



HAL
open science

Le trait botanique dans l'œuvre de Michel Butor

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. Le trait botanique dans l'œuvre de Michel Butor. B. Bonhomme, M. Symington, S. Ballestrapuech. Le TRAIT De la lettre à la figure, Vol. 1, L'Harmattan, pp.217-231, 2007. <hal-00152077>

HAL Id: hal-00152077

<https://hal.science/hal-00152077v1>

Submitted on 8 Jun 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Le TRAIT De la lettre à la figure, Vol. 1, éd. B. Bonhomme, M. Symington, S. Ballestra-Puech, L'Harmattan, 217-231, mai 2007.

Nicole BIAGIOLI

Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature,
U.F.R. Lettres, Arts et Sciences humaines, 98 Bd. Édouard Herriot, B.P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France
biagioli@unice.fr

et

Directeur de l'Équipe de Recherche en Technologie Éducative n°61, I3D (Interdidactique et discours des disciplines), Institut Universitaire de Formation des Maîtres Célestin Freinet-académie de Nice, 89 avenue George V, 06046, Nice, CEDEX 1, France

Le trait botanique dans l'œuvre de Michel Butor.

Résumé

Pour M. Butor, après et à l'instar de J-J Rousseau, la botanique n'est ni une passade, ni même un passage, mais une discipline au double sens du terme : règle de vie, savoir enseigné et appris. Combinant le dessin et la description pour matérialiser les caractères qui permettent d'identifier les plantes, Butor exploite la polysémie fonctionnelle du trait : à la fois écrit et tracé, point de rencontre entre la plante (trait de physionomie) et le descripteur (trait de style).

De *L'Herbier lunaire* (Poèmes, avec 29 illustrations de Gochka Charewicz, *La Différence*, 1984) aux *Errances botaniques* (Lieux de mémoires, Peintures et dessins : Catherine Ernst, Slatkine, 2003), Butor explore les voies et les lois de la collaboration écriture-peinture, et du métissage des genres littéraires et scientifiques. Le message poétique délivré par ces œuvres est celui d'un «Interdiscours de la méthode». Se refusant à choisir entre les grands modes d'identification de l'homme à la nature (animisme, naturalisme, totémisme et analogisme), Butor délocalise la littérature et l'assimile à la capacité pour tout discours de se penser Autre.

Mots-clés : Butor, promenade botanique, herbier imaginaire, pastiche scientifique, image botanique, anthropologie culturelle.

The botanical trace in Michel Butor's works

Abstract

Following the example of J. J. Rousseau, M. Butor considers the botany not a hobby neither an issue to literature but quite a school where one learns both discipline and science. Combining sketching and description in order to express the characters required by the botanical classification, Butor uses the polyvalence of the line, shared both by writing and drawing, and so fated to connect depicted plants and depicter's style. From *Herbier lunaire* (Poems, with 29 drawings by Gochka Charewicz, *La Différence*, 1984) to *Errances botaniques* (Paintings and drawings by Catherine Ernst, Slatkine, 2003), Butor explores the ways and the rules of the cooperation between writing and painting, and of the cross-breeding between scientific and literary genres. The poetic message delivered can be told, referring to Descartes, an "Inter-discourse on the Method of Rightly Conducting the Reason". Butor escapes the choice between the four means by which mankind identifies herself with the world all around: animism, naturalism, totemism, and analogism. Butor shifts literature out of her initial context and identifies her with the capacity of human being to think of himself as someone else.

Keywords: Butor, botanical walk, fantastic herbarium, scientific parody, botanical picture, cultural anthropology.

Feuilleter le catalogue de l'œuvre de Michel Butor¹ suffit pour s'apercevoir de la place qu'y occupe la botanique. Le métissage des genres pose des problèmes de positionnement discursif et de perception de l'unité littéraire. C'est cette problématique de la reconnaissance des identités génériques, problématique qu'on ne peut traiter qu'en comparant les discours entre eux, même et surtout si l'on ne s'interroge que sur la littérature, qui a servi de cadre à notre exploration des rapports de la botanique et de la littérature dans l'œuvre de Butor. Pour cela, nous avons choisi de comparer deux terminus éloignés de vingt ans, *l'Herbier lunaire* (1984), dans sa version illustrée de 29 lithographies par Gochka Charewicz, *La Découverte*, et *Errances botaniques, Lieux de mémoire* (2003), Slatkine. En analysant successivement le jeu des codes (image/texte) et celui des discours (science/littérature), nous allons voir comment la mise en tension des registres littéraire et scientifique, d'abord dans l'illustration, puis dans le texte, engendre de nouveaux équilibres textuels à la fois spécifiques et transférables, faisant de chacune des œuvres examinées des étymons génériques potentiels.

1 L'herbier, de la plante à la page

L'icône botanique jouxte la description scientifique, participe de la définition de la plante et permet à la fois de mémoriser sa classification et de la reconnaître dans la nature. En littérature, il faut se tourner vers le livre d'artistes, une des formes d'expression favorites de Butor, pour trouver une intrication aussi précise et technique des deux médiums. Mais l'appellation assez vague recouvre une gamme d'arrangements qui vont du pacte illustratif, où image et langage sont associés dans un projet unique, à une forme de rencontre plus risquée entre deux projets créatifs distincts quoique entrelacés, que l'on pourrait qualifier de pacte interactif.

Butor tire parti des homologies structurelles entre deux genres qui ont en commun la même expression intersémiotique mais qui appartiennent à deux sphères socio-culturelles différentes : la science et l'art, pour sauter de la ressemblance à la combinaison et associer, de façon inédite, illustration botanique et compagnonnage artistique.

11 L'herbier scientifique

"Le terme "herbier" est utilisé jusqu'au 15^{ème} siècle pour nommer un traité de botanique souvent agrémenté d'illustrations. La méthode de conservation des plantes par séchage et pressage est inventée au 16^{ème} siècle. Dès cette époque, le terme désigne à la fois et

¹ MICHEL BUTOR à NICE, Chronologie des œuvres de Michel BUTOR, 1944-2003, pp. 247-269.

indifféremment l'ouvrage et la collection de plantes séchées². Quand la plante réelle se substitue à l'image, le mode de symbolisation est celui de la synecdoque généralisante (l'individu servant à signifier sa classe d'appartenance). Le signe produit est un indice (lié au référent par contiguïté spatio-temporelle et non par ressemblance). Mais ce type de signe est coûteux et surtout fragile. Aussi est-on vite retourné, puisque l'imprimerie le permettait, à l'icône, une icône cette fois qui n'était plus une interprétation de la réalité mais son imitation exacte. L'illustration de d'herbier est donc un signe mixte : icône, elle rappelle son référent par similarité, mais elle évoque aussi l'indice dont elle est le substitut.

Paradoxalement, c'est parce que l'image botanique ne représente pas la réalité mais illustre un modèle scientifique qu'elle renvoie aux gestes et à la déambulation d'un sujet, sujet pensant et classant, qui plie le réel au modèle théorique qu'il entend vérifier, mais qui n'en est pas moins charnel. L'atout pédagogique majeur qui a fait de la botanique la science propédeutique de toutes les autres, c'est que les opérations de l'abstraction y sont soutenues par le concret du geste et de l'illustration. L'image de l'herbier est donc affectée d'un fort indice de crédibilité, mais pour deux raisons parfaitement contradictoires : la précision scientifique (l'icône est un concept en image), et l'inscription autobiographique (l'icône est la mémoire de la promenade et de l'observation).

12 *Herbier lunaire*, la perturbation

L'*herbier lunaire* se caractérise par l'opposition entre la normalité de la macro et des méso structures du système illustratif et l'anormalité des microstructures iconiques qui rappellent les illustrations fantaisistes des tous premiers herbiers. La version Charewicz est plus conforme au modèle scientifique de l'herbier que ne l'était la première version de cette œuvre parue en 1980, avec "seulement" trois eaux-fortes de Julius Baltazar. En démarquant avec une fidélité toute hypertextuelle des photos de Karl Blossfeldt, Charewicz ajoute un épisode à l'aventure compliquée de l'auto-symbolisation du végétal. Blossfeldt et son maître Moritz Meurer photographiaient des végétaux préparés qui devenaient des modèles décoratifs à une époque où l'architecture voulait retrouver les "impressions naturelles des plantes"³.

Les illustrations de Charewicz gardent quelque chose de l'austérité de ces clichés fin de siècle. Le cadre est identique en taille et couleur (gris) pour toutes les vignettes, le dessin traité en blanc et noir, le tracé joue sur le modelé, sans perspective ni profondeur et le fonds est neutre.

² MAGNIN-GONZE J. (2004) *Histoire de la botanique*, Delachaux et Niestlé, Paris, p. 23.

³ SACHSSE Rolf (1996) *Karl Blossfeldt*, Taschen. L'illustration de *Malva nubium*, *Herbier lunaire*, p. 47, apparaît comme le contretype (blanc avec dessin gris) de la photographie (noire avec reflets blancs) de la *Blumenbachia hieronymi* (capsule séminale grossie 18 fois) reproduite par Sachsse dans son ouvrage, p. 92.

Côté texte, un court portrait (entre 7 et 13 lignes), intitulé par le binôme botanique, associe en proportions variables du descriptif, en général quelques traits visuels et au moins une propriété caractéristique, et du méta descriptif, justification du nom, classification.

Texte et image se complètent par ancrage ou relais. L'ancrage assure la désambiguïsation, tantôt du texte par l'image (notamment des métaphores, comme celle des "sopiraux" par lesquels les graines du *Papaver spumans*, p. 23, sont censées s'échapper à maturité), tantôt de l'image par le texte (notamment grâce à la modalisation qui guide l'interprétation de l'icône, ex: «les feuilles en transparence semblent perforées. Il s'agit en réalité de petites vitres serties dans la pâte nervurée», *Hypericum mortis*, p. 27). Le relais cumule les apports informatifs spécifiques de chaque medium. «Les parois se mettent à ruisseler de couleurs» à côté de l'illustration en noir et blanc.

Mais on rencontre aussi la figure inverse de l'ancrage, la syllepse intersémiotique. Le démonstratif qui renvoie aussi bien à la page qu'au sol lunaire endort la méfiance du lecteur après avoir stimulé l'audace mystificatrice de l'auteur:

Les feuilles de ce chou ingénieux sont couvertes de lignes de caractères qui singent ceux de notre imprimerie. Un des triomphes de l'horticulture lunaire est l'obtention d'une variété qui, dans les meilleurs spécimens, d'une taille impressionnante, reproduit à peu près le texte du petit Larousse de 1926 (*Brassica ingenii* p. 19, nous soulignons)

La description entrelace des prédicats vrais (avoir des feuilles, des fleurs), possibles (avoir une odeur, un mouvement (ex : *mercurialis serenitatis*, p. 67, dont les pétales sont des miroirs concaves braqués en permanence sur la planète Mercure), impossibles (être en verre), et parfois vrais et impossibles en même temps (ex : *papaver spumans* dont le fruit surgit d'une fleur en plein épanouissement).

Au lieu du portrait en pied habituel, l'illustration alterne gros plans et vues d'ensemble qui tout en montrant la structure végétale empêchent de la lire. Le cadrage traditionnel avec sa ligne de terre au-dessus de la racine et sa ligne d'horizon au-dessous de la fleur n'est pas respecté. L'angle de vision varie constamment, certaines plantes sont vues de haut, d'autre de loin, d'autre en contre plongée, d'autres de biais. La cohérence est spatiale et non logique. Montre/monstre: l'image fait exister l'impossible.

Il y a clivage entre la forme générique du texte qui incline à l'interprétation scientifique, et son contenu référentiel lequel, renforcé par l'illustration, impose une interprétation sinon littéraire, du moins fictionnelle. Toutefois il faut tenir compte des variables historiques et culturelles. En 1984, pour un lecteur au courant de l'actualité, l'*Herbier lunaire* marquait la transition entre "l'inexistant qui appartient à l'univers du locuteur", pour reprendre la terminologie de

Le TRAIT De la lettre à la figure, Vol. 1, éd. B. Bonhomme, M. Symington, S. Ballestra-Puech, L'Harmattan, 217-231, mai 2007.

Robert Martin⁴ et "l'inexistant dont l'existence est postulée dans une image d'univers". L'existence de la vie sur la lune, après avoir été considérée comme potentielle, tant qu'on n'y était pas allé voir, devenait contre-factuelle et retombait dans l'escarcelle de la fiction. En 2006, elle est redevenue possible avec la découverte de traces d'eau gelée.

L'impression d'éloignement donnée par un univers imaginaire étant due moins aux propriétés effectives de notre univers d'appartenance qu'à la connaissance que nous avons de notre propre univers, lecteur botaniste et lecteur profane risquent de ne pas parvenir aux mêmes conclusions, ou pas par la même voie. Le botaniste verra immédiatement l'incongruité, mais n'accédera au jugement de littérarité que par référence à la science, le profane peinera à identifier le référent aussi bien que le message, concluant peut-être à la littérature, mais par défaut. Seul le connaisseur de Blossfeldt pourra, en comparant les œuvres, s'apercevoir que l'illustratrice a détourné des images de vraies plantes au profit de plantes imaginaires. Mais sur les photos de Blossfeldt les plantes vraies ont déjà l'air imaginaire

La diction étant kidnappée par la science et la fiction étant aléatoire, rien ne garantit donc qu'en première approche, l'illustration parvienne à imposer le statut poétique revendiqué par l'auteur : "*Herbier lunaire*, poèmes".

13 Errances botaniques, l'annexion

Compte-rendu d'herborisations dans les Alpes suisses, les *Errances Botaniques* relèvent du genre scientifique de la flore régionale. Le modèle de l'herbier reste prégnant mais subit des modifications qui le relèguent au rôle indispensable mais subalterne d'une basse continue.

La première de ces modifications est le remplacement de la planche par le portrait qui ne donne à voir la plante que d'un seul point de vue et à un seul moment. Ordinairement, dans les flores, le portrait complète la planche, il ne s'y substitue pas. Il rajoute certaines propriétés : couleurs naturelles, port de la plante, orientation à la lumière. Surtout il donne cette irremplaçable sensation de la vie grâce à laquelle on peut reconnaître une plante sans l'avoir jamais vue. Tout ceci exige du peintre une solide formation botanique. La notice biographique de Catherine Ernst, à la fin de l'ouvrage, précise qu'elle a été initiée à l'herborisation par son grand-père, membre de la société botanique de Fribourg.

Adjuvant de l'observation scientifique, le portrait floral peut aussi se révéler, pour rester dans le vocabulaire de la narratologie, un redoutable opposant. Le discours botanique s'est bâti sur le renoncement progressif à l'intuition immédiate⁵. Abandonnant couleur et odeur, Tournefort

⁴ MARTIN Robert (1983) *Pour une logique du sens*, "Deux sortes d'inexistants", PUF, rééd. 1992, pp. 282-284.

⁵ BILOUS (BIAGIOLI) Nicole (1991) *Sémiotiques de la fleur, essai d'intersémiotique appliquée*, doctorat d'Etat, Lyon 2, t.1, pp. 308-331 : «Le code botanique».

Le TRAIT De la lettre à la figure, Vol. 1, éd. B. Bonhomme, M. Symington, S. Ballestra-Puech, L'Harmattan, 217-231, mai 2007.

(*Eléments de botanique*-1694) établit sa classification sur la forme des fleurs. Linné (*Philosophia botanica*-1751) lui préfère les parties les moins visibles de la fleur : les organes de la reproduction. Enfin, Bernard de Jussieu (1758) donne la primauté au fruit, moins spectaculaire mais plus fiable. Partie la plus apparente de la plante, la fleur ne permet pas à elle seule de la classer ni de l'expliquer.

La seconde modification structurelle du modèle de l'herbier est sa relégation dans l'index. Là, repris en noir et blanc et en format réduit, ou carrément implicites (par la référence au texte) les portraits des 67 espèces retrouvent leur fonction spécifiquement botanique. Le descriptif redevient scientifique avec juste ce qu'il faut de prédicats spatio-temporels pour guider la reconnaissance (ex: "Pulsatille des Alpes *pulsatilla alpina*, fructification de l'anémone pulsatille des Alpes en juillet. Lötschental-Valais").

Annexé mais pas trahi, l'herbier sort magnifié d'une entreprise qui sans lui n'existerait pas, car les *Errances botaniques* déploie et déploie son signifiant et son signifié, dans une sorte d'expansion généralisée.

Au plan de l'expression, les possibilités formelles du langage et image font l'objet d'une exploration systématique. Trois typographies: reproduction de l'écriture manuscrite de Butor pour le corps du texte, imprimé pour le péri-texte avec deux polices, une sérieuse pour les textes de préface et d'annexe, une fantaisiste pour les pages de titres. Cinq procédés plastiques : mine de plomb pour les grands portraits de fleurs en noir et blanc et les culs de lampe, gouache pour les portraits de fleurs couleur, encre acrylique pour les paysages couleur, encre noire et photographie pour les paysages noir et blanc.

L'exigence scientifique est loin de justifier une telle diversité. On trouve encore des cas d'ancrage et de relais pertinents : la gouache n°36 est plus efficace que le dessin (entre n°23 et n°24) pour distinguer la gentiane jaune de la gentiane pourpre n°27 ; le dessin de la centaurée jacée (entre n°11 et n°12) la montre en population alors que son portrait n°30 ne comporte que deux têtes. Mais ils sont minoritaires au sein d'une minorité : celle des espèces représentées avec des techniques différentes. Pour le trèfle des prés, connu de tous, l'apport coloré de la gouache n°25 semble superfétatoire par rapport au dessin antérieur (entre n°13 et n°14), d'autant que les deux spécimens sont équivalents (une tête, une feuille, même port, même floraison). La polyplasmie ne s'explique que par la volonté de mettre en valeur les possibilités expressives et esthétiques des médiums.

Seules à être affectées d'un numéro, les gouaches florales elles sont les références à la fois des textes et de toutes les autres illustrations. La disposition dudit numéro achève de compromettre la lisibilité du modèle initial, car- fait inconcevable dans une flore normale- il

lui arrive d'occuper avec la dénomination non pas la page de l'illustration mais le haut de la page précédente, déjà occupée par un texte ou même une autre image florale. Le nom de la céraïste des champs n°48, semble ainsi (faussement) intituler le dessin de la saxifrage paniculée dont le nom, manuscrit dans le coin inférieur droit, est beaucoup moins visible. D'ailleurs la dénomination des dessins n'est pas seulement manuscrite, elle est aussi minimale, réduite au nom vulgaire. L'enchevêtrement des deux pratiques dénominatives, la scientifique et la triviale, indique un relâchement du discours scientifique. Synecdoque particularisante, le portrait magnifie l'échantillon au point d'en faire la vedette du discours, un être particulier, pour tout dire une personne.

Au plan du contenu, l'expansion élargit le référent botanique à la géographien en introduisant un nouveau genre : le paysage. Omniprésent, il sert de fond au portrait floral, orne les titres de chapitres (petite encre et gouache pleine page), souligne ou scande la narration (petites photos VS photos pleine page.). Il en va du paysage comme du portrait floral. Il a sa place dans une flore mais une place secondaire. Lui confier l'ossature logique du discours, c'est renverser la hiérarchie descriptive. De paysage en paysage sans repasser par la plante le lecteur réalise le changement de point de vue programmé par le titre : l'errance l'emporte sur la botanique qui n'en est plus que le prétexte.

Les paysages à l'encre de couleur ont été réalisés sur des doubles pages extraites de: *Idée de la religion chrétienne* (1723), les gouaches florales sur des pages tirées de *Essais sur l'Etat actuel de la France* (1796) apprend-on p.107. A moins d'une pénurie de papier, utiliser un texte imprimé comme support suppose une intention particulière. Ce qui est visé ici, c'est le statut culturel de l'écrit pour une fois subordonné à l'image que d'ordinaire -et tout particulièrement dans le discours scientifique- il contraint. Le contenu des ouvrages, dans la mesure où il peut être déchiffré sous le pigment, n'est pas indifférent, mais il sert surtout à dévoiler la posture lectorale. Le lecteur est-il tenté d'associer l'expression «calice de la honte» au chardon assez rébarbatif (*Cirsium arvense*, n°26) sous lequel elle transparait? Trois pages plus loin il retrouve le processus mis en scène, explicité puis critiqué:

Voilà que me revient une bribe de phrase entraperçue dans je ne sais lequel des deux livres : « comment nous avons bu tous, généralement, tous, dans le calice de la honte... » Est-ce le souvenir de Macbeth qui a provoqué cette association ? Ou celui de Marie Stuart ? [...] Je me demande quelle plante va me proposer l'image d'un tel calice. Le cirse ne saurait convenir ; comme il s'agit d'une composée, il faut parler de capitule pour la précision botanique.

C'est aussi sa propre écriture de métissage que Butor met en scène : l'ineptie apparente - pourquoi plier la métaphore littéraire à la terminologie botanique ?- de règles qui ne font sens qu'au niveau du texte.

2 Les discours, de l'hybridation au métissage

L'interrogation méta-sémiotique est l'indice du passage de la science à l'art -non que la science ne soit attentive à ses modes d'expression, au contraire, puisque cette attention va jusqu'au surcodage- mais seul l'art se donne la liberté d'explorer le code pour le code. De cette exploration, le détournement n'est qu'une forme assez fruste, mais certainement la plus répandue. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les flores sont pillées de leurs gravure pour orner les murs. Ensuite vient cette étape transitoire vers le métissage qu'est l'hybridation. Selon Gruninski⁶, l'hybridation marque un moment de la culture où la création tourne à vide et essaye toutes les combinaisons de formes connues, certaines devenant viables, d'autres non. Il faut, pour passer au métissage, que s'ouvre un horizon vaste et radicalement différent, comme l'a été celui de la découverte de l'Amérique du sud pour les Portugais et les Espagnols de l'âge d'or. L'hybridation produit du nouveau avec du connu ; le métissage, lui, puise dans l'inconnu pour retrouver ses marques, cherche à établir des passerelles. A l'intérieur d'une même sphère culturelle, science et littérature peuvent jouer l'une pour l'autre ce rôle de terra incognita, et s'éviter ainsi réciproquement de tourner à vide.

21 Les intertextes embrayeurs

La transgénérization d'un texte scientifique en littérature est un procédé sinon courant du moins connu (au moins autant que les *Chants de Maldoror* !). Collage et plagiat excellent à décadrer l'énoncé scientifique, et à tirer de la «barbarie» de son vocabulaire des effets soit comiques soit poétiques. A cela se reconnaît justement l'hybridation qui casse les structures et les recompose pour le seul plaisir de la virtuosité. Tel n'est pas et n'a jamais été le cas de Butor dont la démarche n'est pas celle d'un bricoleur mais d'un médiateur. Or mettre en dialogue des discours institués aussi différents suppose une connaissance et une pratique effectives des deux types de discours et de leurs points de contact.

Ceci peut éclairer le choix à première vue paradoxal de ne pas se lancer dans la création d'œuvres métisses ex nihilo, mais de les inscrire dans un horizon d'attente déjà métissé par la tradition. Dans un domaine interdiscursif comme celui-ci, on ne peut prévoir à l'avance les connaissances des lecteurs tant en littérature qu'en science, il faut donc partir de la connaissance minimale de l'une et de l'autre et c'est dans les genres métis qu'on est sûr de la trouver. Il y a aussi la difficulté spécifique du message botanique, qui suppose une phase d'apprentissage, même et surtout s'il est appelé à devenir un élément de la dynamique littéraire. La tradition redonne à lire l'évolution et la constitution progressive du code

⁶ GRUNINSKI Serge (1999) *La pensée métisse*, Fayard, « De l'hybridation au métissage », pp. 190-194.

scientifique, elle est moins dissuasive que le discours scientifique moderne, qui apparaît tout armé. Enfin une troisième contrainte tient au type de relations que Butor entretient avec ses illustratrices, relations qui relèvent de la symétrie plus que de la complémentarité, mais une symétrie qui repose sur l'interchangeabilité et non sur la concurrence. Or si les rôles sont échangeables, c'est que les partenaires possèdent chacun les trois compétences botanique, littéraire et plastique, et que cette polyvalence va de pair avec une culture déjà métissée, qu'ils réinvestissent tout naturellement.

Les six genres historiques choisis, trois pour l'image (gravure florale, planche décorative, peinture de fleurs), trois pour le langage (botanique fantastique, emblème floral, rêverie botanique) renvoient à quatre périodes-clefs de la construction du champ interdiscursif.

La première est préscientifique, c'est celle des manuels médicaux du 14^{ème} et 15^{ème} siècles, époque non pas de métissage mais d'indifférenciation entre la science et l'imagination. Description et image mêlent propriétés réelles et propriétés fondées sur l'analogie entre le corps humain ou animal et les parties de la plante, les gravures et les descriptions de l'*Herbier lunaire* renouent avec cette fantasmagorie.

La deuxième période est la Renaissance. Redécouverte des traités antiques, publication des premières flores et développement de l'imprimerie contribuent à vulgariser l'image botanique. L'exigence de réalisme, au départ interne à la science, provoque l'apparition du portrait de fleurs qui règne sur les *Errances Botaniques*. Dürer donne au végétal la dignité d'un personnage. Mais l'image non ressemblante perdure dans l'emblème avec sa fonction discursive de truchement : parole adressée non assumée. La fleur parle pour l'amoureux, le jaloux, l'ambitieux, tout en se décrivant elle-même, car, dès que l'on s'en sert pour remplacer les mots, le décodage du sentiment ou de l'émotion qu'elle symbolise dépend de sa reconnaissance. Les fleurs parlantes des *Errances botaniques* s'inscrivent dans cette tradition.

La troisième période est le milieu du 18^{ème} siècle, époque des grandes classifications et de la deuxième vague vulgarisatrice de la botanique. Rousseau, tout en y rédigeant un dictionnaire de botanique «invente» la rêverie, archétype de la narration des *Errances botaniques*.

La quatrième période est la fin du 19^{ème} siècle, troisième vague vulgarisatrice qui transfère la structure végétale aux arts décoratifs et appliqués. La planche botanique décorative bénéficie du développement des techniques de lithographie et de photographie. Blossfeldt, source de nombreuses illustrations de l'*Herbier lunaire*, s'y illustre.

Aussi patents qu'ils soient, les emprunts de Butor et de ses illustratrices à cette tradition sont loin d'être valorisés - c'est le préfacier des *Errances botaniques* et non Butor qui fait référence à Rousseau, et les citations de Blossfeldt dans l'*Herbier lunaire* sont

cryptées. Coquetterie d'auteurs ? Peut-être. Mais plutôt un souci de mobiliser les genres par-delà les œuvres et de profiter des habitudes culturelles qu'ils ont instituées. L'emblème floral qui ressurgit dans les *Errances botaniques* a été tellement popularisé et en même temps marginalisé par les livres d'art anglais pour la jeunesse de la fin du 19^{ème} siècle⁷ qu'il appartient à tout le monde. Les photographies de Blossfeldt, inconnu lors de la publication de l'*Herbier lunaire* en 1984, se vendent en reproduction aujourd'hui dans les rayons décoration des grandes surfaces.

Pourquoi ces genres-là ? C'est qu'ensemble, ils permettent de reconstituer l'étymon anthropologique et énonciatif du discours métis. La démarche scientifique a instauré une coupure paradoxale entre le sujet et l'objet, coupure parce que le sujet doit s'abstraire du monde tel qu'il le vit pour l'observer et l'expliquer, ce qui lui donne un grand pouvoir, paradoxale parce que la science ne l'excepte pas des observables, ce qui lui ôte sa singularité. L'art est condamné à ravauder sans cesse cette béance, pour rétablir le contact entre un sujet replié sur son autocélébration et un objet extériorisé par ses multiples reproductions. Comment ? En recourant à des figures transitionnelles, douées d'une voix qui n'est ni celle du sujet ni celle de l'objet mais celle de l'autre en chacun, fleur qui parle à l'homme, homme qui parle à la fleur. La complexité des scénographies énonciatives des deux ouvrages s'explique par la nécessité de donner la parole à cette trinité.

22 *Herbier lunaire*, du pastiche à l'utopie

Deux concepts de l'analyse de discours se révèlent particulièrement féconds lorsqu'on aborde des œuvres métisses : le concept de micro-univers et celui de scène d'énonciation. Ils sont étroitement liés. Le micro-univers «qui décrit une situation ou un objet du monde réel ou imaginé, découle des choix que le locuteur fait de n'inscrire verbalement que certains des aspects, des caractères ou des traits pertinents de ce à quoi il réfère». Construit par et pour l'interaction⁸, il peut donc être obtenu par analyse et recombinaison de prédicats empruntés à des univers hétérogènes, et pourtant donner aux interlocuteurs l'impression qu'ils partagent un socle commun de savoirs. La scène d'énonciation est «la représentation que le discours fait de sa propre énonciation»⁹ et entraîne la production par l'allocutaire d'hypothèses qui lui permettent de se placer et d'interagir dans la communication. Dans le cas d'un message métis, on peut déjà parier qu'elle ne peut être univoque, puisque des publics d'horizon discursifs

⁷ Un exemple récemment réédité : BARKER Cicely Mary (2004) *Le jardin féérique*, Hoëbeke, Paris.

⁸ Cf. *Dictionnaire d'analyse de discours*, sous la direction de P.CHARAUDEAU, et D. MAINGUENEAU (2002), Seuil, Paris, p. 382.

⁹ Ibid. p. 515.

différents doivent pouvoir y participer. Micro-univers recomposé et scène d'énonciation complexe sont donc les traits communs aux deux ouvrages que nous avons choisi d'étudier.

Le micro-univers façonné par l'*Herbier lunaire* est un mélange de prédicats fortement contrastés provenant de trois mondes discursifs incompatibles : la science, la poésie, la réalité, qui font inévitablement vaciller la référence : s'agit-il de plantes réelles ou imaginaires ? La science joue ici le rôle d'accréditeur de la fiction, parce qu'elle fait autorité mais aussi tout simplement en raison de ses capacités représentatives. Elle offre un cadre pré-établi pour décrire les parties de la plante, ses fonctions, et sa place au sein du règne végétal, un cadre qui en outre véhicule une certaine « latitude référentielle » : en effet le référent scientifique est universel (les plantes de tous les lieux et de tous les temps), il inclut donc une part de non-existant qui correspond à une zone de possibles à la fois limités par ses lois et infinis. Si l'existence du drosera lunaire semble plausible c'est que son mode de nutrition est celui du drosera terrestre¹⁰ :

Drosera humorum

C'est une petite plante fort répandue sur les rivages caillouteux de la Mer des Humeurs. Les feuilles groupées en rosette à la base ont un limbe garni d'épines acérées qui se referme brusquement sur la météorite qui lui tombe dessus. Il se produit alors une lente digestion minérale qui assure l'éclosion d'une fleur aux pétales translucides¹¹.

La substitution de fragments de météorite aux insectes peut passer pour un mécanisme adaptatif, même si l'on sait que dans le végétal, la conversion des éléments minéraux en nutriments est assurée par les racines. Le savoir botanique, pour le lecteur qui en dispose, bien loin d'être un frein à l'immersion fictionnelle, l'accélère, car il ne peut qu'être émoussé par l'extension des possibles scientifiques à une situation nouvelle.

La méfiance est aussi endormie par la séparation des univers. Nous ne sommes pas dans un ouvrage fantastique où l'irréel ferait irruption dans le quotidien paré du charme de l'indécidabilité, comme les « pincettes des bois » d'un autre poète, Leo Lionni¹², plantes étonnamment proches des plus anciens modèles de pincettes à linge, qui « présentent de si grandes analogies formelles avec les plantes normales des sous-bois que ce n'est que tout récemment que les botanistes se sont aperçus de leur existence » et de surcroît, « se désintègrent au moindre contact avec n'importe quel objet étranger à leur écologie normale ». Dans *L'herbier lunaire*, la lune décrite est la vraie lune, dont on retrouve la géographie (celle

¹⁰ *Petit Robert*: « droséra : plante carnivore des tourbières (droséracées) dont les feuilles en rosette munies de tentacules peuvent engluer les petits insectes ».

¹¹ Op. cit. p. 21.

¹² LIONNI Léo (1976) *La Botanique parallèle*, trad. française 1981, pandora éditions, dessins de l'auteur, p. 78.

de sa face montrée) : Mer des Humeurs mais aussi Mer de la Sérénité (p.69), Tycho (p. 57), Golfe des Iris (p. 11), cratère Copernic (p. 43).

Quant au socle fictionnel, il est extérieur à la botanique. Pour partie scientifique, il contredit ce que la physique et la chimie avaient établi, du moins à l'époque : qu'il n'y avait pas de vie autochtone possible sur la lune. Pour partie poétique, il repose essentiellement sur la conversion de la comparaison en métaphore. Les feuilles de l'*hypericum mortis* (p. 27), ne ressemblent pas à des vitres ; ce sont des « petites vitres serties dans la pâte nervurée ». Les nervures des feuilles du chou ingénieux ne se contentent pas de faire penser à des lignes de texte imprimé, (p. 19), elles reproduisent le texte du petit Larousse dans son édition de 1926 ! La voix narrative qui guide le lecteur dans ce micro-univers emprunte son identité à un facteur historique majeur du métissage : la colonisation. Le narrateur-descripteur se situe dans une période qui renvoie au moment de l'énonciation vraie comme à une époque devenue mythique, celle du premier pas sur la lune (p. 65), des premiers explorateurs (p. 25), des premiers scaphandres (p.51). Il est installé sur la lune, elle lui appartient, il dit «nos cratères» (p. 55) lorsqu'il parle d'une espèce de bois très dur qu'on n'a jamais pu utiliser sur la «planète-mère» parce qu'un «symbiote qui [s'y] développe avec une rapidité foudroyante le fait pourrir en quelques heures». La colonie reproduit les modèles culturels de la métropole en leur imprimant sa marque. C'est pourquoi la paratopie du métissage est une parabole fréquente de la paratopie littéraire (et réciproquement).

C'est pourquoi aussi l'oeuvre métisse recourt souvent à une scénographie artificielle qui s'interpose entre le récepteur et le vrai genre visé par la communication, rôle joué dans l'*Herbier lunaire* par le pastiche scientifique. Le lecteur est censé recevoir ces textes comme des descriptions botaniques et non comme des poèmes, alors que le sous-titre les proclame tels. L'horizon d'attente chahuté fait pressentir un genre poétique inédit, dont les règles ne sont pas intrinsèques au domaine poétique, mais composites, combinant des traits poétiques, des traits scientifiques, et des traits littéraires non poétiques : ceux de la science-fiction. En même temps, cette scénographie, dont auteur et lecteur sont les seuls acteurs, est le vrai lieu de leur rencontre. C'est elle l'attracteur de métissage qui donne forme à des valeurs et des croyances hétérogènes voire inconciliables, et contribue à forger un nouvel étymon culturel, celui d'une poésie détournant le lexique et les connaissances scientifiques pour bâtir une utopie sereine, parce que magique. Le végétal y produit directement tout ce que la technique a mis à la portée de l'homme: croissants, produits manufacturés et texte imprimé, mais avec une facilité qui fait un moment oublier l'angoissante coupure sociale engendrée par la révolution technologique.

23 Errances botaniques, de l'herborisation à la cosmogonie

Alors que l'*Herbier lunaire* flirtait avec la futurologie, les *Errances botaniques* renouent avec la tradition, ou plutôt les traditions :

- tradition scientifique, la première flore suisse a été publiée par A. de Haller en 1768¹³,
- tradition littéraire, comme se plaît à le souligner un des traités les plus connus¹⁴, le « langage des fleurs » est « aussi vieux que le monde », « les livres gothiques sont pleins d'emblèmes composés avec des fleurs », et c'est le gothique romantique qui l'a propulsé jusqu'à nous ;
- tradition du mixage : inaugurée par Rousseau dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, son dernier ouvrage¹⁵, Rousseau, suisse, herborisateur, et herborisateur du Jura suisse, comme Butor l'est du Valais et de la Gruyère.

Rousseau, jamais nommé mais littéralement présent à chaque page, puisque c'est sur des pages arrachées à des ouvrages contemporains de Rousseau et évoquant la grande problématique qui fut la sienne et celle des Lumières : les rapports de l'homme, de la religion et de la société, que les *Errances Botaniques* ont été composées. Des conditions de réalisation de cet énième sémiotique découlent la tonalité particulière de l'œuvre, à la fois désuète et moderne, et l'ensemble de sa configuration énonciative. Interposant sans cesse l'existence du support entre le lecteur et le texte, Butor réalise le prodige d'intégrer dans le micro-univers représenté une portion de l'univers représentant : le support ; et le fait que celui-ci soit emprunté à une époque historique antérieure de plus de deux siècles maintient en lisière de la conscience lectorale le principe de la communication différée propre à l'écrit. Mais comment rebrancher le présent avec le passé sans exclure ceux qui pour une raison ou une autre, lui sont extérieurs ? En effet, le passé peut se révéler enfermant, aussi bien d'ailleurs pour ceux qui le partagent, s'il verrouille leur identité, que pour ceux qu'il exclue.

Une première réponse est fournie par l'organisation des passages autobiographiques. Consacrés pour partie à la description de la promenade et des végétaux rencontrés, pour partie à la citation des supports picturaux et à leur commentaire, ils utilisent l'évocation historique et le discours scientifique intemporel comme des forces en composition, qui s'équilibrent en préservant le lecteur à la fois de l'illusion rétrospective et de l'immobilisme. Le module expansion-recentrement de la rêverie autobiographique, spatial chez Rousseau, notamment

¹³ Cf. MAGNIN-GONZE, op. cit. p.129, l'*Historia stirpium indigenarum Helvetiae inchoata* se caractérise par une certaine résistance à la nomenclature linnéenne, qui lui fait conserver toutes les dénominations antérieures.

¹⁴ DE LA TOUR Charlotte, « Le Langage des fleurs », 1818, 10^{ème} édition Garnier, s. d. pp. 465.

¹⁵ Publié en 1781 et 1788. Rousseau meurt en 1778. Nous utilisons l'édition Garnier, 1960, texte établi et commenté par H. Roddier.

dans la *Cinquième Promenade*, devient temporel chez Butor, articulante autour de la planche 22, *Gentiane de Koch*, protase :

Quel voyage ! Dans l'espace et dans le temps. La Révolution ; après la Terreur (chardons décapités...), le Directoire ; bientôt le Consulat et l'Empire ; l'Angleterre avec ses pâturages, sa révolution industrielle, sa région des lacs ; l'Espagne avec ses déserts, ses montagnes ; les colonies de tous les états européens d'alors, avec les leurs. Quelle flore ! Et toutes ces guerres, ces traités, ces émigrations, ces censures.. Comment ne pas tenter d'échafauder quelque utopie ?

et apodose :

Mais je suis là, je suis bien là dans le val d'Hérens, au cœur des Alpes Valaisannes. La semaine dernière j'étais dans la Gruyère[...]. La semaine prochaine, j'ai projet de parcourir le Lötschental. Mais maintenant je suis devant ce paysage éblouissant, ce glacier-ci, ces précipices, ces champs de neige et non d'autres. Je suis là pour herboriser comme le faisait le grand-père de ma grand-mère, et son père déjà peut-être en 1796, et qui sait ? son propre grand-père en 1723. Je suis en 2003[...]

Au-delà de la généalogie de l'auteur et de son illustratrice, l'herborisation s'inscrit dans la pratique ancestrale de la cueillette qui fit arpenter le monde aux premiers hommes. La pente de la rêverie ramène au temps de la pure conscience de soi: l'instant de l'auto-appartenance, sensation si bien analysée par Rousseau dans la *Seconde Promenade*, qui libère à la fois des tracasseries du présent et du ressassement du souvenir. Or ce sentiment est provoqué par la mise hors circuit provisoire du jugement, de la catégorisation : « je ne savais ni qui j'étais, ni où j'étais »¹⁶. Paradoxalement, l'objet botanique atteint au même effet par une cause opposée. Le botaniste ne s'occupe que de classer et d'identifier, mais, ce faisant, il s'échappe à lui-même, tandis que s'il contemplant la fleur, comme sont censés le faire les poètes, il se projette sur elle comme sur un miroir, et resterait prisonnier de ses affects.

Reste à faire profiter de cette ascèse indirecte les lecteurs- et ils sont nombreux- qui n'ont pas de formation botanique. C'est le rôle des illustrations et du péri-texte qui viennent compléter le discours volontairement simple et direct des textes de prose. Le microunivers édifié par l'ouvrage est celui d'une vulgarisation de bon niveau, homologuée (un des remerciements s'adresse à «un botaniste émérite et premier lecteur de l'ouvrage»). Il prouve que le descriptif scientifique produit moins d'exclusion culturelle que le descriptif littéraire. In fine, on peut se passer de Rousseau, justement parce que d'index en renvoi, et avec le secours des dernières flores parues listées par la «bibliographie succincte»¹⁷, n'importe qui peut s'offrir le cheminement à la fois intérieur et physique du narrateur.

La situation est inverse de celle de l'*Herbier lunaire*. Ici la botanique ne fournit pas une scénographie postiche, mais bien le cadre de la communication authentique. Elle est un des constituants de la scène englobante. L'un seulement car le lecteur sait bien qu'il n'est pas

¹⁶ *Seconde promenade*, p. 17.

¹⁷ *Errances botaniques*, p. 118

devant une simple flore alpine et que l'ouvrage est un guide tout autant spirituel que géographique. Tout est fait, non pour rabaisser l'homme, mais pour le mettre à l'écoute de la nature. Les fleurs parlent et lui parlent, au début seulement dans les poèmes pour ne pas troubler le régime descriptif de la promenade. Un tissage minutieux alterne sans les confondre promenade et poésie emblématique, jusqu'au dernier cahier, où, passés les deux derniers emblèmes, un oiseau se met lui aussi à parler. C'est un oiseau que l'auteur n'est pas arrivé à identifier («ce n'est pas tout à fait un rouge-gorge, il est plus grand, plus coloré»), il échappe donc à l'objectalisation scientifique. Et c'est pour moraliser :

Ne te contente pas de tes yeux [...]ne te contente pas de tes doigts[...] il faut aussi savoir écouter ; et non seulement les paroles des hommes[...] mais celle des montagnes ; et non seulement le chant des cimes et des abîmes ou celui des feuilles des grands arbres, mai aussi des herbes les plus humbles[...]

Certes, ce n'est que le rétablissement narratif ; sitôt qu'il a repris son envol et le narrateur sa marche, le sortilège s'estompe. Mais la conclusion n'en intègre pas moins, dans la foulée, une prosopopée florale qui n'a jamais existé :

« Réprime tes, passions, redresse tes penchants, éloigne-toi de la haine envers tes frères [...] Est-ce un passage d'un des livres, est-ce l'oiseau ? Est-ce le conseil de la carline ou celui de la céraïste ?

Faut-il s'arrêter à cela : cette leçon gnomique, rassurante mais un peu courte ? Non, car en réalité, les deux scènes génériques, appuyées jusqu'à la caricature, et inutilement coexistantes puisqu'elles sont en réalité équivalentes, l'une dans la prose, l'autre dans la poésie, renvoient à une troisième scène qui les dépasse. Une lecture plus attentive montre que leurs présupposés sont sapés au fur et à mesure de leur développement, et porte à croire que les mots sont tout autant que les choses à l'origine de l'œuvre. De même que la mer des Iris pour l'*Herbier lunaire*, les fleurs politiques d'une des sources intertextuelles ont joué à l'évidence le rôle de déclencheurs d'écriture des *Errances botaniques*. Le chardon décapité n'est pas seulement une catachrèse résumant le destin de la couronne d'Ecosse, c'est aussi le nom commun du *carduus defloratus*, un chardon alpestre.

Le détail est moins anecdotique qu'il n'y paraît, car il met sur la voie d'une interrogation plus draconienne. Si l'on ne part pas du site, mais de la page, s'agit-il d'une vraie promenade ? La réponse donnée par l'auteur qui laisse entendre dans l'incipit que les livres ont été emportés pour agrémenter la promenade et servir de matériel, ne suffit pas, car nous savons qu'ils ont eu depuis une autre utilisation, celle de fonds pictural, utilisation incompatible avec les deux autres. Pour une fois, les questions matérielles ne sont pas indifférentes. Ordre des phases de la création et genre de l'objet créé : les deux sont liés. Qui a commencé, du peintre ou de l'écrivain ? Qui a herborisé, elle ou lui, ensemble ou séparément? Même questionnement pour

la lecture des sources intertextuelles ? Peu à peu émerge l'hypothèse que le récit d'herborisation n'est que la scénarisation indirecte d'un autre récit, celui de la création.

La simple lecture d'une carte de la Suisse, ou l'énumération encore plus rapide des titres des cahiers : «Le sentier, La pause, Récoltes, Le retour» prouvent que, sous ce formant narratif générique et général, applicable à toute promenade botanique, sont rassemblés des fragments d'itinéraires disjoints, voire opposés. Ni le trajet de l'herborisation ni celui de la création ne se laissent reconstituer.

Le modèle de lecture proposé par les *Errances botaniques* est un modèle non linéaire, avec des alternances et des retours d'un médium sur l'autre, d'un lieu sur l'autre, d'un niveau sémiotique sur l'autre, d'un registre sur l'autre, d'un genre sur l'autre, d'un régime énonciatif sur l'autre, et d'une époque sur une autre. Mais pour être plus lisible en surface, l'*Herbier lunaire* n'en établit pas moins, à sa façon, une propédeutique à la non linéarité, en raison du lien mimétique entre la scène énonciative réelle : la poésie et la scène énonciative fictive : la botanique. Apprendre qu'un train peut en cacher un autre est une étape modeste mais indispensable étape quand on veut sauter d'un train à un autre. *Herbier lunaire* plutôt «baroque», *Errances botaniques* résolument post-moderne. Si différentes qu'elles soient, les deux oeuvres participent d'une même entreprise, qui est l'établissement d'une anthropologie textuelle. Celle-ci repose comme présupposé sur la reconnaissance d'une anthropologie naturelle, c'est-à-dire une anthropologie qui ne soit plus exclusivement fondée sur la dichotomie nature /culture.

Travailler la jointure entre la poésie et la botanique a tout naturellement mis Butor sur la voie des cosmogonies qui avaient nourri la culture préscientifique : magie, animisme, analogie, et qui survivent sous leurs formes simples dans le discours quotidien et sous leurs formes plus élaborées dans la littérature. Mais cela lui a aussi inspiré des dispositifs textuels qui tiennent compte des mêmes comportements appliqués à la lecture littéraire, en ne disqualifiant ni l'approche totémique qui se fonde dans le personnage, ni l'approche animiste qui colle à l'effet de réel ni l'approche scientifique qui explique l'oeuvre, ni l'approche analogique qui interprète à tout va, mais en cherchant à les articuler. Une telle propédeutique pratique peut être un encouragement à passer à la modélisation théorique de la lecture des genres méfis.