

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

6 | 2007
L'Arbre

L'histoire de *Cendre* ou les fictions de l'arbre

Olivier Subra



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/328>

DOI : 10.4000/entrelacs.328

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2007

Pagination : 87-95

ISBN : 978-2-912868-70-1

ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Olivier Subra, « L'histoire de *Cendre* ou les fictions de l'arbre », *Entrelacs* [En ligne], 6 | 2007, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/328> ; DOI : 10.4000/entrelacs.328

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

L'histoire de Cendre ou les fictions de l'arbre

Olivier Subra

- 1 Modèle ou motif, paradigme de l'unicité ou exemplification de la multiplicité, la figure de l'arbre se tient au croisement de deux images du monde. Quand la première est théorique, structurante, et, en dernier lieu, rassurante, la seconde est empirique, ouverte sur les aléas du réel, le hasard, l'accident, la dégradation. Selon que les images de l'arbre apparaissent comme des modélisations du réel, assujetties à un principe d'exactitude et d'objectivité, ou des figures poétiques n'obéissant qu'à la liberté de l'imagination et aux caprices de la subjectivité, une ligne de partage semble se dessiner. Cette opposition paradigmatique où se joue la répétition de grands thèmes philosophiques duels – spirituel et matériel, nature et artifice, ou encore hasard et nécessité – atteint néanmoins ses limites lorsqu'on s'intéresse de plus près à la manière dont ces images de l'arbre sont mises en œuvre dans certaines œuvres d'art.
- 2 La mise en regard d'un récit graphique de Dave Mac Kean, « Cendre », avec une brève analyse des paradigmes théoriques associés à l'image de l'arbre, nous permettra de questionner ici les différentes figures de l'arbre non tant pour en définir l'éventuel contenu, que pour en interroger les effets¹. Car, en définitive, il se pourrait que ce soit cette dichotomie elle-même qui fasse sens, le plus profondément, par la tension et l'inquiétude proprement métaphysique qu'elle semble insuffler à toutes les représentations de l'arbre. Dès lors apparaissent les enjeux épistémologiques propres à la mise en représentation de l'arbre : comme objet réel, quel est le statut de l'arbre relativement à ses images ? Est-il seulement possible de l'en distinguer ? Où se situe la ligne de partage qui sépare le modèle fictionnel du modèle théorique ? Faut-il voir, au lieu dit de cette frontière, l'expression d'une caractéristique du réel lui-même, ou seulement et déjà, un effet des représentations dont l'arbre est le produit ?

Logiques de l'origine

- 3 Deux stéréotypes principaux s'attachent à l'arbre sur un plan théorique : l'arborescence et la Nature. Bien entendu, cela ne signifie pas que toute image de l'arbre employée comme modélisation théorique ne soit jamais que la répétition de l'un ou l'autre de ces termes. Il s'agit seulement, d'un point de vue paradigmatique, d'observer deux pôles, deux topoï théoriques par ailleurs intimement liés, et qui établissent un espace de signification propre aux images de l'arbre.
- 4 L'arborescence, décrite sous la forme d'un stéréotype idéologique par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, stigmatise une position épistémologique héritée de présupposés philosophiques « classiques ». Exemplairement mise en œuvre dans la linguistique – on pense à la « grammaire générative » de Noam Chomsky –, l'arborescence procède par dichotomies successives et systématiques à partir d'une origine unique et cohérente. Deleuze et Guattari explicitent ainsi cette occurrence de l'arbre comme image du monde, et ses conséquences : « Un devient deux : chaque fois que nous rencontrons cette formule [...] nous nous trouvons devant la pensée la plus classique et la plus réfléchie, la plus vieille, la plus fatiguée [...] l'Arbre ou la Racine en tant qu'image ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... ».² Cette pensée d'une unité originelle induit donc le présupposé d'une origine connaissable du monde, à partir de laquelle se développent, avec plus ou moins d'ordre ou de chaos, les événements du réel. Dans cette option théorique, l'image de l'arbre se réduit donc à celle d'une totalité organisée, et tire toute sa valeur idéologique de la présupposition d'une origine unique, « signifiante » d'un point de vue philosophique, et susceptible donc de soutenir toute théorie de la connaissance décrivant cette dernière comme un « retour », une découverte de la vérité – épistémè caractéristique de la philosophie depuis Platon.
- 5 C'est d'autre part autour de cette notion d'origine que se lie l'arborescence et le second paradigme dominant, celui de la Nature, ou plus exactement ce que Clément Rosset nomme « l'idée de nature ». L'arborescence serait en quelque sorte le prolongement épistémologique de cette idée à la fois vague et profondément opérante, « source à la fécondité inépuisable pour l'alimentation de l'idéologie naturaliste dont les différentes idéologies religieuses, métaphysiques et morales ne sont peut-être que des variantes »³. Cette idéologie naturaliste incite à penser la nature actuelle comme le produit d'une dégradation de la nature originelle, modèle de perfection rendu méconnaissable par l'irruption du hasard et de l'artifice. Ainsi, comme le note Rosset, « l'idée de nature [...] apparaît comme un des écrans majeurs qui isolent l'homme par rapport au réel, en substituant à la simplicité chaotique de l'existence la complication ordonnée d'un monde »⁴. Ainsi s'esquisse, de l'idée de nature au modèle de l'arborescence, un espace de signification dans lequel l'image de l'arbre se trouve assujettie à un mythe de l'origine qui hante la philosophie occidentale depuis l'aube grecque.
- 6 En tant que modèle théorique, l'image de l'arbre procède donc d'un profond paradigme idéologique, consistant à supposer, sous le chaos de l'existence et la multiplicité des événements qui refont à chaque instant le réel, la présence obstruée mais néanmoins potentiellement saisissable d'une nécessité philosophique qui donnerait, originellement, un sens à cette existence. Une manière de mettre le réel à distance, en lui substituant une autre réalité, un « arrière-monde », qui justifierait, selon les différents modes de sa conception (spiritualiste, théologique, ou encore téléologique), la dimension tragique de

l'existence. Ce mythe de l'origine institue logiquement une catégorisation des représentations, selon que celles-ci participent du rétablissement d'un ordre originel ou qu'elles appartiennent à l'ordre de l'artifice, qui ne fait qu'ajouter sans cesse du chaos au chaos en installant durablement le règne du hasard. C'est cette frontière entre fiction et réalité, garantie par la possibilité de classer les représentations selon qu'elles participent du rétablissement d'une vérité originelle ou d'une manipulation artificielle, qui se trouve rejouée dans le travail de Dave Mac Kean.

- 7 La profondeur du récit graphique Cendre me semble précisément tenir à la manière dont la dimension tragique de l'événement se trouve mise en œuvre, troublant progressivement l'image rassurante de l'arbre « origine » jusqu'à en produire une profonde critique.

L'histoire de Cendre

- 8 L'incipit qui introduit quelques considérations de l'auteur sur la genèse du récit, montre que l'image de l'arbre est d'abord, par métonymie, celle de la branche. Dave Mac Kean explique ainsi la manière dont il a travaillé à partir d'une « image centrale », celle « d'une branche poussant à travers une petite fille »⁵. L'image est dure (pensée au départ pour une histoire d'horreur, précise Dave Mac Kean, puis atténuée ensuite), et impose d'emblée une vision de l'événement réel, résistant, inéluctable dans son irruption, et ignorant de toute raison, de toute causalité : implacablement présent. La branche comme objet matériel, naturel, produit une symbolique de la blessure, suggérant une rencontre avec le réel qui se fait, d'abord et avant tout, sur le mode physique, le contact avec une réalité que l'on éprouve sensiblement, avant toute attitude réflexive, toute mise à distance intellectuelle. Cette absolue singularité de l'événement – donnée comme la caractéristique même du réel par Clément Rosset⁶ – est encore marquée par la tournure de la première phrase du récit de Dave Mac Kean, « Il était une fois, et une fois seulement, une petite fille qui s'appelait Cendre »⁷. Très vite, s'installe une tension entre cette image dure, blessante et finalement irrémédiable, et la forme diégétique et plastique du conte, qui l'atténue, la transforme, la rend signifiante. Chaque dimension du travail de l'auteur joue sur cette tension : c'est le traditionnel « il était une fois » qui devient ici « et une fois seulement » ; c'est la manière dont l'histoire recommence plusieurs fois et se termine par un retour à la situation initiale, comme si tout, dans l'intervalle du récit, n'était qu'un songe. Mais la dimension la plus exemplaire de cette tension tient peut-être dans la facture des images de Dave Mac Kean, qui associent, sans jamais laisser voir les sutures de l'opération, photographie, dessin et peinture. Cette technique crée une atmosphère étrange dans laquelle les éléments « réels », ou du moins perçus comme tels à travers la photographie, ne se distinguent pas dans l'ensemble plastique. Dès que l'on entre dans le récit, ces images installent un doute fictionnel. Elles ne sont ni peinture, ni dessin, mais conservent pourtant un caractère artificiel et imaginaire malgré leur grain proprement photographique qui provoque, inévitablement, un « effet de réel » assez troublant.
- 9 Dave Mac Kean est coutumier de cette technique « mixte » où la photographie joue un rôle déterminant dans la manière dont, plastiquement, elle travaille l'interprétation, ainsi que le récit le manifeste. Cendre est une petite fille qui grandit dans la blessure de la séparation de ses parents et du nouveau couple qu'a formé son père – événement dont l'image centrale de la branche poussant à travers la petite fille est le relais dans l'histoire. Tout le récit de cette vie qui se développe, avec en son centre cette blessure, est placé

sous l'image de l'arbre, métaphore identitaire de la petite fille elle-même. Si on retrouve alors l'arbre sous la forme d'une image naturaliste de la croissance et du développement, la manière dont Dave Mac Kean aborde cette thématique, déjoue l'emprise d'une symbolique unitaire et fermée, pour questionner beaucoup plus profondément cette symbolique de l'arbre et la multiplicité de ses effets. L'événement initial ne fonctionne pas ici comme une origine, en quelque sorte psychanalytique, à partir de laquelle pourrait se comprendre tout le développement du personnage. Elle est bien, comme le dit l'auteur, une image centrale, qui ouvre sur la multiplicité de dimensions constituant l'existence de la petite fille. L'une des phrases du début, qui reviendra à la fin du récit présente ainsi les choses : « Et une nuit, une nuit seulement, Cendre s'endormit, et au matin, se réveilla et vécut... »⁸. L'événement central déclenche ainsi une prise de conscience qui fait résonner la tension de la rencontre « dramatique » avec le réel. L'image de l'arbre devient celle d'une croissance irréversible, presque entropique, étirée entre le passé et le présent : « Bientôt, la petite Cendre ne fut plus si petite. Elle entra dans l'adolescence, portée par l'élan de sa vie, une vie qui fusait devant elle, un chemin de moindre résistance, une inéluctabilité chaotique, et cette même vie s'étirait derrière elle, un tronc artériel, des souvenirs ombilicaux, ses racines »⁹. Pour un instant image de l'unité, l'arbre se montre alors comme la figure de la multiplicité des relations et des événements. Le passé et le présent s'échangent et interagissent sans cesse, le souvenir venant hanter la réalité, mais sans jamais perdre son caractère irrémédiable, et au contraire le soulignant : « Cendre aurait parfois voulu changer la vie qui poussait à travers elle, mais ces pensées éphémères ne portaient pas de fruit »¹⁰. Multiplicité dans le temps mais aussi dans l'espace : l'arbre au milieu d'une forêt est alors le symbole de l'individu dans la foule, d'un événement singulier parmi d'innombrables autres semblables à lui : « Elle regarda les autres arbres, et comprit que sa vie était une parmi des milliers, dont n'importe laquelle aurait pu être la sienne, elle avait poussé là où la vie l'avait portée »¹¹. L'ombre d'une existence chaotique, portée par le hasard et la multiplicité, fait éclater de toute part l'utopie rassurante de l'origine ; un processus naturel de croissance et de développement est lancé, sans aucune possibilité de retour ; l'inéluctabilité et le tragique de l'événement, de tout événement, reparaissent dans le récit jusqu'à hanter tout l'espace du personnage : « Elle observait le destin des arbres autour d'elle. Certains avaient poussé aussi vite qu'elle, mais deux avaient été abattus [...]. Un autre avait été frappé par la foudre [...]. Quelques autres à la lisière des bois avaient été revendiqués par les vents qui traversaient parfois la forêt avec fracas »¹². Cendre traverse sa vie, sa réalité, et finalement tout le réel comme à travers un songe, s'ouvrant à une effrayante complexité, à une multiplicité chaotique et irréductible que l'image de l'arbre, sans cesse rejouée, produit au fur et à mesure de ses diverses inscriptions dans l'œuvre.

10 La symbolique de l'arborescence et sa promesse d'unicité sont emportées, transformées dans la mise en œuvre de l'histoire. Il n'y a plus une image de l'arbre, une symbolique, un signifié donné et garanti, mais un seul signifiant, lui-même soumis aux aléas du récit, de ses événements, formels et sémantiques. La tension que l'on peut lire dans l'introduction de Dave Mac Kean, décrivant son image centrale, traverse ainsi tout le récit : l'image rassurante de l'arbre, dans l'ombre tutélaire de la Nature, joue comme une tentative de résistance, une lutte inégale contre le hasard et le chaos naturels. Toutes les images de l'arbre qui se succèdent ne sont que des effets symboliques provisoires, cristallisations éphémères ne durant que le temps qu'il faut à une autre image pour s'installer. C'est la fragilité et la temporalité de la mise en représentation même de l'arbre, et par la suite de tout objet réel, qui est ainsi exemplifiée dans le récit de Dave Mac Kean : au gré des

événements de la lecture, de l'interprétation de l'œuvre, ces images se succèdent et se chassent l'une l'autre, à partir d'un unique signifiant, d'un objet réel ne possédant, pour lui-même et hors de l'événement que constituent l'œuvre et son interprétation, aucune signification arrêtée et immuable.

L'arbre comme figure

- 11 Dans ce récit de Mac Kean, le statut des images de l'arbre apparaît en définitive incertain, oscillant entre des utopies (d'ordre et de nécessité – visions théoriques devenues pour quelque temps poétiques) et l'abandon aux effets du hasard et du chaos, c'est-à-dire un réel asignifiant. Cette potentialité de l'arbre à produire différents effets symboliques, cette plasticité du motif qui rend incertaine et provisoire toute signification, incite à reconsidérer le statut de ses représentations. Ce n'est pas en tant qu'image signifiante « préconstruite » que l'arbre est à l'œuvre dans le récit de Mac Kean, mais en tant que figure ; il ne représente pas une organisation stable signifiant-signifié qui viendrait insuffler une signification au récit, ou que le travail d'écriture viendrait saisir, il est pris dans le mouvement de cette écriture. C'est ainsi que Roland Barthes définit la notion de figure, « l'écrasement elliptique de deux signifiants »¹³ : celui du geste de l'inscription, de la manière dont il est mis en œuvre, en représentation, en tant que motif, et celui du contenu symbolique, culturellement formé, en d'autres termes, artificiel, qu'il transporte. Aucun signifié antérieur ne passe intégralement dans l'œuvre, mais seulement un signifiant lui-même re-produit, qui ne se détermine que dans des opérations de production, écriture coordonnée du texte et de l'image, et à travers le filtre interprétatif de la lecture. L'arbre lui-même, l'arbre réel, ne peut se réduire à l'une de ses images, il n'a pas de signification, seulement une signifiante : il ouvre un espace symbolique dense et indéfini, marque la possibilité d'une interprétation à travers l'opacité de l'objet réel – possibilité qui est une porte d'entrée pour le lecteur, un appel de l'œuvre, un signal. Ce n'est finalement que dans le travail plastique et littéraire, dans cette fusion de l'un et de l'autre qui fait toute la spécificité de la bande dessinée, du « récit graphique », et par le travail de lecture, d'interprétation qui s'ensuit, que l'arbre parvient à signifier. Par cette branche qui pousse à travers elle, Cendre devient un arbre, comme l'arbre devient la petite fille : le travail de Mac Kean les rend indissociables l'un de l'autre mais aussi des images et des phrases qui les décrivent, les figurent, et qui finalement produisent cette « petite fille - arbre ».
- 12 Cela signifie que ni l'arbre ni la petite fille n'existent hors de cet agencement, de ce devenir commun qui les entraîne. En d'autres termes, et pour étendre cette proposition, on peut donc penser que l'arbre n'existe que par ses figures, dans le récit de Dave Mac Kean, ou plutôt dans toutes ses représentations, quel que soit le statut et la valeur épistémologiques qu'on leur accorde. Peut-on distinguer l'arbre de *Sleepy Hollow*, de son personnage, le Cavalier sans tête, ou de l'imaginaire de Tim Burton ? L'arbre en papier que fabrique Stéphanie dans *La science des rêves* de Michel Gondry n'est-il pas aussi réel, ou plus exactement aussi fictionnel, que l'arborescence imaginée par la linguistique pour organiser toute une pensée du langage et de la connaissance ? On trouve chez Barthes tous les outils conceptuels permettant de penser et de soutenir une telle extension de la notion de figure, traversant les frontières épistémologiques, et débouchant sur les enjeux d'une sémiographie qui voit tout signe, toute organisation signifiante comme le résultat d'une écriture, c'est-à-dire d'une production¹⁴.

- 13 C'est ainsi que la tension qui transparait dans l'histoire de *Cendre*, entre la dureté irréductible, définitivement opaque, du réel, et les fictions qui l'atténuent, devient paradigmatique du rôle même de la fiction et de son statut épistémologique. La diversité littéraire et plastique des images de l'arbre, et la manière dont elles sont à l'œuvre dans le récit de Dave Mac Kean, dont elles forcent et incitent le travail d'interprétation, ne cesse de rappeler que toute représentation, tout effet de signification, n'est jamais que la conjonction de multiples actes de production, dont le but reste toujours, selon diverses modalités, de maîtriser et d'ordonner le réel. De ce point de vue, rien ne permet de séparer par essence – c'est-à-dire toujours au nom d'une Nature, d'une donation originelle des significations du réel – les images symboliques, poétiques de l'arbre, et les modèles théoriques qu'il soutient : toutes ces représentations sont toujours, déjà et avant tout, des fictions. Dave Mac Kean lui-même suggère une telle pensée de la fiction – c'est par ailleurs sans doute cette perspective qui donne tant de résonance, d'épaisseur à son récit. Et ainsi, l'image de la branche qui pousse à travers Cendre est aussi celle de l'histoire, de la fiction elle-même : « L'histoire était courte et simple et avançait d'un pas égal, se frayant un passage dans la petite Cendre qui dormait, rampant sur sa peau blanche, prenant racine partout où elle trouvait asile [...] Et quand la petite Cendre comprit enfin ce qui se passait, il était trop tard. Elle faisait partie des broussailles au fin fond des bois »¹⁵. L'image est alors celle d'une fiction qui prend dans le réel, vient combler ses manques, ses imperfections, le modifier, le former ; cette fiction-là n'est plus le contraire de la réalité ni même de la vérité : pour Cendre, comme pour son lecteur, elle est le réel lui-même.

Conclusion

- 14 Cette pensée de la fiction, qui hante toute l'œuvre de Dave Mac Kean, relève d'enjeux philosophiques d'une grande ampleur. Que savons-nous de l'arbre naturel, réel, qui ne soit déjà l'effet d'une fiction ? Depuis Nietzsche, ou au moins les propositions de la Gestalt, la perception elle-même, travaillée par les structures du langage, peut apparaître comme une production, celle d'une image mentale, d'une représentation contextuelle, partielle et partiale, tout aussi « artificielle » qu'un tableau ou qu'un conte. S'ils ne peuvent mener à une réponse définitive et aboutie, le travail de Dave Mac Kean et la richesse symbolique des figures de l'arbre, posent la question de la fiction et de ses enjeux d'une manière radicale.
- 15 Aucune différence de statut épistémologique, aucun principe essentiel, ne semble à même de séparer les deux pôles de représentation de l'arbre. Le seul mode de leur distinction reste opératoire ; il se limite à la manière dont ces représentations sont produites et à l'usage qu'on en fait. Si les images de l'organisation et de l'origine tendent vers une maîtrise conceptuelle du réel, vers une tentative de lui imposer un ordre, de rompre et de traverser son opacité fondamentale, d'autres, se voulant images du chaos, ou du moins de la multiplicité, semblent se complaire à regarder au fond de l'abîme, à se perdre dans ce néant, relevant avec délice les effets du hasard. Et si l'arbre comme objet réel semble impossible à situer vis-à-vis de ses représentations, puisqu'impossible à penser hors de la représentation elle-même, n'est-ce pas finalement cette alternative, proprement métaphysique, ce jeu de l'ordre et du chaos, de l'apollinien et du dionysien, qui fait toute la fascination du motif de l'arbre ? La production de figures, qu'on les nomme images, représentations, théories ou encore modèles, n'est-elle pas la seule manière dont nous

parvenons à percevoir et appréhender le réel ? Comment serait-il possible de prétendre saisir, penser l'arbre, ou tout autre objet ou événement réel, sans le mettre ainsi d'emblée, par le travail du langage qui accompagne toute pensée, en représentation ?

- 16 Dans la manière dont on le pense, dont on le décrit, analogiquement, l'arbre nous ressemble : être vivant, éphémère, croissant, se développant et dépérissant, il est lui aussi soumis aux caprices du hasard et du temps. Il nous ressemble et pourtant, par cette pérennité qui parfois lui donne plusieurs siècles d'existence, dépassant de très loin l'horizon de la vie humaine, il semble bénéficier d'une secrète intimité avec l'utopique Nature, lui accordant le privilège de résister au temps et aux événements, de durer, accomplissant ainsi aux yeux de celui qui ne peut en voir la fin, le mythe de l'éternité. Si l'arbre fascine, s'il est une promesse, une occasion pour le philosophe, le poète ou le scientifique, c'est qu'il incarne exemplairement une inquiétude métaphysique, une tension originelle entre l'être et le néant, l'ordre et le hasard, qui hante toute l'histoire intellectuelle et culturelle de l'humanité.
-

NOTES

1. Sur la notion d'*effet* et son importance philosophique et épistémologique, nous renvoyons à Barbara Cassin, *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard - Nrf Essais, 1998 (1995).
2. Mille plateaux, « Capitalisme et schizophrénie », Tome 2, Paris, Éd de Minuit, coll. Critique, 1997, p. 11.
3. Clément Rosset, *L'anti-nature, Éléments pour une philosophie tragique*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France – Quadrige, 2004, (1973), pp. 20-21.
4. *Ibid.* p. 5
5. Dave Mac Kean, *Échos graphiques*, Éd. Delcourt, p. 14.
6. Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, Éd. de Minuit - Critique, 1995, (1979).
7. Dave Mac Kean, *op. cit.* p. 15 (je souligne).
8. *Ibid.* p. 15.
9. *Ibid.* p. 18.
10. *Ibid.* p. 19.
11. *Ibid.* p. 23.
12. *Ibid.* p. 20.
13. Roland Barthes, « *Sémiographies d'André Masson* », *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Éd. du Seuil – Points Essais, 1992, (1982), p. 142-144.
14. *Ibid.*
15. Dave Mac Kean, *op. cit.* p. 18.

AUTEUR

OLIVIER SUBRA

Docteur en Etudes Cinématographiques
Laboratoire de Recherche en Audiovisuel
Université de Toulouse II Le Mirail