

Zeitschrift:	Bildungsforschung und Bildungspraxis : schweizerische Zeitschrift für Erziehungswissenschaft = Éducation et recherche : revue suisse des sciences de l'éducation = Educazione e ricerca : rivista svizzera di scienze dell'educazione
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Bildungsforschung
Band:	5 (1983)
Heft:	3
Artikel:	Fleur-de-Lupin ou l'escargot mythique
Autor:	Duborgel, Bruno
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-786482

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Fleur-de-Lupin ou l'escargot mythique

Bruno Duborgel

L'analyse du texte et des images plastiques d'un album pour enfants (Fleur-de-Lupin, de B. Schroeder) fait apparaître le refrain et les modulations d'une structure répétitive. Le fil chronologique et apparent de l'histoire déroule le temps pour mieux l'enrouler sur la trame cyclique de symboles cosmiques et de circuits mythiques. Musique douce de l'aventure et du retour, du chaos et du cosmos, de la catastrophe et du sauvetage, de la dérive et du refuge, du temps déployé et démenti, Fleur-de-Lupin pourrait préfacer deux thèmes de réflexion: l'importance et la possibilité d'une initiation de l'enfance à l'imagination symbolique et, corrélativement, la nécessité d'entraîner l'éducateur à une autre approche de la littérature enfantine.

1. Approche et catégories d'un refrain

Fleur-de-Lupin (1), Timothée, Boîte-à-Malice, oiseau Robert: quatre personnages fabuleux, quatre amis sortis d'un songe et dont le récit des aventures successives nous est donné à lire, à entendre, à voir au fil de la chronologique d'un album à épisodes multiples (rencontre des protagonistes, fabrication magique d'une maison, orage, transformation de la maison en avion puis de l'avion en bateau après un voyage aérien suivi d'un amerissage forcé, «transbordement» des passagers du bateau, qui coule, sur le parapluie de Timothée puis sur le dos de l'oiseau Robert, arrivée finale «à la maison»). Ainsi pourrait être décrite et condensée, en première approximation, la linéarité narrative de cette histoire, l'enchaînement diachronique de ces aventures. Et l'on pourrait compléter le commentaire «événemmentiel» par quelques relevés des caractères ou «types» de personnages (le «bavard», «inventeur» et apprenti-sorcier Boîte-à-Malice, le «bon», «si doux» et «si réservé» Monsieur Timothée, etc.). Ces analyses de la dramatique chronologique et de la «psychologie» des personnages, pour légitimes qu'elles soient, risqueraient cependant d'occulter le repérage – plus fondamental, nous semble-t-il – d'un autre statut de la narrativité et de son rapport au temps, d'une autre distribution du récit, d'une autre «logique» de l'histoire, d'autres catégories de «personnages» ou de foyers symboliques. Et c'est à élucider d'abord les cadres généraux de cette autre lecture que vise cette première série d'analyses.

— EXTRAITS DE FLEUR-DE-LUPIN (2) —

«Très loin de la ville il y a un jardin, un immense jardin, un jardin magnifique, un jardin qui n'en finit pas. C'est là que vit Fleur-de-Lupin. Tous les jours, en rêvant, elle arrose ses fleurs. . . / Dans le ciel, le soleil brille. Les fleurs s'épanouissent. Le gazon est comme un tapis de haute laine. Les feuilles des arbres scintillent. Mr. Boîte-à-Malice, Fleur-de-Lupin et le doux Mr. Timothée se promènent à travers les champs dorés. Tout à coup Mr. Boîte-à-Malice s'arrête, l'air inspiré: «Ces champs merveilleux bordés d'arbres, c'est l'endroit rêvé pour un pique-nique!» s'écrie-t-il. . . / En un instant, il tire dix rouleaux de papier de son ventre-boîte, une paire de ciseaux et hop là! . . . / C'est une maison-boîte. . . / Les trois amis commencent leur pique-nique. . . / Nos trois amis, après ce repas délicieux ont envie de dormir. . . / Soudain la maison de papier se met à trembler. Elle s'ébranle bizarrement. Tout devient sombre. . . / voilà que la maison tangue à présent. . . / la maison oscille; tout à l'intérieur tourbillonne. . . / Et toute la maison s'envole comme une feuille parmi les nuages. «Au secours», supplie Mr. Boîte-à-Malice. . . / «Nous allons faire de notre maison un avion. . . / L'avion en papier vole aussi vite qu'un oiseau; il prend de l'altitude. . . / Sur une branche, le chat Mistigris se cramponne. «Je croquerai bien le gros oiseau qui passe là-haut!» songe-t-il. L'avion survole la mer immense. Le vent faiblit. . . / L'avion perd de l'altitude; la mer se rapproche, menaçante. . . / Le choc est brutal. . . / A l'intérieur de l'avion, c'est un remue-ménage tourbillonnant. . . / [Mr. Timothée:] «Je crois qu'il conviendrait de transformer notre avion en bateau. . . / «Le bateau prend l'eau!» . . . / Le bateau s'enfonce encore. . . / «Au secours!» . . . / «Le bateau va couler!» . . . / «Le parapluie!» . . . / «Tout le monde dans le parapluie!» . . . / «Nous avons le parapluie et la mer calme. . . / Le parapluie s'en va à la dérive, avec nos trois amis. . . / Ils entendent au-dessus d'eux un bruit étrange. . . / Ce n'était que le bruit de ses [d'Oiseau Robert] ailes. . . / Il [Robert] installe sur son dos les trois compagnons. . . / Robert file droit vers la terre. . . / Ils sont à nouveau chez eux, dans leur jardin. Robert leur sert une infusion chaude. Le

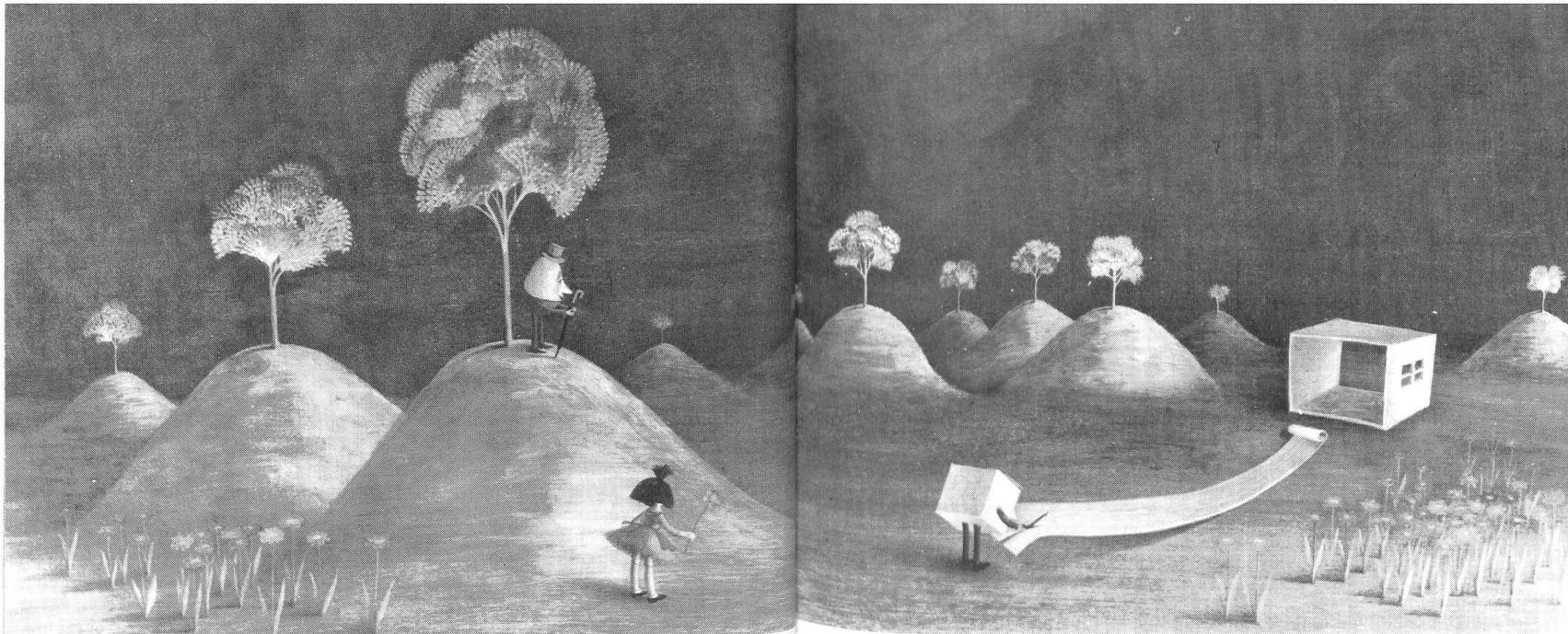


Image 1 (*Fleur-de-Lupin*, pages 10-11)

soleil se couche. . . / Le soir tombe doucement. . . / Fleur-de-Lupin et Robert s'enfoncent dans le jardin où les lupins embaument. Ils s'endorment. La lune brille doucement. . . »

Le parcours diachronique de l'histoire, examiné dans les «espaces» ou «éléments» qu'il traverse, et dans les grandes catégories d'épisodes qu'il articule, présente plusieurs aspects rythmiques par où déjà sa diachronicité se trouve compliquée sinon démentie. D'une part, la succession des «événements» est indissociable de celle d'éléments et de paysages: la Terre, le Ciel et l'Air, l'Eau. Le temps du récit est déroulement d'espaces, mais ce déroulement offre lui-même plusieurs caractéristiques de «temps»:

- (Cf. plus loin, Figure 1). La succession Terre-Air Ciel-Eau-Air Ciel-Terre est aussi passage de la Terre à la Terre, retour circulaire au point de départ. Le temps du film des espaces dure l'espace d'un retour (et de ses avatars).
- L'agencement des séquences terrestres, aériennes et aquatiques témoigne d'un rythme d'alternance soit interne à un élément (par exemple, passage de l'Air «négatif» à l'Air «positif»), soit d'un élément à l'autre (par exemple, de la Terre «positive» à l'Air «négatif»).

Ainsi la «logique temporelle», à cet égard, s'effectue-t-elle sur la trame d'une logique «cosmo-logique» des déplacements. Le temps du récit est récit de l'espace, narration chronologique de la synchronicité des catégories et valences cosmiques (de leur nomenclature). D'autre part, la successivité d'une diversité apparente d'épisodes et d'événements renvoie également à une structure rythmique à deux niveaux. La recherche d'un critère permettant d'identifier, en fonction de leurs homologies formelles et sémantiques, les grandes unités constitutives du récit, conduit, en effet, à repérer l'organisation dynamique des catégories suivantes: «Refuge» dénoncé par une «Catastrophe» à son tour suivie-démentie par un «Sauvetage» aboutissant à un nouveau «Refuge». Référée à ce schéma, l'histoire semble bien en vérifier la pertinence et en présenter quatre mises en œuvre au travers de quatre épisodes (Cf. I, II, III, IV, Figure 1) homologues (avec une variante dans l'épisode IV: «menace de» catastrophe, et refuge intermédiaire – l'oiseau Robert – avant le refuge final). Il apparaît alors

- a) que chaque épisode va d'un refuge à un autre, c'est-à-dire du même à «l'autre» en même temps que du même au même, et décrit, en lui-même déjà, un certain degré de circularité.

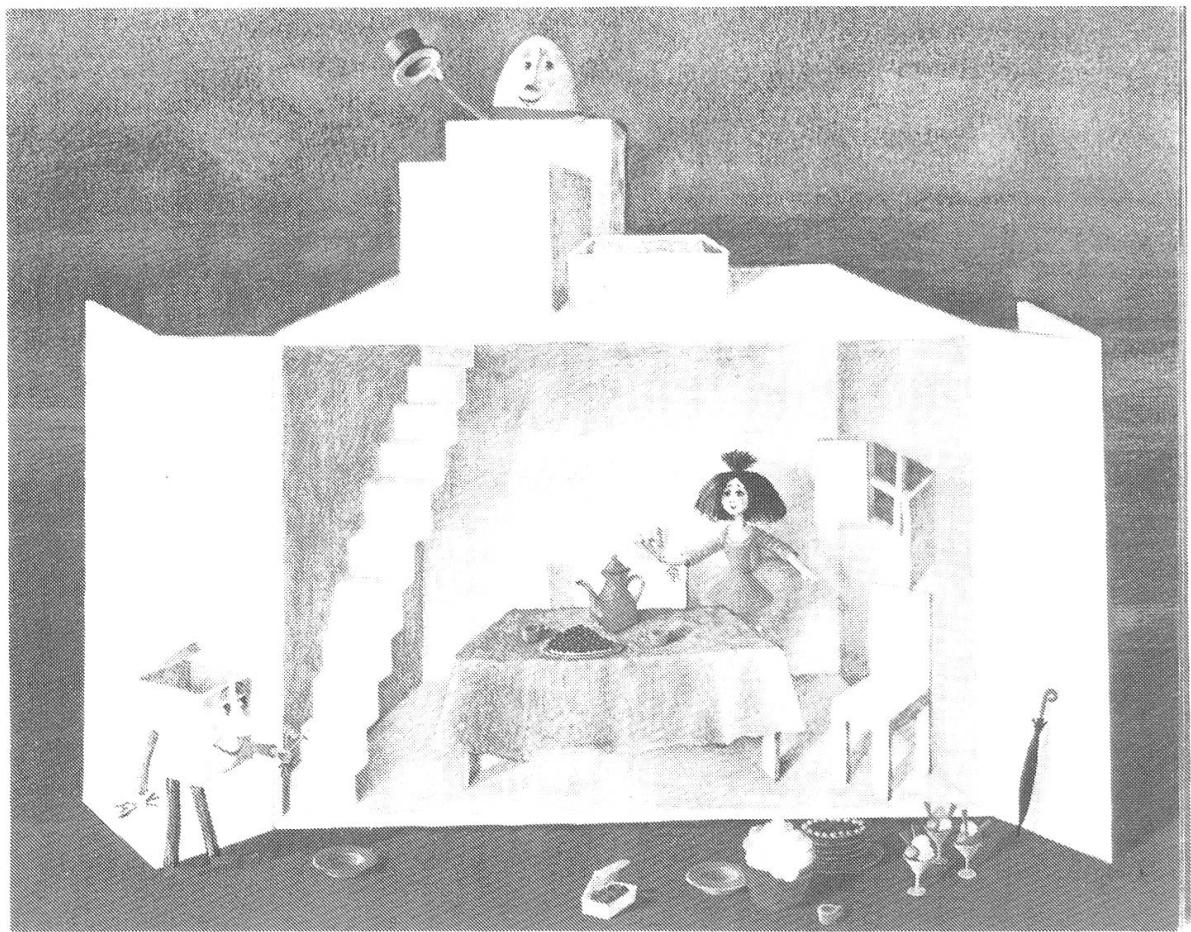


Image 2 (*Fleur-de-Lupin*, page 13)

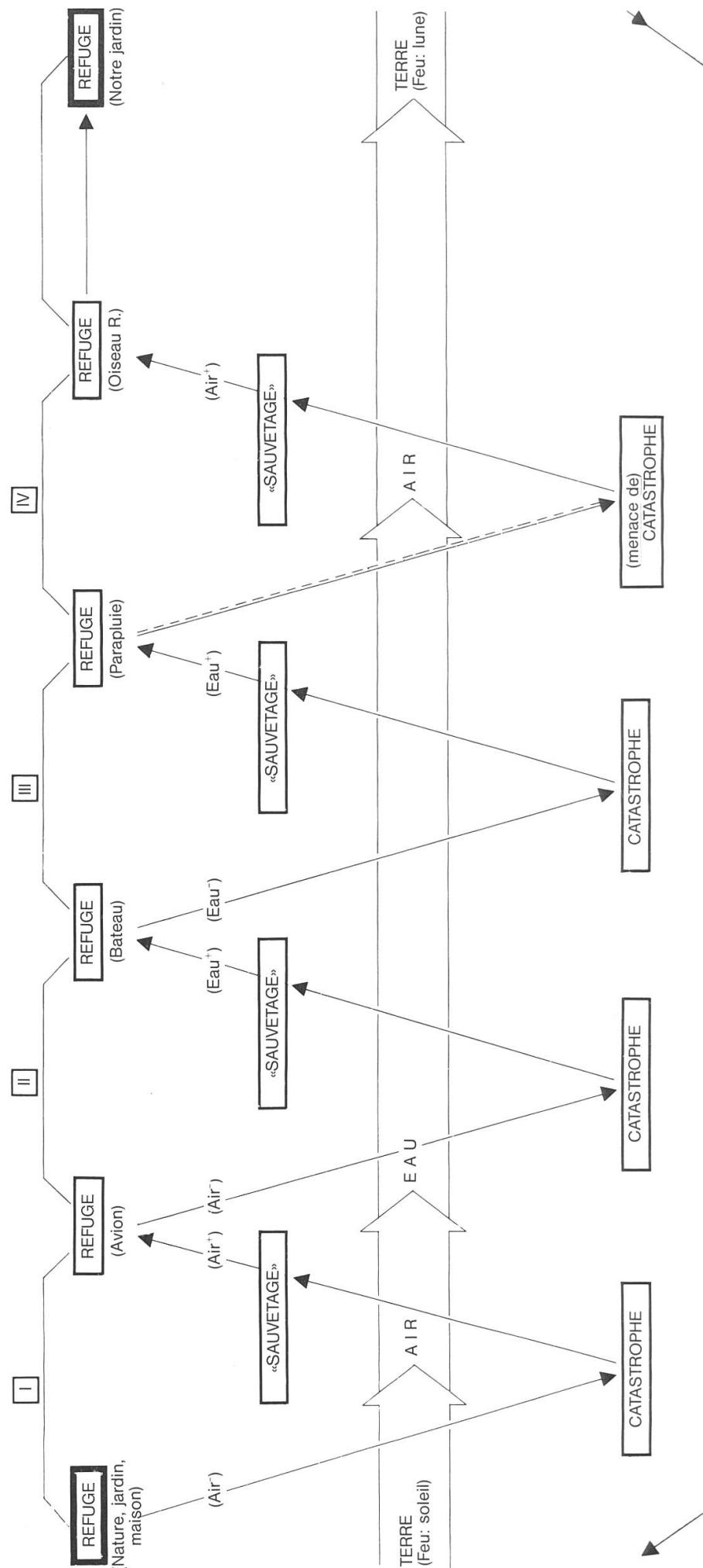
Image 3 (*Fleur-de-Lupin*, page 16)



- b) que d'un épisode à l'autre se répète un semblable schéma, en même temps que l'histoire continue pourtant d'«avancer».
- c) qu'enfin ce double niveau de répétitivité (à différents degrés) rythmique et circulaire est lui-même englobé-répété par la boucle générale de l'histoire qui part du refuge initial et y aboutit. D'une certaine manière, les quatre épisodes «successifs» répètent quatre fois mais «autrement» la «même» histoire; une structure mythique s'épiphane en variantes, se superpose dans l'épaisseur feuilletée d'un récit, se «réfléchit» (au double sens d'approfondissement et de «se mirer») en jeux de miroirs et d'échos le long d'une «histoire» qui la déroule en la dépliant-redisant rythmiquement. Aussi pourrait-on imaginer, avec peu d'aménagements, certaines possibilités de permutations, de suppressions ou d'ajouts d'épisodes –voire même, à la limite, une lecture «à l'envers» (inversion de la chaîne chronologique principale)–, sans gros risques d'affecter réellement le sémantisme majeur de l'histoire, à condition, évidemment, d'opérer ces manipulations et reconstructions en respectant scrupuleusement les formes de la charpente mythique, du fonctionnement homologique, des procédures rythmiques et «circulaires» qui caractérisent le récit d'origine.

Ainsi une logique «cosmo-logique» s'expose-t-elle, sous et à travers la chrono-logie, en même temps que, solidairement, le diachronisme du récit se trouve travaillé par l'obsédant schéma d'une structure répétée au fil de ses propres transformations. D'où de multiples relations d'homologies, d'analogies, de redondances, de connivences ou d'équivalences symboliques par où se tisse –d'un épisode à l'autre et tant au niveau de la structure générale qui se répète qu'aux niveaux des séries «en sympathie» engendrées par cette répétition (d'un refuge, ou d'une catastrophe, à un autre, d'un élément à un autre, d'une association refuge/élément, ou catastrophe/élément, à une autre, etc.)–, sur la trame chrono-logique, le tissu d'une histoire mytho-logique. «Miracle» commun au mythe et à la musique: «Tout se passe comme si la musique et la mythologie n'avaient besoin du temps que pour lui infliger un démenti. L'une et l'autre sont, en effet, des machines à supprimer le temps»(3); ce sont des «langages qui transcendent, chacun à sa manière, le plan du langage articulé, tout en requérant comme lui, et à l'opposé de la peinture, une dimension temporelle pour se manifester»(4). Avec *Fleur-de-Lupin* aussi le récit se fait petite mélodie qui s'ombrille à la grande symphonie mythique, et, en outre, l'image plastique est ici, «de concert» avec le texte, pleinement musicalisée. Mais, précisément, comme le montre Gilbert DURAND avec beaucoup de pertinence, le «synchronisme du mythe» est «musique», c'est-à-dire n'est pas «un simple refrain»(5). De plus, les «paquets de relations» sont des groupes de «significations»(6), et les «répétitions» ont un «contenu sémantique» (7). Aussi faut-il maintenant revenir au détail de la partition et, après ces premiers repérages généraux des grands accents du refrain, interroger dans leur phrasé et dans leurs variations les jeux de la formulation du sens et de la signification des formes.

Fig. 1 Structure générale



2. Une histoire cosmo-logique

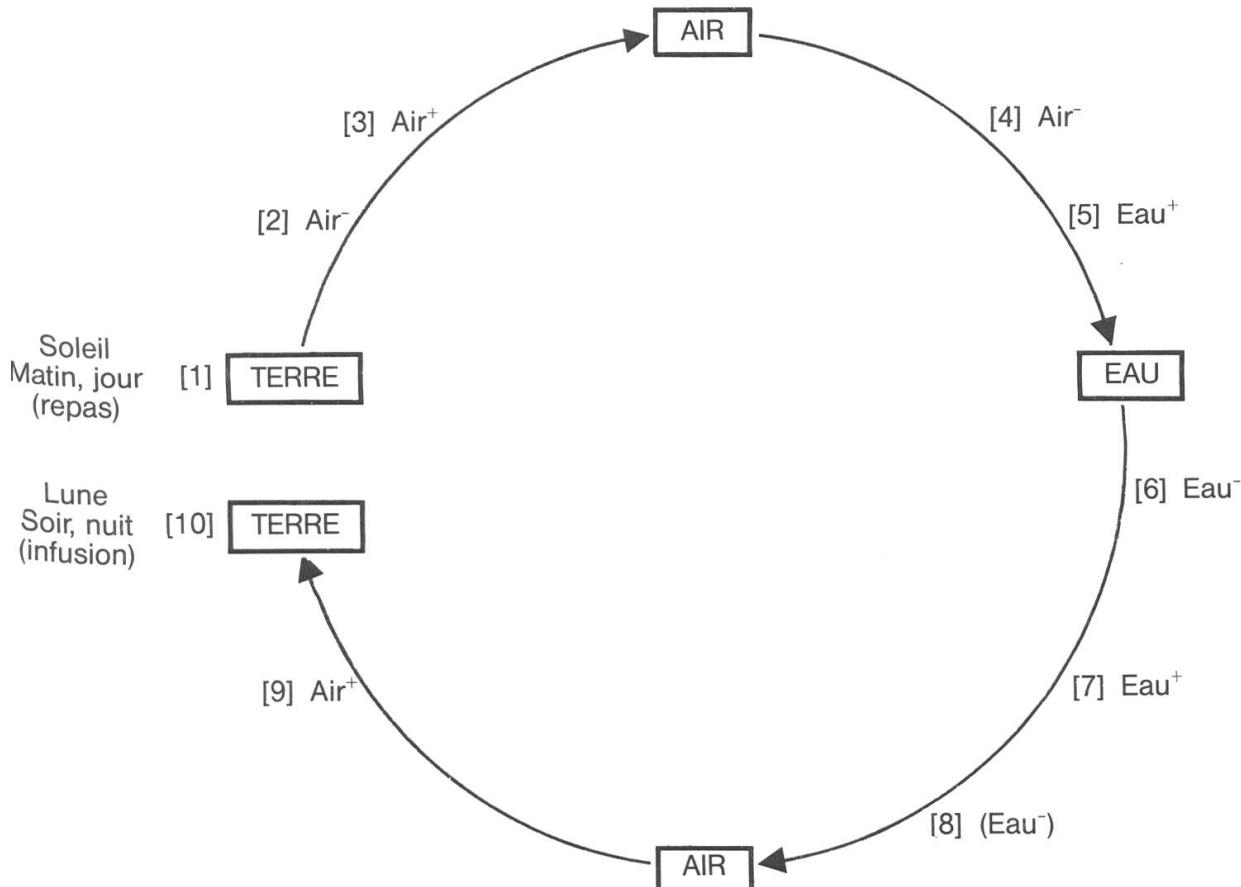


Fig. 2 Une histoire cosmo-logique

- (1) Terre «positive». Jardin, maison. Mais le vent et l'orage interviennent.
- (2) Air⁻: le vent. La démesure de l'air. Air «négatif» par excès de force. «Emporte» la maison.
- (3) Air⁺: la force du vent permet le vol de l'avion. Force «positive» de l'air. «Porte» l'avion.
- (4) Air⁻: (p. 21): «Le vent faiblit ... l'avion perd de l'altitude»(8). Air négatif par «faiblesse», déficit de force. Ne «porte» plus l'avion, mais l'«abandonne».
- (5) Eau⁺. «Avec les ailes de l'avion il fait des flotteurs» (p. 21). L'eau «porte» le bateau.
- (6) Eau⁻. «Le bateau prend l'eau» (p. 21)... «Au secours! Je prends l'eau... Le bateau va couler» (p. 24). De l'eau qui porte à l'eau qui risque d'envahir-engloutir.
- (7) Eau⁺. Elle «porte» le parapluie, comme elle portait le bateau en (5). «Nous avons le parapluie et la mer calme» (p. 24).
- (8) (Eau⁻). L'eau porte le parapluie, mais ambivalence, car le porte fragilement (risque de l'«emporter»). L'eau menace de s'inverser en eau «négative»: «Le parapluie s'en va à la dérive» (p. 24).
- (9) Après la fausse alerte d'un nouvel orage (Air⁻ redouté: «Ils entendent au-dessus d'eux un bruit étrange. Au secours! un nouvel orage! ... Le bruit s'enfle ... Ce n'était que le bruit des ailes» d'oiseau Robert, p. 26), l'Air⁺ s'associe au vol de l'oiseau. L'Air⁻ redouté se convertit en Air⁺ du vol de l'oiseau.
- (10) Terre⁺. Paix, jardin, calme, endormissement, repos.

Cette histoire en carrousel cosmo-logique, avec alternance d'un élément à l'autre, avec passage d'une polarité à une polarité inverse, est, en même temps qu'histoire «circulaire», histoire en va-et-vient de l'en-haut et du ciel à l'enbas (Terre ou Eau-mer):

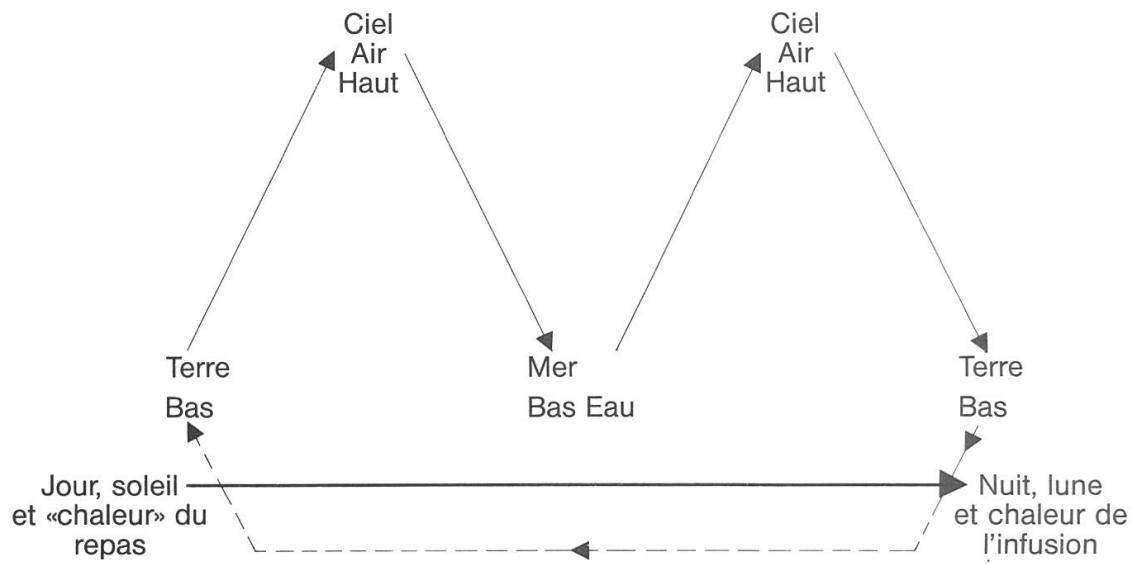


Fig. 3 Eléments, verticalité et «journée cosmique»

Manège cosmologique, sur l'axe double de la verticalité et dans le parcours du cercle: le récit de cette aventure cosmique tend à prendre la forme même du cosmos, et l'espace du texte tend à se décalquer sur le filigrane du tissu cosmique. Les «moments» et les «tours» du temps narratif fonctionnent «comme» ceux des révolutions cosmiques dans le temps cosmique, ou «comme» les révolutions au sein de quelque Grande Année d'où procèdent le retour au point de départ et le recommencement. Le «caractère cyclique du temps cosmique» (9) et le caractère circulaire du temps mythique s'entrelacent et soufflent lointainement à l'espace-temps de notre petite histoire le dessin de sa structure. On sort de «chez soi» (Nature-jardin-maison), au début du récit, et le récit se termine par le retour chez soi, le temps d'une révolution de calendrier. Le livre s'ouvre avec le jour et comme se lève le soleil; il se termine avec la lune et la nuit. Le passage du jour à la nuit, du soleil à la lune, le temps d'une histoire qui ramène au point de départ terrestre/maternel, est passage non à une réalité «nouvelle» mais à une autre modalité d'une même réalité: la lune est l'ultime aboutissement du soleil. Elle est soleil au repos, le sommeil du soleil, un «état» du soleil: «Le soleil se couche... La lune brille doucement» (p. 29). Le soleil se résout en lune et le jour se résorbe-blottit en nuit. Du soleil à la lune, on va d'un degré à l'autre sur l'échelle d'intensité de la lumière, on assiste à un dégradé de la lumière sur l'axe de «l'adoucissement»: «La lune brille doucement...». Conjonction du devenir et de la permanence, du mouvement et de l'immobilité, de l'ensoleillement – ou feu et lumière signant un décor ouvert sur l'action – et de la lumière douce du feu lunaire – ou soleil et action «mis en veilleuse». Du luminaire matinal et cosmique à la lune comme «flamme d'une chandelle» dans la Nature endormie.

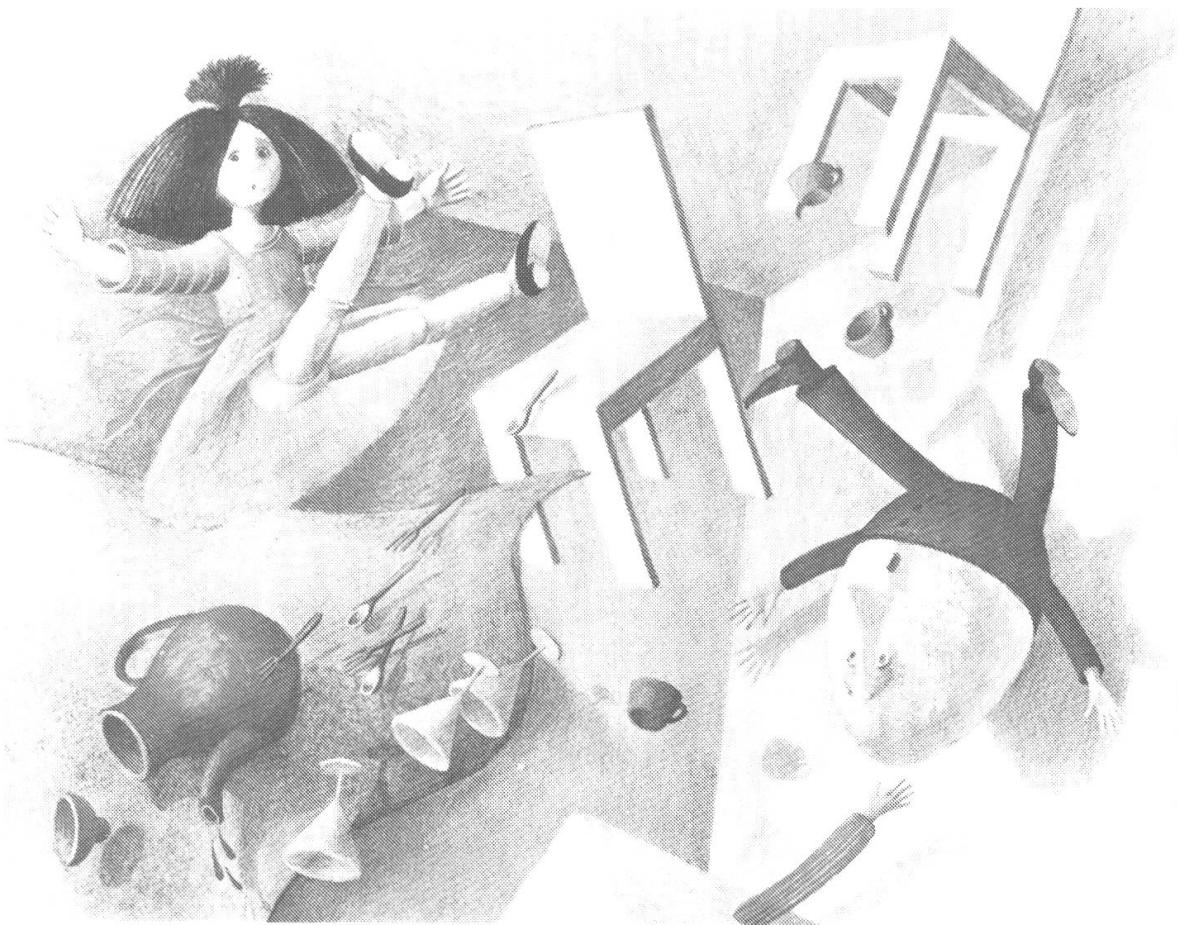


Image 4 (*Fleur-de-Lupin*, page 20)

Ainsi le quatrième élément – le feu – est-il, sous ses modalités propres, lui aussi présent au rendez-vous de cette histoire cosmologique. Il n'intervient pas au même titre que les autres éléments – il ne donne pas lieu comme l'eau ou l'air à une manifestation de sa bivalence, ni ne constitue à lui seul le «milieu ambiant» (l'«élément») d'un épisode. En revanche:

- a) il est associé au Refuge initial-final (la Terre, la Nature) dont il connote la symbolique et désigne les deux pôles cosmiques temporels (Matin/Soir). Ses deux modalités (soleil, lune) se dédoublent, mais à l'intérieur de la même valence positive.
- b) D'autre part, il est manifesté dans sa dimension de «chaleur» physique, organique et intime, également au début et à la fin du récit:
 - thème du repas dans la maison (d'où l'on pourrait passer directement à la dernière image de la lune et de l'endormissement: «Nos trois amis, après ce repas délicieux ont envie de dormir» (p. 14). Mais, entre le voeu initial de sommeil et l'endormissement de la fin, doit s'accomplir la «journée» d'aventures . . .). On peut remarquer

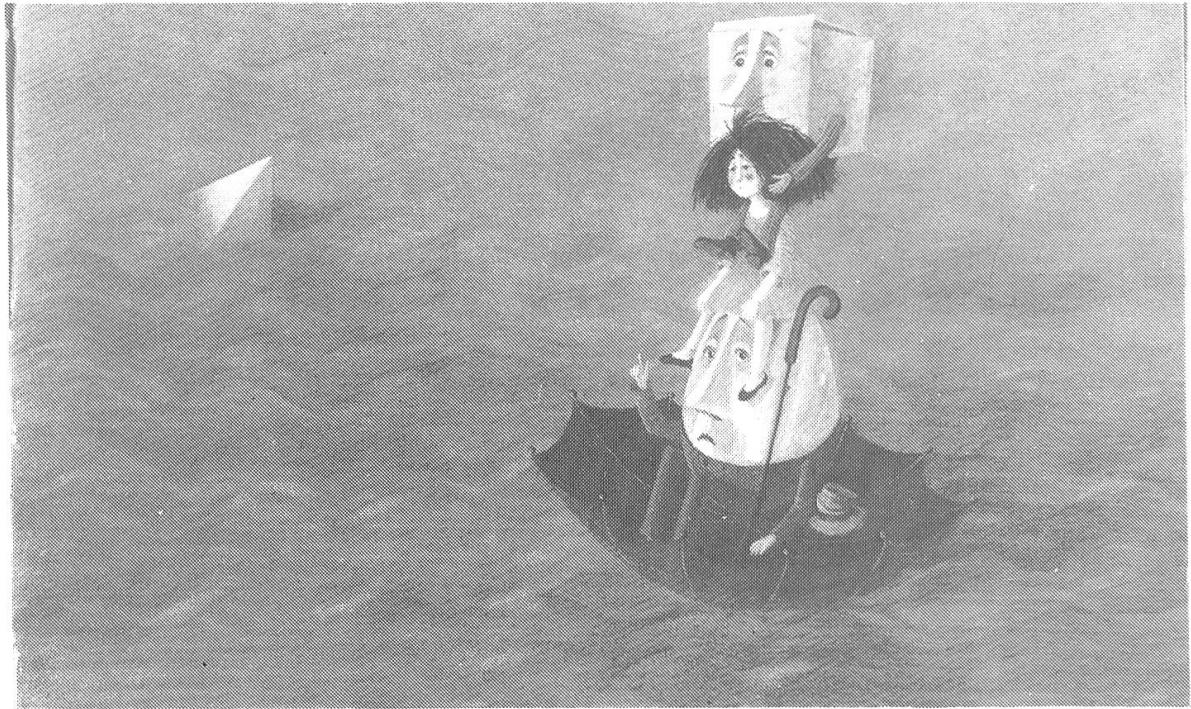


Image 5 (*Fleur-de-Lupin*, page 25)

Image 6 (*Fleur-de-Lupin*, pages 30-31)



d'ailleurs (texte p. 12 et image p. 13) que la quasi totalité des éléments du repas est aux couleurs de la chaleur, du feu et du soleil: rouge des glaces («à la fraise et à la framboise»), de la «tarte aux cerises», et même du «gâteau au chocolat»; ensoleillement des «glaces à la vanille», des rayonnantes «douze grosses sucettes au miel», mais aussi de la nappe exactement dorée comme les sucettes au miel.

– thème de «l'infusion chaude» (p. 29, et image p. 28). Au repas pique-nique du matin répond l'infusion chaude du soir; chaleur intimiste, et couleurs rouges-ocres de chaleur et d'infusion. L'infusion chaude est ici manière d'«eau de vie» féminisée et qui, comme celle-ci, «est communion de la vie et du feu, . . . réchauffe tout l'être au creux de l'estomac» (10). En ce sens le pique-nique et l'infusion dédoublent encore et miniaturisent – au niveau du «chez soi» physique (l'«intérieur» du corps-maison), de la chaleur physique-digestive («. . . et, pour faciliter la digestion, les sucettes au miel», p. 12), de la chaleur «chaleureuse» – le soleil et la lune du cosmos «habitacle».

La circularité qui va du jour à la nuit, du soleil à la lune, du cosmos à la maison, va en même temps du «pique-nique» («solide») à l'«infusion chaude» (son double liquide/nocturne). La «logique» des Eléments, la «logique» du jour et de la nuit, et la «logique» des ingestions-digestions participent solidairement à l'organicité d'une commune «cosmologique». Mais celle-ci est elle-même tressée dans la mytho-logique des refuges, catastrophes et saluts qu'elle dit déjà par ses circuits et valences alternées.

3. Les refuges

En six refuges successifs (Cf. plus loin, Fig. 4), et à travers leurs variations, *Fleur-de-Lupin* nous donne à explorer une semblable symbolique de la «sécurité», du salut, du bien-être, de la maison «maternelle». Explorer cette symbolique, c'est la répéter, mais en l'expérimentant sur diverses formulations, en l'exerçant et faisant varier sur l'échelle de ses modalités et intensités.

Le refuge I

«Le monde imaginé nous donne un chez soi en expansion, l'envers du chez soi de la chambre.» G. Bachelard (11)

- *Terre, jardin, maison, repas.*
- «Très loin de la ville, il y a un jardin, un immense jardin, un jardin magnifique . . .» (p. 4, et image p. 5).
 - «Le gazon est comme un tapis de haute laine» (p. 9, et image p. 8).
«. . . les fleurs s'épanouissent . . . champs dorés . . . champs merveilleux bordés d'arbres . . .» (id.). «C'est l'endroit rêvé pour un pique-nique.» (id.).

La terre est un immense jardin; le jardin est une «Maison», avec ses tapis. L'aube de l'histoire se lève sur la symbolique d'un petit «paradis» initial, de la Terre «Maison-mère», de la nature intime comme une maison. «Dans une image cosmique aussi bien que dans une image de notre logis, nous sommes dans le bien-être d'un repos» (12). La Terre-logis est volontiers une Nature-table; du moins est-ce un «endroit rêvé pour un pique-nique». Terre et délectation; maison à manger. La Nature est intimité «domestique»; elle a la sécurité d'une boîte, la chaleur d'un foyer; elle appelle la convivialité du repas et la chaleur digestive.

– *De la «Terre-jardin-maison» à sa miniature.
Maison et Nature, microcosme et macrocosme.*

Boîte-à-Malice – qui a mis son «costume-boîte» (p. 6, et image p. 7) – fait apparaître une «maison-boîte» (p. 9, images pp. 10 et 11). Le chiffre de la Terre «habitabile» se développe et confirme avec la maison cosmique qui vient s'y «loger». En une même image merveilleuse (pp. 10-11) Nature et Maison échangent et complètent leurs valeurs symboliques: rondeurs de la terre intime, et carré-cube tout terrestre de la «maison-boîte» qui s'emboîte dans la terre-logis. Complémentarité, et redondance, emboîtement, de refuges en gigogne; espace d'intimité dans l'espace d'intimité. Entre la maison et la Nature, il n'y a pas de fermeture, pas de frontière: la maison est entièrement ouverte (image p. 13) sur la Nature-jardin-maison qu'elle porte en son «sein» (image pp. 10-11). Nature et maison, carrés, cube et rondeurs s'entrelacent en une carte tendre du refuge: «Qui dessine un cercle en lui donnant des valeurs de symbole rêve plus ou moins sourdement à un ventre; qui dessine un carré en lui donnant des valeurs de symbole construit un refuge» (13).

Enfin, si la Nature était «l'endroit rêvé pour un pique-nique» (p. 9), c'est dans la maison «cosmique» qu'a lieu le repas; repas qui demeure d'ailleurs un «pique-nique» (p. 12), à «maison ouverte» (image p. 13) ou à «Nature blottie»-ramassée en maison, comme on voudra. De la table installée dans la maison à la maison «incorporée» à la nature, l'espace se déploie et concentre en Jardin des Délices; et la profusion des délices – (p. 12, et image p. 13) rondeurs des «glaces à la vanille, à la fraise et à la framboise», éventails rayonnants des «gaufrettes» et des «douze grosses sucettes au miel», ronde «tarte aux cerises» rondes et rond «gâteau au chocolat», etc. – ingérées redouble et communique physiquement, en minuscules et pleines joies digestives, la symbolique intimiste et générale du bien-être dans la paradisiaque Nature-Maison.

Le Refuge II

«Nous allons faire de notre maison un avion . . . Timothée a transformé la maison en avion . . . » (p. 17). En se transformant en avion la maison devient, tout autant qu'un avion, une nouvelle maison, une nouvelle boîte, un refuge.

L'avion est une sorte de maison-avion, une maison volante. La maison se re-forme en se transformant: l'avion (images pp. 16 et 19) est cube ailé (aux ailes très rectangulaires). Un cube central, où s'emboîtent des sortes de cubes-cheminées-sas, est prolongé, à l'avant, par un triangle-bec: l'avion est une sorte de recomposition du corps et du toit triangulé d'une maison, à l'image des formes de la tour-fusée (pointue) et de la maison que l'on aperçoit (image p. 19), depuis l'avion, en bas dans le lointain terrestre. L'avion est à l'air et au ciel «ce que» la maison est à la terre. Il faut d'ailleurs remarquer que Boîte-à-Malice dit à Timothée (auteur de la transformation en *avion*): «Mais . . . mais tu peux, toi aussi, fabriquer des *maisons* en papier» (p. 17); de plus, l'avion est fait de la même étoffe que la maison, c'est-à-dire du même papier, à partir «d'un peu de papier du ventre-boîte de Monsieur Boîte-à-Malice» (p. 17). En tant que maison «ailée», l'avion «vole aussi vite qu'un oiseau» (p. 17), a des ailes, est triangle et flèche; et, en tant que «maison adaptée», on y retrouve, tant extérieurement (images pp. 16 et 19) qu'intérieurement (image p. 20: chaises, nappe, tasses, etc.), nombre de formes, objets ou chiffres, résiduels ou transposés, de la symbolique du refuge premier.

Le Refuge III

«. . . Il conviendrait de transformer notre avion en bateau» (p. 21). Le bateau est refuge très momentané, mais refuge tout de même. La transformation de l'avion en bateau redouble celle de la maison en avion. Du bateau (en tant que refuge, «avant» la catastrophe) nul descriptif ni image n'est donné. Cependant, ce que l'on voit (image pp. 22-23) du bateau en train de couler montre que celui-ci est très semblable à l'avion à peine transformé («Avec les ailes de l'avion, il fait des flotteurs», p. 21); la forte géométrie «terrestre» des carrés et emboîtements cubiques apparaît encore plus nettement et confirme que le bateau-refuge relève de l'image du bateau-maison ou de la maison-bateau; on y retrouve, de surcroît, comme dans la maison et dans l'avion, les mêmes chaises, tasses, etc.

Le Refuge IV

«Le parapluie! Il le déplie aussitôt . . . Tout le monde dans le parapluie! . . . prudemment il prend sur ses épaules ses deux compagnons, pour qu'ils ne se mouillent pas» (p. 24, et image p. 25). Nouveau refuge, le parapluie est nouvelle maison; il est parapluie-coquille, conque: il protège par son creux-réceptacle. Il est nid flottant, espace intime et de sécurité au moins momentané. Il protège habituellement de l'eau qui vient d'en-haut; ici, inversé, canne en l'air, il conserve sa fonction protectrice en protégeant de l'eau d'en bas qui le «supporte». Il est, pour les héros, leur «panier de Moïse», refuge fragile et qui sauve cependant. Maison flottante très précaire il signale encore, malgré tout – et non plus par le cube et le carré, mais par le cercle, le rond et le creux – son lien tenu à la lointaine, maternelle et initiale Nature-Maison. Boîte-ventre arrondi, il recueille et rassemble les personnages qui s'y emboîtent et empilent en gigogne verticale. Ainsi, jusqu'à dans le refuge le plus insolite et rudimentaire, quelque chose se répercute d'une rêverie de la Nature-Maison où se ruminent des «images qui sont sous le signe de la préposition *dans*» (14).

Les Refuges V et VI

«Il installe sur son dos les trois compagnons» (p. 26). Nouvel «emboîtement» (image p. 27) dans un nouveau refuge (qui est un nouvel avion, comme l'avion était, en même temps qu'une nouvelle maison, un premier oiseau). Oiseau-Robert, refuge qui vient d'en-haut, relaie le refuge «parapluie de Moïse» et reconduit à la «Terre Promise», refuge final. «Ils sont à nouveau chez eux, *dans* leur jardin. Robert leur sert une infusion chaude . . . Fleur-de-Lupin et Robert s'enfoncent dans le jardin où les lupins embaulement» (p. 29, et images pp. 30-31-32).

Avec le refuge VI se réalise le nouvel et dernier «emboîtement»; Fleur-de-Lupin s'endort dans les plumes d'oiseau Robert dans la Nature-maison-jardin; «Monsieur Timothée et Monsieur Boîte-à-Malice» retournent «chez eux» (p. 29), dans leur maison qui est dans la Nature-maison. Les images initiales de la maternelle Nature-maison, de la maison et du repas, sont retrouvées, redéployées et repliées dans celles du «chez soi», du jardin, de la Terre-mère-maison et de l'infusion. Le refuge gigogne «s'ouvre» et se «referme», comme un accordéon, et comme en un ultime accord.

4. Les refuges, le même et l'autre

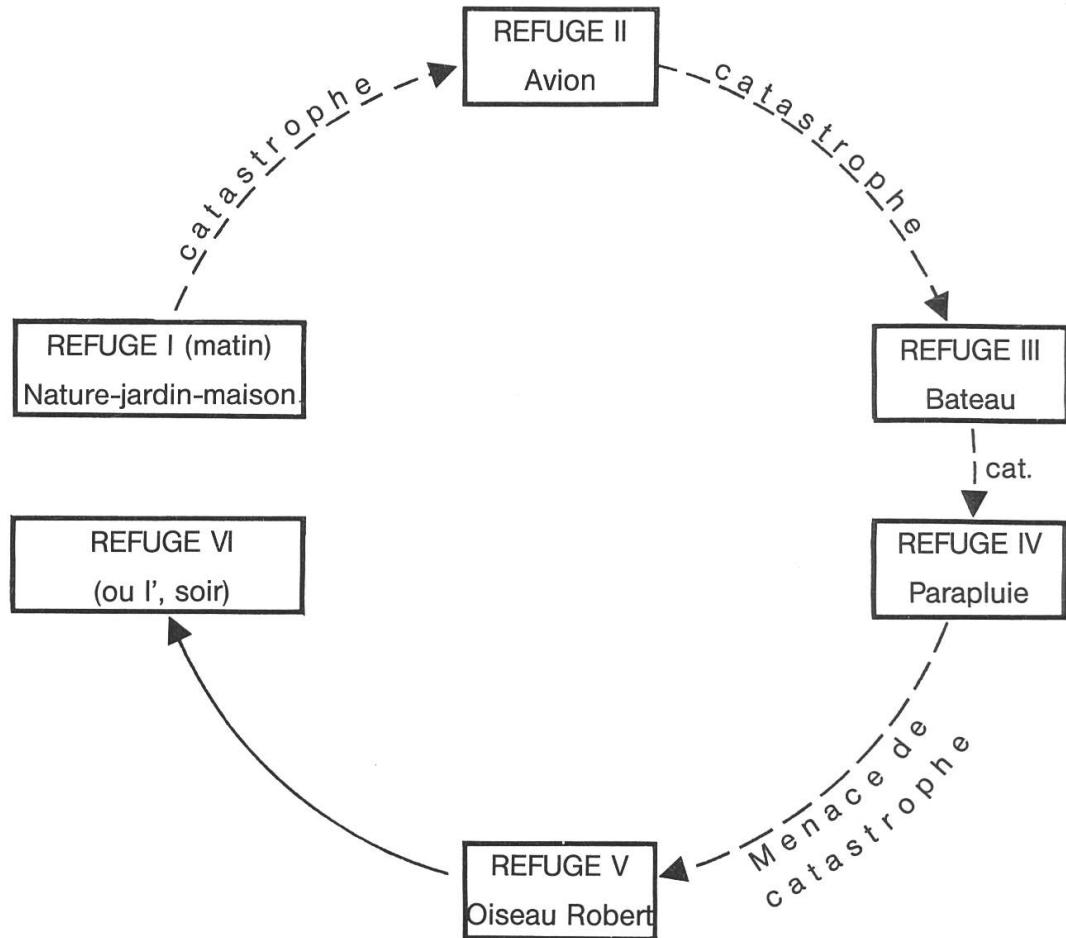


Fig. 4 Refuges et «catastrophes». Alternances, répétitions-variations, circularité.

Les analyses du Refuge, et celles des Eléments, permettaient de mettre en évidence, notamment, le fonctionnement d'une logique de l'analogie, par où l'«autre» tend à être ramené au «même», à lui être «équivalent», à lui «correspondre», à lui être «métaphore», et réciproquement. La Nature-jardin-maison est en rapport d'analogie avec le Bateau, l'Avion, le Parapluie, l'oiseau Robert. Elle est à la Terre «ce que» le Bateau est à l'eau, etc.:

Nature-jardin-maison (matin)	=	Avion	=	Bateau	=
Terre		Ciel-Air		Eau	
Parapluie	=	Oiseau Robert	=	Nature-maison-jardin (soir)	
Eau		Ciel-Air		Terre	

Cependant, si ces séries analogiques établissent des «correspondances» symboliques, celles-ci, en tant que telles précisément, ne représentent pas quelques pures et simples «tautologies». Elles sont engagées dans un phrasé dramatique qui à la fois les maintient dans leurs connivences – participation commune au foyer sémantique du «refuge» – et les circonstances en degrés d’ambivalence ou d’écarts par rapport à ce foyer sémantique. C’est ainsi que l’apparent sémantisme général des signifiants morphologiquement différents doit être encore précisé en fonction de ce qui, sans le dissoudre, le restitue dans ses mises en œuvre différenciées et modalisées à l’intérieur du récit dramatique:

- a) Les Refuges I et VI (ou I’), respectivement point de départ et point d’arrivée du récit:
 - se différencient l’un de l’autre, en tant que refuges, lieux et symboles «maternels» de «sécurité», selon le degré minimum d’écart. De l’un à l’autre on va du même au même, à une différence près de variation de modalité sur une même réalité (la Nature-Maison le matin, la Nature-Maison le soir, ou du berceau ouvert sur les rêves de repos et d’action au lit-berceau du soir, de l’endormissement, du sommeil et de son onirisme).
 - se différencient de tous les autres refuges (oiseau Robert mis à part) par leur statut d’ancrage ou d’aboutissement. Ils désignent le Refuge par excellence – le «paradis» en quelque sorte-«avant» et «après» les aventures et les «catastrophes»; ils sont le «chez soi» initial et le chez soi du «retour chez soi». Par rapport à eux les autres refuges ne sont qu’«îles» transitoires et fragiles, symboles partiels, rappels fugitifs et reconquêtes ponctuelles d’une «stabilité» première à reconstruire-retrouver. Avec le Refuge final («VI»), c’est-à-dire la retrouvable du Refuge premier (I’), s’accomplit le voeu de la «nostalgie» (désir de retour, tension difficile vers le retour) qui, d’un refuge à l’autre, tendait sans y parvenir à se réaliser. Avec le Refuge final l’aventure «sisyphe» de reconstructions et de catastrophes répétées prend fin, et nos trois «Sisyphe du refuge» sont «de retour», . . . «chez eux».
- b) Enfin, oiseau Robert a un statut particulier et participe à cette double catégorie de refuges.
 - D’une part, «comme» le bateau, l’avion ou le parapluie, il forme abri, support, secours pour les héros en danger (il les récupère sur le parapluie, ce bateau de fortune qui va «à la dérive»); il protège et sauve.
 - Mais, d’autre part, il est refuge quasi «définitif» (son vol et son «transport» ne sont pas associés à quelque nouvel épisode de catastrophe, ni même de danger). Il est «sûr», comme une mère ou un père: «Les trois amis, fatigués, sourient: ils sont sauvés» (p. 26). En quoi il se distingue des trois refuges précédents et participe à la sécurité du refuge premier et final, sans pourtant équivaloir à celui-ci. Il est médiateur tant entre le ciel et la terre, l’en-haut et l’en-bas, l’air et la terre, le ciel et l’eau, qu’entre la série des refuges provisoires et le refuge final-initial. Il est organe et «véhicule» («métaphore») du Retour en même temps qu’emblème («métaphore») de la Maison cosmique – ou du cosmos «habitacle» – retrouvée . . . Fleur-de-Lupin s’endort *dans* la chaleur duveteuse de l’oiseau, ce «nid» dans le nid de la Nature-Maison. Dans la dernière image, comme dans la première, sont réunis la Nature, oiseau Robert et Fleur-de-Lupin: le livre s’ouvre et se ferme sous le signe de l’imagination génératrice des «puissances d’enveloppement» (15), ces contraires bien faits des songes de la rupture.

5. Les «catastrophes»

	Maison	Avion	Bateau	(Parapluie)
Indications de symbolisme de type «thériomorphe»	<p>«Soudain . . . la maison se met à trembler Elle s'ébranle bizarrement» (p. 14, et image p. 15).</p> <p>La maison «tangue . . . oscille . . . tout à l'intérieur tourbillonne . . . toute la maison s'envole . . .» (p. 14).</p> <p>«Je vais être emporté moi aussi» (comme la maison) (p. 14).</p>	<p>«Je croquerai bien le gros oiseau qui passe là-haut» songe le chat (p. 17, et image p. 16).</p> <p>«A l'intérieur de l'avion, c'est un remue-ménage tourbillonnant» (p. 21, et image p. 20 = chaos)</p>	<p>«Le bateau prend l'eau» s'écrie Fleur-de-Lupin «angoissée» (p. 21)</p> <p>Image pp. 22 et 23 (engloutissement).</p> <p>«Au secours, je prends l'eau!» (p. 24).</p> <p>«Le bateau s'enfonce encore . . . Le bateau va couler» (p. 24).</p> <p>«Le bateau a disparu» (p. 24, et image p. 25).</p>	<p>«Le parapluie s'en va à la dérive» (p. 24 et image p. 25).</p>
Indication de symbolisme «nyctomorphe»	<p>«Tout devient sombre» (p. 14, et image p. 15).</p>			
Indication de symbolisme «catamorphe»		<p>«L'avion perd de l'altitude» (p. 21) . . .</p> <p>«Le choc est très brutal» (p. 21, et image p. 20).</p>		

Aux «Refuges» – manifestés par la Nature-Maison et la maison, puis par leurs équivalents ponctuels et fragiles (avion, bateau, parapluie) – s'opposent les «Catastrophes». La catastrophe est contre-image du refuge, sa négation, tant en termes de cosmos devenu

«inhabitabile» qu'en termes de «maison» éclatée-dispersée. Au chiffre de la clôture, de la stabilité, de la sécurité, du «paradis» maternel de la Nature et de la maison, elle substitue le chiffre «infernal» de la mère perdue et de l'apocalypse. D'où, particulièrement, une formulation de la catastrophe d'après des images de type «thériomorphe», dans la mesure où celui-ci renvoie, notamment, à «diverses spécifications dynamiques du schème de l'animé», au «schème de l'agitation», au «mouvement anarchique» (16), au «lieu chaotique et agité» (17), à l'«agressivité et à la cruauté» (18), au «gouffre» (19) ou à la «voracité aquatique» (20). C'est ainsi que, de la maison à l'avion au bateau et au parapluie en péril apparaissent des indications lexicales ou plastiques désignant la «brutalité», l'«étrangeté», le mouvement «désorienté» et «chaotique» (le contraire du «cosmos» ordonné), la dérive et l'errance, l'engloutissement, l'enfoncement ou même la manducation (Cf. le «songe» du chat).

A ce symbolisme de type «thériomorphe» – et quand bien même celui-ci, à l'exception du songe mordant du chat, n'est pas exprimé à partir d'un bestiaire – correspondent encore quelques images «nyctomorphes» et «catamorphes»: assombrissement et chute (à laquelle peuvent d'ailleurs être associés les thèmes précédents de l'enfoncement et de l'engloutissement). Et l'on songe, en examinant ces aspects des «catastrophes» de *Fleur-de-Lupin*, à cet «isomorphisme négatif» des symboles catamorphes et thériomorphes que G. DURAND illustre par un récit du poète allemand TIECK: «J'eus l'impression que ma chambre était emportée avec moi dans un espace immense, noir, terrifiant, toutes mes pensées se heurtaient...» (21).

Enfin, les «catastrophes» sont, ici, à la fois effectivement périlleuses – («Au secours», pp. 14 et 24; «le choc est brutal», p. 21; «Le bateau prend l'eau», s'écrie Fleur-de-Lupin angoissée», p. 21; «Que pouvons-nous faire?», murmure Fleur-de-Lupin d'une voix tremblante de peur», p. 24) – mais euphémisées – (Mr. Timothée «n'a pas l'air inquiet» et rassure: «Du calme, ça va passer! Nous faisons une promenade aérienne», p. 17; «nous avons de la chance, nous avons le parapluie et la mer calme», p. 24; etc.) – et toujours ouvertes sur un sauvetage qui les annule provisoirement puis définitivement. Non seulement l'histoire se termine aussi «bien» qu'elle avait commencée, dans la sécurité du refuge initial, mais chaque épisode «catastrophique» joue à la fois avec le registre de l'inquiétude, du faire peur, de la dramatisation, de la perdition, et avec celui du sauvetage, du rassurer, du minimiser, de l'humour. Expérience, apprivoisement . . . et délectation de la peur, par où la «négativité» de celle-ci se trouve déjà, en douceur, tant apprise qu'exorcisée ou niée.

6. Fleur-de-lupin, ou la musique de l'escargot mythique

Fleur-de-Lupin: une petite histoire, mais une grande miniature, un beau microcosme de structures et de symboles fondamentaux du paysage mythologique. S'y donnent à rêver, tout à la fois et organiquement, l'oblique parole du rond, des rondeurs et du cube, du carré et du cercle, du triangle et de l'avion, du manger et de l'infusion, de l'en-haut et de l'en-bas, du soleil et de la lune, de la terre et de la maison, de l'eau qui sauve et de l'eau qui engloutit, du vent qui porte et du vent qui arrache, du cosmos et du chaos, du sombre et du lumineux, de l'errance et de la stabilité, du bateau et de l'eau, du ciel et de l'oiseau, du parapluie-coquille et de la Nature-Maison, de la Terre-mère et de la maison maternelle, du Jardin, des délices et de la nappe, des Mères Gigognes, de la perdition et de la retrouvaille, du paradis et de la chute, du sauvetage et de l'espoir, de l'exil et de ses îles provisoires, des «chances de Moïse» et de la Terre Promise, des cercles sisyphiens et de leur négation par le cercle enveloppant du Retour . . .

Mais surtout *Fleur-de-Lupin* commence et se termine par un «paradis»; c'est l'histoire d'une aventure vectorisée par le Refuge et le Retour; c'est l'histoire, par refuges, épreuves et catastrophes interposées, d'une réintégration de la «terre natale». Des relations de «proximité lointaine» peuvent alors, au moins, être suggérées de *Fleur-de-Lupin* aux grands symboles et structures de l'expérience et du récit mythiques: le mythe du «Paradis terrestre et de ses habitants aux temps fabuleux qui précédaient l'Histoire» (22) s'articule au mythe de la Chute (23) et se résout par le «regressus ad originem» (24) . . . et l'histoire de *Fleur-de-Lupin* commence avant la première catastrophe, après le premier paradis, et se dénoue par la réintégration de l'origine; là aussi la «plénitude» première est, «en dépit des démentis de l'expérience» (les catastrophes successives), «sauvegardée» (25) et re-trouvée. Et d'un refuge à l'autre, en quatre «cycles» – à la manière des «yugas» dans le symbolisme indien du temps (26) – on va d'une «création» à une autre, par la médiation d'une «destruction», mais avec la bonne Nature-maison retrouvée la roue du «mahâyuga» de *Fleur-de-Lupin* s'arrête, elle, paradisiaquement et pour une nuit au moins!

Enfin, au terme de ces analyses des structures et de leur sémantisme, c'est au symbole encore que nous demanderons de conclure et de résumer. Et n'est-ce pas alors à tels aspects du symbolisme de l'escargot que notre histoire «enroulée», répétitive, cyclique, rythmique, tissant le temps et les événements sur la trame synchronique d'un espace spiralé, et toute finalisée par la manifestation des promesses du Refuge, pourrait donner à penser? L'escargot, en tant que «spirale...possède cette remarquable propriété de croître d'une manière terminale sans modifier la forme de la figure totale et d'être ainsi permanence dans sa forme . . .» (27); la «forme hélicoïdale de la coquille de l'escargot . . . constitue un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement» (28), et, d'autre part, l'escargot, symbole cosmique, lunaire, aquatique, féminin, est encore «coquillage cachette, refuge» (29). *Fleur-de-Lupin*, et l'escargot, attestent que «l'imagination non seulement nous invite à rentrer dans notre coquille, mais à nous glisser dans toute coquille pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos» (30).

En deux langages accordés –images et texte–, et en quatre histoires où le même et l'autre consonnent tandis que le temps s'échappe et s'immobilise, *Fleur-de-Lupin* est refrain euphémisé et musique légère du Sortir et du Rentrer, de la réintégration du Bonheur premier, de la «réparation» du Temps, de l'«initiation» douce et optimiste à l'existence toujours éprouvée-ressuscitée. Les images et le texte de *Fleur-de-Lupin* sont un peu, pour l'enfance, ce que sont ailleurs l'audition du récit mythique et la contemplation des «dessins sur sable» grâce auxquelles le malade est «projeté hors du temps profane, . . . inséré dans la plénitude du Temps Primordial, . . . ramené en arrière jusqu'à l'origine du Monde» (31); ils relèvent de ce type de «contes merveilleux» capable de «réactualiser, au niveau de l'imagination et de l'onirique, les «épreuves initiatiques» (32). Commentant le fonctionnement et l'expérience temporelle du récit mythique par ceux de l'audition musicale, Cl. LEVI-STRAUSS utilise une belle image sortie d'un songe et que l'on retrouve au cœur même de *Fleur-de-Lupin*: «L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe; comme une nappe soulevée par le vent, elle l'a rattrapé et replié. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité» (33). Mais peut-être, dès le premier couple image/texte, et dès le titre, ces floraisons symboliques de *Fleur-de-Lupin* étaient-elles prêtes à se dévider comme germinations du don, par oiseau Robert, de «sa plus belle noisette» (p. 4)! Du moins faut-il rappeler, en terminant et

en concédant au plaisir d'imaginer, que le lupin tient à la fois du «loup» («lupinus», pois de loup) et du «papillon» (en tant que «papilionacée», de «papilio», papillon) (34), que le papillon, l'imagination et la permanence dans la transformation sont connotations réciproques (35), que la fleur, selon NOVALIS, «s'identifie au symbolisme de l'enfance et, d'une certaine façon, à celui de l'état édénique» (36), et que le «saule» peut être symbole soit de la mort, soit du renouveau cyclique (37) qui la nie en l'intégrant . . .

Fleur-de-Lupin oder der Mythos Schnecke

Die kritische Erforschung des Textes und der plastischen Bilder im Album für Kinder (Fleur-de-Lupin von B. Schroeder) bringt Kehrreim und Modulationen einer sich stets wiederholenden Struktur zum Vorschein.

Der chronologische und sichtbare Faden der Geschichte wickelt die Zeit ab, um sie dann besser über das zyklische Netz kosmischer Symbole und mythischer Bahnen zu spannen. Sanfte Musik darin von Abenteuer und Wiederkehr, von Wirrnis und Weltall, von Katastrophe und Rettung, von Verirrung und Zuflucht, von entfalteter und widerlegter Zeit.

Fleur-de-Lupin könnte zum Nachdenken über folgende zwei Themen anregen: über die Wichtigkeit und auch Möglichkeit, ein Kind in die Phantasiewelt der Symbolik einzuführen und gleichzeitig über die Notwendigkeit, einen Erzieher dazu zu verleiten, die Kinderliteratur von einer anderen Seite her aufzufassen.

Fleur-de-Lupin or the mythical coil

An analysis of the text and of the illustrations of a children's book (Fleur-de-Lupin, by B. Schroeder) will outline the refrain and the modulations belonging to a repetitive structure. The unmistakable chronological thread unwinds time in order to wind it up the better on the cyclic drum of cosmic symbols and mythical travels. With its soft music of the ebb and flow of a voyage, of chaos and cosmos, of disaster and rescue, floating adrift and finding shelter, this song of time reeled off and yet denied, Fleur-de-Lupin might introduce two themes for reflection: the importance and the opportunity of giving to children an initiation to symbolic imagination and consequently the necessity of training those in charge of children to a new approach of children's literature.

NOTES

- (1) *Fleur-de-Lupin*. Texte et illustrations de Binette SCHROEDER, L'Ecole des Loisirs, Paris, 1970; deuxième édition française, L'Ecole des Loisirs, collection «Lutin poche», 1980; 1969, Nord-Süd Verlag, Möncchaltdorf, Suisse.
- (2) Images et extraits de textes sont reproduits avec l'aimable autorisation de Mr. Jean Fabre, Directeur de l'Ecole des Loisirs, que nous remercions très vivement.
- (3) Cf. LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le Cuit* (Plon, Paris, 1964), p. 24.
- (4) *Id.*, p. 23.
- (5) G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (3 ème éd., Bordas, Paris, 1969), p. 418.
- (6) *Id.*, p. 413.
- (7) *Id.*, p. 418.
- (8) Les références aux images et au texte renvoient à la pagination que comporte l'édition de *Fleur-de-Lupin* dans la Collection «Lutin-poche» (Ecole des Loisirs, 2 ème édition).
- (9) M. ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour. Archétype et répétition* (Gallimard, Paris, 1969), p. 136; *Images et symboles* Essai sur le symbolisme magico-religieux (Gallimard, Paris, 1963), p. 84.
- (10) G. BACHELARD, *La Psychanalyse du feu* (Gallimard, Paris, 1969), p. 139.
- (11) *La Poétique de la rêverie* (P.U.F., Paris, 1971), p. 152.
- (12) *Id.*
- (13) G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos* (J. Corti, Paris, 1948), p. 148.
- (14) *Id.*, p. 2.
- (15) *Id.*, p. 148.
- (16) G. DURAND, *op.cit.*, p. 76.
- (17) *Id.*, p. 77.
- (18) *Id.*, p. 90.
- (19) *Id.*, p. 95.
- (20) *Id.*, p. 105.
- (21) *Id.*, pp. 96-97.
- (22) M. ELIADE, *Mythes, rêves et mystères* (Gallimard, Paris, 1961), pp. 37-38.
- (23) *Id.*, p. 97.
- (24) *Id.*, p. 57; Cf. aussi G. GUSDORF, *Mythe et Métaphysique* (Flammarion, Paris, 1955), p. 12: «Le Bon Sauvage fait rêver, de Rousseau à Melville et à D.H. Lawrence... En fait, dès les origines, l'harmonie est rompue» et «le mythe intervient comme un formulaire de réintégration . . . conjuration de l'angoisse et de la mort».
- (25) G. GUSDORF, *op.cit.*, p. 71.
- (26) Cf. M. ELIADE, *Images et symboles*, p. 84.
- (27) G. DURAND, *op.cit.*, p. 360.
- (28) *Id.*, p. 361.
- (29) *Id.*, p. 289.
- (30) G. BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, p. 18.
- (31) M. ELIADE, *Aspects du Mythe* (Gallimard, Paris, 1963), p. 39.
- (32) *Id.*, p. 244.
- (33) Cf. LÉVI-STRAUSS, *op.cit.*, p. 24.
- (34) Et trois papillons, dans la dernière page (p. 32), voltigent entre texte et image (de lupins).
- (35) Cf. E. AMADO LÉVI-VALENSI: «L'image est «imago» et l'on sait que c'est le terme qui désigne le papillon sous sa forme accomplie émergée des formes larvaires» (*Le temps dans la vie psychologique*, Flammarion, Paris, 1965, p. 155). Cf. G. DURAND: «En grec, c'est le même mot qui désigne l'âme immortelle dans ses métamorphoses et le papillon, ce vivant diapré et léger emporté par les souffles pluriels («psyché») de la terre et du ciel...» (*L'Ame tigrée. Les pluriels de Psyché*. Denoël-Gonthier, Paris, 1980, p. 10).
- (36) J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* (R. Laffont, Paris, 1969, p. 360).
- (37) *Id.*, p. 677: «Le saule pleureur est parfois, en Occident, mis en rapport avec la mort... Chez les Indiens de la Prairie, le saule est aussi un arbre sacré, le symbole du renouveau cyclique . . . En Russie Occidentale, au contraire, on dit que «qui plante un saule prépare la bêche pour sa tombe».