HAL
open science

Scénographie perceptive entre la vie et la mort : aller et retour autour du bois en rivière

Yves-François Le Lay, Emeline Comby

To cite this version:

Yves-François Le Lay, Emeline Comby. Scénographie perceptive entre la vie et la mort : aller et retour autour du bois en rivière. Revue du Nord. Collection Archéologie (Hors série), 2013, 19, pp.101-110. halshs-00867511

HAL Id: halshs-00867511

https://shs.hal.science/halshs-00867511v1

Submitted on 30 Sep 2013

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

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

Scénographie perceptive entre la vie et la mort : aller et retour autour du bois en rivière
Yves-François Le Lay et Emeline Comby

Si le bois en rivière était reconnu comme une ressource par les communautés locales jusque dans les années 1960, les riverains s'en sont progressivement détournés pour le considérer comme un déchet. Suite à l'abandon de parcelles inondables et à la négligence de l'entretien des cours d'eau, les forêts alluviales s'étendent et vieillissent, si bien que les entrées de bois au sein des hydrosystèmes croissent[1]. Or, les embâcles de bois sont stigmatisés lors des crues et des inondations dans la mesure où ils peuvent déstabiliser des ouvrages transversaux, faciliter les érosions de berge et élever la ligne d'eau à l'amont. C'est la raison pour laquelle le dispositif juridique français insiste sur le nettoyage du chenal et le libre écoulement des eaux. Cette position ne fait pas consensus. Les programmes de restauration écologique sont de plus en plus nombreux à réintroduire du bois en rivière, par exemple en Allemagne et en Autriche[2]. Bien que trop souvent appelé « bois mort » ou « débris ligneux », ce dernier est source de vie : la littérature scientifique a montré qu'il complexifie la géomorphologie fluviale, diversifie les habitats aquatiques, et donc augmente la biomasse et la biodiversité des populations de macro-invertébrés benthiques et de poissons[3]. Néanmoins, en France, le bois en rivière est généralement perçu d'une façon négative, ce qui pousse à le supprimer lorsqu'il est apparent et entrave sa réintroduction lorsqu'il manque.
Cet article porte précisément sur la charge affective du bois en rivière. Répondant aux appels de G. Durand et de F. Dagognet – en faveur respectivement d'une « matériologie » et d'une « hylétique » présentés comme une science de la matière[4] –, les variations du regard sur l'arbre de la rive, l'arbre mort et le bois flottant, sont relevées pour adoptées une démarche de scénographie perceptive. A partir d'un corpus poético-littéraire francophone (XIXe-XXe siècles), d'un échantillon de peintures et d'un recueil de créations issues du *land art*, il s'agit de montrer comment l'imaginaire collectif passe de l'objet à l'abject[5] et comment le savoir-penser scientifique et la création artistique s'efforcent de redonner forme et vie à ce qui ne semble plus en avoir.

1. L'esthétique de l'arbre voisin du cours d'eau

1.1. L'arbre *axis mundi*

La contemplation de l'arbre conduit à le représenter comme une puissance, une réalité extra-humaine souvent bénéfique. Axe vertical, l'arbre pousse et s'élève vers la lumière, véritable « pont vivant entre l'eau sans mémoire et l'air sans consistance »[6]. C'est la variante la plus répandue du centre axial ; planté au milieu de l'univers ou dans un centre qui en tient lieu, il se nourrit de terre et d'eau pour former trois niveaux, ceux des racines, du tronc et du feuillage. Comme le pilier ou le poteau sacré, l'arbre est un axe cosmique qui maintient ensemble trois mondes[7] : (a) le monde souterrain ou le Monde du Bas, que le sapement latéral du chenal sur la berge a rendu visible, est peuplé par des divinités animales, végétales et minérales ; (b) le monde terrestre ou Monde du Milieu est celui auquel l'arbre et l'homme appartiennent ; et (c) le monde céleste ou Monde du Haut, dans lequel l'arbre se prolonge, est habité par des divinités tutélaires, des ancêtres, des guides. L'arbre parcourt ainsi la totalité de l'espace, répartit les quatre éléments autour de lui et relie le Ciel, la Terre et l'Enfer : il s'affirme comme un *axis mundi*.
Telle une silhouette giacomettienne, la verticalité de l'arbre dynamise l'espace autour de lui.
« Individualisé, détaché de la forêt, l'arbre, comme l'homme, se dresse sur la surface de la terre »[8]. En 1952, Beckett avait choisi un décor minimal pour *En attendant Godot* : une route à la campagne, avec

---

[1] LE LAY, PIÉGAY 2007.
[2] GREGORY *et al.* 2003.
[3] LE LAY *et al*. sous presse.
[4] DURAND 1992 ; DAGOGNET 1997.
[5] BACHELARD 1942 ; DAGOGNET 1997.
[6] DIETRICH 1993.
[7] DUMAS 2002.
[8] BACHELARD 1943.

un arbre[9]. La ligne verticale de l'arbre s'élève dans le paysage et dynamise la vacance de l'espace. Sa structure casse par son élan le plan horizontal. C'est encore plus vrai sur une berge. La verticalité et l'immobilité de l'arbre contraste avec l'horizontalité et la mobilité de la rivière. « Notre temps s'épanche / Temps de transparence / Miracle des sources / Sous une saulaie »[10].

1.2. Similitudes et différences entre le bois et l'eau

Comment expliquer cette fascination pour l'arbre près de l'eau ? Il contribue à donner de la sainteté à un site, y favorise la manifestation du sacré – la hiérophanie d'Eliade[11] – et semble établir une interface entre l'humain et le divin : il est un trait d'union entre le sol et les cieux. Les trois religions monothéistes ont entretenu un lien très fort tant avec l'eau qu'avec l'arbre. S'ils ne sont pas vénérés, tout deux s'imposent comme des médiateurs, un lien possible avec Dieu.
Le poète a repéré que des interrelations bénéfiques unissent l'arbre et l'eau. L'arbre purifie l'eau, alors que celle-ci le nourrit. Selon Ponge, la forêt se présente comme « un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes »[12]. De même, chez Valéry, l'arbre est une sorte de fleuve vivant. « C'est une hydre, ô Tityre, aux prises avec la roche, et qui croît et se divise pour l'étreindre ; qui de plus en plus fine, mue par l'humide, s'échevèle pour boire la moindre présence de l'eau imprégnant la nuit massive où se dissolvent toutes choses qui vécurent »[13].
Le cours d'eau est spontanément comparé à l'arbre, et l'arbre à la rivière. Le plus souvent, ce sont les similitudes qui sont relevées. Mais des différences, voire des oppositions, s'affirment également. « Un ruisseau, c'est tout le contraire d'un arbre : il va du bout de ses plus fines ramilles vers des branches puis un tronc unique, et abreuve la mer par ses racines. La sève n'y remonte jamais »[14]. Plus généralement, l'arbre semble procédé d'une synthèse, celle de l'eau et de la terre. Il s'élève grâce à l'eau terrestre, infléchissant son cours et la faisant sien : « Comme il monte, le chant que tous les troncs ont su tirer de l'épaisseur de la terre, comme il monte en ce cœur de verdure où la lumière liquide du printemps est venue déposer son nid. Et comme elle brûle ton eau vivante, ô peuplier »[15].
Jaccottet a associé les thèmes de l'eau et du bois, s'émouvant de « cette vieillesse touchante des vieilles fontaines creusées dans des troncs au plus sombre des forêts, des vieilles carènes qui ont beaucoup porté (autant de morts, celles-là, que celles-ci de poissons) »[16]. Pour introduire des gravures représentant des *Paysages de Grignan*, cet auteur s'est en effet laissé aller à rêver profondément. Le soc de la charrue poussée par l'homme dans la terre lui semblait alors « une étrave d'eau dans une houle de vieux bois ». Plus loin, il s'est souvenu que des êtres mythologiques semblables occupaient les points d'eau et la forêt, tout lieu dont l'humidité suffisait à les accueillir. « Dryades… le nom sonne, vraiment, comme ces couleurs sur les troncs qui, jadis, en auraient abrité les porteuses : il est humide et dru, il brille sur fond sombre ; elles, sœurs des naïades, rappellent l'alliance originelles des eaux et des forêts ».

1.3. Aux marges du monde

Le cours d'eau n'est pas un simple lieu de transit ou de passage, mais une route elle-même en mouvement, un fluide porteur. Il s'oppose à l'immobilité de l'arbre. Sont ainsi données les deux voies de la condition humaine, le voyage ou l'enracinement, le mouvement ou l'installation. De plus, l'horizontalité de l'un tranche sur la verticalité de l'autre. Ce décor minimal fournit deux symboles dont la richesse donne au paysage une dimension métaphysique.

---

[9] BECKETT 1952.
[10] « Au pied du saule », dans BOULIC 1999.
[11] ELIADE 1964.
[12] PONGE 1967.
[13] VALERY 1943.
[14] DAILLIE 1994.
[15] DIETRICH 1993.
[16] JACCOTTET 1970.

« Rivière aperçue entre les arbres tu es belle / et simple comme la formule du jour accordée au cœur »[17]. L'expression géographique du cours d'eau conduit à l'éprouver comme une frontière naturelle et symbolique entre deux mondes. Ce désert intérieur ou ce labyrinthe végétal s'apparente à un *limes* dont il faut évaluer la portée. La figure du bord, de la bordure, de la rive, de la berge, de la lisière, ou de la frange désigne les confins de la rivière et de la forêt, mais aussi un endroit sensible dans la culture du paysage. « D'un point de vue anthropologique, ces limites spatiales, transparentes ou opaques, rapides ou longues, ne déterminent pas seulement les formes concrètes du paysages, elles signalent aussi les lieux par lesquels le passage s'opère »[18]. D'ailleurs, les pratiques paysagistes donnent toute leur importance au traitement de telles limites : ouvertes ou fermées, elles sont créatrices de différences.

2. La dégradation de l'arbre dans l'eau et par l'eau

2.1. Le frère qui se meurt

Décrire la transition de l'arbre au bois mort, c'est décrire la mutation d'un objet en infra-objet ou en non-objet : « La souche veille / corps flétri »[19]. Le bois mort est la conséquence d'une dégradation de l'arbre. C'est sous une forme pathétique qu'il est souvent représenté : le renoncement de l'arbre grêle, la souffrance du vieil arbre, le vice de l'arbre creux et du bois pourri, l'humiliation de la souche ou de l'arbre abattu. Pourquoi ce pathos ? L'arbre a envahi la peinture et la poésie parce qu'il sait à lui seul signifier la solitude du pouvoir, les affres de la passion ou encore l'irréductibilité de la vertu.
Le macabre occupe une place particulière dans l'œuvre originale du graveur Bresdin. Ce goût pour le morbide semble tributaire de son intérêt pour les débuts de l'estampe dans les écoles du Nord, mais aussi de son tempérament mélancolique. La *Comédie de la mort*[20] est une allégorie de la Mort triomphante. Squelettique et cachée, elle ricane et se moque ; elle participe de la Danse macabre, mais n'attaque pas. L'accablement des figures solitaires et égarées est renforcée par la noirceur déstabilisante de ce monde à part. Les eaux croupies pèsent sur ce paysage désolé et tourmenté. La végétation exubérante et d'ossements épars obscurcissent le paysage et éloigne le céleste ; l'âme est attirée vers l'unique sortie chtonienne : « disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux »[21]. Les troncs sont difformes et monstrueux, les branches et les racines se tordent. L'arbre sec au bord d'une eau stagnante contribue à construire une atmosphère de cauchemar et de mort, une nature hostile où les différents règnes s'unissent et se confondent. L'abondante végétation épaissit la nuit : elle "stymphalise" le paysage. Cette notion de stymphalisation, empruntée à Bachelard[22], évoque les stymphalides, ces oiseaux d'une grandeur prodigieuse qui tirent leur nom du fleuve Stymphale et dont ils occupent les bords. Ils éclipsent la lumière du soleil avec leurs ailes dont les plumes sont des flèches. Dans cette gravure se mêle en effet un angoissant dosage de réalisme et d'imagination. L'œil se perd dans l'écheveau inextricable des branchages. « Perdant ses repères, le spectateur, confronté à un ordre basculé, est menacé d'un engloutissement dans une eau lourde, chtonienne, auquel s'ajoute la noyade dans les ténèbres »[23].
La mort d'un arbre au bord d'une eau courante est un événement pour le poète. « Ailes déployées / Le peuplier s'en est allé / Emiettant la brume / De ses feuilles répandues »[24]. Une telle mort laisse un vide bien difficile à combler. La douleur sentimentale qui en découle, sans cesse réveillée par la vacuité de l'espace, peut alors être ressentie durablement. La rivière est ressentie comme un lieu déserté : « Ils étaient trois / (Vint le jour avec ses haches.) / Ils étaient deux / (Ailes traînantes d'argent.) / Il en reste

---

[17] CHAMBELLAND 1961.
[18] DONADIEU 2002.
[19] BESSIERE 1979.
[20] BRESDIN (1822-1885), *Comédie de la mort* (1854), lithographie, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes.
[21] BACHELARD 1942.
[22] *Ibidem*.
[23] SOUBIRAN 2002.
[24] « Le peuplier », dans BOULIC 1999.

un. / Plus rien... / (L'eau reste déserte.) »[25]. Garcia Lorca s'est attardé à plusieurs reprises sur le manque né de la disparition de peupliers au bord d'une eau courante, s'interrogeant sur ce qu'il lui restait de ces êtres qui remplissaient le paysage : « Les hauts peupliers s'en vont / mais ils laissent leur reflet. / Les hauts peupliers s'en vont / mais ils nous laissent le vent. / Mais ils ont laissé flottants / sur les fleuves leurs échos »[26].
La dégradation de l'arbre, comme celle de toute structure vivante, est anxiogène pour le contemplateur. « Grands arbres / qui vieillissez d'obstination / au ras de la falaise / nous avons les mêmes racines »[27]. L'empathie humaine pour l'arbre semble consensuelle, et l'influence qu'il exerce sur nos sentiments s'avère à la fois efficace et en partie inconsciente. « Tu pleures ce qui se défait / et se défaisant / t'installe obscurément / au cœur de la fragilité, / lumineuse mesure de ta permanence »[28]. L'embâcle ou le simple tronc flottant concrétise la menace. Dans son *Voyage en Amérique*, Chateaubriand a observé en Floride « le crocodile, flottant comme le tronc d'un arbre »[29]. De même, Reclus décrit l'immense agglomération d'arbres sous laquelle les eaux de la Red River se perdaient : « Rien ne peut donner une idée de cet entassement fabuleux de troncs enchevêtrés par les racines et par les branches. Etendus dans la fange du rivage, ou dressant leurs têtes fantastiques hors de l'eau noirâtre, ils ressemblent aux antiques plésiosaures qui jadis se traînaient dans le chaos vaseux »[30].

2.2. De la déchéance au déchet bois mort

Dans le registre ontologique du bois mort, il convient de préciser d'emblée que considérer cet objet, c'est voir ce qui nous perd et dont il faut s'éloigner : « Raisons pour lesquelles dessiner un arbre mort = difficultés psychologiques »[31]. C'est que le bois mort inspire du dégoût, de la répulsion et provoque donc un souhait de séparation et d'éloignement.
Informe, amorphe, le bois mort subit son insignifiance : « nous cherchons le lien entre ces bois morts sur le sable »[32]. Genevoix a utilisé la comparaison d'un « corps inerte comme une souche »[33]. Un tel corps devient alors un non-être, ou un moins-être. Désormais exclus du secteur de l'énergie et de celui des matériaux, les débris ligneux appartiennent à la catégorie peu flatteuse des « inutiles au monde » qui y séjournent sans vraiment y appartenir. Ils occupent une position de surnuméraires, en situation de flottaison dans une masse liquide étrangère. Ils n'y sont pas intégrés, et sans doute inintégrables. Dévalorisés, ils ne sont plus branchés sur les circuits d'échanges productifs, ils ont raté le train de la modernisation et reste sur le quai. Dès lors, ils peuvent faire l'objet d'attention et susciter de l'inquiétude, car ils posent problème : « ce sont amas / désanimés déshabités (…). Que faire de ces amas ? / Nul souffle ne pourra les ranimer »[34].
Dans ce contexte, apprécier le bois mort, ce serait célébrer l'émietté, le déchiqueté, le fragmentaire et le brisé. En effet, le bois mort est le résultat de la désorganisation d'une unité bien organisée, ce qui suscite l'émotion de l'homme face à la décomposition et la fétidité. « La malignité des choses informes est un mal trop grand pour être dit »[35]. Un tel objet glisse en nous la contamination, il véhicule l'impur et le mal. Son contact vaut l'humiliation. « Toutes les choses disgracieuses et brisées, toutes les choses qui sont usées et vieilles, (…) / Nuisent à ton image »[36].
Or, le bois mort a perdu son dynamisme ascensionnel, sa verticalité, et même toute forme. Il n'est plus question d'immortalité. Les débris n'ont plus les attributs de l'arbre, il reste le bas et non le haut, le chtonien au lieu de l'aérien, le lourd et le sombre à la place du subtil. Autant de propriétés peu

---

[25] « Trois arbres abattus », dans GARCIA LORCA 1987.
[26] GARCIA LORCA 1987.
[27] BROUSSARD 1986.
[28] LEBRETON 1989.
[29] CHATEAUBRIAND 1861.
[30] RECLUS 1859.
[31] QUINTANE 1999.
[32] DA SILVA 1978.
[33] GENEVOIX 1925.
[34] DEPREUX 2001.
[35] YEATS 1899.
[36] *Ibidem*.

flatteuses qui font du bois mort un déchet, un rebut. Le bois n'a plus d'intégrité, il est réduit à de la matière. La civilisation occidentale et son hygiénisme conduisent à échapper au délétère, aux matières salissantes et informes. « Nos sociétés amplifient ce puritanisme matériel, comme s'il fallait partout nettoyer, éliminer et même brûler »[37].
Lorsque le poète se voit et se montre comme du bois mort, il dit son inquiétude. « Solitude. Sur les murs, je ne reconnais plus mon visage de bois mort. Un rameau ici et là, comme s'il suffisait de tromper les apparences ! »[38]. Le poids d'un sentiment peut effectivement réduire le corps humain à de la matière ligneuse, moins innervée que la chair humaine… De même, la maladie semble capable de lignifier les hommes. A vingt-cinq ans, souffrant d'une tumeur au cerveau, Percheron décrit la mutation de son corps, sa désintégration vers l'informe. « Je me suis mis à faire de tout petits rondins, mais plus de bûches sonnantes et trébuchantes comme on les aime, avec odeur et bruit s'il vous plaît, Monsieur. Tout devenait filandreux (…). Et puis après, il ne restait plus que de vagues bouts, des restes. Je me décomposais, rien à foutre, et de l'intérieur en plus, sans effluve. Autant dire de la pire espèce : sans cachet, sans signature »[39]. Surtout, il relate la transformation de son regard sur lui-même, et celle de ses sensations les plus intimes. Intérieurement, il ne se sent plus homme, mais *Végétal*. Il n'est plus fait de chair et d'os, mais d'une matière ligneuse elle-même en cours de désagrégation.
« Des centaines de petits copeaux apparaissaient sous mon visage. Au début, je me transperçais chaque jour ces millions de saloperies de petits boutons de bois »[40].
Du fait de son rapport au temps, le bois mort est facilement lié au souvenir, celle qui ne revient pas, celui dont on n'est plus certain ou celui qui induit en erreur. Il s'agit alors du « bois sec de l'oubli »[41]. Le bois mort est le symbole de la déchéance, de l'espoir déçu, de la défaite dans la lutte contre le temps car il ne reste alors que l'emprise irrémédiable, inévitable, irréversible de la temporalité, de la mobilité, du vieux, de la mort et de la linéarité.

2.3. Le bois flottant, corps putride

Dans la forêt, près d'un arbre, le bois mort conserve du sens. Mais dans la rivière, il n'a plus sa place : « Dans le ravin / qui pleure le bois mort ? »[42]. Le bois dans l'eau est déconnecté de son milieu originel.
Le regard humain rabaisse le bois mort du côté du monde rampant et fangeux où règnent les fièvres et les hallucinations, par opposition au monde des sommets, baigné d'azur. Les fragments ligneux encombrent la rivière, la pollue : ce sont des épaves, parce que le bois est lié à la décomposition et à la mort. Ces débris sont les conséquences d'une dégradation. Il appartient à la multitude des êtres qui marchent vers l'extinction ou même la corruption, du moins l'altération après la simple diminution.
En Asie du Sud-Est, B. Collet a dénigré le « caniveau sale, encombré de débris végétaux », en insistant sur « la pourriture des mousses, des débris végétaux jetés à même le sol »[43]. Surtout, il a relevé le mal-être qui s'en dégage : « Il croit qu'il y a la boue des rues, les ordures végétales, cette maladies de la pauvreté totale, que c'est ça qui l'abat ». Le bois mort noircit l'ensemble éthéré de la rivière, défini à la fois par sa luminosité, sa pureté. Le misérable fangeux est abandonné à lui-même ; rien ne peut le soustraire à sa déchéance. Laissé à lui-même, le bois mort glisse vers la noirceur : il est le signe avant-coureur de la décomposition cadavérique. A ce titre, il est délaissé en raison du danger qu'il inspire. S'en approcher, c'est risquer la contamination.
Cette dimension putride n'a pas échappé aux artistes, notamment à Bosch et le volet droit du triptyque intitulé *Le jardin des délices*[44] : le volet de l'enfer et le troisième acte de la chute. Le torse de cet homme-arbre est fait d'une écorce vide en forme de coquille d'œuf, ce qui signifie le manque de valeur et représente le péché. D'ailleurs, à l'intérieur, la scène de débauche d'une taverne infernale

---

[37] DAGOGNET 1997.
[38] CURTIL 1967.
[39] PERCHERON 2001.
[40] *Ibidem*.
[41] CAROUTCH 1972.
[42] DEPREUX 2001.
[43] COLLET 1996.
[44] BOSCH (1449-1517), *Le jardin des délices* (vers 1503), huile sur bois, Madrid, Musée du Prado.

attire le regard. Le visage décomposé de cette énigmatique créature jette un regard vain et mélancolique en arrière et observe la déchéance de son corps. Sur sa tête, un vaste disque sert de promenoir à d'horribles petits démons (et à leurs victimes) dansant autour d'une cornemuse rouge disproportionnée, emblème masculin qui symbolise la luxure. Le torse du monstre repose sur des jambes transformées en souches d'arbres morts qui sont plantées dans des barques comme dans des sabots. Voici un monde fantomatique où écorces, bois mort, souche et arbre tourmenté ajoutent, près d'une eau sale, au règne de la pourriture et de la déchéance.
En noircissant les eaux et en les habitant d'ombres indécises, les bois flottants émergent telles des apparitions, des corps convulsés ou des morceaux humains qui cernent l'observateur de toutes parts. G. Picard a relaté le rêve glaçant d'un paysage fantomatique fait de « troncs de bois lisses comme des corps, presque mous, que le fleuve emporte. (Parfois l'un d'eux est projeté dans les airs et ne retombe pas »[45]. Le bois mort matérialise le monstre, le cache, mais aussi trahit sa présence. Le corps flottant est inséparable du vice. Il révèle ce que nous ne voulons pas reconnaître en nous, cette part insupportable qui nous constitue. La surface sur laquelle il repose est une entrée vers les enfers, vers l'antre du monstre. Les bois flottants sur la Loire sont au cœur des travaux photographiques et poétiques de J. Saudubois et A. Boisseau. Leurs formes tourmentées et leur aspect blanchi en font tantôt des « Mufles et rostres / bêtes torpides / rampantes et cornues / montées des eaux » , tantôt des « Pèlerins décharnés / vieux veilleurs de Loire / tous nos aïeux passant / revenus de l'ossuaire »[46].

2.4. Le bois mort, l'hybridité mortelle

Le bois mort en décomposition, à la dérive, symbolise le mariage de l'élémentaire, en un lieu indéterminé entre terre et eau. Provenant de l'air, il tend maintenant vers la vase, unissant le dessus et le dessous. En ce sens, il favorise les hybridations, incarne la différence et sert de refuge à l'absolument étrange. Il est une image du passage d'un règne à l'autre, d'un monde à l'autre. Il confronte les hommes à leurs interdits… Les paysages fluviaux portent deux grands types de bois : le tronc emporté par le courant et le bois flottant sur une eau calme. De même, les métaphores aquatiques proposent des images de la mort des hommes.
La mort acceptée et à venir est la plus fréquente ; elle emprunte une voie longitudinale, une pente qui décline doucement, insensiblement. Il semble bien que la mort doive passer par l'eau. Bachelard a largement présenté le « mythe de la mort conçu comme un départ sur l'eau »[47]. Il précisait que la « mort est un voyage et le voyage est une mort ». En effet, l'eau courante invite à une vision du thème de l'ultime voyage, celle de l'abandon à son flux. Le voyage sur le fleuve alimente le mythe universel du dernier voyage ; et l'arbre emporté par le courant actualise ce motif. Déjà marqué par « l'isolement de l'arbre au bord de l'eau »[48], l'observateur ne peut qu'être ému par sa chute et plus encore par sa nouvelle mobilité sur l'eau. « L'arbre / déraciné / pour un départ »[49]. Si « tous les bateaux parlent voyages »[50], il en est quelques-uns – surtout en bois – qui restent inféodés au dernier d'entre eux. L'embarcation n'est pas ici un objet anodin : « plus intimement, toujours allongé dans son cercueil naturel, dans son double végétal, dans son dévorant et vivant sarcophage, dans l'Arbre – entre deux nœuds – il était donné à l'eau, il était abandonné aux flots »[51]. Le fond des Antiquités nationales possède un exemple de sépulture en pirogue[52]. Un prince a été inhumé avec ses armes gallo-romaines dans un tronc de chêne évidé. Datée du Second Age du Fer (La Tène II), l'embarcation est longue de plus de cinq mètres et a servi de sarcophage. Cette pratique mêle un culte de l'arbre, qui permet de passer de la terre vers le ciel, et un culte de la rivière, en faisant don d'un corps à l'eau. D'une certaine manière, en plaçant le mort au creux de l'arbre, puis en confiant l'arbre au flux des eaux, les

---

[45] PICARD 1988.
[46] SAUDUBOIS, BOISSEAU 2003.
[47] BACHELARD 1942.
[48] CLERBOUT 1996.
[49] « L'arbre mémoire », dans BESSIERE 1979.
[50] CLERBOUT 1984.
[51] BACHELARD 1942.
[52] La pirogue-cercueil de Chatenay-Mâcheron (Haute-Marne), Musée Saint-Germain-en-Laye (Antiquités nationales.

puissances maternelles sont doublées. Le mythe de l'ensevelissement est proposé et répété. Un certain charme existe à se laisser abandonner pour cette ultime destination : « Une barque sombre, chargée d'une cargaison de blé. Que j'y monte, que je me mêle aux gerbes et qu'elle me fasse descendre l'obscur fleuve ! »[53]. Il n'y a plus à résister aux différentes forces, il suffit de s'insérer dans un flux : « je glisse le long du fleuve / limoneux / tout doucement / le paysage va et vient jusqu'à moi »[54]. Si l'occasion se présentait, Jaccottet la saisirait rapidement, quitte à monter dans l'embarcation en clandestin. « J'embarque sans mot dire ; je ne sais pas où nous glissons, tous feux éteints. Je n'ai plus besoin de livre : l'eau conduit. A la dérive »[55].
La mort réapparaît ici sous une forme renouvelée : « le fétu emporté par le ruisseau est l'éternel symbole de l'insignifiance de notre destin »[56]. Ce fétu, l'Ophélie d'*Hamlet*, une pièce de Shakespeare. Il ne s'agit que d'un personnage secondaire amoureux du héros, faible psychologiquement, qui sombre peu à peu dans la folie. Selon la reine Gertrude, elle meurt noyée en cueillant des fleurs, mais Shakespeare laisse planer un doute. Est-ce un suicide ou un accident ? Quoi qu'il en soit cette œuvre est fondatrice d'un mythe littéraire et sert d'ancrage au complexe dit d'Ophélie. « C'est l'eau rêvée dans sa vie habituelle, c'est l'eau de l'étang qui d'elle-même "s'ophélise", qui se couvre naturellement d'êtres dormants, d'êtres qui s'abandonnent et qui flottent, d'êtres qui meurent doucement »[57]. L'eau devient alors le cosmos de la mort. L'ophélisation lui devient substantielle. Près de l'eau, tout incline à la mort : cet élément communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort. Pour son *Ophélie*[58], Millais a peint pendant des mois le décor au bord d'une rivière du Surrey. Le cadavre semble piégé par la flore luxuriante, les souches tortueuses et les joncs. Les ombres enténèbrent l'air et l'eau s'avère poësque, c'est-à-dire lourde et sombre, insondable et mêlée de terre. Cette eau profonde s'apprête à « digérer Ophélie que sa robe apparente à une chrysalide »[59]. Le saule traverse le ruisseau et se penche sur le visage dont l'expression hésite entre l'inconscience et la mort. Paradoxalement, l'eau semble boire Ophélie. Par sa traversée et sa descente, Ophélie suggère le passage d'un monde à l'autre à travers son propre sacrifice. La jeune fille semble en prière, et cet état extatique indique que sa mort va purifier l'eau, lui rendant « la propriété de la substance féminine dissoute »[60]. En s'unissant à l'eau crépusculaire, elle incarne le principe féminin originel et se transcende en archétype de la mère fertile.
Les débris ligneux sont assimilés à Ophélie par une anthropomorphisation spontanée : « Les YEUX FERMES sous les feuilles fraîches de ses troènes, le chemin d'eau m'emportait chaque après-midi à reculons comme une Ophélie passée dans sa bouée de fleurs, dissolvant lentement du front les clôtures molles. (...) L'ombre de la forêt sur la rivière mêlait à l'eau noire une douce tisane de feuilles mortes et d'oubli »[61]. Rimbaud a développé à plusieurs reprises le thème du pourrissement qui précède la dissolution. Un désir de néant, d'anéantissement est à l'œuvre. Il est particulièrement sensible dans le suicide féminin : celui d'Ophélie bien sûr, mais aussi – et plus nettement encore – chez Loreleï. Ce qui a été vu et chanté, la lune, le soleil ou le monde, est emporté dans la dérision : « J'aime autant, mieux, même, / Pourrir dans l'étang, / Sous l'affreuse crème, / Près des bois flottants »[62].

3. Racheter le bois en rivière

3.1. Le recours au penser-savoir artistique

Le *land art* se présente comme « une pratique artistique qui s'effectue "hors les murs de l'art" (…) pour recomposer autour du projet d'art un autre "monde de l'art" situé – un ensemble de relations

---

[53] « Bois et blés », dans JACCOTTET 1970.
[54] CEYSSON 1994.
[55] JACCOTTET 1970.
[56] BACHELARD 1942.
[57] BACHELARD 1942.
[58] MILLAIS (1829-1896), *Ophélie* (vers 1851), huile sur toile, Londres, Tate Britain.
[59] SOUBIRAN 2002.
[60] BACHELARD 1942.
[61] GRACQ 1946.
[62] « Les Amis », dans *Comédie de la Soif*, Rimbaud 1872.

relatives et situées, attachées au processus de l'œuvre en train de se faire et à sa mise en vue »[63].
Organisée en septembre 2005 par l'association drômoise « Art in Situ » et la communauté de communes du Val de Drôme (CCVD), une manifestation d'art environnemental est abordée notamment via un corpus d'articles de presse[64] et un film documentaire de trente-et-une minutes *La Drôme, rivière sauvage ?*[65] En effet, les vingt-deux artistes européens ont travaillé pendant deux semaines sur ce thème dans la réserve naturelle des Ramières, à la fois dans la Maison des Ramières, au bord et dans la rivière Drôme, avant une exposition au public du 17 au 24 septembre. Les œuvres proposées sont inédites, éphémères (notamment soumises aux crues de la rivière ou au débit dans le lit mineur de la rivière) ou plus pérennes, et réalisées *in situ*. Les artistes ont bénéficié de conférences notamment d'un géologue sur le transport solide de la rivière, d'un membre de la FRAPNA (Fédération Rhône-Alpes de protection de la Nature) et du conservateur de la réserve sur les essences de la ripisylve et les espèces animales.
L'œuvre d'Annegret Heinl *Charon at the Drôme* est composée de trois installations éphémères dans le lit majeur de la rivière : un carré délimité par des galets roulés et rempli de bois flotté (4m x 4m), un triangle où l'herbe est coupée et où les galets apparaissent en gris (en opposition avec les herbes vertes l'entourant) (5,15m x 9,40m x 7,35m) et un cercle délimité par des galets empilés et rempli des herbes vertes coupées pour la réalisation du triangle (diamètre 10m). La géométrie des trois formes contrastent avec le contexte environnemental : les Ramières de la Drôme sont un tronçon tressé méandrant entre différents bancs de galets et fortement soumis aux variations du niveau de la Drôme. L'emplacement même de cette œuvre va perturber ces formes originellement géométriques. Le bois du carré est posé de façon ordonné et parallèle au bord du carré : le niveau de l'eau bouleversera ce rangement minutieux et le bois flotté retrouvera alors sa place dans le lit mineur de la rivière. La référence à Charon et au fleuve Styx est clairement explicitée lors d'une *interview* : l'artiste pourrait lui aussi jouer ce rôle de passeur vers d'autres rivages. La rivière et l'œuvre apparaissent alors comme la métaphore du Styx, lieu du passage entre deux mondes, celui de la vie et celui de la mort. Ce sens donné à la traversée est accentué par la vue sur un pont à arches blanc traversant la Drôme, quand le regard se porte vers l'amont de la rivière. La transition d'un monde à l'autre semble toutefois à sens unique : prendre des matériaux en un lieu, c'est les enlever de leur origine avant un retour à la dynamique fluviale et au cours de la rivière. L'œuvre ne peut être que détruite et le bois flotté après ce répit artistique retournera donc à sa mort.
Le travail mené par Jean-Pierre Treille, un plasticien drômois qui travaille autour de la poétique élémentale de Bachelard, témoigne de cette proximité du bois en rivière avec la mort : « j'ai trouvé un arbre ici au milieu de la Drôme et qui m'a plu parce que c'est un arbre qui a beaucoup vécu, a beaucoup souffert. Il s'est fendu. Il a brûlé. C'est un arbre qui est mort, vraiment mort quoi… ». L'insistance sur la mort véritable de cet arbre (dont l'essence n'est pas identifiée) place immédiatement le spectateur dans le réel de la dynamique environnementale. La présence de l'arbre n'est pas éternelle : mortel, il rejoint le lit de la rivière suite à différentes perturbations (ici l'usure du temps et le feu ont eu raison de lui). Néanmoins, l'arbre mort intéresse l'artiste par sa capacité à vivre de nouveau, à recevoir une nouvelle vie : « Et mon travail, je travaille avec ce que j'appelle la peau de l'eau. La peau de l'eau, c'est le plastique là et je retrouve les formes de l'eau en moulant les arbres ; et là cet arbre là j'essaie de la faire revivre avec la peau de l'eau »[66]. Cette logique de la résurrection de l'arbre fonctionne autour de la dialectique feu/eau à travers un médium de plastique appelé « la peau de l'eau ». Ce plastique permet de faire brûler l'eau de l'arbre (grâce au procédé thermique de moulage) et de représenter de nouvelles dynamiques et formes qui épousent celles de l'arbre mort initial, appelé par l'artiste « cadavre noir ». Cet arbre peut donc retrouver une image poétique qui n'est pas celle de l'arbre vivant avec ses racines, ses branches et ses feuilles, mais plutôt « une transmutation métaphysique bachelardienne de l'eau en feu révélant la mémoire de cet arbre qui a brûlé ». L'œuvre finale remet l'arbre debout (Figure 1) : un cône de plastique cabossé, plissé, nervuré par l'arbre lors du moulage, tantôt transparent tantôt orangé (comme brûlé), pointe vers le ciel. Cette

---

[63] VOLVEY 2008.
[64] Le corpus de presse est essentiellement constitué par des articles d'un hebdomadaire local *Le Crestois.*
[65] Ce film a été produit par la CCVD et réalisé par Métis Création.
[66] Ces deux premières citations sont extraites d'une *interview* réalisée dans le cadre du film le 6 septembre 2005. L'œuvre n'est pas encore finie mais l'artiste explique sa démarche.

création nécessite un rapport charnel entre l'arbre, la peau de l'eau et l'artiste qui masse la structure chaude à l'aide de ses gants et qui fait naître le feu d'un chalumeau. « Puis les eaux de la Drôme menacent de monter. Il faut hisser l'arbre hors d'eau. Enfin je peux reprendre mon travail. Je masse l'arbre avec mes gants, avec ma peau de l'eau, toute chaude » [67]. Si cette œuvre est pérenne (exposée par la suite à la médiathèque départementale de Crest), les conditions météorologiques ont imposé à l'artiste de déplacer le dispositif. La représentation proposée n'est donc pas ressemblante à l'arbre originel. La recherche artistique ne vise pas la reconstitution du passé, mais l'écriture d'une nouvelle image pour cet arbre. « Les éléments, terre, eau, air et feu, ont restitué, ensemble, la dernière histoire de l'arbre » [68]. La perspective bachelardienne assumée de l'artiste fait alors écho à cet aller-retour entre la vie et la mort de l'arbre par la métaphysique élémentale. Le choix d'un arbre brûlé incarnant le feu annoncé avant la construction de l'œuvre *Eau forte* prend alors davantage de sens tout comme la volonté ascensionnelle de la structure plastique, révélateur du rôle de l'air. La série de photographies (Figure 1) témoigne alors d'une épiphanie, la création brillant grâce au soleil du matin et à la rosée piégée par la forme.

3.2. Les développements du penser-savoir scientifique et technique

Depuis les années 1970, les travaux des écologues, des forestiers et des géographes n'ont eu de cesse de présenter le bois mort comme un composant du fonctionnement des écosystèmes d'eau courante, notamment en milieu tempéré[69]. Nombre de publications l'ont présenté comme un atout, soulignant ses bénéfices écologiques. Qu'ils entrent dans l'hydrosystème à la faveur des érosions de berges ou de phénomènes de versant, les débris ligneux transportés s'accumulent sur des zones de prédilection et constituent des embâcles. Ces derniers déterminent le champ de vitesse, ralentissant les écoulements et élevant le niveau des eaux à l'amont. Ils fonctionnent également comme une structure de rétention face aux sédiments et aux matériaux organiques. Parce que le bois complexifie la géomorphologie des cours d'eau, il stimule les processus trophiques, joue un rôle fonctionnel important dans la diversification des habitats aquatiques, et influence positivement la biomasse et la diversité biologique des communautés aquatiques. Ainsi les rivières richement pourvues en bois offrent-elles plusieurs types d'habitats pour les poissons, de substrats pour les macro-invertébrés.
Si la présence de bois est facultative pour de nombreuses espèces de poissons, la vie de plus de 85 d'entre elles est associée à du bois[70] et le bois peut devenir un élément nécessaire dans les rivières caractérisées par des substrats essentiellement fins. Alors que les rapides impliquent un coût métabolique élevé en forçant les poissons à nager contre le courant rapide, les mouilles associées au bois approfondissent le chenal et ralentissent le courant, ce qui attire de nombreux poissons qui cherchent à se reposer, se nourrir ou s'abriter[71]. Le bois contribue notamment à la formation de refuges hydrauliques lors des hauts débits.
De même, les accumulations ligneuses offrent des habitats privilégiés par certains macro-invertébrés benthiques. Les groupes fonctionnels – les brouteurs, les collecteurs, les déchiqueteurs, les filtreurs, ou encore les prédateurs – jouent un rôle important dans les processus des écosystèmes des cours d'eau forestiers[72]. Les invertébrés déchiqueteurs s'alimentent directement sur le bois, encouragent sa décomposition du bois par grattage et creusement de tunnels. A partir de gros morceaux de plantes vasculaires, ils produisent des particules plus fines qui peuvent ensuite être utilisées par les collecteurs. Le bois fournit également une surface de biofilm qui sert de source de nourriture pour les invertébrés brouteurs. Les embâcles améliorent la rétention des nutriments dans le chenal et les marges. Dans les systèmes oligotrophes de la côte du Pacifique (Amérique du Nord), les saumons meurent après le frai. Le bois retient leurs carcasses : elles deviennent une ressource alimentaire

---

[67] Les trois citations suivantes sont issues d'un échange personnel avec l'artiste en janvier 2013.
[68] Cette citation de l'artiste est consultable avec une partie des œuvres présentées sur le site de l'association Art in Situ : http://www.art-in-situ.net/pop_up/treille.htm.
[69] LE LAY *et al.* sous presse.
[70] GREGORY *et al.* 2003.
[71] BISSON *et al.* 1987.
[72] WALLACE, WEBSTER 1996.

importante pour de nombreuses espèces aquatiques et délivrent de l'azote et du carbone de ces qui sont incorporés dans les tissus des invertébrés et des poissons juvéniles de salmonidés[73].
Les débris ligneux influent sur la structure et la fonction des communautés benthiques. Après ajout de bois dans un petit cours d'eau en Caroline du Nord (Etats-Unis), l'abondance et la biomasse étaient respectivement 24 fois et 2,1 fois plus grandes qu'avant l'intervention[74]. De telles introductions jouent aussi sur la composition des communautés d'invertébrés. L'abondance et la biomasse des collecteurs et des prédateurs augmentent, ceux de gratteurs et filtreurs diminuent. Comme certaines espèces ne peuvent pas tolérer un fond souvent mobile, l'influence du bois sur les macro-invertébrés varie toutefois en fonction de la disponibilité de supports stables.
Des organismes vivant dans la rivière peuvent également influer sur la géomorphologie fluviale, à l'aide des grandes pièces de bois. En effet, le castor est capable de modifier les écosystèmes aquatiques dans la zone tempérée septentrionale. Ses barrages ont une incidence – par exemple sur la recharge des nappes phréatiques ou sur la rétention des sédiments – qui est suffisante pour provoquer des changements mesurables dans la morphologie des fonds de vallée[75].

Au total, le bois mort pâtit de stéréotypes plutôt négatifs lorsqu'il se trouve dans les cours d'eau. Mais force est de reconnaître qu'il contribue au bon fonctionnement de nombreux écosystèmes aquatiques de la zone tempérée. La diffusion des programmes de restauration, qui incluent la réintroduction de bois en faveur de l'abondance et de la diversité spécifique des peuplements de macro-invertébrés benthiques et de poissons, gagnerait ainsi à être accompagnée d'une efficace politique d'information environnementale pour emporter l'adhésion des communautés riveraines. Outre le discours technique et scientifique, la mobilisation du savoir-penser artistique peut y contribuer.

Bibliographie

BACHELARD G., *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, 1943, 306 p.
BACHELARD G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, 221 p.
BECKETT S., *En attendant Godot*, Paris, 1952, 164 p.
BESSIERE J., *L'arbre mémoire*, Eygalières, 1979, 85 p.
BISSON P.A., BILBY R.E., BYRANT M.D., DOLLOFF C.A., GRETTE G.B., HOUSE R.A., MURPHY M.L., KOSKI K.V., SEDELL J.R., « Large woody debris in forested streams in the Pacific Northwest: Past, present, and future » dans *Streamside management and fishery interactions*, Seattle, 1987, p.143-190.
BOULIC J.-P., *Seul un silence médite*, Charlieu, 1999, 99 p.
BROUSSARD Y., *Nourrir le feu*, Marseille, 1986, 128 p.
CAROUTCH F.-Y., *La voie du cœur de verre*, Paris, 1972, 195 p.
CEYSSON P., *Usages uniques*, Charlieu, 1994, 105 p.
CHAMBELLAND G., *Pays*, Lyon, 1961, 46 p.
CHATEAUBRIAND F.-R., *Voyage en Amérique*, Paris, 1861, 525 p.
CLERBOUT M., *Pensé au bord de l'eau*, Mortemart, 1996, 85 p.
CLERBOUT M., *Pour un nuage violet*, Mortemart, 1984, 142 p.
COLLET B., *L'odeur des grands arbres*, Lyon, 1996, 123 p.
CURTIL J., *Le Soleil sous la peau*, Paris, 1967, 45 p.
DAGOGNET F., *Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Paris, 1997, 201 p.
DAILLIE F.-R., *Le Ciel sur la colline*, Bazas, 1994, 125 p.
DA SILVA C., *L'octobre, seul, précédé de la blanche promesse de l'os*, Paris, 1978, 69 p.
DEPREUX J., *Du nom de l'arc*, Mortemart, 2001, 73 p.
DIETRICH L., *Emblèmes végétaux*, Bazas, 1993, 96 p.
DONADIEU P., « Les paysages de marais : enjeux sociaux et perspectives », dans *Aux rives de l'incertain. Histoire et représentation des marais occidentaux du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2002, p. 357-363.
DUMAS R., *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*, Arles, 2002, 255 p.

[73] NAIMAN, BILBY 1998.
[74] WALLACE *et al.* 1995.
[75] GREGORY *et al.* 2003.

DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1992, 536 p.
ELIADE M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1964, 393 p.
GARCIA LORCA F., *Œuvres complètes*, Paris, 1987, 1894 p.
GENEVOIX M., *Raboliot*, Paris, 1925, 350 p.
GRACQ J., *Liberté grande*, Paris, 1946, 125 p.
GREGORY S.V., BOYER K.L., GURNELL A.M. (Eds), *The ecology and management of wood in World rivers*, Bethesda, 2003, 431 p.
JACCOTTET P., *Paysages avec figures absentes*, Paris, 1970, 181 p.
LEBRETON G., *Ferveur de l'arbre sec*, Le Chambon-sur-Lignon, 1989, 58 p.
LE LAY Y.-F., MOULIN B., PIÉGAY H., « Wood entrance, deposition, transfer and effects on fluvial forms and processes: Problem statements and challenging issues », dans *Treatise on Geomorphology*. *Vol. 12 Ecogeomorphology*, San Diego, sous presse.
NAIMAN R.J., BILBY R.E. (Eds.), *River ecology and management: Lessons from the Pacific Coastal Ecoregion*, New York, 1998, 729 p.
LE LAY Y.-F., PIEGAY H., « Le bois mort dans les paysages fluviaux français : éléments pour une gestion renouvelée », dans *L'Espace géographique*, 1, 2007, p. 51-64.
PERCHERON A., *Végétal*, Boreaux, 2001, 40 p.
PICARD G., *Variations sur le réel*, Quimper, 1988, 109 p.
PONGE F., *Le parti pris des choses*, Paris, 1967, 221 p.
QUINTANE N., « Raisons », dans *L'arbre*, *Revue Propos de campagne*, 9, 1999, p. 9-11.
RECLUS E., « Le Mississippi. Etudes et souvenirs. 2. Le delta et La Nouvelle-Orléans », *La Revue des Deux Mondes*, 22, 1859, p. 608-646.
RIMBAUD A., *Œuvres complètes*, Paris, 2009, 1101 p.
SAUDUBOIS J., BOISSEAU A., *Corps de Loire*, Mazé, 2003, n.p.
SOUBIRAN J.-R., « Prestige du marais dans la peinture de paysage en France au XIXe siècle », dans *Aux rives de l'incertain. Histoire et représentation des marais occidentaux du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2002, p. 21-30.
VALERY P., *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris, 1943, 190 p.
VOLVEY A., « LAND ARTS Les fabriques spatiales de l'art contemporain », dans *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 129-130, 2008, p. 3-25.
WALLACE J.B., WEBSTER J.R., « The role of macroinvertebrates in stream ecosystem function », dans *Annual Review of Entomology*, 41, 1996, p. 115-139.
WALLACE J.B., WEBSTER J.R., MEYER J.L., « Influence of log additions on physical and biotic characteristics of a mountain stream », dans *Canadian Journal of Fisheries and Aquatic Sciences*, 52, 1995, p. 2120-2137.
YEATS W. B., *Le vent parmi les roseaux*, Cognac, 1899, 59 p.