

## FORÊTS, ARBRES, PLANTES ET FLEURS DANS *MARIA*, DE JORGE ISAACS

Moussa NGOM

*Enseignant-Associé*

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

[mngom@ucm.es](mailto:mngom@ucm.es)

**Résumé :** Dans *María*, Jorge Isaacs a créé un monde végétal qui attire l'attention du lecteur et mérite une analyse approfondie. C'est cette observation initiale qui constitue le point de départ de ce présent article. Il existe dans le texte de cet auteur colombien une forte présence de la flore, qui s'est manifestée dès les premières lignes de son œuvre et s'est maintenue jusqu'à la fin. Dans ce récit, la présence du monde végétal exerce diverses fonctions, tout en représentant une sorte de symbolique personnelle dont le sens mérite d'être approfondi. A cet égard, ce travail prétend analyser avec la plus grande fidélité possible le rôle et la signification symbolique des forêts, des arbres, des plantes et des fleurs qui embellissent le décor de l'univers naturel de cette agréable et dense œuvre.

**Mots-clés :** fonctions, symbolique, forêts, arbres, plantes et fleurs

### SELVAS, ÁRBOLES, PLANTAS Y FLORES EN *MARÍA*, DE JORGE ISAACS

**Resumen:** En *María*, Jorge Isaacs ha creado un mundo vegetal que llama la atención del lector y merece un análisis exhaustivo. Es esta observación inicial la que constituye el punto de partida de este presente artículo. Existe en el texto de este autor colombiano una fuerte presencia de la flora, que se ha manifestado desde las primeras líneas de su obra y se ha mantenido hasta el final. En esta narración, la presencia del mundo vegetal asume múltiples funciones, a la par que va configurando una suerte de simbología cuyo significado merece ser examinado. En este sentido, este trabajo pretende analizar con la mayor fidelidad posible el papel y la significación simbólica de las selvas, árboles, plantas y flores que embellecen el decoro del universo natural de esta amena y densa obra.

**Palabras clave:** funciones, simbología, selvas, árboles, plantas y flores

### FORESTS, TREES, PLANTS AND FLOWERS IN *MARÍA*, BY JORGE ISAACS

**Abstract:** In *María*, Jorge Isaacs has created a plant world that catches the reader's attention and deserves a thorough analysis. This initial observation is the starting point for this article. There is a strong presence of flora in the text of this Colombian author, which is evident from the very first lines of his work and is maintained until the end. In this story, the presence of the plant world performs various functions, as well as representing a kind of personal symbolism whose meaning deserves to be explored. In this sense, this work aims to analyse with the greatest possible fidelity the role and symbolic meaning of the forests, the trees, the plants and the flowers that embellish the natural universe of this pleasant and dense work.

**Keywords:** functions, symbolism, forests, trees, plants and flowers.

## Introduction

Jorge Isaacs, né en 1837 à Cali et mort en 1895 à Ibagué, était un écrivain colombien partagé entre la province de Valle Del Cauca et les saisons champêtres dans les deux grandes fermes de son père. Dès son enfance, son paternel l'envoie à Bogotá, au collège du Saint-Esprit (colegio del Espíritu Santo) que le pédagogue Lorenzo María Lleras avait fondé. C'était en 1848. Le futur poète avait alors onze ans. Et ce moment, il l'évoque dans la première page de *María* en ces termes: «Era yo niño aun cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio en el colegio del doctor Lorenzo María Lleras, establecido en Bogotá hacia pocos años» Isaacs (1986: 53)<sup>1</sup>. Il étudie d'abord dans cet établissement scolaire, puis à San Buenaventura et enfin, à San Bartolomé. Il lui a fallu six ans pour retourner dans le Valle Del Cauca. Le désormais poète évoque avec émotion son retour dans le passage suivant: «Pasados seis años, los últimos días de un lujoso agosto me recibieron al regresar al nativo Valle. Mi corazón rebozaba de amor patrio [...] y yo gozaba de la más perfumada mañana de verano» Isaacs (1986: 54)<sup>2</sup>. C'est dans cette province située au sud-ouest de la Colombie que Jorge Isaacs a appris à échanger avec les villageois sur les noms des vaches et des astres. C'est là où il a connu les signes de la pluie et de l'été, la variable secrète des semences et l'augure qui se cache derrière les chants des oiseaux. Le Valle Del Cauca, caractérisée par une végétation luxuriante, lui a permis de s'initier au langage des fleurs. C'est en fait là où il a connu Felisa Gonzales Umaña, la femme admirable qu'il a aimée avec ferveur et constance.

À 30 ans, quelques années après son mariage avec celle qui fut la lumière de son esprit, l'axe de ses rêves et de son cœur, Isaacs publie son unique roman, *María*. Notre étude porte sur ce dernier qui, il faut le rappeler, a fait l'objet de plusieurs études depuis sa publication en 1867 à Bogotá. Ce récit romantique raconte l'histoire d'amour tragique de María et de son cousin Efraín, dans le Valle del Cauca. Comme l'auteur du roman (1986 : 53), Efraín doit quitter la magnifique hacienda de son père dans le Cauca pour poursuivre des études à Bogotá, la capitale colombienne. Il y laisse sa cousine María, dont il aime énormément, et avec laquelle il entretient, à son retour, une relation amoureuse. Efraín et María sont ensemble pendant trois mois, après quoi le jeune homme doit se rendre à Londres pour faire médecine. Quand il revient, deux ans plus tard, il découvre que María a rendu l'âme. Efraín ne trouve pas de consolation, et part, sans savoir où aller.

L'auteur de ce si triste récit s'est nourri de lectures d'auteurs français comme Bernardin de Saint-Pierre, François René de Chateaubriand et Lamartine, qui représenteraient la grande influence de sa carrière en tant que poète. C'est d'ailleurs dans cette optique que Françoise Perus affirme dans *De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, que les descriptions poétiques de la nature du Cauca dans *María* montrent un système d'analogies transformées à partir des précieuses descriptions de Chateaubriand dans *Atala*. Mais ces descriptions, dans le cas de l'auteur français, tendent à une stylisation de la sensualité. Dans le cas d'Isaacs, ces métaphores sont l'exploration de la configuration de l'espace et du temps de l'idylle du Cauca et des caractéristiques constitutives des personnages (1998 : 67-69) qui sont naturellement attachés aux forêts, aux arbres, aux plantes et aux fleurs.

<sup>1</sup>Trad : J'étais encore un enfant quand on m'éloigna de la maison paternelle pour me faire entreprendre des études au collège du docteur Lorenzo María Lleras, ouvert à Bogotá depuis peu et célèbre dans tout le pays, à l'époque.

<sup>2</sup> Trad : Six ans plus tard les derniers jours d'un somptueux mois d'août accueillirent mon retour dans la vallée natale. Mon cœur débordait d'amour pour mon terroir. C'était le dernier jour de mon voyage et je jouissais du matin d'été le plus parfumé.

Dans notre étude, nous allons nous intéresser sur ces derniers car, si beaucoup de recherches scientifiques ont été menées sur le roman, presque aucune ne s'est penchée de manière détaillée sur ces éléments animés de la nature. À part le travail de recherche de Sandra Patricia Vargas (2014 :1-127) où ils sont à peine mentionnés, il n'existe presque pas d'articles scientifiques sur ces constituants naturels dans *María*. Même s'ils n'ont pas la même fonction que les personnages et les animaux, ils occupent une place fondamentale dans la scène littéraire du roman de Jorge Isaacs. Ainsi, quels sont donc les types de forêts, d'arbres, de plantes et de fleurs qui figurent dans *María* et que peuvent-ils symboliser ?

Posée ainsi, notre problématique donne lieu à l'hypothèse selon laquelle ces éléments animés de la nature ne figurent pas dans cette narration que pour embellir le décor où se déroulent l'histoire des héros, mais ils y sont car ils ont aussi des significations symboliques et des fonctions diverses. Au fur et à mesure que le travail avance, nous verrons que cette hypothèse est correcte, et que leurs symboliques et leurs rôles varient d'un contexte à l'autre.

L'objectif que nous visons, à travers ce projet, est d'analyser avec la plus grande fidélité possible ces motifs de la nature, leurs symboliques et les différentes fonctions qu'ils jouent dans l'œuvre, objet de notre recherche. Cette contribution s'articule autour de deux axes. D'abord, l'analyse des forêts et des arbres, ensuite celle des plantes et des fleurs.

### 1. Les forêts et les arbres

Les forêts jouent un très grand rôle dans le roman de Jorge Isaacs. Elles créent, en fait, la partie indécomposable des régions des protagonistes. Le bois les attire par son pouvoir magique. Il offre l'abri, la solitude et le silence absolu. Gaston Bachelard corrobore ce principe quand il affirme que «la paix de la forêt est une paix de l'âme. La forêt est un état d'âme» (1961 :171). Les personnages éprouvent une certaine harmonie entre la forêt et leurs âmes et ils cherchent souvent cet espace ouvert et infini. Efraín la cherche après la mort de María. Il est désespéré et ne veut pas être dérangé. C'est pourquoi il se réfugie dans les bois pour essayer de soulager son chagrin. Nous constatons que dans *María*, les descriptions de la forêt diurne, splendide et riche, sous la chaleur du soleil, sont à la mode au début. Il y a des rosiers, des fleurs d'orangers, des arbres exotiques, des orangers; des vaches, des chevaux; de petits fleuves, des oiseaux sans nom chantant dans les bois, des agoutis et des guatines; au fond les crêtes dénudées des montagnes dans les soirées dorées de l'été. Tout l'assortiment comporte un air de joie qui s'exprime avec des phrases qui sonnent agréablement à l'oreille. En fait, lorsque nous les lisons, nous ressentons du plaisir. Au moment où Efraín se rend au fleuve pour se baigner, l'ambiance de la forêt est décrite de façon paradisiaque. Les arbres projettent leurs ombres sur les eaux transparentes des fleuves. Il y a des plantes et des fleurs qui, le plus souvent, dégagent des parfums et des odeurs particuliers.

La forêt, en accord avec les codes romantiques, peut aussi être belle pendant la nuit, mais en général, elle s'établit comme médiatrice entre le bonheur et la tragédie. Dans le Valle del Cauca, elle est, dans la plupart des cas, sereine et silencieuse, particulièrement la nuit où la lune et les étoiles brillent le plus souvent. Ensuite, cette merveilleuse forêt commence à se transformer: «las cordilleras lejanas, cuyas crestas aparecían iluminadas a ratos por fulgores de las tormentas del pacifico» Isaacs (1986: 175-

176)<sup>3</sup>. On sent une «brise impétueuse» dont le passage fait sortir les oiseaux effrayés pour se perdre à travers le «fond ténébreux de la vallée» Isaacs (1986 : 81). Petit à petit, l'emploi de substantifs comme adjectif devient plus dense. Du beau on passe au sublime positif et, après, au sublime ténébreux. Efraín commence à comprendre que son bonheur est menacé: «No sé cuánto tiempo había pasado, cuando algo como el ala vibrante de un ave vino a rozar mi frente. Miré hacia los bosques inmediatos para seguirla: era un ave negra» Isaacs (1986: 81)<sup>4</sup>. Le paysage édénique a deux types de limites, physique et mentale, subtilement et magistralement liés dans ce roman. Lorsque la voix narrative le décrit, il fait allusion aux états d'âme des protagonistes en réalité. Depuis sa fenêtre ou depuis le couloir de la maison de son père, Efraín voit de loin les forêts qui signalent la limite physique de ce paysage paradisiaque. Il s'éloigne souvent jusqu'aux confins lorsqu'il va à la chasse au tigre pour son propre plaisir. Il nous parle de sentiers tortueux, d'épaisseurs noires, du sifflement sinistre du vent. La description de la forêt est détaillée. Les tons négatifs ne sont pas encore alarmants et ils sont nuancés de phrases neutres comme «lucioles errantes», «eaux dormantes», «pavillons mystérieux» (1986 : 208). C'est un Espace de transition dans lequel l'horreur ne s'est pas encore produite.

Quant aux limites mentales, le paradis des deux amants termine quand commencent les symptômes de la maladie de María, c'est-à-dire, vers le chapitre quatorze du récit. Il s'agit aussi d'un moment de transition pendant lequel le langage comporte un ton continu. Il y a un danger qui, heureusement, semble évitable, comme cela s'est produit pendant la chasse au tigre ou un des chasseurs du groupe a failli être tué par la bête sauvage. Mais les symptômes négatifs s'accroissent et l'horreur s'instaure petit à petit. Lorsqu'Efraín rentre de Londres, au comble de son anxiété, la forêt est le dépôt du sublime terrifiant, avec des allusions directes au macabre et à la mort : l'horizon s'est « obscurci»; les vagues du fleuve sont «noirs»; les éclats du soir sont «tremblants et rougeâtres, comme ceux que répandent les torchères d'un cercueil sur le dallage de marbre et les murs d'une salle mortuaire» Isaacs (1986 : 295). Il y a des courants, des tonnerres lointains, de la pluie, un ouragan sur les forêts, le temps est assez lent et on note le ralentissement des heures. La narration prend une allure dantesque à cause d'étranges phénomènes atmosphériques, les jours ressemblent à des nuits et les nuits à des jours Isaacs (1986 : 306). Telle est la barrière infernale qui le sépare de sa fiancée. Quand il la franchit, il doit encore surmonter une autre épreuve qui est celle de traverser la haute et froide chaîne de montagnes qui se trouve dans sa région natale, le Cauca. Il est enfin arrivé en haut de *Las Cruces*, endroit qui, par son nom, ne peut avoir qu'une connotation macabre. Arrivé à la maison, il se rend compte que son odyssee a été infructueuse.

Isaacs utilise largement le topic du locus amoenus. Presque toute l'action du roman se passe dans un paysage paradisiaque. Le mouvement dans la forêt est une ressource qui signifie la beauté et le calme du paradis et il lui sert de contrepoint, en lui donnant en même temps la possibilité d'entrer elle aussi dans la littérature de son pays. Ce paradis, cependant, à l'égal du *et in Arcadia Ego*, cache des dangers mortels. Isaacs inscrit son roman dans les vieux paradigmes mais, en même temps, il les transforme conformément aux impératifs du Romantisme. Le Valle del Cauca se présente comme le lieu agréable par

<sup>3</sup> Trad : Les cordillères lointaines dont les sommets apparaissent illuminés, par moments, par les étincelles des éclairs du Pacifique.

<sup>4</sup> Trad : Je ne sais pas combien de temps s'était écoulé, lorsque quelque chose comme l'aile vibrante d'un oiseau vint m'effleurer le front. Je regardai vers le bois proche pour la suivre des yeux : c'était un oiseau noir.

excellence, par la magnificence du paysage et la richesse de ses terres, mais il peut être un lieu sinistre parce qu'il cache des dangers mortels.

Dans les textes traditionnels, les descriptions du lieu agréable sont généralement artificielles et peu semblables. L'avantage qu'eut Isaacs a été de n'avoir pas eu besoin d'imaginer, ni de copier d'anciens textes, mais simplement de laisser courir ses yeux pour décrire dans son roman la nature du paysage de son Cauca natal qu'il voyait tous les jours depuis la fenêtre de la maison sur la montagne et celle du paysage du fleuve Dagua. Dans cette dernière, comme nous le constatons, il n'y a pas un beau jardin, entretenu et contrôlé par les mains blanches de María, ni de petites terres cultivées qui reflètent le travail de paysans laborieux ; non, dans cette forêt, les arbres de différentes tailles et couleurs se mélangent et sont confondus avec «toda aquella majestad, galanura, diversidad de tintas y abundancia de aromas que hacen de las selvas del interior un conjunto indescriptible» Isaacs (1986 : 308)<sup>5</sup> et où «el reino de la vegetación impera casi todo» Isaacs (1986 : 308)<sup>6</sup>. Dans cette région forestière, le voyageur se sent perplexe devant la beauté et la diversité naturelle qui l'entourent, mais à la fois mal à l'aise et terrifié par d'autres circonstances de cette même nature. Quand Efraín essaie de prendre un bain sur les eaux cristallines du fleuve, les moustiques arrivent à le piquer et «atormentarlo» «haciéndole perder al baño la mitad de su orientalismo salvaje» Isaacs (1986 : 301)<sup>7</sup>, lorsqu'il descend du canoë pour faire une balade sur les rives, la menace des serpents venimeux qui y vivent le terrifie et le fait marcher «más con los ojos que con los pies» Isaacs (1986 : 301)<sup>8</sup>. Les pluies torrentielles et les forts courants du fleuve, à leur tour, font que le voyage soit long et inconfortable : «Era increíble que la navegación fuese más penosa en adelante que la que habíamos hecho hasta allí» Isaacs (1986 : 307)<sup>9</sup> dit Efraín à San Cipriano, «pero lo fue: en el Dagua es donde con toda propiedad puede decirse que no hay imposibles» Isaacs (1986 : 307)<sup>10</sup>. Efraín, à travers son récit, transmet de manière explicite ou implicite, l'idée selon laquelle, la région forestière du Dagua est un monde exubérant mais hostile et agressif, radicalement différent du monde dans lequel il vivait, un monde dans lequel la nature règne au-dessus de la volonté ou de l'action humaine, et dans lequel les voyageurs parviennent difficilement à se sentir à l'aise. Dans cette scène sauvage et inhospitalière, dominée par la nature, Efraín fait l'inventaire d'arbres tels que: le yarumo, le rabo-de-zorro, le friega-plato, la tetilla, le malambo, le guásimo, le guabochurimo le cachimbo, les mandul, les mamey, le guabas, le chipero, le nacedero, les biguarés, etc. Ces arbres, qui portent des noms exotiques, font partie de la riche description des forêts colombiennes et ce n'est pas pour faire une classification botanique, au style d'un ethnographe du XIX<sup>ème</sup> siècle, mais parce qu'ils sont des noms suggestifs, érotiques, qui peuvent se dire dans le but de produire cet effet poétique de réalisme merveilleux. À côté de ces arbres, nous trouvons le palmier qui a été catalogué comme insigne national de la Colombie. En étudiant son histoire, il apparaît comme symbole de ce pays grâce aux scientifiques, organisateurs du Congrès Botanique latino-américain qui s'est tenu à Bogotá en 1952.

<sup>5</sup> Trad : Toute cette majesté, cette beauté, cette variété de couleurs et cette abondance de parfums qui font des forêts de l'intérieur un ensemble indescriptible.

<sup>6</sup> Trad : Le règne végétal domine presque tout.

<sup>7</sup> Trad : En faisant perdre au bain la moitié de son orientalisme sauvage.

<sup>8</sup> Trad : Plus avec les yeux qu'avec les pieds.

<sup>9</sup> Trad : Il n'était pas croyable que la navigation pût être désormais plus pénible que celle que nous avons connue jusqu'ici.

<sup>10</sup> Trad : Mais elle le fut, cependant; c'est sur le Dagua que l'on peut affirmer, au sens propre, que l'impossible n'existe pas.

Dans *María* nous trouvons des variétés de palmiers comme l'iraca, que l'on trouve le plus souvent au bord des rivières ; le pambil, au fût bien droit taché de pourpre qui embellit les forêts des rives ; le rabihorado, dont les feuilles tendres servent à tresser des chapeaux ; le naidi, qui est d'une utilité notoire pour les habitants de la région forestière du Dagua. Son fruit permet de préparer des rafraîchissants, des gelées, et des conserves. Son bourgeon permet d'obtenir le délicieux palmiste ; de mil-pesos, bon producteur d'huile et dont le fruit est source de boisson chaude que l'on baratte comme le chocolat et du chontadura, produit du palmier de chonta, qui sera une panacée. On obtient à partir de cet arbre une alimentation d'une grande valeur nutritive. Son bois permet de fabriquer des maisons, des ustensiles domestiques et même le marimba, un des principaux instruments musicaux de ces populations. On obtient aussi à partir de son bourgeon le palmier nain et ses feuilles tressées s'utilisent comme des ventilateurs pour attiser le feu. Isaacs, par la voix d'Efraín, initie un inventaire des richesses florales qui entourent la région tropicale du Cauca dont l'arbre emblématique est le palmier. Il s'élève comme l'entrée vers l'Arcadie de cette zone forestière et la prairie, lieu où naît le palmier, métaphorise le territoire sauvage et exotique. Le palmier s'humanise parfois à travers des personnifications constantes. Ce qui implique qu'une connexion entre la nature, l'homme et l'arbre devient une extension familiale. Isaacs avertit, à travers la poétisation de l'espace et de ses richesses naturelles, sur la nécessité de le connaître et de le respecter comme un frère de l'existence sociale: «Al caer la tarde regresaron. Las palmeras los saludaban con tremulantes cabeceos» Isaacs (1986 : 199)<sup>11</sup>. Au près de cette variété incalculable de palmiers, associée à une femme séductrice, poussent d'autres variétés d'arbres comme le naguare et le Piaunde, les rois de la forêt par leur formidable hauteur.

Antérieurement, apparaissent dans l'œuvre d'Isaacs d'autres arbres qui alimentent la nature orientale de la Colombie comme l'est la ceiba<sup>12</sup>. Cette dernière fut considérée comme sacrée entre les différentes cultures préhispaniques de l'air Mésoaméricaine, tels que Mayas, Pipiles, Nahuas, entre autres. Actuellement, il continue de l'être dans la culture afro-cubaine Yoruba. On la vénère aussi dans certaines ethnies de l'Amazonie du Pérou. On dit donc que certaines divinités de la forêt y vivent. Selon la cosmovision de ces peuples indigènes, la ceiba ou Yaaxché, comme ils l'appellent dans la langue Maya, l'univers est structuré en trois plans qui se communiquent à travers la ceiba sacrée. Conformément également à la croyance Maya, ce sont les branches de cet arbre qui permettent l'ouverture des treize ciels. Précisément par l'importance que cet arbre représentait pour le peuple maya et d'autres peuples mésoaméricains, ces derniers avaient l'habitude de le planter dans les places de leurs villes. Pour les cubains, la ceiba est leur arbre sacré par excellence, puisqu'elle est considérée comme «bénie» parce que c'est là où vivent la Vierge Marie et les forces naturelles comme le vent.

En Colombie, la ceiba a gardé une conception symbolique puisqu'au XIX<sup>e</sup> on a planté des ceibas dans les parcs centraux de certains villages et provinces comme commémoration de l'indépendance nationale. C'est pourquoi on en trouve énormément au Cauca et au Dagua. Son style poétique humanise le palmier en lui donnant une dignité, de telle sorte qu'il conscientise le lecteur de l'humanité que possède la nature: «Reunidos después, sentíamos la sollozante quejumbre, vueltos hacia el lado de donde venía, sin que acertáramos a descifrar el misterio; una palmera de macanilla fina como un pincel,

<sup>11</sup>Trad : Ils rentrèrent à la tombée de la nuit. Les palmiers les saluaient avec des hochements de tête tremblants.

<sup>12</sup>Ceiba: arbre américain de la famille du baobab africain.

obedeciendo a la brisa, hacía llorar sus flecos en el crepúsculo» Isaacs (1986: 207)<sup>13</sup>. En plus des palmiers et des ceibas, nous avons les saules qui, comme nous le constatons, sont des arbres propres aux climats tempérés, nécessitant des terrains humides pour se développer favorablement. Dans *María*, les nombreux saules qui poussent au bord des fleuves, des ruisseaux, dans des terrains humides et même marécageux sont des variétés qui mesurent entre six et sept mètres avec une coupe très ample formée par des branches et des ramilles très larges, flexibles et collantes qui évoquent probablement les sentiments de tristesse qu'éprouvent les deux amants, Efraín et María. Son caractère funéraire nous le déduisons de la coutume de situer la sépulture des personnages mythiques à l'ombre d'un saule. En conséquence, on le lie, parfois, en Amérique latine et en Occident surtout, à la mort. Dans le jardin de la maison de la sierra dans *María*, on trouve une variété de saules qui participent non seulement au décor de ce lieu mais aussi à l'atmosphère funèbre pressenti dès les premières pages du roman. Comme dans *Paul et Virginie*, où son auteur pense que «notre bonheur consiste à vivre selon la nature et la vertu» Saint-Pierre (1930 : 7), nous trouvons aussi dans *María* des arbres fruitiers comme le pommier, l'oranger, le figuier, le prunier, le baobab, le bananier, etc. Ces arbres fruitiers, qui participent à l'embellissement de la forêt de la vallée du Cauca, procurent non seulement la fraîcheur de leurs ombres et la douceur de leurs fruits aux personnages du roman, mais témoignent bienveillamment aussi les promenades solitaires ou les scènes érotiques entre Efraín et María. Ces derniers essaient de trouver dans lesdits arbres des confidents, des alliés contre l'oubli et la fuite du temps, en accord avec leur propre sensibilité.

Le premier arbre fruitier, le pommier, même si on ne le mentionne pas dans les textes sacrés, est l'arbre qu'Adam et Ève mangèrent au Paradis. Une première signification symbolique serait par conséquent celle de la vigilance Cypres (1916). Bien sûr, la vigilance de la famille d'Efraín envers le couple principal; Efraín et María. Son fruit, la pomme consommée par Adam et Ève: est le symbole du désir qui cause la discorde. Nous pouvons interpréter les pommiers qui se trouvent dans le jardin de la Sierra dans *María* comme symbole de l'amour et de la concorde des deux jeunes protagonistes. L'oranger, dans *María*, symbolise la fécondité et la prospérité de la famille du protagoniste. Sa fleur, la fleur d'oranger, symbolise, dans ce livre, la pureté de María, et fait partie, comme attribut, de l'ornement de la fiancée qui va se marier. Dans l'art chrétien, son fruit et sa couleur sont associés, par Corinne Morel, à l'amour Mollet (1998 : 238). Le figuier, mentionné plusieurs fois dans *María*, symbolise dans la tradition judéo-chrétienne, socle de *María*, une science religieuse comme source de vie et de lumière. Le figuier sec et stérile représente la synagogue comme institution morte, qui doit être remplacée par l'Eglise Catholique. Esther, que nous pouvons comparer à un figuier sec, a été remplacée symboliquement par María qui s'est convertie au christianisme dès son arrivée au Cauca.

Les caractéristiques d'obscurité et de frondaison de son feuillage, avec le fort parfum qu'il dégage, donnent au figuier, dans la tradition païenne, « un caractère sombre, presque maléfique» Albert de Paco (2003 : 275). Cela, les afro-descendants dans *María*, qui évitent instinctivement son ombre, le savent très bien. Par son fruit, il symbolise, de la même manière, l'abondance et la connaissance. Rappelons que le pain de figue a été l'aliment des hommes et des animaux embarqués dans l'Arc de Noé. Isaacs, à travers

<sup>13</sup> Trad : Réunis après, nous sentions la sanglante plainte, tournés vers le côté d'où elle venait, sans que nous réussissions à déchiffrer le mystère ; un palmier de macanilla fin comme un pinceau, obéissant à la brise, faisait pleurer ses franges au crépuscule.

l'esclave Nay (Feliciano) nous fait découvrir un des arbres qui «dominent» la forêt de l'Afrique de l'ouest et éclaircit «la novella de Nay et Sinar». Le baobab est un arbre de la famille des Bombacacées, au tronc ventru et au bois mou gorgé d'eau. Il produit un fruit qui se présente sous une forme oblongue d'environ 100 mm à 200 mm de diamètre, voire 30 cm de long. Il est entouré d'une coque dure, ligneuse, et contient des graines enrobées d'une pulpe déshydratée. Par les termes du narrateur, le baobab devient le symbole de l'arbre à palabres entre les deux amoureux Nay et Sinar pendant les jours de paix: «Una tarde que Nay había ido con algunas de sus esclavas a bañarse en las riberas del Gambia y que Sinar, bajo la sombra de un gigantesco baobab, sitio en que se aislaban siempre algunas horas en los días de paz, la esperaba con amorosa impaciencia» Isaacs (1986: 221)<sup>14</sup>.

Efraín n'a pas oublié de mentionner dans son inventaire le bananier. Cet arbre, amené dans le Valle Del Cauca par les Espagnols depuis les Îles Canaries, donne un fruit que l'on retrouve dans la plupart des repas des afro-descendants. Symbolisant l'abondance et la prospérité, le fruit du bananier est préparé de différentes manières dans *María*, vert, à moitié mûr et mûr, transformé en farine, ou cru. Il est le plus utilisé dans la préparation du Sancocho mais surtout celle du fufou Patiño (2005 :107) qui est une espèce d'indicateur des racines du continent africain présentes dans la culture latino-américaine, qui se manifeste de façon particulière dans les habitudes alimentaires des habitants de la Vallée du Cauca et que Isaacs met en évidence dans son roman. Le bananier a une autre utilité pour les personnages de *María*. Ses feuilles, séchées et mélangées avec celles du figuier et de l'oranger, sont souvent utilisées pour la fabrication des cigares. Emigdio avait l'habitude d'en mettre quelques-unes dans son sac lors de ces déplacements car, selon lui, elles sont meilleures que celles d'Ambalema, une province du département de Tolima, en Colombie, connue au XIXe siècle pour ses importants champs de tabac. Nous n'avons pas parlé de toutes les forêts et de tous les arbres qui figurent dans *María* tout simplement parce que ce n'est pas l'objectif de ce travail. Nous n'avons évoqué que ceux qui y jouent un rôle spécifique. En d'autres termes, l'étude des éléments naturels dans ce roman objet de notre préoccupation serait pauvre et même incomplète si elle se limitait uniquement aux forêts et aux arbres. En effet, dans l'univers romanesque de ce récit, il apparaît une variété de plantes et de fleurs qui, selon nous, méritent d'être examinées.

## 2. Les plantes et les fleurs

La beauté de la nature vierge, y compris celle des plantes et des fleurs, est dépeinte dans *María*. Isaacs prête une attention très particulière à ces végétaux au moment où il décrit la végétation du Cauca. La description de ce lieu doit son caractère poétique à des analogies singulières établies entre les choses naturelles. Parmi les plantes, pousse la canne à sucre. Rappelons que les premières cultures de cette plante ont exigé des modifications d'espace, «El olor peculiar de los bosques recién derribados y el de las piñuelas en sazón» Isaacs (1986 : 61)<sup>15</sup>, de la déforestation justifiée pour la semence de ce végétal et l'implantation de moulins. Par conséquent, la population présentait des changements culturels, liés à l'incorporation de produits à base de canne à leur diète quotidienne, particulièrement du pain au sucre, du miel et du jus de canne. Ce qui a

<sup>14</sup>Trad : Un soir que Nay était allé avec quelques-unes de ses esclaves se baigner sur les rives du fleuve Gambie et que Sinar, à l'ombre d'un gigantesque baobab, lieu où ils s'isolaient toujours quelques heures les jours de paix, l'attendait avec une impatience affectueuse.

<sup>15</sup> Trad : L'odeur particulière des bois juste coupés et celle des ananas à maturité.

augmenté la rentabilité de la terre et, après un temps, la transformation des pièces en fermes, tel que le roman le présente dans les chapitres V et XLVIII. Dans le premier, l'auteur met en exergue la «costosa y bella fábrica de azúcar» Isaacs (1986 : 60)<sup>16</sup>, du père d'Efraín. Dans le second chapitre cité, il laisse voir que le père d'Efraín est non seulement propriétaire d'une usine de sucrerie mais que Monsieur Jerónimo M\*\*\*, le père de son ami Carlos M\*\*\*, possède aussi une propriété de ce type : «Visitamos el ingenio, costosamente montado, aunque con poco gusto y arte» Isaacs (1986 : 250)<sup>17</sup>. Plus loin, dans la même section, Efraín raconte sa rencontre avec le compère Custodio, qui a rendu significative la présence d'un moulin.

La croissance de la population d'origine africaine dans les mines du Chocó a considérablement favorisé l'augmentation de la demande de produits des fermes, particulièrement de ceux qui sont fabriqués à base de canne à sucre, tels que la panela, le sucre d'orge, la melcocha, le vesou, l'eau de vie de canne à sucre, le miel, le sucre, le râpé, friandise qui se faisait avec de l'épluchure d'oranges, des limons ou des cidres. En effet, l'économie décrite dans *María* renforce l'importance du produit sucrier pour l'économie de la région. Le chapitre XLVIII laisse voir cette culture qui tient à toute la population, y compris les moins riches. Custodio, propriétaire d'un moulin, énumère quelques produits dérivés de la canne à sucre. Cette dernière a été, depuis le XIXe siècle, une des plus importantes cultures de la vallée du Cauca, non seulement par la variété de ses sous-produits, mais aussi par sa rationalisation qui va au-delà de celle des autres cultures. La canne à sucre a, en outre, d'autres utilisations qui entraînent la durabilité, l'environnementalisme et le recyclage, grâce au processus de coupe de la canne, de sélectionner de sa semence, d'utilisation du bourgeon dans l'alimentation des animaux, de l'extraction du jus, l'emploi de la bagasse comme combustible et sa cendre comme engrais. Ceci explique pourquoi la canne à sucre ne se conservait pas comme culture de propriétaires terriens, et qu'elle était répandue à travers toute la vallée. Ce qui a favorisé la consolidation de sociétés paysannes qui, dans leurs bananeraies, avaient non seulement des produits de consommation journalières, mais aussi de petits lots de cannes pressées dans des moulins artisanaux pour obtenir les miels nécessaires à la consommation, une bonne quantité de vesou destiné à la production de tafias commercialisés clandestinement, d'écumes de sucre dont ils alimentaient les porcs, d'extrémités de la canne à sucre et de tiges pour les bêtes de somme. Il n'y a pas que la plantation de canne à sucre qui est évoquée dans *María*. Celle de cacao, de maïs, de légumes, de plantes aromatiques et d'épices comme le persil, la camomille, le pouliot, le basilic, la marjolaine et la menthe sont aussi mentionnés par Efraín lors de ses visites de proximité. Toutes ces plantes, comme nous pouvons le constater, contribuent au bien-être des habitants du Valle Del Cauca.

Quant aux fleurs, dans *María*, elles ont aussi une place déterminante et très symbolique. L'héroïne María parle avec les fleurs. Elle met un œillet sur la tête et le porte jusqu'à ce qu' Efraín rentre de voyage. L'œillet est certes déjà fané lorsqu'il rentre. Qu'à cela ne tienne, c'est dans la flétrissure qu'on trouve le signe attendu, la confession d'amour qu'une femme du XIXème siècle ne dit jamais avec des mots, mais avec des fleurs. Les lys qu'Efraín a amenés de la montagne sont jetés par la fenêtre de sa chambre par María. Lorsqu'il revient de sa promenade, il ne trouve pas de fleurs dans le vase et son absence

<sup>16</sup> Trad : Une coûteuse et belle sucrerie.

<sup>17</sup> Trad : Nous visitâmes le moulin à sucre, coûteusement installé bien qu'avec un peu de goût et d'art.

signifie le désamour. María reprend le défi lorsqu'elle apparaît avec une des fleurs enlevées de sa tête. La déclaration d'amour est partagée, non seulement par les deux amoureux, mais aussi par la famille entière qui découvre les signes qui flottent dans l'air comme les corolles lorsqu'ils demeurent encore dans leur tige. Dans le chapitre XV, le déploiement du langage des fleurs se livre déjà dans toute son extension. Ils sont engagés, avec le consentement des parents d'Efraín, bien qu'avec la condition qu'elle l'attendra si c'est nécessaire. Pour cette même raison (l'urgence de se raconter) et le fait de savoir que pendant longtemps ils ne vont pas se voir, María commence à remplir les poches de son tablier de fleurs pour les mettre après dans la chambre d'Efraín, au point de commencer à cueillir les lys sauvages, qu'il lui a offerts auparavant, pour les lui envoyer dans les lettres qu'elle lui écrira lorsqu'il sera en Europe. Bien que pour lui ces lys symbolisent l'absence et le doute de l'amour qu'ils ressentent chacun pour l'autre, elle répond alarmée à l'intention d'Efraín de les semer dans un autre endroit, que ces lys serviront à accompagner les lettres, traduisant ce qu'elle ne serait pas en mesure de dire avec des mots.

Cada azucena que nazca aquí será un castigo cruel por un solo momento de duda Isaacs (1986 : 241-242) Enrique Anderson Imbert affirme que dans *María*, «l'échange de fleurs comme emblèmes d'amour est un des jeux du fétichisme amoureux»<sup>18</sup>, depuis le chapitre VII jusqu'au chapitre XXXIV. Selon ce chercheur argentin, le fait d'exprimer son amour par les fleurs constitue une des caractéristiques fondamentales du roman sentimental, et dans *María*, l'héroïne octroie une fonction symbolique à la rose et au lys sauvage. La rose représentant l'amour et la passion, et le lys représentant l'innocence et la pureté. Il est important de noter ici que le lys de la Vallée du Cauca est en réalité une orchidée, comme le signale le naturaliste nord-américain Holton, dans le journal qu'il a écrit lorsqu'il a visité la Colombie en 1857 : «Ese día había barro y observé una orquídea grande y muy hermosa que crece en los árboles. Es una *Catleya* blanca y rosada que aquí llaman azucena» Holton (1981: 439). María le confirme en disant que ces lys ne se livrent que dans la montagne, en faisant allusion à la chaîne de montagne derrière la maison de la Sierra, dans le Cerrito: «Efraín botó unas al huerto» Isaacs (1981 : 74)<sup>19</sup>. Ce jardin, qui représente dans la narration occidentale la nature domestiquée, tient une place très significative dans *María*. Il est le lieu où Efraín va encadrer María, va lui exprimer le bonheur de l'amour, et sentir aussi la nostalgie de l'enfance perdue. La métaphore du jardin fermé, qui symbolise la femme immaculée et d'une extrême beauté, vient de l'Ancien Testament, dans *Le Cantique des cantiques*: «Tu es un jardin clos, o toi, ma sœur, ma mariée, un jardin clos et une fontaine scellée».

L'énumération de plantes aromatiques et de fruits qui sont une métaphore récurrente dans le cantique à la sexualité féminine, dans un ton mystique, est reproduite dans *María*. Le jardin judéo-chrétien est représenté comme le lieu de l'amour. On y trouve des grenadiers, des aloès, des nards, du safran, de la canne odorante, de la myrrhe et de l'encens qui, dans le langage de Isaacs, seraient les lys, les roses, les lilas, les immortelles, etc. Dans *María*, le potager avec ses pigeons et ses bâches est le confident des deux amoureux. Le jardin dévoile la compagnie des roses: «Me imaginaba verla en medio de los

<sup>18</sup> Cf. Prologue d'Enrique Anderson Imbert, sur Isaacs, *María*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

<sup>19</sup> Trad : Efraín en avait jeté quelques-uns dans le jardin.

rosales entre los cuales la había sorprendido en aquella mañana primera: estaba allí recogiendo el ramo de azucenas, sacrificando su orgullo a su amor» Isaacs (1981: 76)<sup>20</sup>. Lys, rosiers, basilics, fleurs d'orangers «espaciendo hasta el cenit azul pequeñas nubes de rosa y oro» Isaacs (1981 : 139)<sup>21</sup>, rappellent que la détresse métaphysique des hommes a concédé à chaque fleur une vertu spéciale. Le jardin est la proximité de ces vertus de l'humilité comme le potager est la constance de la vie. Il y a un rosier en face de la fenêtre d'Efraín : la rose fait tomber ses pétales, la brise les détache, mais la rose ne meurt jamais –comme le dahlia, comme le réséda– puisque c'est une image pérenne, elles «sont toujours là». C'est la phrase qu'a prononcée María quelques jours avant sa mort: «¡Adiós, rosal mío, emblema querido de su constancia! ¡Tú le dirás que lo cuidé mientras pude –dijo volviéndose a Emma, que lloraba con ella» Isaacs (1981: 318)<sup>22</sup>.

En ce qui concerne la mort, les fleurs jouent un rôle très important dans *María*. Elles dénotent, dans cette dernière, que l'amour est lié à la mort et les larmes qui sortent des yeux sont le signe définitif de ce constat. L'eau arrose les fleurs, et les larmes, les joues. Le corps s'écroule, voluptueux, dans la floraison aquatique des bains orientaux, anticipant la volupté charnelle des pétales répandues et des fragments corporels de la bien-aimée qui s'entrevoient subitement entre les glissements du vêtement. Efraín et María se touchent dans les fleurs et dans l'eau. Il n'est donc pas étrange qu'il y ait une transmutation: «Las mejillas de María se tiñeron al oír esto, del más suave encarnado; así, salpicadas de lágrimas, eran idénticas a aquellas rosas frescas, humedecidas de rocío, que ella recogía para mí por las mañanas» Isaacs (1981: 144)<sup>23</sup>. Le désir s'intensifie, il est transféré dans la douceur lascive d'une floraison, mais les pressentiments que «la nature sanglotant» et les adieux «avec des sanglots» s'intensifient, n'ont de sens que lorsqu'on constate que l'amour sent la mort et sa concrétisation s'organise autour de la fleur qui perd ses feuilles : «Las últimas flores que puse en tu mesa han ido cayendo marchitas ya en el fondo del florero» Isaacs (1981 : 287)<sup>24</sup>. Cette description est l'annonce –dans le code amoureux– de la mort. Les larmes deviennent l'évidence d'une perte absolue, le signe de la chute, l'abandon définitif du jardin paradisiaque qui représente la maison paternelle et l'amour idyllique de la jeunesse. Le jeu permanent entre les fleurs fraîches et les fanées est parallèle au jeu entre la vie et la mort. Lorsqu'Efraín est rentré à la maison, après la mort de María, la signification est macabre : les derniers lys qu'elle avait mis dans le vase de la chambre de son homme étaient «fanés et rongés par les insectes» Isaacs (1981 : 326), dans une claire allusion au corps de María déjà décomposé dans le tombeau. Les lys blancs du jardin, comme on le sait déjà, symbolisent la pureté, et ainsi, cette expression implique une lamentation: les deux amants n'ont jamais assouvi leurs désirs sexuels ; d'abord les adultes se sont opposés, ensuite la mort. L'utilisation de métaphores comprenant les fleurs est le procédé préféré de Jorge Isaacs qui, grâce à l'évocation constante d'images de fleurs en association avec María, établit un lien intime entre la femme, la fleur et l'amour. Une juxtaposition, aussi bien littérale que métaphorique de María et les fleurs d'Efraín, est réalisée par tout ce qui fait appel au sens. Le jeune jouit de voir, de flairer et de caresser

<sup>20</sup> Trad : Je m'imaginai la voir au milieu des rosiers parmi lesquels je l'avais surprise le premier matin : elle était là, ramassant le bouquet de lys, sacrifiant son orgueil à son amour.

<sup>21</sup> Trad : Dispersant jusqu'au zénith bleu de petits nuages rose et or.

<sup>22</sup> Trad : Adieu, mon rosier, emblème chéri de sa fidélité ! Tu lui diras que j'ai pris soin de lui comme j'ai pu, dit-elle en se retournant vers Emma qui pleurait avec elle.

<sup>23</sup> Trad : Les joues de María se teignirent en entendant cela, du plus doux incarnat. Ainsi, parsemées de larmes, elles étaient identiques à ces roses fraîches humidifiées par la rosée, qu'elle cueillait les matins pour moi.

<sup>24</sup> Trad : Les dernières fleurs que j'avais mises sur la table se sont déjà fanées au fond du pot de fleurs.

les parfumées et belles fleurs au fur et à mesure qu'il savoure le parfum de María, la douceur de son front, l'éclat et la finesse de ses cheveux, ses bras «délicieusement galbés» Isaacs (1981 : 57), ses épaules de «nacre rose», ses mains «blanches et parfumées comme les roses de castille» Isaacs (1981 : 137), ses lèvres «douces comme les lys» et sa «gorge au teint de porcelaine» Isaacs (1981 : 132). Si dès les premiers chapitres du roman Efraín manifeste sa réaction sensorielle face à la beauté de la nature, nous remarquons son appréciation sensuelle des fleurs qui figurent dans *María*, non seulement comme symboles de concepts traditionnels, mais aussi comme un des moyens par lesquels il révèle inconsciemment sa sensualité. La suggestion érotique est évidente dans *María*. Dans le Chapitre XLVI, par exemple, Efraín se dirige vers là où María est assise -sous le branchage de l'oranger de bain- «Ese día llevaba yo una abundante provisión de lirios... los arrojé al baño» Isaacs (1981 : 245)<sup>25</sup>. À cette occasion, c'est María qui se baigne d'abord, et après, Efraín. Isaacs utilise encore l'image du bain rempli de fleurs en racontant l'épisode du dialogue entre Efraín et la voluptueuse montagnarde Salomé. Efraín se baigne dans le fleuve et celle-ci lui avoue : «Le estuve echando del lado de arriba mientras se bañaba, guabitas, flores de carbonero y venturosos; ¿no las vio? ... Como Juan Ángel me ha contado que, en la hacienda le echan rosas a la pila cuando usted va a bañarse, yo eché al agua lo mejor que en el monte había» Isaacs (1981: 270)<sup>26</sup>. Les fleurs de la montagne que Salomé jette sur l'eau symbolisent l'amour passionnel qu'Efraín ressent pour cette sensuelle mulâtresse décrite dans le chapitre LXVIII Isaacs (1981 : 261).

Nous trouvons, dans *María*, plusieurs scènes où les deux protagonistes, Efraín et María, se réunissent dans l'environnement fleuri du jardin et du verger, près du fleuve. Efraín raconte comment elle gambadait autour de lui, cueillant des fleurs qu'elle mettait dans son tablier pour venir ensuite les lui montrer, en le laissant choisir les plus belles pour sa chambre... il l'aidait à arroser ses parterres préférés... ils s'asseyaient au bord du précipice couronné de chèvrefeuilles, d'où ils voyaient bouillonner et serpenter les courants de la rivière Isaacs (1981 : 242). Cet endroit est devenu un lieu sacré de leur amour. À la veille du départ d'Efraín pour l'Angleterre, les deux amoureux se promènent, attristés, en pensant à l'imminente séparation: «María y yo acabamos de regar las flores, sentados en un banco de piedras teníamos casi a nuestros pies el arroyo, y un grupo de jazmines nos ocultaba a todas las miradas» Isaacs (1981 : 275)<sup>27</sup>.

Lorsqu'Efraín rentre d'Angleterre après la mort de María, il est désorienté en parcourant le jardin et le verger qui gardent, pour lui, les souvenirs les plus intimes de la femme qu'il a aimée : «Yo había recorrido el huerto llamándola, pidiéndosela a los follajes que nos habían dado sombra... A la orilla del abismo cubierto por los rosales, en cuyo fondo... tronaba el río, un pensamiento criminal estancó por un instante mis lágrimas y enfrió mi frente» Isaacs (1981: 325)<sup>28</sup>. Les roses et les lys de María, le fleuve gazouillant, les parfums du luxurieux jardin : Isaacs résume dans l'avant dernier chapitre de *María* (LXIV) les motifs qu'il a utilisés tout au long du roman. Par rapport à l'attitude romantique

<sup>25</sup> Trad : Ce jour-là, je portais une abondante provision de lys... je les ai jetés dans l'eau du bain.

<sup>26</sup> Trad : Pendant que vous vous baigniez, je vous lançai de la partie d'en haut, des guabas, des fleurs de carbonero et des venturosos ; -vous ne les avez pas vues?... Comme Juan Angel m'a raconté qu'à l'hacienda on jette des roses dans le bassin quand vous vous baignez, j'ai jeté dans l'eau ce qu'il y a de mieux dans la forêt.

<sup>27</sup> Trad : María et moi venions d'arroser les fleurs. Assis sur un banc en pierre, nous avions le ruisseau presque à nos pieds et un bloc de jasmins nous protégeait de tous les regards.

<sup>28</sup> Trad : J'avais parcouru le verger en l'appelant, en la réclamant aux feuillages qui nous avaient donné leur ombre. Au bord de l'abîme recouvert de rosiers, au fond duquel tonnait la rivière, une pensée criminelle sécha un instant mes larmes et glaça mon front.

du romancier, ces motifs ont fini par être identifiés à l'amour et au bonheur des deux jeunes, mais si on les place dans un plan psychologique, ils deviennent des motifs qui révèlent la sensualité érotique de l'auteur.

## Conclusion

Nous avons fait, dans ce présent article, une étude approfondie sur la fonction et la signification symbolique du monde végétal dans l'un des textes les plus importants du canon littéraire colombien : *María*, de Jorge Isaacs. Nous avons considéré que, ce thème, tel qu'il est présenté dans cette narration, est une constante dans l'œuvre, objet de notre recherche. Avant tout, nous avons défini l'objectif de notre travail et nous nous sommes interrogés sur les types de forêts, d'arbres, de plantes et de fleurs qui figurent dans *María*. Nous avons également abordé le symbolique de ces différents éléments naturels qui ont toujours inspirés toutes sortes d'artistes. Dans l'introduction, nous avons jugé nécessaire de mentionner quelques références biographiques de Jorge Isaacs, car c'est sur elles que nous nous sommes appuyés pour avoir une idée plus ou moins claire sur son œuvre où la nature reflète souvent l'état d'âme des personnages. Les forêts, qui créent une partie du paysage, et les arbres, qui ont une symbolique particulière, constituent la première partie de notre travail. Jorge Isaacs prête une attention particulière à ces deux motifs. Nous savons que les personnages masculins des œuvres romantiques éprouvent souvent l'harmonie entre la forêt et leurs âmes et ils cherchent souvent ce lieu ouvert et infini. Ce trait est typique chez Efraín, car la forêt lui rappelle les moments de bonheur de son enfance qu'il a eu à passer dans sa province natale. Dans ce récit, la forêt fonctionne non seulement comme scène, mais aussi comme milieu qui crée la symbolique de l'érotisme avec des images qui reflètent la passion et le désir de manière suggestive.

En ce qui concerne les arbres, nous avons noté que Isaacs cite des végétaux qui portent des noms érotiques, des palmiers associés souvent à la femme séductrice ; des nagueares et des piaudes qui sont les rois de la forêt ; des ceibas, arbres sacrés dans les différentes cultures préhispaniques ; des saules, arbres propres aux climats humides ; des arbres fruitiers qui participent non seulement à l'embellissement de la forêt du Cauca, mais ont aussi leur propre symbolique, comme d'ailleurs les plantes et les fleurs qui constituent la deuxième et dernière partie de notre travail. Ces deux motifs ne manquent pas du tout dans l'œuvre, objet de notre étude. L'auteur de cette dernière n'hésite pas à dépeindre l'exubérance du paysage qui enchante les personnages. Dans les premiers chapitres de *María*, le narrateur fait des descriptions poétiques du jardin du père d'Efraín et d'autres éléments de la nature comme la montagne, les arbres et les fleuves pour immortaliser la géographie du Valle Del Cauca. Les plantes font partie intégrante de la nourriture des personnages. Les fleurs qui enchantent souvent les hommes représentent la beauté et la virginité pour Jorge Isaacs, car nous pouvons comparer l'héroïne aux fleurs, reliées parfois à la mort. Dans *María*, la symbolique des fleurs a une signification très profonde. D'abord, Efraín projette María dans les fleurs : son odeur, sa sensualité et sa beauté. Quand Efraín voit les fleurs dans sa chambre, il sent la présence de sa bien-aimée. En plus, dans cette projection de María, les fleurs deviennent le corps de la jeune fille, comme si de cette manière Efraín pouvait la flairer, la toucher et la sentir. Ainsi, les fleurs deviennent un moyen pour accéder à María. Elles sont, en quelque sorte, une représentation du corps de l'héroïne.

**Références bibliographiques**

- Albert, de P. & José, M. (2003). *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Óptima (1<sup>a</sup> Ed.).
- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*, Paris, édition puf.
- Ciprés García, G. (1916). *Diccionario Heráldico*, Huesca, Tip. Viuda de Leandro Pérez.
- Holton, I. (1981). *La Nueva Granada: Veinte meses en los Andes*, Bogotá, Talleres Gráficos del Banco de la República, 1981.
- Isaacs, J. (1986). *María*, Madrid, Edición de Donald Mc Grady. Cátedra, Letras Hispánicas.
- Mollet, J. W. 1998. *Diccionario de Arte y Arqueología*, Madrid, Edimat Libros, S.A.
- Patiño, G. (2005). *Las cocinas de María, Poligramas*, Valle del Cauca: Universidad del Valle, 23: 80-134.
- Perus, F. (1998). *De selvas y selváticos: Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Plaza y Janés.
- Saint-Pierre, B de. (1930). *Paul et Virginie*, Paris, Les Éditions Fernand Roches.
- Vargas, S. P. (2014). *La naturaleza del espacio en la obra literaria María del autor Jorge Isaacs*, Maestría en literatura, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.