



Vol. 1 No 1 – novembre 2024

ISSN :

EISSN :

p. 127 – 142

Il était une fois un palmier-dattier...

**Matrice de figurations et de
symboles**

Once Upon a Time There Was a Date Palm Tree...

Matrix of Figures and Symbols

Dre Khadidja GRICHE

Auteur correspondant, Université Mohamed
Lamine Debbaghine-Sétif 2 (Algérie)

k.griche@univ-setif2.dz

Soumission : **01.10.2024**

Acceptation : **08.10.2024**

Publication : **01.11.2024**



Les contenus de la revue Aporismos sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).

Résumé — Le palmier-dattier tend à incarner l'amulette picturale par excellence. Non endémique de la seule peinture orientaliste, il essaime et ensemece le tremplin paysagé, se faisant matrice de figurations et de symboles. Le propos de notre article est d'en questionner la facture et la dialectique qu'il instaure dans son rapport aux autres signes plastiques. Pour ce faire, la sémiotique visuelle s'attèlera à son procès pictural, afin de faire parler l'anonymat de la toile dont il se réclame.

Mots-clés : *palmier-dattier, paysage/scène de genre, sémiotique visuelle, signe plastique, symbiose/escapologie.*

Abstract — The date palm tends to embody the pictorial amulet par excellence. Not endemic to Orientalist painting alone, it swarms and seeds the landscape, becoming a matrix of representations and symbols. The purpose of this article is to examine the way it is used and the dialectic it establishes in relation to other plastic signs. To do so, visual semiotics will focus on its pictorial process, in order to make the anonymity of the painting speak for itself.

Keywords: *Date Palm, Landscape/Gender Scene, Visual Semiotics, Plastic Sign, Symbiosis/Escapology.*

« La Nature est un Temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles
L'Homme y passe à travers une forêt de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers » (Baudelaire, 1857,
p. 19).

Introduction

Le palmier-dattier fait partie de ces motifs végétaux que nous qualifierons d'anti-hapax pictural. Tout circonscrit qu'il ait été en matière d'aire géographique¹, toute diversifiée que soit sa botanique par la famille d'essences gigognes² à laquelle il appartient, le *Phoenix dactylifera* traverse les civilisations anciennes autant qu'il interpelle les réappropriations modernes adventives. En cela, ce dernier se fait matrice de symboles et vivier de détournements. Cette matière iconique aussi erratique en termes de support que non monolithique en tant que figuration se donne à voir à travers une abondance certaine : en bas-relief des sceaux (**an.2**), en garniture de céramiques antiques (**an.3**)³, en passant par l'ornementation de timbres (**an.6**), de pièces de monnaie (**an.5**) ou encore de cartes postales (**an.4**), etc., ces quelques trempins formels se doublent d'une fascination picturale pérenne à l'endroit de l'arbre à palmes⁴.

¹ Insérée au niveau des annexes (**annexe 1**), une carte géographique expose la bande de culture traditionnelle du palmier-dattier avant l'extension de l'essence vers le Nouveau Monde au XVI^e siècle, tant comme arbre fruitier qu'espèce ornementale (Zenchi & Abdoun, 2015, p. 6070).

² Bien qu'ils partagent une silhouette morphologique reconnaissable et presque commune, tous les palmiers ne sont pas dattiers. Le *Phoenix dactylifera* (i.e. *doigts de Phénicie*) fait partie de la grande famille des *palmae* ou *arécacées* qui groupe près de trois mille espèces.

³ L'ensemble illustratif figure au niveau des **annexe 2 et 3**. La deuxième ainsi que la troisième illustration sont extraites de la source académique ci-après : (Michel-Dansac & Caubet, 2013, p. 2-7).

⁴ Considéré par les botanistes contemporains comme plante plutôt qu'arbre, nous solliciterons toutefois tout un assortiment de mots et de périphrases autres que celui institué par l'usage botanique, afin de désigner le palmier-dattier et ce pour la commodité langagière qui cherche à éviter la répétition de l'appellation principale.

Indépassable dans la composition paysagée du XIXe-XXe siècle, l'aimantation élective qu'il inspire, pour reprendre les propos d'André Breton, trouve principalement source dans le lien organique que les peintres instaurent avec leurs environnements. De la *Malaga* de Picasso, du *Cannet* de Bonnard aux *rives du Pacifique* chez Gauguin, le palmier est *in situ*, littéralement à portée de vue et de fait ferment créatif à même son giron naturel.

— **Qu'en est-il du palmier-dattier à proprement parler, en l'occurrence dans l'univers artistique algérien ?**

Arbre emblème des régions arides et semi-arides du Sud algérien, de tout le pays même, l'arbre à pennées interpelle en première instance les peintres orientalistes, dont la quête dépaysante concrétise sensiblement sa veine du décor naturel hétérotopique, par le biais du double effet oasis/désertique, combinatoire éminemment insolite et éblouissante. L'École d'Alger, aussi institution qu'esthétique à part entière, le célèbre et le magnifie à travers un traitement stylisé, porté entre autres par la démarche artistique fouillée de la miniature présidée par Mohammed Racim (an.7) ou encore la peinture minimaliste de Bachir Yellès (an.8). Les jardins de Mahieddine Baya en accueillent, quant à eux, des plus exubérants et des plus chatoyants (an.9-10-11)⁵ dans des représentations disruptives qui distancent et en distordent l'appréhension mimétique.

Or notre palmier-dattier se présente sans cartel, pour s'exprimer dans le langage muséologique : *la toile n'est assortie que de son anonymat, sans titre et sans artiste exécutant*. À l'instar de l'esthétique du flou caractérisant le conte, qui trouve d'ailleurs écho auprès de l'intitulation de cet article, nous nous trouvons face à une cécité déclarée à l'égard du moindre ancrage : nulle filiation, aucune historiographie de l'art par conséquent, une absence auctoriale qui pourrait éventuellement installer une certaine difficulté lectoriale. Nous y voyons, pour notre part, une invite à une prospection sans ambages, en ce qu'elle n'est arrimée à aucun territoire artistique préétabli. Nul besoin donc de s'ajuster à l'esthétique d'une école ou de se laisser conditionner par le *modus operandi* d'un courant pictural balisant, dictant ses codes. Partant, point de *diktat* d'une pratique picturale arrêtée, aucune trame lectoriale prévisible, que des lignes de fuite dont le protocole d'analyse formelle s'articulera à la sémiotique visuelle, afin de démanteler le procès signifiant de l'œuvre en question, dans la singularité plastique⁶ et iconique qui est la sienne.

À partir de cette entreprise analytique envisageant la fresque visuelle comme « [...] un sémiophore porteur de signes [où] tout est signe, plutôt tout fait signe » (Huys & Varnant, 2023, p. 186-187), nous porterons notre attention sur la texture du palmier-dattier dans son épaisseur de peinture (Damisch, 1972, p. 47), sur les motifs dont il s'accompagne ainsi que la dynamique interactionnelle qui s'y instaure, portée par un certain traitement formel que porteuse d'une charge symbolique certaine. L'autre

⁵ Les peintures des trois artistes algériens sont dans les **annexes de 7 à 11**.

⁶ Dans la sémiotique de C. S. Pierce, « le *representamen* plastique est constitué des différents aspects matériels de la fresque » (Huys & Varnant, 2023, p. 187).

champ d'investigation se constituera autour du profil non grégaire de l'arbre à pennée où le pourquoi de la chose interpelle autant qu'il intrigue.

1. Le palmier-dattier : symbiose et escapologie

Avant de prospector les éléments constitutifs de l'œuvre exposée en épigraphe, ainsi que de confronter ces derniers dans leurs relations de signes les uns aux autres, attardons-nous en premier lieu sur le genre pictural que cette toile forme et formule dans les termes d'une coprésence, où le régime végétal se conjugue à la présence humain. Le tableau se place à cheval entre le paysage et la scène de genre : quand le palmier-dattier pourrait renseigner sur un ancrage désertique en raison d'une terre nue, d'un horizon plat et d'un ciel mi-trouble mi-incandescent par sa lumière à la fois crue et opacifiée, les personnages se livrent chacun à une activité que motive l'arbre épanoui et fécond, entre scène de cueillette et temps de pose.

Par-delà la primauté qui a été toujours accordée à la scénographie picturale de genre, au regard du fil narratif qu'elle charrie et déploie, par opposition au rôle auxiliaire et ornemental du paysage, ce dernier s'est progressivement constitué en continent esthétique autonome et hautement significatif. Ainsi, plus qu'un rendu spéculaire livrant un redoublement de la nature comme « [...] *une appréhension globale [d'] une scène complète pour le regard* » (Bergez, 2004, p. 99), le paysage est une construction-perception artistique tout en artificialité, étant donné que « *même si l'étymologie le lie au "pays" — le lieu naturel que l'on habite et connaît — le "paysage" est une invention [...] une création historique et esthétique [...] en plus des déterminations culturelles* » (Bergez, *Ibid.*, p. 98). C'est à partir de ces postulats de non évidence, de reconsidération de la facilité-naturalité des panoramas que se consolide la perspective de profondeur, de pertinence, partant de complexité que nourrit le paysage comme sujet/objet pictural dépaysant, au démantèlement duquel nous procéderons, à commencer par le palmier-dattier de la toile

1.1. Un palmier-dattier très *Phoenix-dactylifera*

De la plus vaporeuse à la plus élaborée, la représentation du palmier-dattier est d'une fortune iconographique bien assise, dont la silhouette identifiable traverse identiquement les variétés de l'essence. **Quel est dans ces conditions le climat physique** (Barthes, 1957, p. 151) **qui en est fait dans notre peinture-corpus ?** En matière d'organisation plastique de l'objet visuel, la lecture sémiotique du groupe μ définit trois principes à même d'en circonscrire les *formèmes*⁷ : *la dimension, l'orientation et la position*. Ne partant ni d'un gigantisme hégémonique pas plus qu'elle ne fait dans un nanisme égalitaire ou rabougri, vis-à-vis des personnages alentours, l'arbre est majestueux sans démesure, déployé sans le concours de palmiers-dattiers connexes et auxiliaires. Ce dernier n'offre partant aucune prise à une logique de toise, non plus qu'il ménage une perspective comparatiste ou compétitive, en ce qu'il se suffit de sa seule

⁷ Terminologie du groupe μ , le « formème » du signe plastique étant ce que le sème est au signe linguistique.

silhouette. Á la stature droite qui s'élanche depuis la partie basale, pour emplir pleinement et gracieusement l'espace entre terre et ciel, ce palmier-dattier ne pas fait dans la mi-chemin ni dans la demi-portion, entier, fier et conquérant, il gagne les hauteurs par sa verticalité qui sature l'espace de bout en bout, et ce d'autant qu'il est l'unique dans une immensité désertique dépourvue de la moindre présence végétale. Et pour cause, en monôme parmi les cueilleurs, arbre de l'exception, du non générique, de l'antilambda, la figuration dont il se réclame est on ne peut plus l'échappée, au point d'en faire un arbre exceptionnel, étant pétri d'acuité, d'accentuation dans l'exécution, qualités qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique picturale classique (Carrache) et néoclassique (Ingres). Ce traitement tant mimétique que mathésique s'apparente aisément par son aspect fouillé à un compte rendu botanique circonstancié, ci-après présenté et dressé en parallèle avec notre peinture :

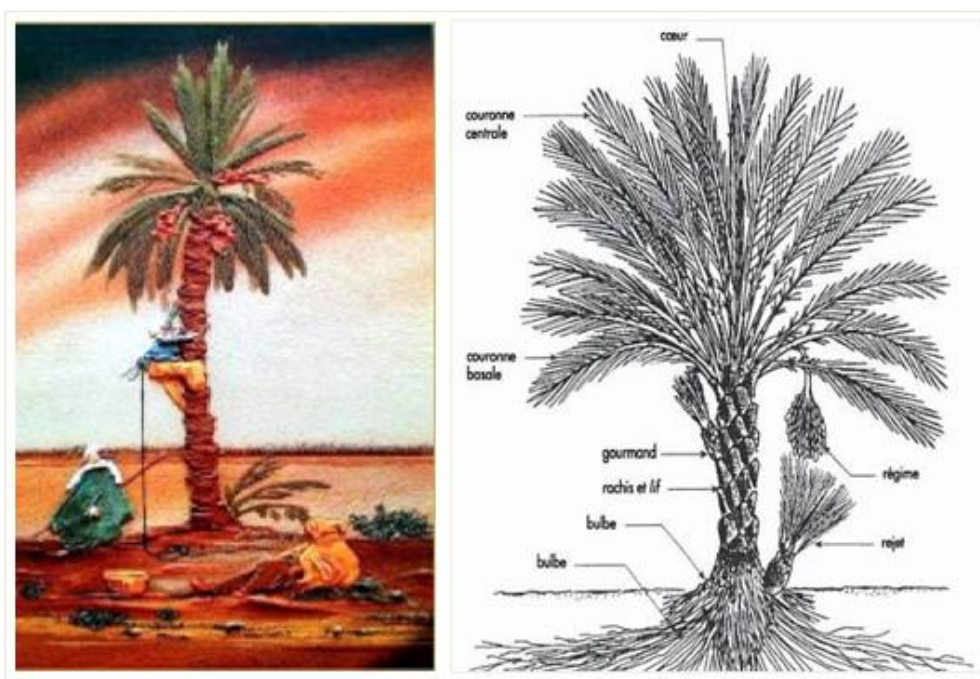


Illustration 1 – *Le palmier-dattier – notre corpus* (à gauche). *Un palmier-dattier et ses différentes parties* (d'après Munier modifié par Peyron 1994 – dans Zenchi & Abdoun, p. 6068) (à droite)

Dans cette mise en format longiligne épanouie, sustentée par une mise en forme pointue, se greffe le jeu non moins puissant des couleurs et leurs textures, faisant intervenir un aspect sensori-perceptif autre, dans ce qui est au départ un dispositif exclusivement visuel. Ainsi la lancée sensorielle du palmier-dattier se trouve conjointe à une longueur avec un effet haptique ou « [...] comment le visuel embraye [...] sur le tactile [dans] une inversion des rôles [...] l'objet réel vient se substituer à sa représentation » (Dondero & Sonesson, 2008), avec « [...] une acuité inégalée accordant une sensibilité particulière [...] aux matières qui rejoint cette possibilité de "toucher avec les yeux" » (Hénault & Beyaert-Geslin, 2008, p. 172-173). Ainsi, le stipe se fait plus robuste, planté de prises étagées et saillantes, les palmes striées et délicatement découpées comme des arrêtes, les régimes de dattes se font massives et proéminentes, de quoi propulser la plante au-devant de la représentation bien qu'elle soit au second plan. Au

sein de cette mise en relief emboîtant le tactile au visuel s'éclaire davantage notre parallèle d'en amont, devenant gémellité entre l'arbre esthétisé et son pendant botanique/scientifique, comme dans une expérimentation de la part de réel du monde qui nous entoure, pris en l'occurrence dans la condensation de sa perception/restitution et qui ne fait qu'appesantir la dimension du palmier-dattier en tant qu'objet/sujet pictural.

La verticalité de notre toile déteint et se conjugue à la verticalité même du palmier-dattier qui en épouse la disposition. Inscrit dans un mouvement ascensionnel en faveur duquel les palmes œuvrent dans une poussée de prolongement, l'orientation favorisée dans cette toile fait en sorte que le paysage s'élabore à rebours de son horizontalité traditionnelle. Ainsi agencée, la projection longitudinale de l'arbre en est de facto renforcée, avec une pleine exposition de ce dernier, appréhendé dans son entière constitution : *rejet adventif, tige ligneuse, régimes de dattes et couronnes de palme*. De par sa position, le palmier-dattier est placé au second plan, dans une posture médiane entre un personnage accoudé à même le sol et un arrière-plan tout en vacuité. Aussi, celui-ci fait nettement centre dans la peinture, étant encadré par deux personnages qui se tiennent respectivement à géométrie opposée, l'un à droite, l'autre à gauche. Réciproquement, ce dernier spatialise ces présences en se chargeant de répartir l'espace entre eux, à travers une distribution que détermine et décline l'action des uns par rapport à la passivité de l'autre, comme pour installer un traitement dichotomique clivant en matière d'attitude. Tant spatialisé que spatialisant, l'arbre révèle, dans ce premier constat, une dialectique du motif végétal et de la ressource humaine, dont nous interrogerons la configuration à travers des recoupements en matière de quadrillage, de mobilité et d'échappée.

1.2. Un certain quadrillage

À l'évocation du format «*Paysage*» qui sert de référence dans le milieu artistique, créatif ou marchand, ce dernier se définit par «*une large amplitude de la vision*» (Bergez, 2004, p. 105), s'opposant aux éléments nettement démarqués. Il est dans ces conditions plus étendu et répandu que haut. Celui qu'offre à voir notre palmier-dattier est plutôt en format «*Figure*» (Bergez), dressé en hauteur, comme si le dessein nourri est de porter la focale sur l'arbre, ses convives à sa suite, pour en faire le portrait. N'ayant pas donc affaire à un traitement panoramique, dit «*Marine*» (Bergez), mais plutôt à un plan rapproché où les objets/sujets plastiques font saillie, ce paysage doublé de sa scène de genre sont conçus, dans un premier temps, comme un microcosme harmonieux, fermé sur lui-même, reproduisant par conséquent le motif iconographique du jardin arabo-musulman (*Al-rijadh*)⁸ : rien que l'arbre entouré par un enthousiasme mi besogneux mi tempéré, œuvrant à l'installation d'une scène-paysage désertique. Le parcours énonciatif allant du regardeur-énonciataire à l'objet regardé (Beyaert-Gislin) est à première vue délimité, balisé, centré qu'il est sur le palmier-dattier solitaire et l'attention qu'il suscite et convoque, jusqu'à ce qu'une

⁸ À l'image tout en magnificence du jardin divin, soit le *Paradis*.

dynamique hautement pertinente affleure et s'installe à mesure entre l'arbre et ses personnages.

1.3. Tout en mobilité

Par l'entremise de la scène du quotidien saharien, explicitée par l'action de récolte, le paysage acquiert et accède à une valorisation esthétique à l'aune de l'artialité arabo-musulmane de la nature, où « [...] *le cultivé s'oppose au sauvage et participe à la construction d'un idéal paysagé élitiste, nourrissant la vision ordonnatrice d'une [ruralité] prospère et harmonieuse* » (Latiri, 2001, p. 10-11). De prégnance culturaliste certes, cette vision positive des espaces entretenus par l'Homme, exemplifiée en l'occurrence par ce palmier-dattier fécond efflanqué par ses hommes, charrie une morale tapie dans l'économie cryptique de cette toile et que révèle en filigrane la spatialisation des personnages.

Avant de nous engager plus avant en la matière, nous avons été, dans un premier temps, interpellés par *le fil d'Ariane chromologique* que le paysage, l'arbre en l'occurrence, tisse avec la composante vestimentaire des trois présences masculines faisant explicitement référence au Sud algérien. Coiffés de chèches blancs, arborant de longues tuniques vertes, retroussées pour certain, de sarouals et de ce qui s'apparente à un burnous, respectivement jaune à marron, la garde-robe des hommes du désert s'aligne et épouse la palette ocre de l'espace environnant. Chromatique croisée qui fait écho au jaune sablonneux, à la verdure des couronnes palmées et à l'éclat immaculé saturé de lumière hégémonique, et ce, sans dilution aucune, cette dernière installe un premier état de réciprocité/filiation où se réactive l'archétype de de la terre-mère, métaphorisé par cette investissement organique et dialogique porté par la couleur.

L'autre intrication est celle de l'attitude disparate des corporéités/physicalités. Trois hommes, pour trois postures distribuées entre l'horizontalité de ce qui pourrait se laisser percevoir comme un oisif, attentiste et la verticalité de ceux qui s'affairent à même et à dans la proximité immédiate du palmier-dattier. Quand l'un attelé s'achemine vers le sommet de l'arbre, soit le grimpeur, doublé d'un autre qui, comme son second, le scrute absorbé dans et par le paradigme de l'action en cours ; le nonchalant mi-allongé mi-accoudé se tient dans un aspect presque alangui : **le temps d'une méridienne à l'ombre ? ou bien encore, regards dans les pensées assortis de regards aux horizons lointains et antipodiques ?**

Dynamique contrastée que celle des corps départagés : ascendante pour les uns, en régime de fuite contemplative pour l'autre, dont la pose abandonnée n'est pas sans rappeler le personnage de Claude Monet ou celui de la palmeraie ci-dessous insérés. Chacun d'eux s'inscrit dans une mise en retrait qu'explicite à la fois la retraite praxématique vis-à-vis du groupe ainsi qu'une attitude corporelle divergente de l'ensemble. Désengagé à l'endroit de la ferveur ambiante de corps en communion avec l'arbre qui les aimante, encapuchonné savamment dans son absorption solitaire, le personnage incarne la rêverie de celui qui « [...] *a écarté toutes les "préoccupations" qui encombraient la vie quotidienne, quand il s'est détaché du souci qui lui vient du souci des autres [...] il est vraiment ainsi l'auteur de sa solitude* » (Bachelard, 1961, p. 343).

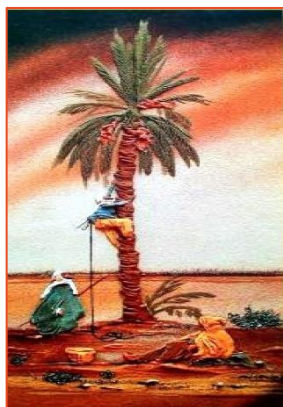


Illustration 2 : Peinture anonyme -corpus



Illustration 4 : *Déjeuner sur l'herbe*, 1866, Claude Monet
http://www.newestmuseum.ru/data/authors/m/monet_claude/breakfast_on_the_grass.php?lang=fr



Illustration 3 : *Écouteur de contes de fée arabe*, 1897 – peinture anonyme, légendée en allemand
<https://www.alamyimages.fr/ecouteur-de-contes-de-fees-arabes-narration-palmiers-dattiers-hommes-assis-allonge-et-debout-groupe-tente-vetements-arabes-illustration-historique-1897-image465512860.html>

Outre cette double verticalité agissante contre une horizontalité de plaisance, voire de rêverie, nous assistons à la mise à contribution non accessoire des objets qui s'inscrivent pleinement dans l'équation de *l'action-fonction-portée*. Ainsi, lorsque la corbeille-panier se présente aux pieds, comme pour suggérer une mise à distance tant de l'objet que des compagnons, nous avons le couple de cueilleurs arrimé à ses outils, qui ceint de sa corde de maintien et d'aide à l'escalade, qui arborant sa perche. Le possessif des objets est de fait sous-tendu par le feu de l'action, de *l'in media res* de la récolte qui secrète distinctement l'image du vide en bas (le panier) et du plein en haut (les régimes de dattes). L'aval de la scène, incarnée par l'inaction indifférente, suggère que l'oisiveté ne fait que plomber, laisser dans l'état, avec la vacuité pour seule résultante. De l'autre, l'amont de la représentation évoque le labeur, posture qui élève proprement et figurément, couronne par la douceur du fruit gorgé de soleil, à l'image du phytonyme commercial algérien *Daglat Nour* – dattes succulentes enfantées par la lumière dorée.

Dans cette peinture, le palmier se fait inmanquablement dattier-nourricier pour ceux qui s'attèlent à l'entreprise⁹, à l'instar de *Mariam Al-Batoul* (La Vierge Marie), parturiente sommée et récompensée d'avoir secoué le palmier-dattier, toute sainte personne qu'elle soit, comme explicité dans ces versets :

﴿ Elle le conçut, et s'isola avec lui en un lieu lointain ﴿ Les douleurs la firent s'adosser au fût du palmier ; elle dit : « Qu'avant cela ne suis-je morte, et ne suis-je oubliable oubliée ! » ! ﴿ Il l'appela de sous elle : « N'aie chagrin. Le Seigneur a mis sous toi une gloire ﴿ Secoue vers toi ce fût de palmier, pour en faire pleuvoir des dattes mûres toutes cueillies ﴿ Mange et bois, rends à ton œil la fraîcheur ﴾ ﴾ – **Sourate XIX : Marie**, versets 22–26 (trad. Berques, 1995, 322).

⁹ La chose pourrait concurrentement être recoupée avec la fable de Jean de La Fontaine *Le Laboureur et ses enfants*.

L'ambivalence de la valeur du travail à laquelle est associé le palmier-dattier est solidairement mise en exergue par l'ordonnement des personnages au sein du paysage. Disposés progressivement du bas vers le haut, ces derniers s'organisent en une sorte d'étagement réglé et régulé par la tâche et l'absence de tâche, dans une graduation dont la finalité se conçoit en termes de gradation, portée également par une structure en spirale, avec pour pinacle les dattes hautement perchées, enjeux et objet de la quête ascensionnelle, illustrée par la schématisation ci-après :

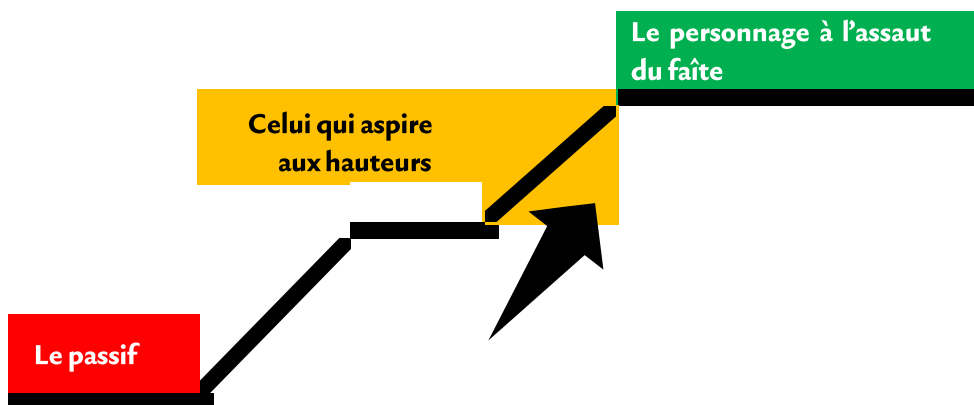


Figure 1 : La quête ascensionnelle : des personnages en involution – évolution

1.4. Pour une échappée en dernière instance

Bien que notre paysage se présente en format figure, ramassé aux deux bords, plus long que large, il intercale toutefois **trois plans successifs et distincts**. ❶ **Le premier-plan** se charge de mettre en avant le premier personnage, *tout en le détachant* du reste du groupe ; ❷ **le second plan**, quant à lui, réunit *en unité triangulaire* le palmier-dattier ainsi que ses ouvriers, lorsque ❸ **l'arrière-plan** nous livre *une spatialité plate*, vide où la ligne de l'horizon est nettement marquée, surmontée d'une nuée ténue quoique perceptible, prolongée au firmament par des opacités ocres. Dans ce feuilletage de perspectives, la peinture réussit à ménager plus qu'une percée, dès lors qu'elle déploie une ouverture sur un lointain qu'assoie en toute légitimité le paysage désertique, tout en se constituant « [...] *comme unité ouverte de sens [étant donné que] le paysage a des idées et fait penser* » (Bergez, 2004, p. 105).

En infirmant le caractère superfétatoire du paysage, autre que la toile de fond, le nôtre, par le biais des perspectives qu'il installe, va vers un effet de décentrement, oblitéré, monopolisé en première instance par le palmier-dattier et ses sujets, pour créer un débouché sur un ailleurs. Ce décentrement appelé à décloisonner la perspective repose sur un dispositif de juxtaposition, au sein duquel cohabitent et s'emboîtent successivement deux terres : un premier monceau légèrement surélevé se démarque, décline peu ou prou une seconde fraction. Ainsi quand la première se détache en îlot de vie (palmier-dattier/présence humaine), la seconde s'étale en mer d'aridité mangée de lumière et d'infinitude. Paysage dans le paysage, terre jouxtant l'autre, la ligne de césure en est le palmier-dattier, première frontière dont la clôture

idyllique prépare à une ouverture, liée tant à la posture de surplomb, toute ténue soit-elle, mais effective, qu'à la ligne lointaine qui prolonge le regard vers l'horizon. Davantage qu'un tracé de soudure/séparation où se rencontrent distinctement terre et ciel, l'horizon est rendu par un brouillage dont l'indétermination est travaillée par l'ocre du paysage, rappelant l'effet mirage intrinsèque au contexte saharien. Partant, au lieu de se constituer en une autre limitation à fonction de traçage, cette horizontalité est sous-tendue d'une épaisseur situable mais énigmatique, irréelle, préparant un lointain flouté, donc ouvert sur tous les lieux du possible.

Or l'idée d'infini, plantée par ce que nous considérons comme un premier horizon brouillé, se trouve assortie et alimentée par une ouverture singulière, celle que pratique le personnage accoudé, le rêveur toisant un horizon complètement autre : « [...] il sent, ce rêveur, un être qui s'ouvre en lui. Soudain un tel rêveur est rêveur de monde. Il s'ouvre au monde et le monde s'ouvre » (Bachelard, 1961, p. 343) – distribution antinomique que schématise la représentation ci-dessous :

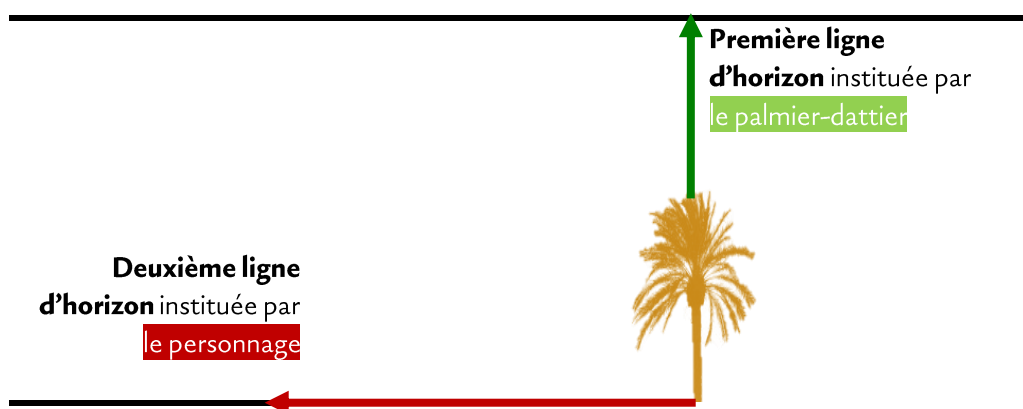


Figure 2 : Distribution antinomique des lignes d'horizon pour une infinitude double

Hypothétique, fantaisiste certes, dès lors que nous ignorons ce qui s'offre sur l'autre berge du paysage, la posture antipodique du personnage ne s'ajuste néanmoins point à l'horizon hégémonique initial, puisqu'elle en instaure un autre et ouvre de ce fait une nouvelle perspective, un nouvel horizon tout spectral et spéculatif qu'il peut se présenter. Dans ces conditions, nous sommes en présence d'une infinitude double. La première est forgée, motivée par le palmier-dattier, point focal qui aimante le regard du spectateur vers l'attention industrieuse des personnages-vendangeurs de même que l'attention contraire du personnage en pose. La seconde est le fruit des personnages qui s'associent et accentuent réciproquement cette ouverture double, par la métapictorialité qu'ils génèrent (Bergez) attendu que nous assistons par leur biais à un redoublement du regard « [où] les personnages sont les doublets du spectateur de la toile, lui-même prolongement du regard supposé du peintre sur cette vue que lui offre le paysage [...] par cet emboîtement [s']accomplit la vocation du paysage à s'ouvrir vers le lointain » (Bergez, 2004, p. 105). Par l'instauration d'une perspective de fuite classique et une autre imprévisible émerge une profondeur redoublée, dont la singularité se conjoint à celle qui affecte par ricochet un palmier-dattier sans appoint, ou que dire de ce *Phoenix-dactylifera solitaire* ?

2. S'il n'en est qu'un... ?

Noyer le palmier-dattier dans le seul procès pictural paysagiste, signifiant et faisant montre d'une altérité tant géographique qu'ontologique (Mouralis, 2011, p. 92), reviendrait à faire l'impasse sur une singularité que nous estimons digne de questionnement – à savoir celle de l'aspect volumétrique ou numéral : **pourquoi en venir à représenter un seul arbre et pour quelle incidence dynamique au sein de cette peinture ?** Incongrue et intrigante est à cet effet la figuration de l'arbre solitaire qui déserte sa palmeraie, coupé et planté hors de sa biosphère, notamment en la présence de trois hommes qui s'affairent dans sa proximité immédiate à l'heure des vendanges et qui ne fait que poser avec acuité une polarisation de l'Un évident et du pluriel contrastant.

Telle quelle est orientée, la problématique se pose à même la tradition du genre pictural du paysage saharien, en l'occurrence, dans son traitement par la peinture orientaliste du XIXe siècle dont l'intérêt pour le panoramique de l'Afrique du Nord, algérien notamment, s'évertue à réactiver à travers ces *terra incognita*, le *topoi* archétypal du « *locus amoenus* (littéralement le "lieu des délices") » (Bergez, 2004, p. 106). En cultivant l'expression de l'exotisme et du pittoresque, cette dernière se décline, entre autres, à travers l'idée de l'ampleur, voire d'une certaine pesanteur, allant sur les deux bords de l'extrême et qui s'inscrivent l'un comme l'autre « [...] dans la quête d'une théâtralité dont la valeur [...] serait le spectaculaire » (Braginsky, 1997, p. 523). Ce spectaculaire démonstratif du naturel désertique est exemplifié doublement et de manière antithétique par le *triptique Dinet-Girardet*¹⁰ et le *dyptique Fromentin-Guillaumet*¹¹, ci-dessous exposés :



Illustration 7 : *Dans la palmeraie*, Eugène Girardet, 1874

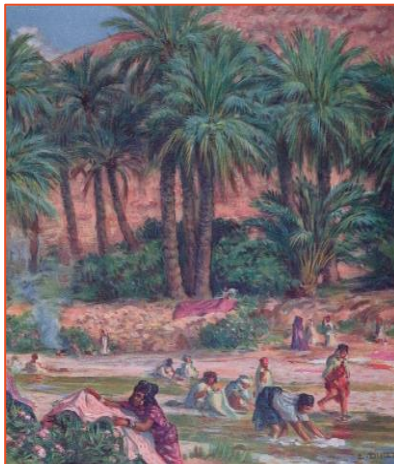


Illustration 6 : *Palmiers*, Alphonse-Etienne Dinet, 1918



Illustration 5 : *Oasis*, Alphonse-Etienne Dinet, non daté

¹⁰ Étienne Dinet et Eugène Girardet, peintres orientalistes français à la topographie artistique commune, passèrent des années à sillonner les oasis algériennes de Biskra et Bousaada.

¹¹ Eugène Fromentin et Gustave Guillaumet s'inscrivent également dans la veine orientaliste, fascinés et marqués par le Sud algérien qu'ils reproduisirent dans leurs toiles et récits de voyage.

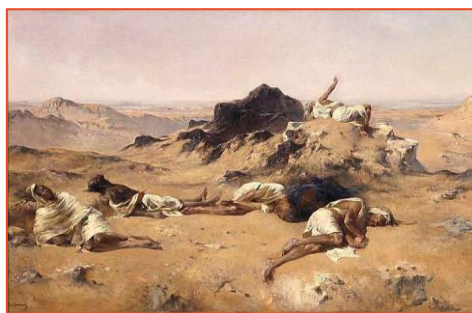


Illustration 9 : *La soif*, Eugène Fromentin, 1853



Illustration 8 : *Désert algérien*, Gustave Guillaumet, 1867

Bien que l'occurrence artistique se réclame d'une esthétique orientaliste, loin de nous l'intention de partir dans une prospection qui aurait à démêler la vraisemblance visuelle des vapeurs imaginatives fantasmées, notre dessein étant de s'atteler au sujet pictural du palmier-dattier en termes de visibilité quantitative de même qu'à sa motivation. Qu'il soit distribué de part et d'autre du tableau en parenthèses verdoyantes débordantes ou agencé en arrière-plan saturant sur lequel s'adossent des scènes du quotidien féminin, l'arbre à palme, du premier lot triadique, se donne à voir à travers une abondance manifeste, celle qui à la fois emplit et en impose à la vue, tout en intervertissant les imaginaires à l'endroit de l'étendue désertique. Cette nature d'envergure dans son épanouissement luxuriant alimente et rejoint un paradigme orientaliste hyperbolique, où l'Ailleurs exotique s'appréhende à travers une vision édénique roborative, enchanteresse, appelée à contrer « [...] *le réalisme et le psychologisme du drame du XIXe siècle* » (Braginsky, 1997) dans une démarche artistique que nous associons avec *le concept lacanien du dompte-regard* (Lacan, 1973, p. 94). Sur l'autre versant, le dyptique s'installe dans une sorte de table rase de la perspective oasienne, préférant mettre en relief la dimension de désolation fatale que pointent les titres des toiles, en l'absence patente et radicale de la moindre verdure, et ce pour distancer le caractère répétitif, stéréotypé ainsi qu'artificiel d'un décor-spectacle de genre.

Au sein de ces antipodes picturaux, nous dressons notre parallèle avec le palmier-dattier désolidarisé de son ancrage avec la palmeraie, en nous interrogeant : — *Est-ce à dire que cet arbre palmé esseulé fait à lui seul l'oasis ? Est-il voulu comme l'arbre qui étoffe la forêt et la plante qui dit le règne de sa classe ?*

De première évidence, la peinture est dégagée de toute économie de l'excès, étant donné qu'elle ne fait ni dans la massification de l'ensemble touffu, pas plus qu'elle ne privilégie une vision de la désertification absolue et quasi minérale. Aussi, bien qu'elle soit rabattue au second plan, l'unique verticalité végétale investissant la composition assoie sa puissance par le biais d'une identité autarcique, dès lors qu'elle se passe de toute fioriture, de toute afféterie : *le palmier-dattier est restitué dans sa matière brute*, par une facture mimétique. Ce dernier forge et consolide le paysage saharien, de même qu'il accompagne les trois personnages dans un déploiement géométrique de symétrie pour les uns et presque en tête bêche pour l'autre. Cristallisant une nature ramassée en son sein et des hommes gravitant autour, celui-ci constitue le nerf certain de la toile, son point axial qui l'investit dans ces conditions de

la symbolique architectonique et cosmogonique de l'assise-pilier, c'est ainsi qu'« en Égypte, le palmier-dattier sert de modèle aux colonnes, qui évoquent l'arbre de vie et le support du monde » (Chevalier & Gheerbrant, 2014, p. 338).

De fait, notre palmier-dattier s'inscrit dans une mise à distance de la tentation orientaliste que sustente et sous-tend une logique du surnombre, vouée à reproduire une surnature gorgée et onirique, dont le ferment est une vision matérialiste inextinguible et lénifiante. Ce que suggère et ce sur quoi s'appesantit le minimalisme de la représentation est une redéfinition de l'image de l'abondance, placée sous les dehors d'une fécondité sobre car nullement exhibitionniste, mais qui ne demeure pas moins effective. Il s'agit d'un seul palmier en dattes, de cueilleurs en plein paradigme de l'action dans l'infinitude de l'horizon qui épouse le toit du ciel et dont la gageure-bravade tient au fait que s'il n'en reste qu'un, nous y serons pour celui-là, productif et nourricier, comme une promesse tenue par ce doublet qui veut qu'un palmier ne saurait être que dattier. Arbre de vie là où ne s'y manifeste aucune, à l'exception de ce « [...] seul signe vertical dans cette géométrie plane [où] tous les éléments naturels sont passés à l'épreuve du feu » (Baudrillard, 1986, p. 75-76), le palmier-dattier est le réceptacle et la raison de vie des personnages qui s'y arriment dans une dépendance solidaire et mutuelle, tout en possédant une épaisseur propre en tant qu'objet pictural. En cela, ce dernier se confond et se greffe des attributs de l'autre source de vie qu'incarne le point d'eau, en corroborant par la posture lovée de l'étreinte chez les trois personnage qu'ils sont à la source même d'une vie pérenne, dans une étendue de feu – pour reprendre Baudrillard.

Pour ne pas conclure...

Mis en présence d'une absence, celle de la signalétique identitaire censée constituer *ancrage sur aiguillage* dans notre peinture-corpus, pour nous, cette dernière n'affecte en rien l'entreprise lectoriale et signifiante de l'œuvre en question. Il en va pareillement pour cette autre singularité plastique donnant à voir un palmier-dattier non grégaire : *même sans arbre auxiliaire pour instaurer le traditionnel effet oasisien, le paysage de notre toile se forme autant qu'il se tient*. Conjugué à une scène du genre, le motif de la nature saharienne instaure tant des interactions que des intrications avec les sujets qui gravitent dans son sillage, le temps contrasté d'une récolte et d'une pause-pose contemplative. Ce faisant, celui-ci ouvre à la fois sur un jeu réglé de centralisation qu'il aimante et cristallise, en devenant **l'arbre totem** qui **charrie une symbolique agissante, nourricière et filiative**, qu'il pratique parallèlement une brèche de décentralisation, pour devenir **le réceptacle et le ferment de la rêverie**, comme autant de manières d'être en présence du **palmier-dattier**.

Références

BACHELARD, Gaston (1961). *La poétique de la rêverie*. Paris : PUF.

BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil.

BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les Fleurs du mal, Correspondances*, IV. Poulet-Malassis et de Broise. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Fleurs_du_mal/1857/Correspondances

BERGEZ, Daniel (2004). *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin.

BERQUE, Jacques (1995). *Le Coran*. Essai de traduction. Paris : Albin Michel.

BRAGINSKY, Vladimir (1997). « Discovering the “Oriental” in the Orient and Europe: New Books on the East-West Cultural Interface ». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 60, No 3, p. 511-532. University of London – cité par Dorothée POLANZ, « Voyage dans l’orient imaginaire des peintres : Paradoxe d’une artificialité théâtrale ? ». *Astrolabe*, décembre 2020, n° 51 – Le Voyage immobile. <https://crlv.org/articles/voyage-dans-lorient-imaginaire-peintres-paradoxe-dune-artificialite-theatrale>

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain (2014). *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

DONDERO, Maria Giulia ; SONESSON, Göran (2008). Le Groupe μ . Quarante ans de rhétorique. Trente-trois ans de sémiotique visuelle. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3070>

HUYS, Viviane ; VERNANT, Denis (2023). *Histoire de l’art. Théories, méthodes et outils*. Paris : Armand Colin.

HÉNAULT, Anne ; BEYAERT-GESLIN, Anne (dir.) (2004). « Entre tactile et visuel : textiles et textures photographiques et picturales », Chapitre IX. *Atelier de sémiotique visuelle*. PUF : Collection « Formes sémiotiques ».

LACAN, Jacques (1973). *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Séminaire XI. Paris : Éditions du Seuil.

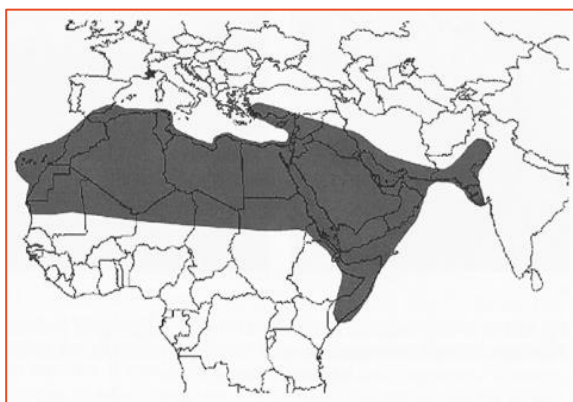
LATIRI, Lamia (2001). « Qu’est-ce que le paysage dans la culture arabo-musulmane classique ? ». *Cybergeo: European Journal of Geography – Épistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique*. <http://journals.openedition.org/cybergeo/4036>

MICHEL-DANSAC, Fanny ; CAUBET, Annie (2013). « L’iconographie et le symbolisme du palmier dattier dans l’Antiquité (Proche-Orient, Égypte, Méditerranée orientale) ». *Revue d’ethnoécologie*, p. 2267-2419. <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/1275>

MOURALIS, Bernard (2011). *Les contre-littératures*. Paris : Hermann Éditeur, collection « Fictions pensantes ».

ZENCHI, Houria ; ABDOUN, Fatiha (2015). « Palmier-dattier : Botanique et écologie ». *Encyclopédie berbère*, n° 37, p. 6067-6076. <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/3343>

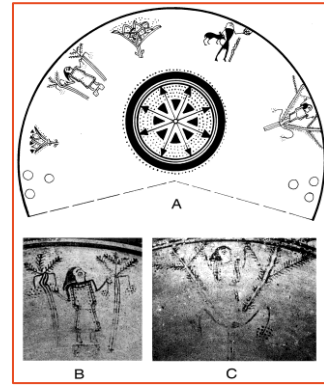
Annexes



Annexe 1 : L’aire géographique du palmier-dattier (Gros-Balthazard 2012 – dans Zenchi & Abdoun, 2015).



Annexe 2 : Sceau-cylindre du scribe Zaganita. Vers 250 av. J.-C. Paris. Musée du Louvre – dans Michel-Dansac & Caubet (2013)



Annexe 3 : Grand bol chypriote de Kandou. Milieu du VIIIe-fin du VIIe siècle av. J.-C. Nicosie, Cyprus Museum– dans Michel-Dansac & Caubet (2013)



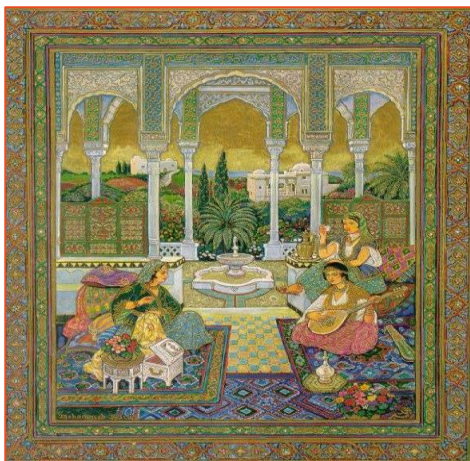
Annexe 6 : Timbre postal algérien



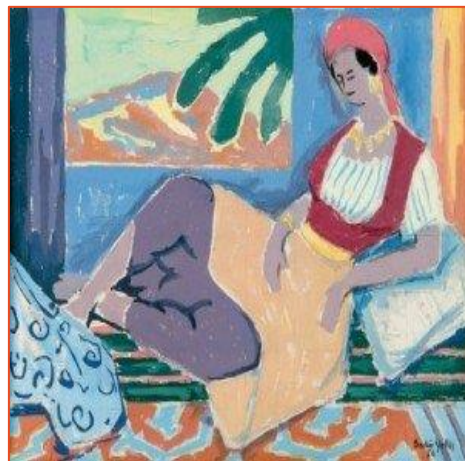
Annexe 5 : Pièce de monnaie algérienne (10 centimes)



Annexe 4 : Carte postale : Biskra- La cueillette des dattes



Annexe 7 : peinture Mohammed Racim, *l'ardin*, <https://www.thecasbahpost.com/mohammed-racim-et-l'affirmation-de-lidentite-culturelle-algerienne/>



Annexe 8 : Bachir Yellès, *L'Odalisque*, 1956 <https://www.artnet.com/artists/bachir-chaouch-yelles/>



Annexe 11 : Mehieddine Baya –
Trois Femmes et un Palmier, 1947
<https://www.artnet.fr/artistes/mahieddine-baya/trois-femmes-et-palmiers-hUUqMA8FwUHYAdpelzIIA2>



Annexe 10 : Mehieddine Baya –
L'Oiseau et le palmier-dattier, 1989
<https://www.invaluable.com/auction-lot/baya-fatma-haddad-mahiedinne-algerie-1931-1998-lo-29-c-6504e7da29?srsItd=AfmBOop6K7PyEKjzoN84XON6sQwTK88ZUbaFpMa8jqc3h1jQlaSG6YFW>



Annexe 9 : Mehieddine Baya –
Femme au palmier, 1996
<https://www.mutualart.com/Artwork/Emme-au-palmier/D8743AAoB3B9AB997041BD7oE7215A47>

Pour citer cet article

Khadidja GRICHE, « Il était une fois un palmier-dattier... Matrice de figurations et de symboles », *Aphorismos*, vol. 1, no 1 – novembre 2024, p. 127 – 142.