



HAL
open science

L'arbre renversé: brève histoire d'un motif dans le Microcosme de Scève

Aziza Bourahla, Isabelle Fabre

► **To cite this version:**

Aziza Bourahla, Isabelle Fabre. L'arbre renversé: brève histoire d'un motif dans le Microcosme de Scève. *Estudos de Religiao*, 2019, 33 (3), p. 113-130. hal-04127685

HAL Id: hal-04127685

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04127685>

Submitted on 14 Jun 2023

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.

L'arbre renversé : brève histoire d'un motif dans le *Microcosme* de Scève

Aziza Bourahla*
Isabelle Fabre**

Résumé

Dans son poème *Microcosme* (1564) qui paraphrase le début de la Genèse, Maurice Scève s'attarde sur la création d'Adam, qu'il compare à un arbre renversé. Bien que l'origine de cette analogie puisse être rattachée au *Timée*, elle est transmise tout au long du Moyen Âge avec une signification morale et spirituelle complexe. Le présent article en propose successivement deux lectures : la première saisit le motif dans son contexte et en fait paraître la fonction structurante, la deuxième en explore les soubassements et les nuances dans la tradition didactique médiévale. Les deux lectures conjointes permettent d'apprécier l'originalité du traitement scévien, qui détourne le motif pour mieux se l'approprier et en faire une clé de sa poétique.

Mots-clés : Scève, microcosme, arbre renversé.

Tree Turned Upside Down: A Brief History of a Motif in Scève's *Microcosmos*

Abstract

In *Microcosme* (1564), Maurice Scève builds on the biblical account of Creation as he describes Adam's features and compares him with a tree turned upside down. Although this analogy harks back to Plato's *Timaeus*, it also got widely spread in the medieval didactic tradition, taking on a complex meaning, both tropological and spiritual. This paper offers two different, complementary readings of this pattern, one focused on its layout and structural function within the context of Scève's poem, the other exploring its medieval background, as it sheds new light on the way the 16th century poet draws on some old exegetical material to shape a poetics of his own, turning literally the image upside down.

Keywords : Scève, microcosm, moralized image.

* Docteure de l'université de Haute-Alsace Mulhouse. Email: aziza_bourahla@hotmail.com

** Professeure (Université Paris Nanterre). Email: isabellefabre43@gmail.com

A árvore caída: breve história de um motivo da obra *Microcosmos*, de Scève

Resumo

Em seu poema *Microcosme* (1564), que parafraseia o início de Gênesis, Maurice Scève se concentra na criação de Adão, que ele compara a uma árvore invertida. Embora a origem dessa analogia possa estar relacionada ao *Timeu* de Platão, ela é transmitida por toda a Idade Média com um significado tanto moral como espiritual complexo. Este artigo propõe sucessivamente duas leituras: a primeira capta o motivo em seu contexto e faz aparecer a função estruturante; a segunda explora as bases e as nuances da tradição didática medieval. As duas leituras combinadas permitem apreciar a originalidade do tratamento Scévien, que desvia o motivo para melhor se apropriar e torná-lo a chave da sua poética.

Palavras-chave: Esboço, microcosmo, árvore derrubada.

Aux yeux du lecteur moderne, la fascinante image qui, en ouverture du *Microcosme* de Maurice Scève (1562)¹, assimile l'homme à un arbre renversé dans le temps et la dynamique de sa formation – littéralement au moment où il prend forme – peut sembler l'expression d'une pure invention poétique ; pourtant, une enquête sur son origine médiévale est susceptible d'éclairer d'un jour neuf la singularité de la poétique scévienne. Voyons d'abord le motif tel qu'il apparaît dans l'œuvre :

D'argile molle, et tendre, à l'œuvre obéissante
Composa une masse, et de main toutpuissante
L'ébauchant presque en rond sur la terre estendue
D'un bout, et des deux flancs en branches l'a fendue
Distinctes de rameaux et noueux, et flechibles
Pour aptes instruments à tous labeurs possibles.
Sus l'autre plus croisé une part disposée
Avec plus d'industrie en boule fut posée
Vers le plus élevé trop mieux élaborée,
Du costé touchant terre informe demourée :
Teste en pié racineux, et maint endroit persé,
Qui devoit soustenir cest arbre renversé
Tiré des cieux cy bas à la forme, et figure
De celuy, qui viendroit reparer son injure. (*Microcosme*, v. 111-124)²

¹ Nous nous appuyons sur la belle édition de Michèle Clément, à laquelle nous empruntons l'ensemble de nos références au texte scévien : Maurice Scève, (Œuvres complètes, Tome V : *Microcosme*, éd. M. Clément, Paris, Classiques Garnier, 2013.

² Éd. cit., p. 154-155.

Le poème met en valeur le geste du divin artisan qui, travaillant la matière brute, en tire le corps de l'homme qu'il façonne en forme d'« arbre renversé ». L'idée d'une croissance organique et harmonieuse domine, et se déploie en une vision syncrétique qui situe l'homme dans la continuité du vivant, mais c'est d'abord le caractère quasi-surréaliste du renversement qui l'emporte : l'homme sorti des mains de Dieu s'apparente à un monde à l'envers.

Telle est l'image qui nous occupe. Elle retient l'attention par sa profondeur et sa justesse, mais sa « curiosité » ne semble s'éclairer qu'au prix d'un rapprochement avec le reste de l'œuvre scévienne – *Microcosme* dans son ensemble d'abord, mais aussi *Délie* et *Saulsaye* – et, plus largement, avec l'esthétique de son temps. Sous cet angle, le motif pourrait se comprendre comme une expression caractéristique de la Renaissance ; autrement dit, comme le fruit d'un imaginaire pré-baroque apparenté aux grotesques dont André Chastel et Nicole Dacos ont fait l'histoire, depuis les fresques de la Maison dorée de Néron jusqu'au décor peint des « Stanze » du Vatican et aux encadrements des galeries de Fontainebleau³. Dans ce contexte, l'arbre renversé s'inscrirait pleinement dans un éloge de la *natura naturans* dont il « expliquerait » la vigueur inépuisable⁴. Dans ce contexte « renaissant » qui est historiquement le sien, la fable se comprend bien.

Pourtant, à y voir de plus près, on doit constater que ce motif s'inscrit aussi dans une histoire littéraire au long cours, c'est-à-dire dans une continuité qui combine la pensée platonicienne (*Timée* 90a) à l'exégèse médiévale de la Bible (Gn 1, 26-27 et 2, 7) et se prolonge très en avant dans la poétique baroque de la première moitié du XVII^e siècle⁵. En effet, si l'on remonte le temps non pas au fil de l'histoire picturale et sculpturale, mais du point de vue de l'histoire des formes littéraires et de la philosophie, c'est un autre modèle qui s'impose. Ce modèle a certainement influencé l'auteur du *Microcosme* et nourri sa poétique, puisque la fable scévienne se rattache tout naturellement à celle du Paradis terrestre. Replacé dans une riche tradition exégétique, commenté et illustré dans les encyclopédies et les traités de spiritualité, le motif de l'arbre renversé s'y interprète comme le produit d'une

³ André Chastel, *La Grotesque*, Paris, le Promeneur, 1988, et Nicole Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres, The Warburg Institute, 1969. Voir aussi Philippe Morel, *Les Grotesques. Figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Champs-Flammarion, 1997.

⁴ Cf. André Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », dans *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion (« Champs Flammarion »), 2000 [1978], t. 2, p. 33-45.

⁵ Cf. Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954.

tradition allégorique médiévale qui demeure vivante à la Renaissance⁶. Prendre conscience de ces modèles, c'est se donner les moyens de mieux comprendre l'invention scévienne, puisque c'est bien à lui que l'on doit l'insertion de ce motif dans le récit de la Création au prix d'un montage allégorique qui en renouvelle le sens.

C'est là notre propos. Il se raccorde à celui d'Aziza Bourahla, dont la belle thèse a mis en évidence l'importance du motif dans la « poétique du corps » de Scève⁷. Prenant appui sur ce travail, on adoptera dans une première partie une perspective synchronique, en étudiant la description et la distribution du motif dans l'ensemble du poème, longtemps réputé hermétique, voire illisible. L'inventaire des syntagmes qui le composent et reviennent de manière récurrente font de l'arbre renversé un motif polysémique à la fonction distributrice, dessinant une cartographie métaphorique du corps dans *Microcosme*. Mais le motif mérite aussi d'être étudié dans sa continuité historique. Dans une deuxième partie, et sans perdre de vue la poétique scévienne, nous examinerons donc quelques-unes de ses occurrences dans la littérature didactique médiévale, en montrant comment le motif s'inscrit dans une dimension spirituelle de la représentation du monde. On s'efforcera d'en éclairer la poétique et de faire valoir du même coup l'originalité de l'interprétation scévienne qui, en détournant le motif initial pour le vider de sa fonction édifiante, en renouvelle le sens et lui confère une dimension esthétique qu'à l'origine, il ne possédait pas.

I. Le motif de l'arbre renversé dans la poétique scévienne

Dans le poème biblique et encyclopédique qu'est *Microcosme*, le motif de l'arbre renversé intervient très précocement (v. 122). Selon la tradition critique moderne, il référerait au *Timée* de Platon, peut-être par l'intermédiaire de Charles de Bovelles, comme l'a suggéré Michèle Clément⁸. Mais sous la plume

⁶ Sur l'histoire de l'allégorie biblique au Moyen Âge, voir en particulier Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Cerf/DDB, 1959-1964, 4 vol., et Gilbert Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval (XII^e-XV^e s.)*, Paris, Cerf, 1999.

⁷ Aziza Bourahla, *La poétique du corps dans « Microcosme » de Maurice Scève*, thèse de l'Université de Haute-Alsace-Mulhouse, 2018, sous la direction de Gilles Polizzi, que nous remercions pour sa participation à notre échange et sa révision du texte.

⁸ Charles de Bovelles, *Le Livre du sage*, Paris, Vrin, 1982, p. 68 (mentionné par M. Clément, éd. cit., p. 155, note 1).

du poète lyonnais, il devient problématique : l'entrelacement des références et des traditions complique la relation *a priori* évidente entre la matière et l'idée. La référence platonicienne⁹ qui peut passer pour incongrue dans un contexte biblique n'étonne pas le lecteur de la Renaissance. C'est le destin de l'expression dans l'ensemble du poème qui fait problème. Le moment crucial de la création du premier homme – dont le lecteur devine qu'il est une des représentations du microcosme inscrit sur la page de titre – pose la question de la relation entre la matière, l'image et le concept : le rapport entre le corps modelé, l'idée qui lui préexiste, le modèle qui lui succèdera. Par ailleurs, la désignation par la métaphore peut porter à croire que le mouvement créateur s'élève vers un aboutissement idéal et idéal du corps. Il n'en est rien, et c'est bien vers une autre direction que l'arbre renversé évolue dans *Microcosme*. On compte deux occurrences exactes de l'expression. La première désigne Adam après sa création ; la deuxième apparaît dans une des premières visions du songe prophétique :

Jà les voit en circuit fortement pallisser,
Et en longue Cité, maint arbre renverser. (II, v. 105-106)¹⁰

Non seulement le syntagme « arbre renversé » ne désigne plus l'Homme, mais il n'évoque rien d'autre que le fait d'abattre des arbres. Il est donc vidé de sa substance platonicienne. De l'arbre idéal à la simple charpente, que s'est-il passé ? L'image, prise au sens littéral, évolue vers son sens concret. Ce procédé a bien une portée poétique, c'est ce que nous nous proposons de montrer.

La création d'Adam suit une progression ascendante vers la partie noble du corps. En effet, c'est d'abord la « matière première » qui est mentionnée. L'argile est « molle », « tendre, « obéissante » (v. 111). Le premier adjectif désigne sa texture. Le second peut être compris de la même manière, tout

⁹ Dans son étude sur *Microcosme*, Hans Staub rappelle l'une des origines de l'image : « l'idée de l'homme "arbre renversé" remonte au *Timée* : parlant de l'âme intelligente, Platon dit que "cette âme nous élève au-dessus de la terre, en raison de son affinité avec le ciel, car nous sommes une plante non point terrestre, mais céleste. Et en effet, c'est du côté du haut, du côté où eut lieu cette naissance primitive de l'âme, que Dieu a suspendu notre tête, qui est comme notre racine et, de la sorte, il a donné au corps tout entier la station droite" (90 a-b) », dans *Le Curieux désir. Scève et Peletier du Mans poètes de la Renaissance*, Genève, Droz, 1967, p. 102.

¹⁰ Éd. cit., p. 195.

en ajoutant la nuance du toucher du Créateur ; mais, réactivé par l'adjectif « obéissante », qui ne réfère plus à la matière mais à sa capacité idéale, il prend un sens plus abstrait, voire moral. La syllepse contenue dans l'adjectif « tendre » établit le lien entre la matière concrète et sa propriété abstraite, celle d'obéir à celui qui la manipule. La masse touche encore la terre et sa forme est encore imparfaite : elle est « presque en rond sur la terre estendue / D'un bout », v. 113-114).

La création des jambes est moins évidente (« des deux flancs, en branches l'a fendue », v.114). La mention de la masse fendue en branches décrit une progression vers la métaphore. La partie du corps n'est pas explicitement nommée et c'est dans la préposition « en » que se fait le glissement entre le corps concret (« flancs ») et l'image à laquelle il est associé (« branches »). Immédiatement, cette partie du corps créée est différenciée par sa matière concrète : elle est « distincte de rameaux nouveaux et flexibles / Pour aptes instruments à tous labeurs possibles » (v. 115-116). La création des bras se fait aussi de manière implicite (« Sus l'autre plus croisé une part disposée / Avec plus d'industrie en boule fut posée », v. 117-118). Le pronom « l'autre » qui ouvre la phrase fonctionne de façon anaphorique avec le substantif « bout » du vers 116. La mention de la « part » parachève le morcellement du corps qui se dessine en se détachant de la matière brute de départ. Le rapport entre « un bout » et « l'autre » fait que, par le jeu des pronoms, le lecteur comprend qu'il s'agit d'une partie du corps qui pourrait être mise en relation avec les jambes. La présence du Créateur est mise à distance par l'emploi de la forme passive sans complément d'agent. Plus la création se précise, plus elle devient autonome, plus la part de l'implicite s'accroît. Ainsi, dans le participe passé « croisé », l'économie de mots concentre et complique la création de cette partie du corps renforcée par la valeur aspectuelle accomplie du participe passé. Plus elle se resserre, plus elle devient abstraite. Le terme « croisé » appelle à lui seul une représentation métaphorique : celle de la croix. Il préfigure ainsi le Christ, voire l'édification de l'Église¹¹. Et surtout, la croix est en bois. Cette représentation concrète qui

¹¹ On pense à l'interprétation du Golgotha comme lieu du Calvaire dans les Évangiles. L'iconographie de la Passion place effectivement le crâne à la base de la croix. En analysant une représentation byzantine en ivoire de la Crucifixion qui fait s'ériger la croix du ventre d'un homme, Margaret E. Frazer récuse l'interprétation de K. Weitzmann selon laquelle cet homme serait Adam. Voir Margaret English Frazer, « Hades stabbed by the Cross of Christ », *Metropolitan Museum Journal*, 9, 1974, p. 153-161. Cf. aussi L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles, Éditions de Byzantion, 1941.

laisse place à une vision symbolique constitue paradoxalement une première étape du glissement vers la charpente, l'autre expression de l'arbre renversé.

Le poète met en valeur la tête par l'emploi des superlatifs (« une part disposee / Avec plus d'industrie en boule fut posee / Vers le plus elevé trop mieux elabouree », v. 117-119). La progression de la forme passive sans complément d'agent (« fut posee ») au seul participe passé (« elabouree ») dont la valeur accomplie pose l'objet comme définitivement présent, signe l'effacement du Créateur pour laisser la place à son œuvre. La vision symbolique du corps donne toute sa noblesse à la partie supérieure que constitue la tête par rapport à la partie inférieure. Le sommet du corps est fini, travaillé, « elabouré(e)¹² ». Une fois de plus, c'est par la préposition que l'on glisse vers la métaphore : la mention de la « teste en pié racineux »¹³ associe le comparé et le comparant, scelle le haut et le bas pour n'en faire qu'une seule image. La tête est désignée par métaphore ; l'image éloigne le corps concret.

Le corps créé est explicitement nommé dans l'expression « cest arbre renversé ». L'anaphore conceptuelle condense l'ensemble des vers qui précède, elle les ramasse et les concentre. Elle révèle aussi l'interprétation qu'en fait le poète. Ce n'est pas un corps qui est créé, c'est une métaphore. La création d'Adam vue par Scève construit une image à partir de la matière. L'acte de nomination suppose un regard qui englobe l'objet et le définit¹⁴. Ici, c'est

¹² Le terme prend un sens particulier dans l'œuvre. Il renvoie à Babel, construction « de si long tems et spacieux contour » qui s'effondre, mais aussi à la solide charpente de « bois tournoyé / Avec tems, et labeur dextrement employé » (éd. cit., III, v. 789-790, p. 292). Derrière le corps, c'est l'œuvre – en bois – solide qui émerge mais elle n'apparaîtra au lecteur que plus loin.

¹³ Francesco Zorzi définit la tête de l'homme-arbre par les cheveux qui ressemblent aux racines : « *De terrestribus sensitivus doctor Aristoteles in sermone de anima loquens dicit, quod homo est arbor inversa capillos capitis, tamquam radices in superiorem partem protendens, et per eos in supernis existens nutrimentum capit, sicut planta radices in terram, et deorsum extendit, inferneque nutritur.* » (*Harmonia mundi*, éd. Saverio Campanini, Milan, Bompiani, 2010, [1525], I, 6, 11, p. 621). Nous suivons la traduction de La Boderie : « Le sensuel Aristote parlant des terrestres au discours qu'il a fait de l'âme dit : que l'homme est un arbre renversée estendant les cheveux de la teste ainsi que les racines vers la superieure partie, et reçoit nourrissement par la bouche estant en haut, tout ainsi que la plante espond ses racines en terre et embas et d'embas est nourrie. » (Georges François, *L'Harmonie du Monde divisée en trois cantiques*, traduite par Guy Lefèvre de La Boderie, Paris, Jean Macé, 1578, I, 6, 1, p. 182 et 193).

¹⁴ On pense au *haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est* de Gn 2, 23 : l'explication du nom est limpide, le nom lui-même est tiré du nom masculin, de même que les os et la chair de la femme sont issus de ceux de l'homme.

bien le poète qui regarde l'œuvre et qui la nomme. Le choix de la métaphore témoigne de la façon dont il le perçoit. Plus le corps prend forme, plus il s'éloigne du Créateur et de la matière. On serait tenté de distinguer ici un refus de la matière qui placerait l'homme du côté d'un idéal platonicien. Le premier homme, tourné vers le ciel, et le recours à la métaphore s'inscriraient dans un idéal qui opposerait le haut et le bas, la matière et l'idée. Mais il nous semble que le sens est autre. À côté de la création divine émerge la création poétique, celle que le poète insinue ici et qui sous-tend son discours. La métaphore est un point de départ que le poète va peu à peu vider de sa substance pour la ramener à la matière. Scève crée une métaphore pour donner sens à son écriture. On peut penser que ce sens est celui d'une littéralisation ou « dé-moralisation », qui se déploie à travers une poétique de la récurrence discrète. Cette étape, la création de la métaphore, est un point de départ qui va s'entendre au fil du texte et qui fera sens. Scève pose ostensiblement un « corps-métaphore » pour le ramener vers la matière et à l'objet. C'est à travers le retour discret de la matière textuelle que ce processus s'effectue, mettant en œuvre une poétique nouvelle.

Effectivement, après la mention de la « teste en pié racineux », la masse disposée et « elabouree » se constitue de « maint endroit persé ». Cette évocation semble anodine et peut passer inaperçue. C'est pourtant ce qui déclenche le mouvement de littéralisation. On retrouve le participe passé « persé » sous sa forme verbale (« perse ») dans la scène de l'exil de l'Eden :

Des tristes affligés sous un Chesne fuyans :
 Contre lequel plus morts, que vivans s'appuyans
 Souffroyent tous esperdus l'eau, qui de là sus verse
 Sur leur teste arrousee, et leurs peaux baignant *perse...* (I, v. 429-432)¹⁵

Les peaux de bêtes se confondent avec celle des exilés ; c'est ce que laisse entendre l'ambiguïté du groupe « leurs peaux ». Elles sont percées parce qu'elles sont malmenées par la pluie. Une deuxième couche matérielle est ainsi ajoutée au corps. L'homme est sous un « chesne » et contre l'arbre : le comparé et le comparant scellés dans l'image de la « teste en pié racineux » se séparent en deux objets concrets. C'est par le sens du toucher, par le contact du corps et de la matière, que se fait la communion. La vision verticale descendante qui suit le mouvement de la pluie remet ainsi le corps

¹⁵ Éd. cit., p. 169. C'est nous qui soulignons.

à l'endroit et défait la confusion de la « teste en pié » : ce n'est plus qu'une « teste arrousee », concrètement baignée par la pluie. Quand l'homme utilise les arbres pour construire sa maison (« Par ferrements les os de terre brise, et casse », II, v. 198), c'est bien sa main concrète qui saisit la matière et qui la manipule. Il brise ainsi le lien métaphorique établi entre l'homme et l'arbre au moment de la Création : la séparation du comparé et du comparant est consommée. Dès lors, c'est l'arbre transformé en logis qui se trouve percé (« Esquarre sa maison basse, mais assés forte / De fenestres persee, et d'une seule porte », II, v. 201-202).

Par la confusion opérée grâce au déterminant possessif, la mention de « leurs peaux » maintient encore comme une transition, la trace de l'image du corps percé, qui lui-même appelle le corps christique. Cela dit, le passage du verbe (« leurs peaux baignant perse ») au participe passé au féminin (« de fenestres persee ») contribue au processus de dé-moralisation : il offre une vision qui ne désigne plus que la matière brute. Du corps percé par la Création à la peau percée par la pluie, la création par la fente annonciatrice des blessures du Christ perd sa dimension ontologique. L'image du corps christique se dissout et se trouve évacuée pour basculer définitivement dans la matière. Le rapport entre l'homme et l'arbre établi au moment de la Création se défait d'un point de vue spatial : l'homme se retrouve *sous* l'arbre dans l'exil et contenu *par* l'arbre brisé et recréé en logis. La continuité et le glissement s'opèrent grâce au retour du syntagme « persé »-« perse » qui reprend la matière corporelle mais qui en évacue peu à peu la portée symbolique.

Après l'endormissement qui donne lieu au songe prophétique, les premières visions générées par Morphée et Phobétor offrent des images de construction :

Jà voit, ou cuide voir, loges, cabanes, tentes
De peaux velues tendre, et amplement patentés :
Et parmi s'eslever maints pavillons pointus
De la pluye, et des vents, frappés, et abattus. (II, v. 101-104)¹⁶

Le renversement concret des arbres pour l'édification des cités rappelle la métaphore de l'arbre renversé évoquée au moment de la création de la tête, sommet du corps. De plus, ce passage reprend celui de l'exil, mais sur un autre mode. Voyons comment la matérialisation de l'image s'effectue à partir

¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

de la reprise lexicale. La mention de la pluie et des vents permet d'établir un premier lien entre les deux passages. Le participe passé « abattus » reprend la situation morale des exilés à travers une structure syntaxique identique : « de la honte, et de l'air, outragés, et batus » (I, 382) laisse place à « de la pluye, et des vents, frappés, et abattus » (II, 104). Seuls les termes concrets sont conservés dans la seconde occurrence. Le zeugme coordonnant la « honte » et « l'air » réunit le sentiment du personnage et son environnement. Il laisse place à la mise en relation de la pluie et des vents qui ne concerne plus que des phénomènes météorologiques que le corps peut percevoir, évacuant ainsi la force déontique du nom « honte ». Les participes passés « outragés et abatus » qui renvoient à la situation morale des personnages disparaissent au profit de la chute concrète des pavillons malmenés par la pluie et le vent (« frappés, et abattus »). Le déferlement climatique qui consacre symboliquement la chute de l'homme laisse place à un simple phénomène météorologique. Le mouvement de dé-moralisation est dynamisé par la reprise d'une structure syntaxique qui substitue la chute concrète des pavillons à la ruine morale des exilés.

Le phénomène est consommé à la fin de la phrase. Le groupe « maint arbre renverser » attire forcément l'attention du lecteur. Avec la mention de l'« arbre renversé » dans la création d'Adam, il s'agit de la seule autre occurrence des deux mots formant syntagme dans l'œuvre. L'homophonie peut laisser supposer le retour du même, mais c'est dans la subtilité de l'écriture que le sens émerge. La première occurrence (« soustenir cest arbre renversé ») associe un nom complété par un participe passé employé comme adjectif épithète. L'ensemble du groupe nominal est complément d'objet du verbe « soustenir ». La seconde occurrence (« Jà les voit [...] maint arbre renverser ») brise la relation entre les deux termes. L'un a vu sa prédicativité se renforcer (« renversé » est bien devenu un verbe à l'infinitif) et régit l'autre (« arbre » est bien son complément d'objet). La relation syntagmatique entre le nom et son épithète se trouve brisée. Elle laisse place à un lien d'une autre nature, celui de la valence verbale où un terme en régit un autre, brisant une fois de plus la métaphore de l'arbre renversé, rompant le sceau qui unissait le comparé et le comparant. Par ailleurs, le démonstratif défini à valeur anaphorique « cest » (« cest arbre renversé », I, 122) laisse place au déterminant indéfini « maint », terme morphologiquement singulier mais sémantiquement pluriel, d'autant plus qu'il s'inscrit dans une proposition infinitive à valeur itérative. La dernière occurrence de l'arbre renversé dit bien

la perte de la singularité, la fin de l'image, la disparition de l'homme au profit de la matière à la fois brute – celle qui sert aux édifications – et lexicale – celle qui définit l'écriture de l'œuvre dans le mouvement de sa littéralisation progressive à travers la récurrence des termes et du motif, identifiable jusque dans la métamorphose qui en constitue le principe dynamique.

II. Retour aux sources : du motif exégétique ancien à sa « dé-moralisation » scévienne

Le motif de l'arbre renversé n'est pas d'origine biblique. Le premier récit de la Création (Gn 1, 26-27) insiste sur la dignité de l'homme, créé « à l'image » et « ressemblance » divines ; c'est de cette filiation qu'il tient son autorité sur les autres créatures – détail repris par Scève après le passage qui nous occupe, et littéralement mis en scène (les animaux « craignans et estonnés » se rassemblent autour d'Adam et lui prêtent allégeance¹⁷). Le deuxième récit (à partir de Gn 2, 4b) introduit l'image du Dieu potier qui « forme » ou « modèle » l'homme *de limo terrae* (Gn 2, 7) à partir d'une terre boueuse ou détrempee. La juxtaposition des deux sources, relevant de deux « traditions » différentes¹⁸, fait valoir un premier transfert poétique : au discours métaphysique du premier chapitre succède un récit où la création est saisie dans un geste technique, celui de l'artisan qui façonne la glaise¹⁹. La métaphore se retrouve ailleurs dans la Bible, en particulier dans la littérature prophétique²⁰, qui l'emploie pour signifier la souveraine domination de Dieu sur sa créature. Pas d'arbre associé à l'homme au moment de sa formation donc, contrairement à la description scévienne, sinon dans la suite immédiate du texte avec les deux arbres symboliques du jardin d'Eden (« l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais »),

¹⁷ « Les Animaux divers l'apercevant marcher / Ainsi la teste en haut, comme leur Seigneur cher / Craignans, et estonnés autour l'environnerent, / Et tous, la teste en bas, humbles le saluerent : / Reconnoissans en luy la main de leur facteur / L'adorerent ensemble avec son Plasmateur. » (v. 141-146, p. 156).

¹⁸ Le premier récit serait de rédaction « sacerdotale », le deuxième, dû à un autre rédacteur, le « yahviste ». Pour une présentation claire et précise de l'histoire rédactionnelle du texte, voir Christoph Uelinger, « Genèse 1-11 », dans *Introduction à l'Ancien Testament*, Thomas Römer, Jean-Daniel Macchi et Christophe Nihan (éd.), Genève, Labor et Fides, 2009, p. 197-215.

¹⁹ L'image se trouve aussi dans la mythologie égyptienne, avec le dieu potier Hnoum qui modèle l'homme sur son tour.

²⁰ L'image est reprise par l'apôtre Paul dans son Épître aux Romains 9, 20-21, mais elle est surtout d'usage vétéro-testamentaire.

Gn 2, 8) dans lequel Dieu place l'homme nouvellement créé. Mais on sait que celui-ci est comparé, toujours chez les prophètes de l'Ancien Testament, à un arbre que le divin jardinier, à l'instar du maître potier qui peut briser son ouvrage, plante et déracine à sa guise (Jr 31, 28) et que la pratique des vertus fait croître et fructifier (Ps. 1 et 92 (91), 13-16).

Le thème du Dieu plasmateur fait donc l'objet, dès la Bible, d'un premier traitement poétique auquel Scève a pu être sensible. Mais c'est l'exégèse chrétienne médiévale qui, en faisant jouer le principe de la lecture typologique, l'enrichit et lui procure sa complexité sémantique²¹. Dans cette perspective, selon laquelle les événements ou personnages de l'Ancien Testament trouvent leur accomplissement dans le Nouveau, Adam constitue un « type » auquel répond le « contre-type » qu'est le Christ, dont le sacrifice rachète la faute primordiale. Poussant plus loin le jeu des correspondances, la tradition apocryphe a vu dans « l'arbre de la Croix » le pendant *littéral* de « l'arbre de vie » de la Genèse dont il constitue la « figure » : l'arbre issu des graines du Paradis rapportées par Seth à son père mourant et placées dans la bouche d'Adam en guise de viatique germent plus tard et croissent en un arbre qui servira au temps de Pilate à fabriquer la croix du Christ²². Celle-ci étant l'instrument de la Rédemption, elle se superpose aussi à l'arbre de la connaissance dont le fruit défendu, une fois consommé par le premier couple, a causé son exil de l'Eden. Cela fait-il pour autant de l'homme un arbre au sens concret du terme ? L'image s'approfondit au prix d'un autre rapprochement, puisé à une autre source, dans la pensée platonicienne. C'est là qu'intervient l'héritage du *Timée*, l'une des rares œuvres de Platon auxquelles le Moyen Âge eut accès et qu'il lisait à travers le filtre du commentaire de Chalcidius²³ :

[...] un dieu a donné à chacun de nous, comme démon, cette espèce-là d'âme dont nous disons [...] qu'elle habite dans la partie supérieure de notre corps, et qu'elle nous élève au-dessus de la terre vers ce qui, dans le ciel, lui est apparenté, *car nous sommes une plante non point terrestre, mais céleste*. Cette à cette

²¹ Pour une mise au point récente sur cette méthode d'interprétation, étroitement liée à la pratique de l'allégorie médiévale, voir Édouard Cothenet, *Typologie biblique. De quelques figures vives*, Paris, Cerf, 2002.

²² Sur la légende du bois de la Croix, souvent réunie à la *Vie d'Adam et Eve* et à l'Évangile de Nicodème, voir Angélique Prangma-Hajenius, *La Légende du bois de la Croix dans la littérature française médiévale*, Assen, Van Gorcum, 1995.

²³ Voir l'édition de Béatrice Bakhouch, *Chalcidius. Commentaire au Timée de Platon*, édition critique et traduction française (avec la collaboration de Luc Brisson), 2 tomes, Paris, Vrin, 2011 (« Histoire des Doctrines de l'Antiquité Classique, 42 »).

région en effet, à partir de laquelle poussa la première naissance de l'âme, que l'espèce divine accroche notre tête, *c'est-à-dire nous enracine*, et maintient ainsi tout notre corps droit.²⁴

Mais l'extrait ci-dessus, situé à la fin du dialogue (90A), est absent de la traduction de Chalcidius, qui s'en tient à la portion 17a-53c du *Timée*²⁵. L'image de la plante céleste suit donc une autre voie de diffusion pour parvenir au Moyen Âge latin. Elle y est appelée à une immense fortune. On la trouve en bonne place dans la symbolique romane²⁶, en particulier chez les auteurs monastiques qui l'exploitent dans le but de souligner la vocation spirituelle de l'homme, découlant de la place privilégiée qu'il occupe parmi les créatures. C'est le cas du cistercien Isaac de l'Étoile (milieu XII^e s.) :

Tout ceci est dit par analogie avec le corps humain qui a la tête en haut et la taille dressée. Les êtres animés qu'on appelle les bêtes sont courbés vers leur ventre ; leur tête, leurs pieds et leur ventre inclinent ensemble vers le bas et par nature tendent vers une seule direction. À l'homme au contraire, Dieu a donné un visage tourné vers le haut [...]. Pour cette raison, les naturalistes appellent l'homme un arbre retourné, dont la racine, la tête, est en haut, et dont les rameaux, c'est-à-dire les membres, et les branches, les articulations des membres, sont dirigés vers le bas.²⁷

La diffusion du motif au XIV^e siècle, dans le domaine français, tient surtout à ce qu'il est repris et illustré dans des recueils didactiques destinés

²⁴ Platon, *Timée. Critias*, trad. Luc Brisson (Paris, GF-Flammarion, 1992, 6^e édition corrigée et mise à jour, 2017, p. 216). C'est nous qui soulignons.

²⁵ La partie exégétique de l'œuvre s'applique à une fraction encore plus réduite du texte platonicien (31-53) et concerne moins d'un tiers du texte. Cf. l'introduction de B. Bakhouche à son édition, p. 20 *et sq.*

²⁶ Voir Marie-Madeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle)*, Paris, Flammarion (« Champs-Flammarion »), 1977, p. 217 : « L'arbre de vie est l'arbre de croix et inversement, c'est-à-dire que la croix est l'arbre de mort, mais elle devient l'arbre de vie du fait de la rédemption. »

²⁷ Isaac de l'Étoile, *Sermon* 34, 4-5 : « Hoc autem totum ratione similitudinis humani corporis quod caput sursum habet et staturam erectam. Animalia enim, quae bestiae dicuntur, in ventrem prona sunt, quibus caput, pedes et venter una deorsum vergunt ac in unum tendunt naturaliter. Deus vero homini os sublime dedit. [...]. Unde a physicis arbor eversa homo dicitur, qui quasi radicem caput habet sursum, et frondes, id est membra, ramosque, tamquam membrorum articulos, deorsum mittit. » (éd. Anselm Hoste, trad. Gaston Salet, dans Isaac de l'Étoile, *Sermons*, t. II, Paris, Cerf, « Sources chrétiennes, 207 », 1974, p. 234-237).

aux laïcs, dont le succès perdurera bien au-delà du Moyen Âge. L'exemple le plus frappant, en raison de la richesse de l'iconographie qui accompagne le texte, est le manuel d'instruction chrétienne, doublé d'un volumineux recueil d'*exempla*, connu sous le nom de *Ci nous dit*²⁸. Compilation édifiante composée vers 1320 par un religieux anonyme et largement diffusée, cette « composition de la Sainte Escripiture »²⁹ se présente comme une suite de courts traités, assortis de quelques sections consacrées à des points précis d'exégèse³⁰. Structuré en 781 chapitres, il se distingue par son utilisation des données bibliques dans un but d'enseignement méthodique. L'ouvrage dans son ensemble obéit à la trajectoire d'un « pèlerinage spirituel »³¹, de la Création du monde jusqu'aux fins dernières. Partant d'un élément narratif, biblique ou « exemplaire », le *Ci nous dit* en tire un enseignement moral ou théologique, sans suivre strictement l'ordre biblique (ce n'est pas une « bible moralisée »). Notre motif y apparaît à deux reprises dans la première section consacrée à la Création, au chapitre 3 :

Ci dit que honme et fame est semblans a un arbre revers. Li arbres est branchus en contremont et ses fruis pent en contreval, et ce qui perist en fleurs s'en va aveques le vent. Et au contraire nous sommes branchus en contreval et li fruis de nos euvres doit aler en contremont ; et les pechiez que nous faisons encontre Nostre Segneur semble la malvais fruit de l'arbre, qui perist en fleurs. Mes Nostre Sires nous a fait .II. piés pour aler seur terre et .II. elles pour voler ou ciel, si comme les osiaus qui vollent de leur eles par la ou il veullent. Nos mains, ce sont nos eles ; et les bonnes euvres de nos cuers et de nos mains, ce sont les plunmes qui nous porteront ou ciel. Et nient plus que oisiaus ne puet voler sans plunmes, nous ne pouons aler ou ciel sans bonnes euvres. [...] S'uns arbres estoit planté la cime devers terre, il ne se pourroit enraciner. Et ainssi sommes nous : que nostre pié, ch'est la cinme de nous qui sommes appelés arbres, lesquiez nous avons devers la terre en senefiant que Nostre Sires ne vuet mie que nous nous y enracinons, maiz vuet que nous nous enracinons ou ciel. Et pour ce nous a il fait nous chief devers le ciel, nous qui sommes appelez arbre.³²

²⁸ *Ci nous dit, recueil d'exemples moraux*, éd. Gérard Blangez, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1979.

²⁹ Cf. Prologue, éd. cit., p. 33. Voir aussi l'introduction, p. xix et xxxvi.

³⁰ G. Blangez propose d'y discerner un plan en cinq parties (*ibid.*, p. lxiii) : (1) « Les vérités à croire », ou « Les étapes du Salut » suivant le cycle du Temps (1-150), (2) « La morale » (151-296), (3) « La conversion » (297-435), (4) « La vie chrétienne » (436-604) et (5) « L'exemple des saints », selon l'ordre du calendrier. L'ouvrage se termine sur un exposé consacré aux fins dernières.

³¹ *Ibid.*, p. xlvii.

³² *Ibid.*, p. 36-37.

La première occurrence de l'arbre renversé inscrit l'image dans une suite d'analogies : l'homme est comparé successivement aux arbres et aux éléments (feu, pierres), aux oiseaux et aux mammifères, qui s'orientent naturellement vers leur lieu, « païz » ou « mansion ». Sur le modèle morphologiquement inversé de l'arbre, dont les branches sont dirigées vers le haut et les racines plongent dans l'humus, l'homme a ses bras – ses « branches » – orientés vers la terre ; ses pieds sont donc, en suivant la logique du renversement, l'équivalent de la cime de l'arbre, sa tête correspondant à ses racines, figurées par les cheveux. Saisie dans une pensée dynamique, l'analogie opère encore : alors que les fruits de l'arbre pendent vers le bas, le fruit des œuvres de l'homme doit tendre vers les hauteurs, car Dieu « vuet que nous soions dou ciel »³³. Mais cette vocation céleste est contrariée par la tendance peccamineuse de l'homme, lequel s'est détourné de Dieu, suivant les traces d'Adam qui a « enfoncé sa tête dans la terre »³⁴. L'homme est donc un être « tortu » (tordu), à l'image du serpent tentateur. Le terme s'entend au sens moral (« tortu de cuer et de concience ») mais aussi au physique : en cédant à la tentation, Ève retourne à son origine terrestre, « si conme une verge qui iest de terre et rentre en terre »³⁵. La posture, contre-nature, est illustrée *littéralement* par l'enluminure de la Chute dans le manuscrit de Chantilly du *Ci nous dit*, qui représente une baguette de bois recourbée dont les deux extrémités sont plantées dans le sol³⁶. À l'inverse, la croix dressée vers le ciel exprime le « redressement » qu'opère le Christ par son sacrifice, restaurant l'homme dans sa « rectitude » première. L'arbre de la Croix s'entend dès lors aussi comme une échelle spirituelle, que le fidèle doit emprunter afin de gagner son salut³⁷.

³³ *Ibid.*, chap. 3.

³⁴ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, chap. 84 : « Saint Pierre Apôtre », éd. Alain Boureau, Gallimard (« La Pléiade »), 2004, p. 457.

³⁵ *Ci nous dit*, éd. cit., chap. 6, p. 39.

³⁶ Voir l'illustration reproduite dans l'ouvrage de Christian Heck, *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, Brepols, 2011, fig. 8 dans la première planche d'illustrations (p. 275), ainsi que le chapitre VI.A, centré sur la notion de « topographie spirituelle ». L'image se retrouvera au cœur de la théologie de Luther, en particulier de sa conception du péché originel.

³⁷ Voir Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997, et notre essai *Les Vergers de l'âme. L'allégorie du jardin spirituel à la fin du Moyen Âge*, Paris, Champion, 2019, en particulier le chapitre consacré au *Jardin de contemplation* de Jean Henry (c. 1497) qui fera l'objet d'une édition imprimée au début du XVI^e siècle (Paris, Jean Petit, s. d.).

L'importance donnée au motif dans le *Ci nous dit* témoigne de son succès dans la prédication et l'exégèse médiévales. On le retrouve ailleurs, bien que moins développé et souvent limité à une analogie purement formelle, dans la littérature édifiante et les encyclopédies moralisées, du XIII^e au XV^e siècle. Sans proposer ici un inventaire exhaustif, on citera les cas de Thomas de Cantimpré (*Liber de natura rerum*, I, 2³⁸), du Pseudo-Hugues de Saint-Victor (*De Bestiis*, III, 59³⁹), d'Alain de Lille (*Distinctiones*⁴⁰) et de Lothaire de Segni (Innocent III) dans son *De miseria humane conditionis* (I, 8) opusculé ascétique très largement diffusé et traduit en français dès le XIII^e siècle⁴¹. Enfin, le *Dit de l'arbre*, poème anonyme de la seconde moitié du XV^e siècle⁴², en fait la matière poétique de ses 146 octosyllabes construits en strophes d'Hélinant. La similitude de l'arbre « bestourné » (v. 38) y opère à deux niveaux, celui de « l'homme extérieur » (au sens corporel, l'homme est un arbre qui vieillit, se courbe, se dessèche et meurt) auquel se superpose le plan de la vie spirituelle (« l'homme intérieur »), les deux registres étant largement imbriqués dans le poème.

Si l'on confronte ce déploiement herméneutique à l'usage que fait Scève du motif dans *Microcosme*, on constate qu'il procède à une littéralisation de l'image au prix d'un double détournement : c'est ce qu'on entend ici par le concept de « dé-moralisation ». Détournement de l'image biblique du Dieu potier, d'une part, qu'on saisit ici littéralement, dans son geste artisanal de modelage, et non dans l'exercice métaphorique d'une souveraineté absolue dont la visée est, dans la Bible, avant tout parénétiq(ue) (il s'agissait à l'origine de mettre en évidence la fragilité humaine et de valoriser une attitude d'humilité). Détournement d'une image moralisée, d'autre part, celle de l'arbre renversé qui, bien qu'issue du *Timée*, est filtrée par la tradition didactique médiévale. La leçon du *Ci nous dit* était morale et spirituelle ; dans ce contexte, l'image se voulait exemplaire en ce qu'elle s'appuyait sur le principe de

³⁸ Éd. H. Boese, Berlin-New York, 1973, p. 14.

³⁹ *PL* 177, col. 119.

⁴⁰ *PL* 210, col. 707.

⁴¹ Éd. M. Maccarone, Lugano, 1955, p. 15. Parmi un grand nombre de traductions anonymes, à noter celle du poète Eustache Deschamps à la fin du XIV^e siècle (éd. Clothilde Dauphant dans Eustache Deschamps, *Anthologie*, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2014).

⁴² Le texte est présenté et édité d'après son unique copie (Cambrai, BM, ms. 812, f. 43a-44a) par Geneviève Hasenohr, « Le Dit de l'arbre », dans *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, éd. L. Rossi avec la collaboration de Ch. Jacob-Hugon et U. Bähler, Turin, Edizioni dell'Orso, t. 2, p. 559-572.

l'analogie contraire ; elle fonctionnait dans ce contexte comme un outil de méditation qui n'était ni réaliste ni proprement métaphorique.

Le tour de force de Scève consiste d'abord à détacher l'image de son ancrage topique – le déterminant « cest » qui accompagne le syntagme « arbre renversé » peut s'entendre avec la valeur d'un démonstratif de notoriété relative – pour la mettre en mouvement par le rapprochement avec la figure du potier, motif dont la tradition exégétique a fait un usage autonome. Le corps de l'homme-arbre qui surgit alors dans le texte sous la forme de deux colombins croisés⁴³ est aussitôt réinvesti discrètement par une lecture typologique, mais avec un déplacement significatif : la rime « persé-renversé » y fait paraître, comme en surimpression, la figure du Christ, contretypé d'Adam (« celui qui viendrait réparer son injure », v. 124). Au corps troué d'orifices de l'Adam scévien – c'est la condition sensorielle de son appréhension du monde – répond le corps transpercé du Crucifié, dont les cinq plaies – qui correspondent aux cinq sens – sont les « sources » du Salut. Si par contiguïté, c'est aussi l'image de l'arbre de la Croix qui s'impose à l'esprit du lecteur de Scève, en tant que la Croix est aussi l'arbre de Vie qui « renverse » la mort, on retient moins la lecture typologique que la vision en filigrane d'un homme produit de « l'art » divin et déjà implicitement racheté, prédisposé ainsi dès l'origine, malgré sa faiblesse physique et morale, à connaître le monde et à le célébrer.

Condenser en moins de vingt vers tout l'héritage de cette exégèse, en la concrétisant et en la projetant dans un corps, désormais plus matériel que symbolique, tel est à notre sens le tour de force de Scève qui procure, de fait, un effet de « surprise » au lecteur habitué à l'herméneutique médiévale⁴⁴. On peut seulement parler de parallélisme ou d'analogie entre cette dernière et la pratique scévienne. Le poète tourne le dos à la spiritualisation de la matière pour « matérialiser » l'idée par un mouvement inverse. Le résultat est une « dé-moralisation » qui libère l'image de sa dimension exégétique première – mais non pas de sa prétention à signifier – pour en faire le pivot de sa propre poétique. En « littéralisant » le *topos* médiéval, Scève nous oriente vers une autre lecture, métapoétique, de *son* geste créateur. L'image, une fois libérée

⁴³ Le potier « originel » n'utilise pas un tour, mais des colombins disposés les uns au-dessus des autres et dont le malaxage puis le lissage produisent la forme du pot. Selon Gilles Polizzi, le Créateur scévien aurait recours à cette technique primitive pour former le corps de l'homme à partir de l'idée de la Croix qui préexisterait ainsi à la matière.

⁴⁴ Terme emprunté à Michèle Clément, éd. cit., introduction, p. 57.

du sens, devient pure idée de la création. En somme, on peut dire que le motif de l'arbre *renversé* tel qu'il est exploité dans *Microcosme* est en réalité le produit d'un renversement fonctionnel du motif.

Submetido em: 24-10-2019

Accito em: 21-11-2019