finalement s'y vautrer– et Roberto Zucco veut réussir ce qui semble être une tentative de fuite, mais qui, à la manière d'Icare, finira par être une fuite vers le soleil, durant laquelle il se brûlera mortellement les ailes. Dans tous les cas, en essayant de résoudre ce à quoi ils aspirent, les personnages montrent leurs caractères, et donc leur pourriture croissante, au passage.

Jardin: lieu de frontière, lieu de passage, lieu d'utopie

Selon chaque type de marginalité que l'on peut y rencontrer, le jardin public joue un rôle différent et particulier. Lieu fonctionnel ou simple repère, il est néanmoins un lieu fondamental.

Mais alors que le voyou, le punk ou le drogué s'attardent le temps d'un après-midi ou d'une soirée dans un parc ou un jardin, le clochard et le «routard» s'y installent pour une nuit, parfois même pour plusieurs jours ou plusieurs semaines. (Pilon et al.: 38)

Le jardin est une zone d'ouverture, mais c'est aussi une zone frontière. C'est tout d'abord un lieu qui opère un effet de charnière entre plusieurs lieux: il permet de passer d'un espace à un autre en contournant des passages plus difficiles, ou bien en prenant des raccourcis. Pour fuir une situation inconfortable ou échapper à un poursuivant, il est facile de traverser un jardin public pour déguerpir par une sortie autre, ou bien seulement de s'égarer dans ses allées. Mais il est aussi un lieu de clôture à cause de ses potentielles portes, hautes, qui ferment la nuit et qui font de lui un endroit dans lequel on ne pénètre pas toujours et où on pourrait se retrouver enfermé.

Dans le cas de *Roberto Zucco*, on pourrait dire que le jardin joue le rôle de frontière. Comme nous avons déjà pu le voir précédemment, le jardin public marque l'endroit délimitant le lieu de la sauvagerie d'un espace où les pulsions sont maîtrisées. Les portes du jardin indiquent un passage vers l'indicible, vers l'inhumain. Enclos dystopique, le jardin public accueille alors au sein de sa végétation la présence d'un parasite qui va bouleverser l'ordre des choses.

Quant au jardin de Régine Detambel, il fait figure de passage. On a l'impression qu'à l'intérieur s'y opère un rite initiatique: celui de la purification du personnage qui coïncide d'une certaine manière avec sa végétalisation. Plus il tente de refaire fleurir le bouquet, plus il s'ancre dans la terre, et plus il a l'air de racheter ses fautes.

Enfin, le jardin de Vernon Subutex est le jardin de l'utopie: celui où s'opère la création d'un lieu autre, comme un succédané de vie différente, alternative.

C'était devenu un peu ça, le parc, dans la journée: un mélange de groupe de discussion, coffee shop à ciel ouvert, débit de bières et lieu de débats. La pelouse était son salon, Vernon y recevait avec l'affabilité de l'hôte disponible et touché de tant d'attention. (Despentes: 212)

Vernon se redéfinit en guide spirituel, il crée une société alternative dans les jardins, avec des nouveaux codes, un nouveau mantra. Il s'érige en arbre centenaire qui fait office de pilier.

Conclusion

Il est évident qu'il y a une proximité très grande entre le marginal et le jardin public: hors normes, paradoxaux, entre pourriture et floraison, ils sont tous les deux des entités complexes qui se complètent à l'image d'un oxymore. Par définition, le jardin public n'est pas un lieu où l'on va vouloir s'établir à long terme. C'est un lieu de passage: on y reste un moment puis on repart. Selon Marc Augé, «[s]i un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.» (1992: 100) Néanmoins, à l'inverse d'une zone de passage, d'un non-lieu, telle une gare ou un aéroport, le jardin public accueille le marginal. Alors que dans pratiquement tous les autres lieux publics, qui ont en commun le fait d'être urbanisés, l'existence du marginal est chamboulée et bascule dans l'anormalité (on chasse les itinérants qui dorment sur les bancs des gares, dans les sous-sols des centres commerciaux, ou qui restent trop longtemps dans les halls d'aéroports car ils n'ont «rien à faire là»), la végétation est en quelque sorte garante de leur tranquillité. Malgré le fait que le jardin public est un espace impersonnel, à l'image des marginaux qui n'ont plus de noms ni de visages, c'est tout de même un endroit qui permet le repos, donc l'enracinement, temporaire.

Lorsque quelqu'un vient transgresser cette loi de l'éphémère et du temporaire, comme dans le roman de Detambel, il y a une rupture qui s'opère dans l'ordre du monde du jardin et du microcosme qu'il constitue. C'est comme si les choses refusaient d'être véritablement à leur place. Alors que le jardin public a pour vocation de toujours changer de visage au fil des saisons qui avancent, la dimension statique d'un homme dans le jardin, son enracinement et l'ersatz de vie qu'il s'y crée ne font presque pas de sens. Hors du trop-plein et du bruit de la ville, des fractures intérieures s'opèrent mais également des remaniements. La lenteur du rythme des plantes permet d'effectuer une plongée en soi qui va transformer l'être et donner la possibilité de faire un retour efficace sur soi-même. Sortant de leur condition d'itinérant, les marginaux qui peuplent le jardin public deviennent alors eux aussi statiques, pratiquement immuables, à la manière des arbres. Toujours sur place, ils arrêtent de n'être que des visages de passage et deviennent également des balises à leur manière, des sortes de repères qu'on ne remarque presque plus dans le paysage toujours changeant de la végétation du jardin. Mais ils sont, eux, plongés dans la contemplation des gens qui sont là aux alentours et du public incessant qui passe son chemin. Ils sont diminués dans leur métier d'homme par ce regard stationnaire, végétal, qu'impose le jardin, jusqu'à ce qu'ils s'en aillent eux aussi, chassés par exemple par la trop grande fraîcheur de l'hiver qui revient.

Bibliographie

Aristote, . 335av. J.-C. *La poétique*. Paris : Gallimard.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 160 p.

Detambel, Régine. 1994. *Le jardin clos*. Paris : Gallimard, 156 p.

Despentes, Virginie. 2015. *Vernon Subutex 2*. Paris : Grasset, 383 p.

Koltès, Bernard-Marie. 1990. *Roberto Zucco, suivi de Tabataba*. Paris : Éditions de Minuit, 125 p.

Lejeune, Daniel. [s. d.]. « Esquisses pour une histoire des jardins publics ». *Jardins de France*, 20 avril 2020. <<https://www.jardinsdefrance.org/esquisse-pour-une-histoire-des-jardins-publics/>>.

Pilon, Annie et Pierre Sansot. 2003. « La part maudite », dans Hervé Brunin (dir.), *Le jardin notre double: Sagesse et déraison*, Hervé Brunin. Paris : Autrement, p. 295.

Vernant, Jean-Pierre. 2001. « Ébauches de la volonté », dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte, t. 1.

1 La chanson de Georges Brassens «Les amoureux des bancs publics» puise son inspiration dans les amoureux du dessinateur Raymond Peynet. Elle fait partie de l'album «Le Vent», sorti en 1953. Dans cette chanson il dit: «Les gens qui voient de travers/ pensent que les bancs verts/ qu'on voit sur les trottoirs/ sont faits pour les impotents ou les ventripotents/ mais c'est là une absurdité/ car à la vérité/ ils sont là c'est notoire/ pour accueillir quelque temps les amours débutants»

Article ReMix

Le jardin, seul véritable survivant de la guerre

Roxane Maiorana



Article paru dans Paroles d'arbres. Histoires de jardins, sous la responsabilité de Rachel Bouvet, Marine Bochaton et Roxane Maiorana (2020)



(Credit : Image libre de droits)

Dans *Le Modèle occidental de la guerre* (2007), Victor Davis Hanson explique que, si bon nombre d'historiens de la Grèce classique considèrent la dévastation des terres cultivables comme le commencement favori d'«une bataille entre des cités grecques antiques en guerre» (25), il n'en est rien: «Presque toutes nos sources littéraires anciennes font voir que les Grecs eux-mêmes croyaient que ravager des champs de céréales, des vergers et des vignobles était une affaire sérieuse.» (25) John Keegan, qui fait l'introduction à cet ouvrage de Hanson, précise que «la vigne est une sorte de mauvaise herbe qui croît d'autant plus qu'on la coupe avec sauvagerie» (8), «que les oliviers, durs, noueux et résistants au feu ne sont pas exposés à un déboisement rapide» (8). En soi,

un État vaincu, bien qu'il perdît sans doute sa récolte de céréales et passât ainsi un hiver de disette, ne devait pas perdre son capital agricole —vignes et oliviers— parce que les vignes se régénéraient en une saison. Les vainqueurs, à la fois pour des raisons économiques et militaires, ne pouvaient consacrer le temps nécessaire à l'abattage radical des oliveraies. (8)

Très tôt, donc, dans l'histoire des civilisations, l'humain a modifié ses stratégies guerrières face aux plantes comprenant que ces dernières, peut-être, gagneraient toujours d'une quelconque façon que ce soit : d'abord parce qu'elles lui sont trop essentielles à sa survie, puis parce qu'elles sont aussi plus résistantes —capables de se renouveler quoi qu'il arrive sous d'autres formes. Les exemples contemporains de déforestation illustrent par ailleurs les moyens considérables, économiques et matériels, qui sont nécessaires pour détruire, voire raser, des surfaces entières de végétaux. Cependant, ils évoluent dans des contextes sans affrontements entre des humains où les plantes sont l'objet de convoitise en tant que marchandises plutôt que comme armes de guerre. Les derniers perfectionnements apportés aux dispositifs de la guerre du XXI^e siècle, dont l'invention des drones, n'ont pas dévié de cette perspective. Ils ont pour objectif une «élimination ciblée» (Sartre, 2013: 445) souligne Patrice Sartre, même si elle est contestable. Valant très cher, le drone est «de plus en plus utilisé dans les opérations présentant un risque de pertes fratricides ou de dommages collatéraux» (442). Par conséquent, toutes les installations humaines, sommaires ou plus complexes, qui visent à cultiver des végétaux ne sont pas visées en particulier lors d'affrontements. S'ils peuvent être touchés —n'étant pas complètement à l'abri—, ils ne sont pas des agents déclencheurs. En ce sens, les lieux d'exploitation végétale, à des fins de consommation alimentaire tout autant que de divertissement, sont relativement stables en termes de structures sociales. Pour Encarnación Medina Arjona, le jardin fait le pont entre l'humain et la nature (2016: 7) parce que c'est un espace ambivalent qui contribue à une certaine liberté spirituelle et artistique alors même qu'il se constitue fondamentalement en instance organisationnelle:

S'approprier à la fois de la nature et de l'environnement social dans les frontières d'un espace limité, organiser la condensation résultante d'une manière intelligible et jouer à écrire le monde dans la clôture d'un morceau de nature, rend compte d'une volonté esthétique et symbolique qu'il convient de déchiffrer comme étant le langage d'un amour de la mesure, d'une condensation du savoir sur l'homme et la nature. (7)

Si les jardins vivriers ou d'agrément jouent donc un rôle patrimonial important pour l'humain, le comportement des Grecs envers les champs de leurs ennemis prend tout son sens: ils préservent en partie leurs connaissances du monde —touchant à l'alimentation, aux méthodes de soins par pharmacopée végétale, etc.— à travers ce microcosme qu'incarnent ces lieux. Nous nous sommes alors questionnés à savoir ce qu'il advenait de ces espaces en temps de guerre puisqu'ils ne sont pas totalement détruits, mais ne sont pas non plus au cœur des préoccupations de la société à ce moment-là pour des raisons évidentes de priorité. Dans ce texte, nous nous proposons d'étudier les rapports du jardin à la guerre dans un roman contemporain *The Blind Man's Garden*¹ (2013) de l'écrivain Nadeem Aslam. Loin du contexte de la Grèce classique, ce texte relate les conséquences de la déclaration de guerre des États-Unis à l'Afghanistan après les attentats du 11 septembre 2001, c'est-à-dire la déstabilisation de la région s'étalant jusqu'au Pakistan où vivent les personnages principaux. Au milieu de la peur de l'envahissement étatsunien, la violence grandissante de la guerre —dont le chaos qui s'exprime à travers les attentats-suicide, les prises d'otages, etc.— s'oppose à la pérennité du jardin de Rohan, l'homme devenu aveugle à la suite d'une explosion survenue lors d'un combat opposant des soldats étatsuniens à des seigneurs de guerre afghans. Tout au long du récit, il se déploie en un endroit immuable où, certes, la nature poursuit un mouvement, celui de son cycle annuel; cependant, c'est bien la seule chose prévisible parmi toutes les violences arbitraires qu'entraînent les conflits. Le froid désert d'Afghanistan où s'affrontent les différentes entités impliquées dans les luttes armées établit un contraste avec la luxuriante végétation du jardin. Notre analyse se déroulera en deux temps: pour commencer, nous étudierons l'entrelacement existant entre l'espace-temps de la guerre et celui du jardin afin de montrer

que, si nous pouvons apercevoir de prime abord une scission entre les deux, leurs relations sont plus complexes; ensuite, étant donné que le jardin de Rohan est divisé en six parties représentant chacune «Allah's six beloved cities» (10) —La Mecque, Bagdad, Cordoue, Le Caire, Delhi et Istanbul— il nous semble important d'étudier la symbolique accordée à la réunion de plusieurs pratiques religieuses au sein d'un même lieu. En effet, dans le roman la venue d'armées dites «occidentales» en terres musulmanes sectionne les perspectives d'interprétation de l'islam à pratiquer. Désormais, il n'y a plus que le jardin de Rohan qui témoigne d'une possible cohabitation hétérogène. Bref, il incarne aussi l'éventualité d'un après-guerre, soit d'une survivance.

Dans son introduction à l'ouvrage *Jardins littéraires et méditerranéens* (2016), Arjona décrit les jardins de l'islam comme héritiers de la tradition perse dans laquelle la magnification de la nature s'assimile au paradis (9). Elle donne en exemple les jardins de Damas qu'elle dépeint à travers les travaux de Gaëlle Gillot (2006: 413) en «une sorte de paradis sur terre, une ville paradis, un monde meilleur dans lequel on pouvait pénétrer sans qu'il soit nécessaire de mourir» (2016: 9). Selon nous, l'intérêt du roman d'Aslam se situe dans le dévoiement que propose ce dernier de cette vision idyllique du jardin de l'islam. En ce sens, *The Blind Man's Garden* met en scène plutôt les entrecroisements incessants que le jardin et la guerre façonnent:

Rohan looks out of the window, his glance resting on the tree that was planting by his wife. [...] The scent of the tree's flowers can stop conversation. [...] A small section of it moves in the cold wind —a handful of foliage on a small branch, something a soldier might snap off before battle and attach to his helmet as camouflage. (2013: 6)

L'un ramène toujours à l'autre parce que chacun construit le quotidien des personnages à sa façon. S'il symbolise un havre de paix dans l'environnement familial par rapport aux zones de combats qui se multiplient au Pakistan, le jardin rappelle quand même qu'à l'extérieur se joue la vie de chaque proche de Rohan, car, depuis que les États-Unis ont été attaqués le 11 septembre 2001, «there are no innocent people in a guilty nation. And similarly, these weeks later, it is the buildings, orchards and hills of Afghanistan that are being torn apart by bombs and fire-shells» (6). La majorité du texte alterne donc les chapitres traitant des affrontements menés en Afghanistan avec les scènes se déroulant dans les alentours du jardin de Rohan. Parfois, un élément de l'un se glisse dans le récit de l'autre par un souvenir déclenché à l'aide d'une image, d'une odeur, d'un acte dissonant. Ainsi quand un oiseleur, nommé «"the bird pardoner"» (7) par le quartier, vient chez Rohan poser des pièges à oiseaux dans les arbres du jardin afin d'attraper les petites créatures pour faire payer les gens qui veulent les relâcher, le propriétaire n'est pas à l'aise. Les cris des oiseaux prisonniers perturbent le calme du lieu faisant écho aux horreurs engendrées par la guerre à l'extérieur du périmètre du jardin: «The wind lifts now and then but otherwise there is silence and stillness, a perfect hush in the night air. [Rohan] is certain that many of the snares have already been activated and he cannot help but imagine the fright and suffering of the capturing birds, [...]» (7) Dans un mouvement similaire, alors qu'il tente, lui, de revenir au Pakistan après toutes les morts qu'il a croisées et toutes les tortures qu'il a subies, Mikal a cette réflexion en plein territoire de combats: «The house is painted yellow, and is located in a dense grove of trees, all the same kind. One of them grows in Rohan's garden in Heer, its small green-white flowers filling the winter evening with a rich smell.» (201) Ainsi, jardin et guerre ne sont pas des espaces-temps clos, mais peuvent, bien au contraire, se superposer, voire se confondre.

La mort et la souffrance n'appartiennent pas proprement à la guerre. Il en va de même pour l'attribution du calme et de la sérénité au jardin. Il nous semble que suivre pareille dichotomie réduit grandement le rôle du jardin dans la guerre et *vice versa*, la frontière entre les deux étant loin d'être si étanche. Pourtant, nous rejoignons là en partie la conception de Arjona: le jardin a pour but avant tout de synthétiser le monde dans lequel évolue l'humain. Par conséquent, il ne saurait contenir que les aspects idéaux de la vie, la perfection. Certes, la mort dérange de manière générale les structures sociales puisqu'elle rappelle l'éphémérité de la vie s'immisçant dans la redondance du quotidien —et c'est en partie la raison pour

laquelle Rohan est peu enclin à l'intégrer dans son environnement familial, sachant que le départ de son fils pour les lignes de front sonne probablement le glas de celui-ci—, mais elle est inévitable au destin de tous en temps de guerre et doit s'intégrer de ce fait à la praxis des gestes les plus banaux. C'est ce que catalyse le jardin: «[Naheed] looks down at the finger she has accidentally cut in the glasshouse. Incising her flesh it's Jee's blood she sees. And that of Mikal.» (141) Parfois, c'est même l'unique endroit pour observer les disparus, la réalité soumise alors à l'imagination, au rêve, à moins que ce soit l'inverse. Le jardin ne se définit jamais selon un discours monolithique. Toute interprétation est à prendre en compte:

The jacaranda is in bloom and after a shower the smell enters the house at twilight so thickly she can lie there wondering if it will ever stop. It marks half the distance between Mikal and her, and she halts when she reaches it. Is it his ghost, here to convince her to build a life without him? Or is he real and her thinking has summoned him into her presence? (172)

Nous remarquons que le jardin possède aussi une fonction de maintien, voire d'activation des sens qui favorise des relations polysensorielles à son égard de la part des personnages. La vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et même le goût —bon nombre des arbres du jardin de Rohan sont fruitiers ce qui implique que les protagonistes y ont indirectement goûté— sont constamment convoqués soit pour exprimer une différenciation, un contraste entre la sécurité de l'espace intérieur délimité par le jardin et le chaos qui sévit à l'extérieur de chez Rohan, soit pour assurer la pérennité mémorielle d'un événement, d'une personne ou autre qui se sont évanouis avec la guerre. Ces innombrables potentialités du jardin permettent à ce dernier de perdurer dans le temps, soit de survivre à l'usure, voire à l'oubli, de se renouveler en soi.

Comprenant que le jardin chez Aslam porte en lui-même une réflexion sur la guerre et ses conséquences, nous voulons questionner maintenant la symbolique interne du jardin de Rohan. En effet, ce dernier entretient des liens très serrés avec l'islam, ce qui n'a rien d'étonnant parce que celui-ci, «issu du désert, lieu du feu, creuset rouge, aura pour couleur identitaire la couleur verte» (Stétié, 1994: 71), «couleur de la terre» (71). C'est la sécheresse du désert qui appelle le besoin de verdure, de sources d'eau; «il y a [donc] incontestablement une dialectique du désert et du verdoisement» (11) qui est reprise notamment dans les symboles de l'islam. Dans le roman, la maison et l'école de Rohan sont elles-mêmes bâties en forme de croissant de lune:

Before building it he had visited the cities of Mecca, Baghdad, Cordoba, Cairo, Delhi and Istanbul, the six locations of Islam's earlier magnificence and possibility. From each he brought back a handful of dust and he scattered it in an arc in the air, watching as belief, virtue, truth and judgement slipped from his hand and settled softly on the ground. (8)

Quatre parcelles de terre sur les six correspondant à une ville sont caractérisées par une plante ou un arbre possédant sa propre symbolique, laquelle mélange les croyances associées à l'islam, l'histoire de cette religion et les découvertes scientifiques qui en ont découlé. Pour le bâtiment de La Mecque, une plaque à l'entrée précise que c'est parce que les musulmans voulurent connaître l'emplacement exact de la ville du même nom qu'ils ont développé un intérêt pour la géométrie et les mathématiques, inventant par la suite la trigonométrie (17). C'est le dattier qui en est le symbole représentant, dans ce cas-là, l'héritage, ce qui survit «Mecca House is situated amid Arabian date palms that release their fruit onto the roof throughout summer, the dates that are like sweet chewable leather in the mouth.» (17) Il n'est pas anodin que cette sorte d'arbre symbolise La Mecque, la ville natale du prophète Mahomet. Le dattier «a donné lieu à l'iconographie la plus abondante» (Caubet et Michel-Dansac, 2013: s.p.). Dans bien des cultures, il

semble très tôt lié à des notions de fertilité, d'agriculture prospère et de renouvellement de la végétation. [...] Cette symbolique est vraisemblablement à rechercher dans les caractéristiques

botaniques du palmier dattier, à savoir sa capacité à se régénérer et à indiquer l'eau, à faire de l'ombre et à fournir de la nourriture (s.p.).

En étroite relation avec le désert puisqu'il y pousse avec aisance à «l'état sauvage» dans les oasis, le dattier s'assimile à la vie. Grâce à lui, il est possible de repérer l'eau alors même que ses alentours sont désertiques. Il fournit aussi des fruits tout autant que de l'ombre dans des endroits où le soleil est partout. En ce sens, il est un élément essentiel des jardins de l'islam, lesquels doivent leur existence au contraste d'avec les paysages désertiques qui les enserrent. Il est donc presque évident qu'il soit associé à la ville natale du prophète, La Mecque.

Pour la Maison de Bagdad, «climbing roses curtain it, spreading on the walls in lean assessing tendrils, and the undone petals lie on the tiles to return loaned light deep into the evening» (17). Les roses de Bagdad sont souvent associées aux récits des *Mille et Une Nuits* de par leur présence récurrente dans le texte. Un film d'animation italien populaire sorti en 1949, dont le titre est éloquent *La Rosa di Bagdad*, reprend l'association des roses et certains éléments narratifs des *Mille et Une Nuits*, comme la lampe du génie (1952: 158). Par ailleurs, une espèce de rose en particulier porte le nom de Mille et Nuits. Pour en revenir au roman d'Aslam, il est aussi signalé qu'en l'an 830 existait déjà une Maison de la Sagesse dans cette ville (17).

La Maison de Cordoue est entourée de «spanish almond trees and carnations» (17). En note, il est écrit que les œillets sont les fleurs qu'a offertes le roi des djinns à Salomon pour qu'il en fasse cadeau à la Reine de Saba. Par ailleurs, il est souligné que les musulmans d'Espagne auraient été les inventeurs du papier, lequel fut banni par l'Empire germanique qui l'a condamné à être inutilisé de par sa provenance musulmane (18). Enfin, «Egyptian blue lotuses stand in crystal-tight arrays in a triangular pool before Cairo House, the blossoms closing at night and sinking underwater to re-emerge in the morning» (18). Le lotus bleu a une symbolique essentielle dans l'Égypte pharaonique. Il est associé à la renaissance, à la réincarnation puisque c'est une plante qui semble se faner la nuit et se régénérer au matin. Nous le retrouvons notamment dans les bassins des jardins intérieurs des palais des pharaons. C'est aussi au Caire qu'a vu le jour la première maison de la science en 995 ainsi que la bibliothèque du palais fatimide contenant quarante salles fournies de 18 000 manuscrits portant sur les «Sciences des Anciens» (18). Les deux autres bâtiments sont liés à l'astronomie.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'aspect inédit des symboliques attribuées aux végétaux que renouvelle le narrateur par l'attribution de faits historiques qui incluent à la fois l'évolution de l'islam et les avancées scientifiques incombées à des penseurs musulmans. C'est une façon de réécrire l'Histoire qui s'inscrit dans un processus similaire à celui d'imaginer le jardin en relation avec la guerre et non plus de manière idéalisée: il s'agit d'intégrer ce qui a volontairement été omis historiquement, ou oublié, et qui donnait dans un même temps une image unilatérale de la question de l'islam. En ce sens, alors que la guerre fait rage contre les États-Unis, mais, surtout entre les musulmans eux-mêmes, le jardin de Rohan est le seul lieu où sont réunies finalement les différentes perspectives de l'islam à travers les symboles et les événements historiques relatés des six villes. Pour reprendre les propos de Marinella Termitte, le jardin condense le temps (2019: s.p.). C'est ce qu'elle nomme une «forme vivante du jadis» (2019: s.p.). Si dans *La condition postmoderne* (1979) Jean-François Lyotard avance l'idée que «la fonction narrative perd ses fondeurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but» (7) avec la postmodernité, il nous semble au contraire que le jardin de Rohan tente au milieu du chaos que provoque la guerre avec les États-Unis de redonner, ou peut-être de maintenir, la grandeur de certaines figures musulmanes qui ont changé le cours de l'Histoire. Pour Lyotard, «le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné» (63). Selon nous, le jardin de Rohan est une tentative de retour du grand récit contrebalançant les instabilités sociopolitiques du moment. C'est de cette façon que nous entrevoyons le jardin comme un dispositif de survivance qui postule une construction au sein d'un système en pleine destruction. Il s'agit d'une sorte de projet collectif qui laisse penser qu'il y aura un après-guerre, que l'islam a survécu à d'autres batailles.

En conclusion, nous avons voulu montrer par l'entremise de l'œuvre *The Blind Man's Garden* (2013) que le jardin et la guerre ne sont pas deux espaces-temps évoluant en vase clos. Certes, il existe un imaginaire de l'idéal qui façonne le jardin de l'islam. C'est à contre-courant de ce dernier qui se situe le récit de Nadeem Aslam, dévoilant plutôt les intrications entre jardin et guerre, lesquels forment une véritable praxis du quotidien. Par ailleurs, si nous considérons que le jardin est le lieu de la synthèse des connaissances du monde pour les humains, il est aussi le l'endroit où se regroupent les potentialités réflexives sur les changements sociopolitiques qu'entraîne la guerre, un entre-deux où peuvent notamment communiquer morts et vivants. C'est un des premiers aspects de la survivance. Ensuite, nous avons avancé comme hypothèse que le jardin de Rohan, grâce à sa propre symbolique, réunit les diverses visions de l'islam par le biais de l'association de végétaux et de moments historiques importants suggérant que les premiers —toujours debout, toujours majestueux— sont l'emblème de la survivance de cette religion à travers les siècles malgré les guerres ou les dissensions internes. En ce sens, le jardin est source d'espoir.

Bibliographie

Aslam, Nadeem. 2013. *The Blind Man's Garden*. Toronto : Bond Street Books, 367 p.

Caudet, Annie et Fanny Michel-Dansac. 2013. « L'iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l'Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Méditerranée orientale) ». *Revue d'ethnoécologie*. <<https://journals.openedition.org/ethnoecologie/1275>>.

Hanson, Victor Davis. 2007. *Le Modèle occidental de la guerre*. Paris : Éditions Tallandier, 298 p.

Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.

Monthly Film Bulletin,. 1952. « Rose of Baghdad, The (La Rosa di Bagdad) ». *Monthly Film Bulletin*, vol. 19, 216, Royaume-Uni : Monthly Film Bulletin.

Sartre, Partrice. 2013. « Drones de guerre ». *Études*, vol. 11, 419, p. 439-448.

Stétié, Salah. 1994. *Réfraction du désert et du désir*. Clichy : Babel éditeur, 89 p.

Termite, Marinella. 2020 [04/2020apr. J.-C.]. *À la recherche de l'Éden perdu. Paroles d'arbres. Histoires de jardins*.

1 Il a été traduit en français sous le nom de *Le jardin de l'aveugle* (2013) aux Éditions du Seuil.