



Vol. 1 No 1 – novembre 2024

ISSN :

EISSN :

p. 143 – 150

Le palmier-dattier

Un regard « *charnel* » et une
verticalité « *vertigineuse* »

The Date Palm

A “*Carnal*” Look and a
“*Vertiginous*” Verticality

Dr Abdelmalik ATAMENA

Auteur correspondant, Laboratoire : *Traduction
et analyse du discours en sciences humaines et
sociale*, Université de Khenchela (Algérie), ID :

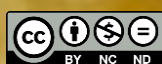
0009-0004-0394-4944,

Abdelmalik.atamena@univ-khenchela.dz

Soumission : **16.09.2024**

Acceptation : **20.10.2024**

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 — Alliant description et explication, affect et intellect, cet article propose une exploration minutieuse d'un tableau anonyme. Il met en lumière deux concepts clés pour comprendre la profondeur de la toile : d'une part, le regard croisé entre l'objet et le sujet, qui les place dans le même univers ; d'autre part, l'image verticale du palmier-dattier comme arbre aérien, qui enrichit les interprétations diverses. Cette approche complexe et synthétique tente de dépasser les frontières disciplinaires.

Mots-clés : *tableau, verticalité, regard, image, palmier-dattier.*

Abstract — Combining description and explanation, affect and intellect, this article offers a meticulous exploration of an anonymous painting. It highlights two key concepts for understanding the depth of the canvas: on the one hand, the crossed gaze between the object and the subject, which places them in the same universe; on the other hand, the vertical image of the date palm as an aerial tree, which enriches the various interpretations. This complex and synthetic approach attempts to transcend disciplinary boundaries.

Keywords: *Painting, Verticality, Gaze, Image, Date Palm.*

« [...] quelle magnificence de végétation représentent ces jardins du M'zab ! [...] tandis que dans d'autres oasis sahariennes, l'orge ou les fèves sont cultivées aux pieds des palmiers, elles sont souvent ici rejetées sur le bord de la palmeraie, sur la lisière de la forêt, et forment autour des jardins une frange de vert plus clair » (Brunhes, 1912, p. 483).

En manière d'introduction... très sommaire

Les représentations du dattier abondent dans la littérature sans pour autant satisfaire pleinement l'imagination florale. Elles tendent à alourdir les descriptions dans l'espoir de les rendre plus vivantes, mais ces excès ne peuvent jamais remplacer l'expérience authentique du tableau lui-même, tel qu'il se donne à contempler, à admirer, à lire et à interpréter. À travers les âges, le dattier se donne à voir comme un indicateur de contemplation singulière – **qui, en conséquence, oserait le décrire ?**

1. Critique et (représentation)

À première vue, si l'on se permet quelques spéculations, cette œuvre anonyme (**Fig. 1**, annexes) rappelle, sans excessive évidence, les créations d'Étienne Dinet¹, bien que sa peinture soit plus lumineuse et plus claire. Elle semble également s'inscrire dans le courant des peintres orientalistes, témoignant fortement d'un regard occidental. On pourrait se demander si elle relève aussi de la peinture ethnographique, bien que ce genre soit davantage associé aux récits de voyage... Dénué de détails et de contexte conceptuel, le tableau est extrêmement épuré. C'est là que réside, à n'en pas douter, *le mystère*, ainsi que l'un des thèmes principaux de la composition : *l'objet*

¹ « Étienne Dinet né le 28 mars 1861 à Paris, ville où il est mort le 24 décembre 1929, est un peintre et lithographe français.

Ayant vécu une grande partie de sa vie en Algérie et reconnu de son vivant, il se fait appeler *Nasr ad Dine* après s'être converti à l'islam. Il est l'un des principaux représentants de la peinture orientaliste au tournant des XIXe et XXe siècles » –

https://fr.wikipedia.org/wiki/Étienne_Dinet

même de cette peinture. Car, en levant le mystère de l'anonymat de l'œuvre, on révèle, de ce fait, des pistes de lecture par la possibilité d'identifier les écoles auxquelles le peintre appartient. Cette sécheresse de détails, du moins, exclut d'emblée la sociologie de la perception artistique développée par P. Bourdieu (1992, p. 510). Selon cette approche, il s'agit de retracer l'évolution des codes en contextualisant l'œuvre, en tenant compte des éventuelles variations dans le temps et l'espace dues aux transformations des outils matériels et aux symboliques de production.

Livrés à nous-mêmes et prenant du recul, nous pouvons « reconnaître » dans cette composition deux types d'exposition : *pittoresque* et *expressive*. De fait, nous nous interrogeons sur le choix de l'artiste de vouloir délibérément positionner ses figures dans une optique généalogique – ici une suggestion s'impose à notre esprit : vérifier si ces personnages sont liés effectivement par des liens de parenté. Si tel est le cas, nous croyons qu'il y a une certaine « naïveté », en ce sens qu'ils sont parfaitement et purement ce qu'ils doivent être. Autrement dit, ces personnages ne sont pas soumis à des conventions et se caractérisent par une franchise d'expression. Au lieu de proposer plusieurs itinéraires, le peintre nous conduit vers une seule issue. C'est pourquoi extraordinairement, **la force du tableau semble résider si justement dans cette capacité d'explorer de grandes perspectives dans un espace intentionnellement (?) réduit.**

Dans quelle mesure peut-on alors affirmer que le peintre est bien davantage un paysagiste préoccupé de l'aspect visuel que de l'effet de l'imagination ? – l'imagination² est plutôt l'apanage des impressionnistes, qui privilégient la perception et recherchent l'aspect frappant et poétique. Il est légitime dès lors de se demander ce que le peintre pourrait avoir négligé.

2. Mouvement incessant...

Examinons le tableau dans son ensemble. Le regard est d'abord attiré par le dattier, situé légèrement décalé vers la gauche du centre, ce qui dirige immédiatement l'attention vers les trois protagonistes de différents âges, qui occupent le centre et les extrémités du tableau. Ces trois personnages, en mouvement, ont un objectif commun : *cultiver les dattes*, mais *leurs rôles sont distinctement et intentionnellement répartis*. Dans son ensemble, le tableau contraste le stable avec l'instable, le mobile avec l'immobile, offrant ainsi plusieurs pistes d'interprétation.

Les vêtements des personnages, en lin ou en tissus fins, arborent des teintes douces et délicates : *un vieux marron velouté, un bleu-vert presque argenté, un vert Nil, un marron doré, un jaune automnal*/brillant dans un environnement chaud, d'une pureté et d'une simplicité essentielle, sans mélange. Ils se mêlent à la tiédeur du bleu clair de l'horizon, créant une atmosphère silencieuse et menaçante, imprégnée de la chaleur automnale et de l'ivresse brutale des dattes. Ces cinq couleurs représentent, comme un cataclysme mystérieux et spirituel, le chiffre cinq dans l'Islam : **cinq prières, cinq**

² Th. Gautier s'interrogeait également : « D'où vient que les noms de certaines villes vous préoccupent invinciblement l'imagination et bourdonnent pendant des années à vos oreilles avec une mystérieuse harmonie, comme ces phrases musicales retenues par hasard et qu'on ne peut chasser ? » (1867, p. 207-208).

piliers, et les **cinq éléments vénérés** dans le désert (*terre, eau, feu, vent, espace*)³. Pour dire vite, le fait que ces cinq couleurs se rencontrent, d'une certaine manière, avec la spiritualité et l'essence du monde constitue, à notre avis, une opportunité pour une réflexion profonde, bien que simple, sur l'absurdité du destin humain, mais aussi et surtout, sur cette perpétuelle confrontation avec les mystères impénétrables du Ciel.

On pourrait penser que les couleurs chaudes, profondément ancrées, se fondent d'elles-mêmes lorsque l'on médite sur ce tableau, tant leur usage reste aussi modeste que les croyances qu'elles expriment. Elles offrent en effet une dimension esthétique supplémentaire à cette peinture autoréférentielle. En réalité, le palmier évoque une spiritualité, résonnant comme un écho à la faim physique, orientant les actions des hommes dans ce désert hostile, guidés par la simple survie.

3. Yeux du dattier : retournement de situation ?

Ce palmier-dattier arbore une multitude de nuances qui captivent l'attention de tous ; sa beauté a le pouvoir d'arrêter chacun, indépendamment de leurs préférences esthétiques ou culturelles. Il déploie sa propre splendeur, révélant une éclosion intime de sa magnificence. Au cœur d'un vaste désert, confronté à une solitude accablante et à une tranquillité presque irréaliste, il se plonge dans ses propres mystères. Dans cette solitude, il semble contempler sa propre existence avec une fierté teintée de résignation. Vivant dans un monde rigoureux où la nécessité de se nourrir prédomine, il partage jalousement, mais généreusement, ses dattes avec ceux qui en ont besoin, sans rien attendre en retour. Incapable de parler, il semble vouloir exprimer tant de choses qui restent muettes.

Dans son livre *Yeux* (2014), Michel Serres relate une histoire profondément significative :

« Un concours est lancé par la reine et le roi pour créer le meilleur tableau du monde. Un artiste accepte, demandant sept années de travail avec sept assistants. À la fin de chaque délai, il requiert le même temps, répété pendant sept fois sept ans. Lorsque le tableau est enfin dévoilé lors d'une cérémonie extraordinaire, il est véritablement le meilleur du monde. Cependant, la reine identifie une infime imperfection dans un coin de la toile, où l'artiste, avec humilité, s'approche et s'approche davantage pour la toucher jusqu'à ce qu'il entre dans ce minuscule espace et disparaît, comme attiré par un pouvoir invisible, ne se montrant plus jamais. Il devient une signature. »

Ici, le tableau nous observe-t-il tout autant que nous l'observons ? Peut-on dire que nos regards se croisent et s'entrelacent ? – Michel Serres soutient que le tableau de génie ne se contente pas d'être admiré, mais qu'il perce le mur, révélant une face grise illuminée de sens et de lumière, comme le ferait un regard ardent. Selon lui, le peintre ne se limite pas à reproduire une image sur la toile, mais reçoit, traite et

³ Le chiffre cinq apparaît ainsi comme un nombre anthropologique par excellence. En étendant l'analyse, on découvre un autre phénomène universel : les cinq membres permanents du Conseil de sécurité de l'ONU, les cinq pays du BRICS, et d'autres organisations méditerranéennes. Et pour ne pas abolir ce chiffre, on ajoute un « + » en cas d'éventuelles adhésions supplémentaires.

émet de la lumière. Ainsi, la toile possède des propriétés semblables à celles d'un regard actif. Le maître nous montre sa toile tout autant que celle-ci nous observe, comme si son regard ardent traversait l'œuvre pour la transformer en vision.

En surface de notre tableau, il semble qu'il s'agisse simplement d'**une réciprocité pure** : *nous observons une toile qui, à son tour, nous regarde*. Il n'y a rien de plus qu'un face-à-face, des yeux qui se rencontrent, des regards directs qui se croisent et se superposent. Pourtant, cette visibilité réciproque engendre un réseau complexe d'incertitudes et d'échanges. Le peintre dirige ses yeux vers nous uniquement lorsque nous nous situons à la place du sujet de son œuvre. En tant que spectateurs, nous sommes d'abord accueillis par ce regard, mais ensuite écartés, remplacés par ce qui a toujours été là avant nous : *le modèle lui-même*. Nous empruntons ainsi au peintre son regard : « — *Laissez-moi voir le monde comme cet artiste le voit. Laissez-moi rêver qu'un peintre voit les choses comme je le vois et suis vu par elles* » (M. Serres, 2014, p. 12).

Peut-être que ce dattier resplendissant, ce fragment de ciel, ces lins bleuâtres, ces surfaces innombrables et ces couleurs chaudes qui laissent des empreintes sur les visages assoiffés de vie, nous observent-ils tout autant, voire mieux, que nous ne les percevons nous-mêmes. En émettant de la lumière, ils brillent donc comme des yeux. **La leçon est claire : le regardé et le regardant se mélangent continuellement.** Cependant, aucun regard n'est fixe ; au contraire, dans le sillon neutre du regard qui traverse la toile, le sujet et l'objet, ainsi que le spectateur et la composition, échantent sans fin leurs rôles.

Comme si cette lumière, émanant de la toile, transmettait son information au spectateur, enveloppant à la fois les personnages et les spectateurs, les entraînant sous le regard du peintre vers les représentations créées par son pinceau. Cependant, ces représentations restent mystérieuses. Car chacune voit à sa manière. Nous nous découvrons observés par le peintre, transformés en objets de sa vision par la même lumière qui nous permet de voir le tableau. Ainsi, chaque constituant possède son propre monde, un monde distinct. Personne ne peut saisir tous ces regards, excepté les « *dieux*⁴ » – anthropomorphisés – qui détiennent ce pouvoir.

Cependant, M. Serres ne se limite pas aux tableaux. Il se demande si l'on peut aussi parler d'arbres perçants ou crédules, en affirmant que les arbres « *ont plus d'yeux que nous* » (M. Serres, 2014, p. 60). En réalité, l'anthropomorphisme, voire la véritable humanisation⁵ des arbres, comme celle des palmiers, remonte à des époques très an-

⁴ Pour Malraux, « le mot anthropomorphisme n'explique rien, car la nature des dieux antiques repose sur une ambiguïté fondamentale : ils sont humanisés et ne sont pas humains ; ils ne vivent ni dans le temps, ni dans l'éternité. Que la poésie et l'art ne leur aient pas donné la forme d'êtres fantastiques, n'implique pas que la Grèce en ait fait des mortels. Ils sont autres que les hommes, et d'abord par la nature de leur pouvoir ; sinon, ils ne seraient que des héros » (1957, p. 53).

⁵ « Avec mon travail sur l'arbre comme passage entre la réalité et mon imaginaire je me suis alors intéressée aux différents symboles véhiculés par l'arbre. Ce végétal présent partout et important pour tout le monde s'est vu attribuer son lot de symboles et de significations en fonction de l'espèce à laquelle il appartient, mais aussi en fonction des différentes cultures, religions, croyances. Cette volonté de charger cet être d'autant de sens est un moyen pour l'homme de s'en rapprocher et de l'humaniser. C'est cette humanisation dont je parle avec mes portraits d'arbres » (Mauger, 2014, p. 06).

ciennes – il n'est pas nécessaire d'en faire l'inventaire ici. Ce que l'auteur propose de nouveau, c'est l'idée d'un « *contrat naturel* » ...

4. La verticalité

En suspendant le temps, on peut observer le palmier-dattier au cœur de cette oscillation saisonnière qui captive les sens : sa stature haute et verticale, les visages sombres des paysans qui le contemplent avec tendresse : ces « corps » existent à la frontière entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'imaginaire... Le dattier incarne pour l'imagination un axe essentiel de rêveries dynamiques, de pathos et d'élévation, de verticalité. Chaque grand poète puise dans les vertus de cette stature verticale, de cette image qui élève les sens et l'esprit, le corps et l'âme. Du dattier miraculeusement droit émane une énergie palpable, infusant la vie jusqu'au ciel bleu.

Ce sur quoi nous souhaitons insister, au-delà de la convergence de vision entre l'immanence du dattier et sa transcendance, entre l'affect et l'intellect, la narration et l'image, c'est le rôle de catalyseur symbolique magnifiquement joué par le palmier. Toujours potentiellement sacré, il se révèle finalement diairétique (G. Durant, 1960), en fonction de la manière dont le schème ascensionnel renvoie à la posture verticale. C'est exactement ce que souligne G. Bachelard de façon nettement imagée : « *Il est beaucoup plus frappant de constater que [les] rêves divers, devant un arbre haut et droit, subissent tous une certaine orientation. La psychologie verticale impose son image première* » (1943, p. 264). Ainsi, le palmier fournit de multiples images pour une psychologie de la vie verticale. Il semble que notre dattier, isolé, représente **le seul destin vertical du désert et des oasis**. Il stimule la capacité à entreprendre un voyage intérieur à travers le rêve et la méditation ; en se nourrissant des fantasmes créés par notre esprit, il fait revivre les souvenirs du passé empreints de l'aura des origines perdues.

Dans son livre *Regarder, écouter, lire*, (1993, p. 36) C.-L. Strauss souligne que les critiques du XII^e siècle identifiaient dans l'art de la peinture deux exigences difficilement conciliables. D'une part, « *la perspective aérienne* » cherchait à représenter la profondeur de l'air dans le tableau. D'autre part, la quête du « *tout ensemble* », comme on l'appelait alors, exigeait une « *tonalité générale* » — une orchestration des couleurs que Charles Blanc décrira au XIX^e siècle, mais visant surtout à « *la consonance* ». Bien que nous ayons abordé les couleurs, même de manière imparfaite et sommaire, concentrons-nous davantage sur « *la perspective aérienne* » et précisément sur ce que G. Bachelard nomme « *l'arbre aérien* ».

Pour G. Bachelard (1943), l'arbre constitue un axe de rêverie dynamique par excellence pour l'imagination. Tout grand rêveur, selon lui, énergisé par cette image verticale, bénéficie de sa capacité à élever et à orienter la pensée. L'arbre droit représente une force manifeste, reliant la vie terrestre au ciel bleu.

« On ne peut, affirmait-il, dire d'une manière plus condensée le geste de l'arbre, son acte vertical essentiel, son caractère "aérien et suspendu". Il est si droit qu'il stabilise même l'univers aérien. » (G. Bachelard, 1943, p. 263).

Notre palmier-dattier, fier de sa verticalité, conserve toujours cette stature aérienne. Dans le Sahara hostile, il est un élément crucial pour la survie et la défense

contre la pénurie. La littérature arabo-berbère (et orientale), tant en poésie qu'en prose, est enrichie par des descriptions embellissantes du palmier. Il n'est donc pas surprenant de se demander comment ces âmes simples, nées dans des étendues désertiques, pouvaient éprouver les aspects les plus rudes et les plus « *primitifs* » de la vie. Qu'ils soient des chameliers nomades, des sédentaires ou des semi-nomades, ce qui les unit, c'est leur regard vertical tourné vers les dattes.

Ce n'est pas seulement pour son utilité, les services qu'il rend, ou ses bois et branches que le palmier est vénéré. Selon G. Bachelard, bien que ce conglomerat d'utilités contribue à définir un concept de **l'utile**, ces aspects ne suffisent pas à **expliquer la force originelle du rêve mythique associé au palmier**.

En guise de conclusion...

Pour maintenir la concision de cet exposé, nous n'aborderons pas ici davantage la rêverie dynamique qui suscite la nostalgie matricielle, liée à la fonction symbolique de la femme et à la féminisation de la langue arabo-berbère du dattier (*Annakla, haz-dayth*), représentant la fertilité et la fécondité présentes dans les contes et mythes de la mémoire collective. Nous n'aborderons pas non plus des concepts tels que « *l'art de la mémoire* », « *la mémoire poétique* » ou « *les lieux de mémoire* », qui explorent en profondeur la littérature orale et mythique relative au palmier dans le Sahara maghrébin. Bien que la peinture serve de moyen mémoriel et possède un pouvoir de réminiscence, l'imagination florale et végétale joue également un rôle significatif en tant que système de lieux et d'images distincts. Nous nous contenterons de conclure en affirmant que la nostalgie éveillée par le dattier ravive les représentations oubliées. Et **lorsque le dattier révèle ses éclats de lumière, ses regards aux teintes jaunes et marron, ainsi que sa verticalité vertigineuse, on en vient à réaliser que, loin d'être simplement un arbre isolé dans une toile mystérieuse, il devient un véritable univers à lui seul.**

Références

BACHELARD, Gaston (1943). *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil.

BRUNHES, Jean (1912). *La Géographie humaine : Essai de classification positive, principes et exemples*. Paris : Librairie Félix Alcan. <https://archive.org/details/brunhes-la-geographie-humaine-1912>

DURAND, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas.

GAUTIER, Théophile (1867). *Voyage en Russie – Tome 2, Le Volga*. Paris : charpentier, libraire-éditeur.
https://ia802806.us.archive.org/33/items/bub_gb_j2FR7tAmuY4C/bub_gb_j2FR7tAmuY4C.pdf

LÉVI-STRAUSS, Claude (1993). *Regarder, écouter, lire*. Paris : Librairie Plon.

Le palmier-dattier

MALRAUX, André (1957). *La Métamorphose des dieux*. NRF – Gallimard, coll. « La Galerie de la Pléiade ». <https://archive.org/details/dli.ernet.53818>

MAUGER, Zoé (2014). *Quand la sève est le sang et que l'œil en est le témoin : l'humanisation de l'arbre par sa symbolique*. Art et histoire de l'art. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066970v1/document>

SERRES, Michel (2014). *Yeux*. Paris : Le Pommier.

Annexes



Figure 1 : Peinture de sable – « Anonyme ».

Pour citer cet article

Abdelmalik ATAMENA, « Le palmier-dattier : Un regard “*charnel*” et une verticalité “*vertigineuse*” », *Aphorismos*, vol. 1, no 1 – novembre 2024, p. 143 – 150.