

Aux portes du jardin: les arbres

[Manon Regimbald](#)

L'homme comme l'arbre est un être où des forces confuses viennent se tenir debout.
Gaston Bachelard

*Ô moi qui aspire à croître
Je regarde au dehors et voilà
Que croît en moi l'Arbre intérieur.*
Rainer Maria Rilke

1. Illustration : Ana Mendieta,
Untitled, Old Man's Creek, Iowa, 1977
Série : Tree of life. Performance et photographie

L'art ne se noue-t-il pas au besoin fondamental d'arborer notre destinée, la nôtre et celle de notre civilisation? L'expérience esthétique qui l'incorpore rend accessible la part de notre vie où travaillent les modalités de notre rapport au monde que l'art des jardins remet en jeu. En faisant ressortir la dualité de l'esthétique fondée sur le beau et le sublime, Edmund Burke définit ainsi cette expérience en fonction des deux manières d'appréhender le monde, l'art tout comme la nature [\[1\]](#). Basée au cœur du dualisme des passions, l'esthétique actualise «le ressort le plus secret de nos destinées» [\[2\]](#), cheminant entre le plaisir et la douleur. L'esthétique n'est «pas un art. qui concerne ce qu'il faut faire de l'homme, mais ce que l'homme doit faire de lui-même», insiste Kant [\[3\]](#).

Dans le champ de la représentation peuplée d'arbres, c'est tout particulièrement avec les œuvres de

Constantin Brancusi et de Robert Smithson - deux démarches du XXe siècle qui ont marqué profondément la dissolution des frontières entre l'art et la vie, en rendant visible la forêt cachée derrière les arbres - que nous avancerons au travers d'images dialectiques, soit des images qui se souviennent, capables de remettre en question et de critiquer ce qu'elles ont pu remettre en jeu[4]. Dans ces passages, la mémoire vit au plus près de nous, elle s'éloigne et revient. Elle travaille sur le seuil du présent, «nous sommes moins sur la trace de l'âme que sur celle des choses. Nous recherchons l'arbre totémique des objets au fin fond de la préhistoire» [5]. L'énigmatique liaison entre la représentation mise en jeu par les facultés de l'imagination et de la raison nous acheminent vers le monde et autrui, un monde vivant enraciné dans la mémoire. Servant à fonder l'identité aussi bien personnelle que celle d'une culture, la part des arts de la mémoire qui repose sur la force des images et des lieux autant fictifs que réels débordent largement du cadre de la rhétorique antique. «Un lien profond unit la mise en forme des lieux et l'expérience individuelle et collective du monde. /.../ or le «jardin» est un lieu d'évocation poétique par excellence qui parcourt toute la tradition occidentale depuis Homère jusqu'à nos jours» [6]. Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand insiste : «La mémoire est pouvoir d'organisation d'un tout à partir d'un fragment vécu, telle la petite madeleine du temps perdu. Ce pouvoir réflexogène serait le pouvoir général de la vie ; la vie n'est pas devenir aveugle, elle est puissance de réaction, retour» [7]. Il poursuit : «la mémoire – comme l'image – est cette magie vicariante par laquelle un fragment existentiel peut résumer et symboliser la totalité du temps retrouvé» [8]. Pour Benjamin, «articuler le passé ne signifie pas le connaître “tel qu'il a été effectivement”, mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril. [...] Le péril menace tout aussi bien l'existence de la tradition que ceux qui la reçoivent» [9]. L'image des arbres fait se mouvoir les rapports entre la mémoire courte, *hic et nunc*, et la mémoire longue – histoire de filiation, de généalogie. Les racines s'allongent, elles se rompent, se ramifient, réinventées par la mémoire vive de l'acte de la création.

Aux portes du jardin, les arbres nous regardent depuis la forêt et portent notre propre regard à se retourner vers les conditions même de notre ancrage au monde. Au-delà du visible, le jardin convoque le sensible car d'abord et avant tout l'esthétique, du grec *aisthêtikos*, *aisthanesthai*, veut dire sentir. Lieu de la sensation, lieu de réflexion, mémoire en friche, le jardin nous touche foncièrement [10]. Quoique l'épreuve esthétique qui s'y rattache touche le tréfonds de l'être, le sentiment et le jugement qu'elle engage déclenchent un repli sur la subjectivité qui transforme ce moi en un «nous». À partir de la découverte kantienne, la subjectivité implique une intersubjectivité. Il n'y a pas de questionnement purement subjectif. Au fur et à mesure de notre marche, nous pensons la planète. L'action esthétique enracinée dans le «for intérieur de l'humanité» n'est pas uniquement individuelle autrement elle mènerait à l'autisme. Ainsi, sa quête «peut devenir une tâche commune» [11].

Les arbres

Le monde est la plus grande des plantes.

/.../

La plante contient en elle et simultanément l'infinie multitude des plantes particulières qui en surgissent comme les rejets d'une racine unique, c'est le monde où nous sommes.

Philon d'Alexandrie, De plantatione

Aux portes du jardin, il y a les arbres. Ils surgissent de part et d'autre. D'un côté, il y a ceux qui grandissent à l'intérieur, bien plantés, jardinés depuis le Paradis, coordonnées, alignés en ville, en rangées, arrangés, administrés dans un monde ordonné, organisé et puis, il y a ceux en montagne qui résistent, de plus en plus menacés par les coupes à blanc, d'un hémisphère à l'autre, du Nord au

Sud, ceux qui survivent à l'exploitation impitoyable des grandes forestières. Arbres «sauvages» des bois et de la forêt aux

2. Melvin Charney

Arbres...Maine été 2000, 2001

Photographie, 24 x 72 pouces

Montage de 4 épreuves argentiques de 20 x 16 pouces chacune.

formes anarchiques et monstrueuses ou arbres domestiqués des vergers, des allées des jardins, des parcs, leur image récurrente, spécifique combat leur effacement systématique à l'échelle mondiale. L'image des arbres pointe : c'est que l'arbre franchit les millénaires par en arrière, anachronique. Champ et hors-champ du jardin, leur représentation questionne la construction des rapports entre la nature et l'art. La figure tutélaire de l'arbre glisse de l'art des jardins à l'art du paysage où il se poursuit. L'arbre sacré retourne à la plus haute Antiquité, nous apprend Mircea Eliade.[\[12\]](#) Jadis bien avant l'apparition de l'homme sur la terre, l'arbre cosmique traversait les trois mondes, les abysses souterraines, la surface de la terre et les cieux, assurant ainsi leur liaison [\[13\]](#). «On le retrouve», précise, Jacques Brosse «dans presque toutes les traditions, d'un bout à l'autre de la planète, et l'on peut supposer qu'il existait partout, même là où son image s'est effacée» [\[14\]](#). Il a grandi «dans les cultures les plus étrangères apparemment les unes aux autres, dans l'Égypte ancienne comme chez les Indiens du Mexique, dans le Bouddhisme comme dans l'Islam» [\[15\]](#). Axe du monde, pilier central, l'arbre cosmogonique s'étend sur l'ensemble de l'univers, étayant la voûte céleste, préservant les eaux du ciel. Le mythe apparaît «afin d'expliquer la constitution de l'univers et la place que l'homme doit y occuper» [\[16\]](#). Les jardins s'y rapportent car comme le

remarque Michel Baridon, ils «sont liés aux contes qui font rêver l'humanité sur le mystère des origines. Parmi ces mythes, on retrouve dans presque toutes les civilisations celui de la séparation de la terre et du ciel. Et c'est un lien de plus, essentiel, parce que le jardin naît précisément de ce partage» [17]. L'arbre allie tous les éléments : l'eau, la terre, l'air et le feu [18]. Relevons l'inclination de son imagination matérielle, dans les termes de Bachelard [19]. Les images persistent et fluctuent. Tout à la fois spectre de la déforestation et champ de régénération perpétuelle. Gardien de la mémoire. Lieu saint et archaïque. «La végétation devient une hiérophanie dans la mesure où elle signifie autre chose qu'elle-même», démontre Éliade. Selon les Saintes Écritures, c'est au pied de deux arbres que débute l'histoire de l'humanité, l'Arbre de vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal. D'un côté, l'immortalité, de l'autre, la mort. Arbre imaginal avant même d'être hiérophanique. L'image polycéphale riche de signification inconscientes et de contenus irrationnels, survient, casse-tête du temps, devançant le paysage, annonçant le jardin avant de devenir cet interface entre la ville et les champs où il pousse *in situ* alors qu'on le découpe, *in visu* : le cadre de l'art les taille. C'est que suivant l'idée d'artialisation (notion de Montaigne détournée par Charles Lalo et reprise par Alain Roger [20]), la transformation du pays en paysage en Occident découle d'une opération esthétique. Deux voies distinctes y conduisent : d'abord *in situ*, par l'action directe que l'homme a pratiquée depuis des millénaires sur le corps de la nature en la jardinant, et puis *in visu*, indirectement, grâce à l'invention de la peinture de paysage en Europe au XVe siècle. Malgré notre accoutumance aux paysages, l'histoire nous rappelle qu'entre le pays et le paysage, il y a toute la construction de l'art. En ce sens, le jardin et le paysage - à titre d'objets culturels, soustraits à la naturalité - se rejoignent, ce dernier désignant «une idéalisation du rapport homme/nature apparentée à celle que le jardin s'emploie à représenter sur son propre mode (c'est-à-dire celui d'une «troisième nature» mise en scène par les moyens de l'Art)» [21].

Autour du jardin, ce lieu planté d'arbres, entouré de haies...

Bien avant l'invention du paysage en Occident, l'homme a jardiné le pays. De tout temps, cet art a tranché avec l'environnement naturel d'où la nécessité d'enclorre cet espace ce que traduit la racine indo-européenne de jardin *ghorto* qui signifie clos, clôture. Dans le Chant VIII de l'Odyssée, Ulysse délimite le jardin d'Alkinoos par «quatre arpents entourés de murs». Même les bois sacrés, ces anciens sanctuaires qui préfigurent l'érection des premiers temples qui eux-mêmes furent érigés au milieu des bosquets formaient un espace réservé, un enclos qui protégeait les arbres dédiés aux dieux [22]. Au commencement, le jardin est donc clos, de murs ou de haies. Il s'agit d'un lieu planté d'arbres, écrivait Xenophon avant qu'il ne devienne une plantation divine, ce verger idéal de la Genèse, paradigme du paradis qui en ancien persan signifie enclos, de *pairi* «autour» et *daeza* «rempart» avant de se prolonger dans *l'hortus conclusus* du jardin médiéval. Aussi l'île de Cythère «tout en jardinage planté(e) d'arbres fertiles et odorants», où «il n'y avait roches, montagnes, ni choses qui pût apporter fâcherie à la vue, au corps, ni à l'entendement» était tout entourée «de beaux cyprès ... en forme de muraille ... tant épaisse qu'on ne peut voir à travers» ; la haie lui servait de clôture; le jardin apparaissait après «une autre clôture ... faite d'orangers et de citronniers» [23]. La barrière mythique persiste jusque chez Rousseau pour qui, dans l'Élysée de Julie, «l'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'œil d'y pénétrer...» [24]. Et si l'art des jardins au XVIIIe siècle a semblé proclamer un retour à la nature, ce dernier s'est produit encore sous le mode de l'art. La picturalisation du pays a succédé à l'emprise du géométrisme dans les jardins. L'artialisation demeure fondamentale. Des paradis profanes, aux paradis sacrés de la Genèse, du Coran, le jardin, ce lieu planté d'arbres tout en étant entouré de haies, se situe du côté de l'ordre, de la fertilité et des délices contre l'anarchie de la nature. Son enceinte permet d'échapper apparemment au côté désordonné, chaotique, effrayant de la nature. Ses frontières buissonneuses le protègent contre ces forces extérieures et sauvages. Or de tout temps, les arbres sautent la clôture.

Être aux portes du jardin...

3.Nils-Udo

Porte

Frêne, noisetier, saules et branches de hêtre
Chiemgau, Haute-bavière, 1980, ilfochrome sur aluminium
100 x 100cm, 12 exemplaires

Être aux portes du jardin, c'est en être sur le seuil : là où s'exposent le dedans et le dehors. Les portes balisent le lieu; avec elles, nous franchissons un espace trouble oscillant entre les traditions sylvestres, rurales et urbaines, portées par l'ultime question de l'être au monde. La porte s'ouvre mystérieusement sur le tréfonds de la nature, inquiétante et étrangère au bord de ce «jardin imparfait» dont parlait Montaigne auquel est destiné notre existence humaine [25]. Sur cette ligne de démarcation, cette muraille verte, les arbres poussent comme ils migrent ici et là, des deux côtés à la fois. Figures de passage, images mobiles qui croissent aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du jardin, ils outrepassent leur cadre fermant ou laissant béant le chaos de la forêt, l'ordre du jardin. Face à nous et derrière nous, les totems se dressent. Ils nous tiennent à distance. Mais la porte qui figure l'ouverture nous menace de son battement. Par delà ce que nous voyons, l'espace se donne et se retire. Il s'ouvre, nous dévoilant à nous-mêmes, toujours à l'écart. Si loin de la nature et pourtant si proche, le promeneur qui regarde découvre des passages interdits. *Double Bind*. «Je voudrais», dit Lucrèce dans le *Dialogue de l'arbre* de Valéry, «te parler du sentiment que j'ai, parfois, d'être moi-même plante, une plante qui pense mais ne distingue pas ses puissances diverses, sa forme de ses forces, et son port de son lieu» [26]. Devant l'objet du regard, nous nous retrouvons comme face à une autre porte. Dans son jeu d'éloignement et de contiguïté, le portail visuel montre la gravité de l'image, qui s'approche et s'éloigne, la gravité de son jeu ambiguë, celle de la schize même qui dédouble la distance. «Les choses me touchent comme je les touche et me touche : chair du monde – distincte de ma chair : la double inscription dehors et dedans», écrivait si justement Merleau-Ponty [27].

4. Giuseppe Penone
Alpi Marittime. Continuerà a crescere tranne che in quel punto
Main d'acier et arbre

L'image auratique de l'arbre provoque le regard comme «réalité dont aucun œil ne se rassasie» [28] donnant à voir ce qui nous regarde grâce à son «pouvoir de lever les yeux» [29]. «En nous regardant», dit Benjamin, «c'est elle qui se rend maîtresse de nous» [30]. Si près et si loin : l'arbre prend racine comme il troue le ciel. Les distances s'éprouvent les unes les autres, en un balayage constant, sous l'autorité d'un lointain proche et distant, en même temps mais éloigné dans sa proximité. Ces images de même nature que celles que Benjamin nomme dialectiques, nous amènent à réfléchir sur l'espace qui se découvre et s'assombrit devant nous, entre la double distance des sens (sôma) et celle des sens (sêma). La mémoire y intervient comme processus et non comme résultat. L'image dialectique enjambe l'horizon du passé, elle réveille, se déplie, fulgurante, et s'ouvre dans ce passage, au bord d'un refoulement et dans la levée du refoulement. Elle va du visible à l'invisible, du sacré au profane, du naturel au surnaturel, de la vie à la mort.

AU SEUIL DU JARDIN :
LES ARBRES-COLONNES DE CONSTANTIN BRANCUSI,
CEUX À LA RENVERSE DE ROBERT SMITHSON

Au seuil du jardin, les innombrables arbres-colonnes de Constantin Brancusi et ceux à la renverse de Robert Smithson arpentent la mémoire dans la chair du présent. Défricheurs, ces deux artistes ont fait osciller l'écart entre l'art et la vie. Brancusi a fait de sa démarche une écosculpture où l'œuvre se lie à son milieu [31]; Smithson a affranchi l'art de ses cloisons disciplinaires en passant par la dialectique du site (Sight) au non site (Non Sight) [32]; leurs pratiques respectives qui s'adressent au corps comme à l'œil ont délaissé la mimesis pour relever du processus, de la *dynamis*, non pas la *natura naturata* mais bien la *natura naturans* (la nature comme processus). Chacun à sa façon a ébranlé les frontières entre la figuration et l'abstraction n'ayant crainte de questionner la prédominance de l'une sur l'autre en les emmêlant l'une à l'autre. Smithson écrivait : «l'abstraction est une représentation de la nature dépourvue de «réalisme» et fondée sur une

réduction d'ordre mental et conceptuel. On n'échappe pas à la nature par une représentation abstraite; l'abstraction vous rapproche des structures physiquement inscrites dans la nature même. Mais cela ne signifie pas un renouvellement de la confiance en la nature, cela signifie simplement que la cause de l'abstraction n'est pas sacrée. L'abstraction ne peut avoir de validité qu'à condition d'accepter la dialectique de la nature» [\[33\]](#). Voyons maintenant comment Brancusi et Smithson travaillent, déplacent l'image de l'arbre.

CONSTANTIN BRANCUSI

Les éléments de ma Colonne sans fin sont la respiration-même de l'homme, son propre rythme.
Brancusi

5. Constantin Brancusi
Colonne sans fin
taillée dans un arbre du jardin d'Edward Steichen à Voulangis, 1927

Voulangis – 1927. Dans le jardin de son ami photographe Edward Steichen, Brancusi sculpte une colonne à même l'aubier d'un peuplier [\[34\]](#). Dans l'espace de trois jours, l'arbre se transforme : *in situ*, la colonne est taillée à même la nature. Les premières photographies de Steichen accentuent l'idée de l'arbre de vie. Au milieu du jardin, les herbes et les feuillages recouvrent les deux extrémités de la colonne. En 1927, Steichen doit quitter sa maison. Brancusi prendra la peine de scier lui-même sa colonne pour la transplanter dans son atelier. Mais arrêtons-nous un moment face à cette colonne enracinée dans une importante série initiée dès 1916. C'est que tout l'œuvre du sculpteur s'y appuie entièrement. *Axis mundi*. En fait, Brancusi répétera sans fin cette colonne presque exclusivement sculptée à même le bois de chêne et de peuplier [\[35\]](#). Mais comment passer de la colonne à l'arbre? Voyons : tout d'abord, sachons que la colonne porte l'image de l'arbre auquel elle emprunte la forme, sa verticalité; avec lui, elle marque les passages entre la terre et le

ciel [36]. Elle les convoque. Brancusi ne s'y trompe pas, il renomme deux *Colonnes sans fin* présentées à la Brummer Gallery à New York en 1934 «projet de colonnes qui, lorsqu'il sera agrandi supportera l'arche du firmament» [37]. Pour accentuer l'infinitude de ces colonnes entièrement formées de modules rhomboïdales, Brancusi évite de mettre à leur pied ou à leur faîte des éléments complets; il y place plutôt une moitié d'élément qui empêche l'objet d'art de se fermer sur lui-même et l'expose en fait à des prolongements virtuels. Non seulement elles appellent à l'extension mais à Tirgu Jiu, sa *Colonne sans fin* grimpera jusqu'à trente mètres de haut.

Ici, il ne faut pas perdre de vue, la part heuristique de l'art populaire roumain dans l'œuvre de Brancusi. Ainsi en Olténie, des colonnes funéraires – des piliers de bois sculptés – sont plantées comme des arbres sur la tombe des morts; elles sont surmontées d'un élément sculpté nommé «coq». Ce qui n'est pas sans nous ramener à une autre série significative, celle des *Coqs* que Brancusi a dressés eux aussi, vers le ciel, comme ces colonnes. À la fin de sa vie, il confiait dans une entrevue que ces deux séries étaient les seules à constituer pour lui des œuvres définitives. [38]

Dans la série des colonnes, soulignons ici combien celle dans le jardin de Steichen combinée à celle de l'ensemble monumental de Tirgu Jiu (1938) - qui regroupe la *Table du silence*, la *Porte du baiser* et la *Colonne sans fin* en s'étalant sur un territoire de plus d'un kilomètre - annoncent la dissolution du sculptural dans l'environnement. D'une part, Brancusi fait culbuter le socle avant de le supprimer complètement avec ses colonnes déposées directement sur le sol. Par ailleurs, Brancusi achève son travail de contextualisation en léguant son atelier à l'État français. Pour l'artiste, ses sculptures sont des fragments de l'atelier. L'un ne va pas sans l'autre. Brancusi implante un mode d'écosulpture ouvert au milieu. Vaste continuum, la sculpture exhause ses influences anthropologiques et mythiques en reconnaissant les contingences de son contexte. Suite à une marche dans la forêt aux alentours de la maison d'enfance de Brancusi, le sculpteur Tony Cragg raconte que celui-ci «portait en lui un paysage idéal qu'il a construit dans son atelier. *Les grands objets étaient ses arbres, comme il disait*» [39]. Les colonnes ébranlent l'autonomie visuelle de l'objet d'art en arborant la réversibilité entre l'objet archéologique et l'objet artistique [40]. C'est que sous la *Colonne sans fin*, nous retrouvons aussi un motif de la mythologie de la préhistoire toujours vivant en Roumanie, - appris dans son village natal ou encore dans la bergerie de Carpathes où il fait son apprentissage de pâtre - la «Colonne du Ciel» (*columna cerului*). Cette croyance archaïque pré-chrétienne rapidement christianisé renvoie à l'arbre cosmique. C'est à ses côtés que l'homme peut entrer en contact avec les dieux. À cet égard, Éliade signale combien «il est remarquable que Brancusi n'ait pas choisi la «forme pure» de la colonne – qui ne pouvait signifier que le «support», l'«étais» du Ciel – mais *une forme rhomboïdale indéfiniment répétée qui la rapproche d'un arbre* ou d'un pilier pourvu d'entailles. Autrement dit, Brancusi a mis en évidence le symbolisme de l'ascension, car, en imagination, on a envie de grimper le long de cet «arbre céleste». Ionel Jianou rappelle que les formes rhomboïdales «représentent un motif décoratif emprunté aux piliers de l'architecture paysanne». Or, le symbolisme du pilier des demeures paysannes dépend, lui aussi, du «champ symbolique» de l'*axis mundi*. Dans nombre d'habitations archaïques, le pilier central sert en fait de moyen de communication avec le ciel. Ce n'est plus l'ascension vers le Ciel des cosmologies archaïques et primitives qui hante Brancusi, mais l'envol dans un espace infini. Il appelle sa colonne «sans fin». Non seulement parce qu'une telle colonne ne pourrait jamais être achevée, mais surtout parce qu'elle s'élance dans un espace qui ne peut avoir de limites puisqu'il est fondé sur l'expérience extatique de la liberté absolue. » [41]

Aux portes du jardin, Brancusi élit la colonne arbre et son essaim d'images archaïques; la forme et le contenu s'y redoublent. En même temps, il abat l'illusionnisme d'un art autonome dégagé comme par enchantement du monde où il continue immanquablement de croître.

ROBERT SMITHSON

*L'artiste authentique ne peut se détourner des contradictions qui peuplent nos paysages.
L'image du paradis perdu nous prive d'une dialectique solide et nous fait souffrir d'un désespoir
écologique. Pas plus qu'une personne, la nature n'est à sens unique.*
Robert Smithson

6. Robert Smithson

First Upside Down Tree (Premier arbre inversé), 1969
Photographie ou diapositive, 35,5 x 35,5 cm

Peu de temps avant de réaliser ses fameux *Déplacements de miroirs dans le Yucatan* en 1969, Smithson, qui cherche à mieux saisir la complexité de la dynamique art-nature, plante son *Premier arbre inversé*, à Alfred dans le New Jersey et il le photographie. Pour Smithson qui a longuement interrogé l'idée du site et du non-site, la photographie appartient à ses deux versants dialectiques, entre le visible et l'invisible. *Sight. Non-Sight*. C'est dans cette tension pascalienne des relations conflictuelles entre le centre et la marge, la localisation et la dislocation que l'image de l'arbre renversé nous interpelle, image contre-nature, partagée entre son installation éphémère désormais *in absentia* et la photographie qui nous la rend étrangement *in praesentia*. 1969, c'est l'année des grandes réflexions chez Smithson qui transplante, à qui mieux mieux, moult miroirs au cours de ses pérégrinations. Attiré par les ruines post-industrielles, il intervient temporairement dans des mines désaffectées, dans des carrières abandonnées. Le plus souvent, ses œuvres demeurent éminemment éphémères et transitoires.

Réserves d'images dans l'image, les inversions propagées par les miroirs se poursuivent ici dans cet arbre de vie, si souvent renversé en Orient comme Occident. Les ramures détournées vers le bas et les racines aspirées vers le haut déterrent des mystères insaisissables. Obscure comme un étang, la terre devient étrangement le miroir opaque qui réfléchit toute réalité céleste par cette image souterraine relevée. Au-dessus du plan de réflexion, la souche outrepassa la frontière du visible. Mutation d'un lieu à l'autre. Valeur d'échange. Champ de conversion. En plongeant ses racines dans le ciel, l'arbre inversé étale ses branches sous la terre tout entière. Les racines ressemblent à

des branches. Tête en bas, la souche insolite qui fait culbuter la verticalité ascendante de l'arbre nous entraîne dans l'image des arrière-mondes, aux profondeurs inouïes. Basculent l'un sur l'autre, l'Arbre de Vie et l'Arbre de la Connaissance qui incarnent respectivement la chute et la rédemption de l'homme. Sans dessus dessous. Or il n'y a plus de ciel. De fait, le ciel est recouvert de terre. Au pied d'un ravin, la souche inversée n'a plus pour horizon que le flanc d'un talus ravagé par l'érosion, aux prises avec les roches. En haut comme en bas et vice-et-versa. Il n'y a plus d'échappée vers le bleu du ciel carrément disparu. Évolutions à l'envers. Futur à reculons. Le renversement de l'image marque un recul, un retrait dans l'espace qui indique une distance critique.

Smithson destitue la profondeur, il étale les dessous de l'inconscient à la surface. L'installation fait place aux mouvements d'enfoncement et d'enfouissement. À force de déplacement, on passe de l'autre bord. Paradoxale, l'image de la racine soigne les contradictions : «la racine est le mort vivant pour Bachelard»; «elle est son propre fossoyeur», s'enterrant elle-même, sans fin. Mais l'arbre renversé culbute à nouveau[42]. Il franchit l'espace à rebours. Au lieu d'être enterrées vivantes sous terre, les racines se meuvent à l'air, complètement desséchées. Et si ce qui sous terre une fois remonte, meurt au moment même où il est vu, c'est que l'image médusante des racines s'accouple à celle de serpents dans un brusque revirement. La Méduse introduit la mort. Provocante, cette touffe échevelée de racines détournées des entrailles de la terre est figée, raidie au milieu d'une terre de roches. L'hydre ténébreuse semble pétrifiée. Méduse, la seule des Gorgones qui n'était pas immortelle, la Gorgone par excellence dont la chevelure devenue un magma de serpents grouillants transforme en pierre ceux qui séduits par ses yeux s'en approche. Venue du pays des morts, de la nuit et des ténèbres, «elle maintient l'altérité radicale du monde des morts qu'aucun vivant ne peut approcher» [43]. Les serpents poursuivent son travail en eux, par eux. Gardien redouté et redoutable de la mort, le serpent comme la racine connaît lui aussi les secrets de la mort. «Dans de nombreuses traditions», selon Durand, «le serpent est d'ailleurs conjoint à l'arbre». [44] Pour Freud, «si la tête de Méduse est un substitut de la représentation du sexe féminin, /.../ de même le membre viril érigé fait office d'apotropaïon. ...représentée sous forme de serpents». [45] L'inversion de l'arbre et le principe hermaphrodite de fécondité du serpent qui le redouble accroissent l'ambiguïté du sens dont les paradoxes mettent en relief les contradictions. L'ambivalence (s')abandonne, elle passe de celle qui est vue à celui qui la regarde: Méduse attire et répugne; elle violente et nous fait peur. Il s'agit de tuer et peut-être aussi d'être tué. Dans cette grande image cosmique, le serpent et l'oiseau rivalisent habituellement mais parmi les pierres éparses, l'arbre de Smithson, sans frondaison, n'invite plus à l'envol.

L'inapprochable Gorgone, celle qui donne la mort par son regard, fraye visuellement avec l'œil de la caméra, celui du spectateur et les racines médusantes. Dans la mythologie, Persée revire la puissance de son adversaire en passant au travers le champ de la mort de la représentation. Le face à face avec la touffe de racines hirsute, rabat le point de vue sur le point de fuite. Mais comment le spectateur peut-il la voir sans se faire voir? La machinerie du regard s'inverse. L'œil de Méduse s'aperçoit dans le miroir opaque de la terre. La méduse médusée de Smithson au moment même où, sous le choc du sublime, elle nous frappe d'effroi dissémine son mobile mythique. Sa réversibilité capitale va et vient entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde.

Dans l'écart qui sépare la Méduse du spectateur, la vision de l'autre devient la nôtre. La Méduse nous confronte avec nous-même. Œuvre de décapitation qui surpasse le récit mythologique puisque la souche provient d'un arbre coupé, étêté. Elle présente la décapitation elle-même. L'inversion médusante nous dévisage.

Au fur et à mesure que l'art de Smithson avance dans la nature, jusqu'à ce qu'il y trouve la mort lors d'un vol au-dessus du site qu'il explorait en prévision de son projet *Amarillo Ramp* –, l'artiste

dresse des ruines à l'envers, rendant de plus en plus visible l'entropie en choisissant des sites marqués par l'exploitation des ressources naturelles. Entre le sylvestre et l'industriel, Smithson ouvre la porte aux paysages entropiques, aimant citer Nabokov : «l'avenir n'est que l'inverse du périmé». Pour Smithson, «l'esprit humain et la terre sont constamment en voie d'érosion; des rivières mentales emportent des berges abstraites, les ondes du cerveau ébranlent des falaises de pensée, les idées se délitent en blocs d'ignorance et les cristallisations conceptuelles éclatent en dépôts de raison graveleuses»[\[46\]](#).

Dans la marge des jardins, Smithson refuse la séparation des arts et abandonne la pratique de l'atelier. «D'après mon expérience», explique Smithson, «les meilleurs sites pour l'art tellurien (earth art) sont ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, par une urbanisation sauvage ou par des catastrophes naturelles. Il faut prendre conscience de l'existence de la vase et de champs de sédimentation, si l'on veut comprendre le paysage tel qu'il existe». D'installation en installation, l'artiste questionne les rapports de l'art à la nature. En fait, son œuvre travaille dans les passages. D'un lieu à l'autre, «les rapports entre l'homme et la nature», écrit-il, «sont une source constante de confusion. L'homme fait-il ou ne fait-il pas partie de la nature? Cela cause des problèmes». Smithson continue : «ce que l'on entend ainsi par «nature» est tout sauf naturel. Quand l'artiste conscient perçoit la «nature», partout il commence à découvrir la fausseté dans les arbustes apparents, dans l'apparence du vrai, on a beau invoquer la nature, l'art incline vers les simulacres et les masques, il se nourrit de contradictions. Il ne vit pas de différenciation mais de dé-différenciation, pas de création mais de dé-crétion, pas de nature, mais de dé-naturalisation, etc»[\[47\]](#).

Loin du monde idéal, Smithson manœuvre la dialectique du visible et de l'invisible, du centre et du bord, croisant les champs visuel et textuel. En prenant parti pour l'entropie, c'est également la mort du modernisme qu'il expose allégoriquement [\[48\]](#). Monument déchu, l'arbre inversé transgresse l'arbre cosmique réduit, *in situ*, à une souche, morte vivante. Sans dessus dessous, la rebelle souterraine va de l'Arbre de vie à l'Arbre de la connaissance, instrument de la chute d'Adam, comme l'Arbre de vie constitue celui de sa rédemption. La réciprocité cyclique qui coexiste dans l'image de l'arbre tombe. Il n'y a pas d'inversion possible pour l'entropie sauf pour des idéalistes ou encore des pharisiens qui se vantent d'épargner la nature et qui préfèrent se retirer aveuglément dans des lieux édéniques et s'y croire à l'abri. Face à un écologisme puriste, décontextualisé, déconnecté du monde, Smithson qui cherche à rendre visible l'entropie cultive les paradoxes qui détruisent les sens uniques comme les identités fixes. L'ambiguïté va dans les deux sens, scindant le sujet, selon cette double orientation, de haut en bas, intervertissant l'envers et l'endroit. Le fond qui gronde se hausse à la surface de la terre. Les certitudes se mettent à fondre. La genèse et le devenir s'abîment irréversiblement dans l'entropie. L'arbre ne verdoie plus.

SI PRÈS, SI LOIN... ?

*Car nous ne sommes que l'écorce et la feuille
La grande mort que tout homme en soi porte
Tel est le fruit autour duquel gravite tout.*
Rainer Maria Rilke

7. Andy Goldsworthy
Feuilles déchirées en deux collées au sol avec de la boue formant une faille,
Glasgow green, 2 novembre 1986

Éclairant la face toujours cachée de l'arbre, son hétérogénéité : «l'ambiguïté est l'image visible de la dialectique» [49]. Face à la peur d'emprunter ces «chemins qui ne mènent nulle part», pour le dire comme Heidegger, chemins de bois, voies embroussaillées qui soudainement s'arrêtent, encore faudrait-il ne pas perdre de vue que cette forêt où nous restons en chemin, n'est autre que la sylve de l'être. C'est que l'arbre d'une part apparaît à l'aube du monde. À travers la genèse végétale - les premiers végétaux colonisèrent les continents des dizaines de millions d'années avant le monde animal - la forme de l'arbre persiste de façon frappante, présente déjà chez les algues, extrêmement primitives. Déjà en vivant dans les arbres, l'homme trouve en eux ses premiers pourvoyeurs, ses premiers gardiens. Entre ciel et terre, les arbres lui procurent ses premiers fruits, son premier toit, ses premiers outils. Il en dépend. Du bois naît la flamme. Dans la sylve primordiale, l'arbre semblait un être surnaturel que l'homme vénère. Avant l'édification des temples, les lieux sacrés archaïques étaient formés d'un arbre figurant la montée du flux et du reflux de la vie. Ses pouvoirs de fertilité, de fécondité et de prospérité s'appuyaient essentiellement sur des fondements réels : la forêt comme on sait constitue le poumon de la planète, elle préserve les sols de l'érosion, elle absorbe l'eau, accumule son humidité qu'elle partage, elle réoxygène l'air. Le pouvoir fertilisant de ses cendres régénère la terre. Au jardin d'Éden, l'arbre de vie et l'arbre de Connaissance se distinguent et définissent le paradis. Et puis, il y a toutes ces images de bois, d'arbres désordonnés, porteurs de chaos qui marquent l'ombre du mystère, depuis l'aube des temps. De la forêt boréale à celle de l'Amazonie, la déforestation mondiale sévit, le clonage prolifère à qui mieux mieux, les OGM bourgeonnent tous azimuts. L'arbre de la connaissance redouble-t-il sa première chute du paradis terrestre?

Bien sûr, nous voyons la nature comme nous ne l'avons jamais vu auparavant grâce aux satellites, navettes spatiales, stations orbitales. Le sidéral et l'abyssal s'entremêlent. Ces dimensions spécifient notre époque comme la conscience des déséquilibres qui accablent la nature que l'on croyait inépuisable. Quand les profits des actionnaires transforment les arbres en portefeuilles, quand la déforestation monte du Sud vers le Nord, quand l'accélération inégalée de la vitesse d'exploitation des industries forestières rase et coupe à blanc impitoyablement la forêt boréale en faisant reculer ses limites jusqu'à toucher la toundra de l'Arctique en même temps que les icebergs descendent de plus en plus au Sud en raison du réchauffement de la planète, quand commencerons-nous à débattre vraiment de la dialectique en jeu? Devant l'urgence à réfléchir ces interrogations capitales, comment penser les rapports entre le sylvestre et l'industriel, entre le forestier et l'urbain généralisé sans succomber à un complexe d'Œdipe écologique? Sans sombrer naïvement dans la recherche de paradis perdus et idylliques? Sans voir bêtement dans le développement technologique l'œuvre de Satan? «La dialectique», pour Robert Smithson, «c'est bien davantage un processus de développement continu. Comme la nature humaine, les forces de la nature ne se confirment jamais à nos idées, à notre philosophie ou à nos croyances religieuses, etc. /.../ La nature n'est pas assujettie à nos systèmes. La vieille notion de l'«homme qui conquiert la nature» a un effet boomerang. On se

rend compte que l'«homme» en tant qu'objet, chose ou mot pourrait bien être emporté comme un coquillage /.../. On pourrait considérer la dialectique comme le rapport entre le coquillage et l'océan. [\[50\]](#)»

Si l'art *in situ* fait chanceler les théories conventionnelles de l'art des jardins et des paysages en jouant sur l'équivoque des limites entre l'œuvre réelle et ses traces, aujourd'hui la démesure du trompe-l'œil dans la nature même fait basculer les enjeux de la représentation: ainsi la forêt boréale n'est plus qu'un leurre, une imitation, avec ses minces lèses d'arbres de chaque bord des routes. La réalité de la feinte dépasse la fiction. La dualité du chaos et du monde organisé, du désordre et de l'ordre s'enfoncent en un dualisme illusoire. Les citoyens bernés croient encore à leur forêt car au Québec, la forêt est publique depuis le 19^e siècle. Mais ici ce n'est plus l'art qui imite la nature contrairement au temps où Zeuxis et Parrhasios se disputaient, tel que nous le raconte Plin l'ancien; Zeuxis mystifia des oiseaux en peignant des raisins si fidèlement qu'ils les picorèrent, mais devant le rideau de Parrhasios, c'est Zeuxis qui, trompé à son tour, demanda qu'on enlève le rideau pour voir la peinture. Maintenant, c'est sur le terrain, à l'échelle même du pays que s'est déplacée le leurre de la représentation. Curieusement, ce sont les grandes compagnies forestières et l'état qui administrent, contrôlent et dirigent la mise en scène. Pourtant, *Je me souviens*, qu'en arrivant sur le fleuve en 1534, ébloui, Jacques Cartier décrivait ainsi ce qu'il voyait : «...d'aussi beaux pays et terres unies que l'on saurait désirer, plaines des plus beaux arbres du monde : à savoir chêne orme, noyer, cèdre, pruche, frêne, bouleau, osier, pin...».

8. Melvin Charney,
Arbres, Maine été 2000, 2001
24 x 72 pouces,
Montage de quatre épreuves argentiques
de 20 x 16 pouces chacune

Paradoxalement à l'ère de la globalisation néo-libéraliste, la planète n'est plus qu'un vaste marché tout en devenant en même temps, un grand jardin. Or nous devons prendre conscience des limites finies de notre jardin clos. L'accélération effrénée de la dégradation de l'écosystème en raison du développement sauvage des grandes industries va bien au-delà du mouvement de l'entropie. Cela participe d'un terrorisme moins visible certes mais combien menaçant. Vouloir jardiner la planète suppose que l'on comprenne où nous vivons. «La finitude écologique», constate Gilles Clément, «est une découverte de notre époque : cette prise de conscience que la quantité de vie est compté, non renouvelable est en rupture absolue avec l'idée encore historiquement récente d'une nature parfaite et indéfinie. En cela l'écologie brise sans aucun ménagement avec la perception romantique de l'univers. Le passager de la terre devient alors comptable de son patrimoine, jardinier du paysage» [\[51\]](#). Dans cette perspective, les paysages entropiques, les friches, les rebuts, constituent

des lieux hautement propices pour une réinvention paysagiste dans notre monde menacé. À bien des égards, ces sites dévastés, saccagés présentent des ruines à l'envers qui génèrent sous le choc des images dialectiques des expériences esthétiques où le sublime éclipse le beau, nous laissant en suspens. La crainte d'avoir perdu quelque chose nous fait peur, elle nous fait souffrir. Entre l'indice d'une disparition et la croyance qu'il y a là quelque chose d'autre qui pourrait faire revivre les lieux, autrement, nous vacillons. L'invisible dénie la figure du pire, celle de la mort. L'arbre ne dévoile qu'une suite de naissance et de morts. C'est la vision sacrée de la Vie qui permet de «déchiffrer» dans le rythme de la végétation «des idées de régénération» /.../ L'arbre devient alors non seulement un modèle pour l'homme, mais son plus lointain ancêtre, son origine même» [52]. Rappelons qu'en Amérique, les parcs ont commencé à titre de cimetières. Au XIXe siècle, c'est le «mouvement des cimetières ruraux» qui initie un aménagement sylvestre afin d'échapper au caractère lugubre des cimetières des cours d'église. Tandis que nos villes sont bétonnées mur à mur, que les plantations y couvrent une portion infinitésimale et que les forêts sont en train de mourir, de plus en plus de citoyens réclament des arbres... Un sondage récent nous apprend: « 98% des personnes interrogées reconnaissent l'importance des arbres et boisés en ville, le rôle déterminant que jouent des arbres sains pour la santé humaine (87%) alors que la qualité de l'air ressort comme la principale préoccupation communautaire (33% des personnes interrogées), loin devant la qualité de l'eau (17%)» [53]. En même temps à Paris, une forêt sous verre est transplantée, les conifères sont cloîtrés à l'intérieur d'une enceinte formée par les murs de la Grande Bibliothèque ; on ne peut y pénétrer mais seulement la voir, de l'intérieur du bâtiment, à travers les parois vitrées des tours.

Enfin aux portes du jardin, il y a les arbres qui, de près, de loin, nous rapprochent. Les haies s'ouvrent sur le fond obscur de la forêt mais le voilant, se voilant, les arbres nous y attirent étranger et inquiétant, au seuil de la barbarie que nous portons. Seuil intérieur. Là, peut-être que dans la double distance qui s'installe devant et dedans nous, apprendrons-nous à arpenter le monde? à le mesurer à l'œil et au pas? à regarder pour sauvegarder? L'esthétique de la disparition sort de l'ombre. La finitude du jardin clos, - qu'importe qu'il soit à l'échelle planétaire désormais – nous surplombe, au risque de notre propre fin.

[1] Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Vrin, 1998

[2] Baldine Saint Girons, «L'esthétique : problèmes de définitions», *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle?*, Paris, PUF, 2000, p. 104

[3] Emmanuel Kant, *Opus Postunum*, Paris, Vrin 1950, p. 41

[4] Dans le sens de Walter Benjamin. *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

[5] *Ibid.*, .p. 230

[6] Sur le jardin comme lieu de mémoire, il faut lire absolument, *Le jardin, art et lieu de mémoire* (sous la dir. de Monique Mosser et Philippe Nys), Paris, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1995, p.14

[7] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire / Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, p. 467

[8] *Ibidem*

[9] Walter Benjamin, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1971, p. 186.

[10] Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, Paris, Olivier Orban, 1990

[11] Baldine Saint Girons, *Le paysage et la question du sublime*, Réunion des musées nationaux, 1997, Rhône-Alpes, p. 79

[12] Mircéa Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 275

[13] Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Paris Petite bibliothèque Payot, 1993, p. 11

[14] *Ibid.*

[15] Gabrielle Dufour-Kowalska, *L'Arbre de vie et la croix, Essai sur l'imagination visionnaire*, Genève, éditions du Tricorne, 1985, p. 25

[16] *Ibid.*, p. 27

[17] Michel Baridon, *Les jardins, paysagistes, jardiniers, poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998, p 16-19

[18] Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 63

[19] Voir Gaston Bachelard pour qui «l'imagination est une puissance majeure de la nature humaine», l'image étant «avant la pensée». *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 4 et 16; «L'arbre aérien», *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, 1998 et «La racine», *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948

[20] Alain Roger, «Le paysage occidental. Rétrospective et prospectives», *Le débat*, mai-août 1991, et Court traité du paysage, Paris, NRF, 1997

[21] Le site (ou nature vierge) renvoie à la première nature, la nature cultivée (la campagne), à la seconde et les jardins à la troisième. La généalogie de ces concepts remonte à l'Antiquité gréco-romaine, allant de Cicéron à Pétrarque. Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages, textes essentiels*, Paris, Larousse, 1996, p.13

[22] Jacques Brosse, op. cit., p. 180-219.

[23] Francesco Colonna ?, *Le songe de Poliphile*, [1499], Imprimerie nationale, Paris, 1994

[24] Jacques Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, IV e partie, lettre XI).

[25] M. de Montaigne, *Essais*, Paris, PUF-Quadrige, 1992, vol.1, p. 89

[26] Paul Valéry, «Le dialogue de l'arbre», *Œuvres, II* Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 192

- [27] Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 314
- [28] *Ibid.*, p. 198
- [29] Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 200
- [30] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XXe siècle, Le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, . 464
- [31] Pensons particulièrement à son ensemble commémoratif à Tirgu Jiu (1938) et au legs fait par Brancusi à l'État français de ses oeuvres et de son atelier.
- [32] «C'est l'art (non-site) qui contient le site, et non le site qui sert de support à l'art. Le non-site est un contenant placé à l'intérieur d'un autre contenant – en l'occurrence, la pièce. La parcelle ou le jardin sont aussi des contenants. /.../Le site est-il un reflet du non-site (le miroir), ou est-ce le contraire? Les règles qui régissent cet entrelacs de signes sont à découvrir par un cheminement incertain, tant mental que physique». Robert Smithson, *Le paysage entropique*, Bruxelles, Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 209
- [33] Robert Smithson, op. cit., p. 213
- [34] Marielle Tabart, «L'atelier», *L'atelier. Brancusi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.
- [35] Seules exception : la cinquième colonne de 1930 en plâtre et celle de l'ensemble commémoratif de Tirgu Jiu (1937-38) en fonte de fer métallisée jaune par du cuivre doré.
- [36] Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, op. cit.,
- [37] Marielle Tabart, Brancusi, *L'Inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Gallimard, p.86
- [38] *Ibid*, p. 65
- [39] Je souligne. Tony Cragg, *entretien avec Jean-Yves Jouannais*, Art Press, no 173, octobre 1992, p., 21
- [40] Sur l'ouverture au contexte dans l'œuvre de Brancusi, il faut lire : Michel Gauhtier, «Brancusi : ouvertures», *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, no 54, hiver 1995 et Rosalind Krauss, *Échelle/Monumentalité*
- [41] Je souligne. Mircéa Éliade, *Brancusi-témoignages*, Université de Chicago, juin 1967, Arted, 1982
- [42] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 291
- [43] Jean-Pierre Vernant, «L'autre de l'homme : la face de Gorgô». *Le racisme, mythes et sciences, Pour Léon Poliakov*, sous la dir. de Maurice Olender, Bruxelles, Bruxelles, éd. Ocmlexe, 1981, pp. 144.
- [44] Gilbert Durand, op. cit., p. 369

[45] Sigmund Freud, *Das Medusenhaupt* (14 mai 1922) traduit en français par J.D. Nasio et G. Taillandier dans *Ornicar*, no 5, Paris, hiver 1975-76, pp. 86-87.

[46] Robert Smithson, op. cit., p.192

[47] Robert Smithson, op.cit., p.203

[48] Le modernisme du formalisme américain prôné par Clement Greenberg et Michael Fried.

[49] Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XXe siècle*, p. 464

[50] Robert Smithson, *Art et dialectique*, Robert Smithson, *le paysage entropique*, op. cit., p. 203

[51] Gilles Clément, *Contributions à l'étude du jardin planétaire*, Valence, École régionale des beaux-arts, 1995, p. 55

[52] Jacques Brosse, op. cit., p. 31

[53] Ces données proviennent d'un sondage commandé par le ministère ontarien de l'environnement au printemps 2001, Charles-Antoine Rouyer, «Le rat des villes et le rat des champs», *Le Devoir*, 7 octobre 2001