



**HAL**  
open science

## L'intersémiotique florale de Butor

Nicole Biagioli

► **To cite this version:**

Nicole Biagioli. L'intersémiotique florale de Butor. Amir Biglari, Henri Desoubreaux. Dix-huit Lustres, Hommages à Michel Butor, Classiques garnier, pp.285-308, 2016, Dix-huit Lustres, Hommages à Michel Butor, 978-2-406-06570-8. <10.15122/isbn.978-2-406-06572-2.p.0285>. <hal-03132203>

**HAL Id: hal-03132203**

**<https://hal.science/hal-03132203v1>**

Submitted on 4 Feb 2021

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

Article publié dans **Dix-huit Lustres, Hommage à Michel Butor**  
(Amir Biglari, Henri Desoubes dir.), Classiques Garnier, Paris, 2016, pp. 285-  
308, ISBN : 978-2-406-06570-8 ISBN : 978-2-406-06571-5, DOI 10.15122/isbn.978-2-406-  
06572-2.p.0285

**fichier auteur**

## L'INTERSEMIOTIQUE FLORALE DE MICHEL BUTOR

NICOLE BIAGIOLI

Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants  
Université Côte d'Azur  
[Nicole.biagioli@univ-cotedazur.fr](mailto:Nicole.biagioli@univ-cotedazur.fr)

RÉSUMÉ – Cette contribution dépeint l'économie des échanges intersémiotiques qui assurent avant tout le renouvellement constant de la poésie de Michel Butor, surtout en mettant cette œuvre en dialogue avec ses intertextes.

# L'INTERSEMIOTIQUE FLORALE DE MICHEL BUTOR

Dans le dictionnaire de botanique qu'il a ébauché, Rousseau définissait la fleur comme « une partie locale et passagère de la plante » (2012a, p. 376). Cette formulation marque de façon irréversible le passage de l'épistémologie botanique préscientifique à la première des sciences de la nature. En devenant une phase du processus de reproduction de la plante, la fleur cesse d'être cette *pars pro toto*, qui attire l'attention de l'insecte pollinisateur, des jardiniers et des fleuristes. Les Jussieu et Adanson (Magnin-Gonze, 2004, p. 140) élaborent une classification naturelle en espèces, genres, familles, en croisant des caractères universels (organes de la reproduction, forme du fruit). Néanmoins, en tant qu'organe le plus apparent de la plante, la fleur a eu un rôle important dans la constitution du discours scientifique, car avant d'accéder à la rationalité, il a fallu détrôner les représentations utilitaires de la plante imposées par la pharmacie, l'agriculture et l'industrie. On y est parvenu en observant les caractères de la fleur : nombre, forme, insertion de ses parties, c'est-à-dire en s'intéressant à la plante pour elle-même, étape indispensable à son inclusion dans la chaîne ininterrompue des êtres.

Ce bref rappel historique montre pourquoi la naissance de la science classique a provoqué la prise de conscience et le développement de l'intersémiotique florale. En imposant une sémiotique entièrement originale qui, par son plan du contenu (la classification naturelle) et son plan de l'expression (le latin botanique), prétendait à une désignation et une compréhension universelles, la botanique a fait ressortir par contraste les autres sémiotiques qui se partageaient la désignation de l'objet floral. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, un débat s'instaure, dans et hors la science sur le rapport entre la langue courante et les sémiotiques issues de la transformation par l'homme de son milieu. Les botanistes se résignent progressivement à réintégrer dans la désignation des plantes certains noms vulgaires, et à ne pas fonder la classification générale sur des codes combinatoires abstraits. Les autres communautés sémio-discursives accèdent à une autonomie parfois revancharde, chacune essayant de définir son territoire et de faire reconnaître sa légitimité. C'est l'époque où se développent les *Langages des fleurs*, grammaires symboliques qui permettent d'exprimer sentiments et émotions avec des fleurs, les traités de floriculture qui donnent des recettes pour obtenir des variétés inédites des espèces collectionnées : tulipe, jacinthe, œillet, oreille d'ours, les traités d'horticulture, etc.

Brochant sur tout cela, la littérature adopte une posture préscientifique, comme elle devait le faire plus tard pour les sciences sociales avec le naturalisme, en rassemblant les divers codes qui constituent l'intersémiotique florale autour des grandes oppositions nature/artifice, sincérité/apparence, réel/représentation. Le roman les réinvestit dans ses intrigues (le héros de *La Tulipe noire* d'Alexandre Dumas est un collectionneur de tulipes ; l'héroïne d'*André* de George Sand une faconneuse de fleurs artificielles). La poésie les déconstruit en se moquant des poncifs poétiques (Biagioli, 2012a, p. 196-197), lesquels font

ample usage de la connotation poétique de l'objet floral (*Monsieur Prud'homme*, Verlaine) et des tropes langagiers qui l'exploitent (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, Rimbaud).

Grâce au développement de la gravure et de l'imprimerie couleur, de nouvelles sémiotiques multimodales émergent. Dans *Les Fleurs animées* (1847), illustré par Jean-Jacques Grandville, on trouve, à la suite de contes et mythes étiologiques évoquant les fleurs les plus connues de tous les continents, la partition d'une romance, un traité de botanique « des dames » et un traité de culture des fleurs (Biagioli, 2009, p. 56-57). C'est un bon exemple du fonctionnement de l'intersémiotique florale dans la culture. La fleur ou sa représentation y apparaissent alternativement comme plan du contenu ou plan de l'expression, dans des sémiotiques de connotation (qui détournent le signifié, comme la métaphore galante ou le code symbolique floral), ou de métalangage (qui transposent le signifiant du texte à l'image ou des combinaisons des deux).

La notion d'intersémiotique (Biagioli, 1991) est inséparable de celle d'objet naturel. Cette expression oxymorique désigne une portion de l'environnement humain configurée par un ensemble de codes qui interagissent entre eux du simple fait qu'ils se partagent le même champ d'intervention. Tels sont la fleur, l'oiseau, le nuage, la source, autant de réalités désignées par des mots moyennement informatifs, polysémiques et relayés par des codes techniques, scientifiques et culturels très spécialisés.

Ces codes se répartissent en trois familles :

- les codes scientifiques : botanique, horticulture, chimie, géographie, géologie qui décrivent le substrat objectal universel (depuis la plante jusqu'à la molécule, puis au gène) ;
- les codes communicationnels : langage des fleurs, don floral, qui utilisent l'objet comme support de communication (et donc visent à remplacer le langage) ;
- les codes artistiques : arts décoratifs, arts des jardins, arts des bouquets, peinture de fleurs, parfumerie, musique, littérature, danse, qui exploitent les qualités de l'objet à des fins esthétiques.

Ces trois familles de codes sont vis-à-vis des langues humaines en situation d'interdépendance. Elles s'opposent à la langue ordinaire, mais dépendent d'elle pour leur compréhension, leur paraphrase et leur analyse. De son côté, la langue ordinaire doit leur céder le pas dès qu'il faut fouiller plus profondément le réel.

Pour le lecteur de Butor, ce préambule, pour abstrait qu'il paraisse, ne peut manquer de faire écho, d'abord à certains titres d'œuvres : *Passages de fleurs*, *Errances botaniques*, *Epîtres florales*, *Herbier lunaire*, *Botanique martienne*, *L'Horticulteur itinérant*, *Jardins de rue au Japon* ; ensuite à certaines réponses de Michel Butor aux questions qu'Amir Biglari (2016) lui posait dans le livre intitulé *Transformer le monde par le langage* (2014). La première revient sur l'importance de l'intertextualité dans son œuvre, tout particulièrement de la parodie qui, pour Butor, « n'est pas la citation du texte lui-même, mais [...] la citation d'une structure, la citation de la façon dont le texte est fait » (*ibid.* p. 42). C'est sur elle que nous avons établi notre hypothèse de lecture, celle d'une intersémiotique florale butorienne qui reprend de façon oblique et en la transformant, en la parodiant donc, l'intersémiotique florale générale. La seconde inclut la science dans le travail littéraire, à partir d'une inférence qui entre en résonance avec la coïncidence que nous venons de dégager entre l'accession de la botanique au rang de science

et la reconnaissance sociale du système intersémiotique floral :

Si on donne au mot « littérature » et au mot « genre » une signification suffisamment générale, on peut dire que la science elle-même est une branche de la littérature, c'est une façon de raconter la réalité. Chaque science est un genre littéraire particulier. (*Ibid.* p. 54)

Elle nous permettra de poser à l'issue de notre lecture, la question de la relation entre poésie et science dans l'œuvre de Butor (Biagioli, 2012b), et de nous demander si l'inclusion de la science dans la littérature débouche sur un encerclement rivalitaire tel celui qui a caractérisé les relations entre la linguistique et la sémiotique à leurs débuts, ou sur une déconstruction du stéréotype clivant scientifique/littéraire. Nous nous poserons la même question à propos d'un autre stéréotype clivant indirectement impliqué par l'intersémiotique florale générale, et les œuvres qui l'actualisent dans la production butorienne, celui des rôles sociaux homme/femme. En effet, la femme, grâce à l'interdépendance des codes floraux, a pu passer du statut d'objet de désir métaphorisé par la fleur à celui de professionnel (le) de l'art ou de la science (Biagioli, 2015), et l'on compte beaucoup de femmes parmi les partenaires de l'œuvre botanique de Butor.

Nous allons maintenant tenter de faire émerger l'intersémiotique florale dont nous venons de déceler la présence dans l'œuvre de Butor, en étudiant successivement les intertextes de la botanique, du code symbolique floral, et de l'art des jardins, sous le triple aspect de la filiation, de la mise à distance et de la transformation.

## L'INTERTEXE BOTANIQUE

« Les botanistes sont à la fête » proclame le narrateur des *Épîtres florales* (Butor et Ernst, 2003, p. 39). Dans le diptyque que celles-ci forment avec les *Errances botaniques* (Butor, 2005), les comptes rendus de promenades botaniques dans les Alpes et le Jura suisses et les poèmes célébrant les fleurs ou la nature alternent avec les paysages alpestres et les illustrations de la flore alpine de Catherine Ernst. Par leurs titres, *Botanique martienne* (Butor et Leick, 1995) et *Herbier lunaire* (Butor et Charewicz, 1984) revendiquent la légitimité du poète botaniste amateur à s'emparer du code scientifique pour investir le domaine de la science-fiction. De façon plus diffuse, les poèmes mettent à contribution le code botanique dans des séries métaphoriques qui échangent les trois règnes végétal, animal et minéral :

et de nouveau cendres devenant pétales, ailes après ailes et flammes, terrasses, ponts après ponts  
et promenoir après ponts et d'anfractuosités en belvédères, graines, rameaux, pistils après pistils,  
étamines et bourgeons, je devine que je m'approche du vrai cuivre, (Butor, 2000, en ligne).

À cela un certain nombre de raisons : d'abord une familiarité avec la botanique, qui est présentée par le narrateur des *Errances* comme un héritage familial :

Je me souviens des belles boîtes métalliques à herboriser [...]. Ma grand-mère en avait conservé une qui avait servi à son propre grand-père, et aussi quelques-unes de ses flores, quelques pages de son herbier. (Butor et Ernst, 2003, p. 15)

Elle nous met sur la voie de l'homologie entre l'initiation botanique et l'initiation poétique telle que Butor la conçoit, comme un éveil au monde, une compétence universellement partagée et accessible parce qu'elle repose sur une relation étroite entre la théorie et la pratique. En effet, la botanique n'est pas seulement la première des sciences naturelles, c'est aussi la première science à avoir été utilisée comme une discipline d'éveil par les pédagogues.

C'est ici qu'intervient une troisième raison, à la fois personnelle et stratégique : la relation très ambivalente que Butor entretient avec Jean-Jacques Rousseau (Biagioli, 2007b). Lorsqu'on l'interroge sur l'œuvre de ce dernier, (2014, p. 153), il se montre sensible au phénomène socio-culturel engendré par le succès de la *Nouvelle Héloïse*, et moins attiré par la partie autobiographique privilégiée par les Modernes : les *Confessions*, *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries*. L'analyse du diptyque alpestre (Biagioli, 2007a, 2007b et 2013), atteste la répartition du versant autobiographique de l'hypotexte rousseauiste dans les *Errances* et du versant romanesque dans les *Épîtres*, avec des allusions dans les premières au *Contrat social* et aux *Rêveries*, et dans les secondes à *La Nouvelle Héloïse*. Mais c'est un autre Rousseau qui est mis en valeur : le botaniste confectionneur d'herbiers, correspondant des Linné, Haller, les Jussieu, auteur d'un code chiffré de 1000 signes pour décrire les végétaux, celui qui guide à distance Mme Delessert dans l'art d'initier sa petite fille à la botanique en lui faisant réaliser un herbier (huitième lettre sur la botanique). La remarque du narrateur des *Errances* (« Pour un véritable botaniste ce ne serait certainement pas un spécimen satisfaisant, car la fleur n'est pas encore ouverte », Butor et Ernst, 2003, p. 34) fait écho au conseil que Rousseau donne à sa cousine dans sa première lettre : « Prenez un lis. Je pense que vous en trouverez encore aisément en pleine fleur » (Rousseau, 2012a, p. 139). C'est autour de ce personnage-clef que s'organise la stratégie de transposition poétique des codes floraux de Butor. D'une part, Rousseau est une autorité littéraire incontournable, d'autre part, c'est un philosophe qui, comme tous les esprits de son époque, s'intéresse aussi bien à la botanique, à la politique, à la musique, à la poésie, au roman qu'à la politique, le mentor idéal pour un réaménagement humaniste du rapport de la poésie aux savoirs.

La déconstruction opérée par Butor consiste d'abord à estomper les références. Ainsi Ernst et lui utilisent comme support des illustrations des *Errances* des pages arrachées à deux traités du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'un religieux, l'autre politique, d'opinions diamétralement opposées à celles de Rousseau. Le narrateur privilégie le rousseauisme plutôt que Rousseau, l'intégrant dans la série des pré-romantiques : « J'ai changé de lecture. Je suis passé de Rousseau à Senancour. Ayant achevé *La Nouvelle Héloïse*, je me suis plongé dans *Obermann* qui m'accompagne mieux dans ses paysages tourmentés » (Butor et Ernst, 2005, p. 92). Une façon de rappeler que c'est l'activité du lecteur (Butor, 2014, p. 50) qui fait la patrimonialité du texte.

Nous avons vu l'importance accordée par Butor à la parodie. Il ramène ce terme à son étymon antique *parodia*, dont Genette rappelle qu'il désignait « le régime satirique de l'imitation » (1982, p. 105). *Herbier lunaire* et *Botanique martienne* appartiennent au pastiche de genre, parce qu'ils reprennent les stylèmes des genres -cibles, et au pastiche satirique par leur registre.

Mais ce sont d'abord des œuvres de science-fiction, qui jouent de la rivalité de la fiction

et des techno-sciences dans la découverte du monde. *Botanique martienne* s'approprie le discours de la futurologie : une bouteille d'eau gazeuse oubliée par une mission spatiale ranime momentanément les plantes d'une époque où Mars était irriguée, mais elles sèchent et d'autres astronautes, prenant leurs graines pour des formations minérales, les laissent se propager hors de leur laboratoire et couvrir l'Australie de forêts rougeoyantes de la couleur de leur planète d'origine. Postérieur à la conquête de la lune (1969), *Herbier lunaire* (1980 dans la version illustrée par Balthazar ; 1984 dans celle illustrée par Charewicz), a une tonalité utopique (Biagioli, 2007a, p. 23). Il donne à voir ce que les astronautes n'ont pas pu y trouver : la végétation sans laquelle les correspondances entre planètes, continents ou vallées ne peuvent se tisser.

Les invraisemblances et les hyperboles qui marquent la distance entre ces genres hybrides et leurs modèles botaniques font aussi partie du dispositif de transformation et d'intégration de la botanique dans la littérature, et se retournent aisément en marqueurs de littérarité. Le bilan de cette intégration fait apparaître la botanique comme l'inspiratrice de la démarche poétique, si l'on redonne à la poésie le sens étymologique du *poiein* grec : faire. A l'instar de la recherche botanique, la poésie engage à la fois l'esprit, le dialogue avec les hommes et les livres, et le corps. En effet, comme le rappelle la prosopée de l'oiseau dans *Errances* :

Il est certes bon de regarder et dessiner [...] mais il faut aussi savoir toucher.[...] Il faut aussi savoir écouter [...] et non seulement les paroles des hommes, celle de tes camarades d'exploration, par exemple, quand tu pars en équipe, ou celles qui remontent de livres plus ou moins vieux ; mais celles des montagnes, et non seulement le chant des cimes et des abîmes ou celui des feuilles des grands arbres mais aussi des herbes les plus humbles qui pourront te guider vers les formules opératoires que tu cherches. (Butor et Ernst, 2003, p. 42)

L'activité botanique offre aussi un exemple de pratique collaborative qui influence Butor et ses « camarades d'exploration » illustrateurs. Difficile d'imaginer une flore sans illustrations. Discours et image y sont inséparables. Ce compagnonnage a inspiré le dispositif de dédoublement croisé entre mediums, genres et discours du diptyque alpestre. La combinatoire réglée de photos, crayons, gouaches, poèmes et descriptions y génère un dialogue intratextuel entre les modes d'expression, qui répond à la plurivocité énonciative (fleurs/oiseau/narrateur/citations). Si l'on y ajoute les chicanes anti-représentatives disposées à des endroits stratégiques pour empêcher toute tentative de reconstitution de la chronologie, on comprend que de tels livres ne puissent se lire, selon la formule de Rimbaud, que « littéralement et dans tous les sens ».

Ce système complexe renouvelle la vieille opposition prose/poésie, et dans son sillage, celle de la poésie à forme fixe et du poème en prose. « Ôté le vers, que reste-t-il de la poésie ? ». À cette question de Todorov (1978, p. 117), la botanique aura permis à Butor d'apporter une réponse beaucoup plus originale que celle de la critique littéraire qui s'est concentrée sur les moyens prosodiques et sémantiques par lesquels le poème en prose compense l'absence de rimes. C'est la compensation elle-même qu'il érige en critère de poéticité, (ré)intégrant ainsi la voix de la science dans le concert poétique.

## LE LANGAGE DES FLEURS, DOUBLE INCONSISTANT OU MOTEUR POÉTIQUE ?

Même si l'opposition entre les savants sans cœur qui dissèquent les fleurs et les jeunes dames qu'elles font rêver d'amour est un topos des introductions des Botaniques des dames et des demoiselles, c'est à la botanique que les *Langages de fleurs* doivent leur succès, un peu par contraste, beaucoup parce qu'avec l'avancée des techniques de reproduction, on a pu gagner en précision iconique, ce qui évitait de se tromper et sur l'espèce et sur le sentiment qu'elle codait.

Le langage des fleurs est très proche de la zone infralangagière de la poésie, entendue selon le sens 5 du *Petit Robert* comme une : « qualité d'émotion esthétique (que peut éveiller un spectacle, un lieu, une situation) ». On pense à la confiance de Butor :

Si je vois un arbre qui me semble très beau, je ne prononce pas forcément intérieurement le mot « arbre ». Je peux prendre du recul et me dire : « Tiens, qu'est-ce qu'il y a de si intéressant dans cet arbre ? ». Alors, le mot « arbre » arrive. (Butor, 2014, p. 34)

Mais il n'est pas si éloigné que cela de la poésie littéraire, puisqu'il utilise le trope, marqueur, sous sa forme langagière, de l'hyper-genre poésie, et qu'il sert à exprimer les sentiments, ce qui est la définition même du lyrisme.

Toutefois son succès ne tient pas tant à sa poéticité qu'à son usage communicationnel. La déclaration d'amour comporte de gros risques, celui d'être éconduit... ou de s'engager plus qu'on ne le voudrait (Biagioli, 1998). Se déclarer par le truchement des fleurs permet de se réfugier, le cas échéant, derrière le simple don. Le rapport entre l'offre d'un bouquet, le marivaudage, et la démocratisation de l'expression symbolique suite à l'invention de la carte postale au début du XX<sup>e</sup> siècle est au cœur des *Épîtres florales*. Ernst y peint les fleurs alpines sur des vues des Alpes de cartes postales anciennes. Les textes, de la main de Butor comme ceux des *Errances botaniques*, sont écrits au verso, comme aujourd'hui, mais pas comme à l'origine, ce qui leur permet de dialoguer, lorsque les cartes ont été envoyées, avec le texte des destinataires réels écrits au recto sur l'image. L'intertexte poétique intronise des anonymes du siècle passé. L'écriture privée ordinaire y gagne une légitimité inattendue.

Le narrateur est un esthète parisien en voyage touristique dans les Alpes, qui correspond avec une amie chère restée à Paris, ce qui s'accorde avec le sens générique de « bouquet » qui signifie « galanterie » (La Tour, p. 200). L'églantine, symbole de la poésie, orne la première de couverture et la première carte postale. Les références exactes (la Laitue « refroidissement » jouxte un texte (p. 17) qui décrit les monts du Jura encore couverts de neige), se mêlent aux dénonciations satiriques (le tussilage « on vous rendra justice » illustre le récit (p. 21) d'une dégustation de vins), ou ironique (la centaurée « félicité » est accolée à une déploration rétrospective de notre présent : « il y aura vraisemblablement de l'enrichissement, mais aussi de la dégradation » (p. 103). Le livre se clôt sur deux stéréotypes alpestres : la gentiane et l'edelweiss.

Ce jeu avec les symboles n'a rien d'une dénonciation, ce serait plutôt une forme d'appropriation, qui répond au principe butorien de la déconstruction-recomposition tout en



respectant le fonctionnement du code symbolique floral.

En effet, deux modèles se sont longtemps partagés l'explication de ce code. Le modèle linguistique interprète le bouquet comme une phrase. Il a profité à la fois du modèle scolaire de l'analyse logique et de la décontextualisation de la fleur coupée de sa racine, qui devient un pur élément combinable à d'autres, selon sa forme, son port, sa couleur. Le message symbolique a son sujet, son verbe, son complément essentiel et ses compléments circonstanciels. L'horloge de Flore symbolise chaque heure du jour et de la nuit par une fleur. Le calendrier de Flore attribue une fleur à chaque mois. On en retrouve trace dans *Passage de fleurs* (Butor, Hérold, 1985), dont chaque partie porte le nom d'un mois et est consacrée à une fleur.

Le modèle symbolique (Biagioli, 2013) interprète le bouquet comme un support de la communication émotionnelle. *Symbolon* en grec désigne un signe de reconnaissance<sup>1</sup>. Le sens est porté non par le signe mais par le rapprochement qu'il permet entre les communicants et qui débouche sur une identification réciproque. Le sentiment n'est pas asserté, mais exprimé, et vise à être partagé. La présence des anecdotes et des mythes dans la définition du signifié symbolique se justifie par leur rôle d'embrayeurs d'immersion émotionnelle (*ibid.* p. 128). Ils établissent l'empathie nécessaire à la réussite de la communication. Une fois repoussée l'assertion qui crée la coupure entre langage poétique et langue courante, forçant le premier à se démarquer de la seconde par la recherche d'une forme originale, un continent poétique se dévoile, à la fois nouveau et très ancien, qui repose sur la recreation d'un sens symbolique culturellement contraint mais de ce fait toujours disponible et renégociable en fonction des circonstances.

Butor, plus sensible à l'interprétation symbolique qu'à l'interprétation linguistique, tente plutôt de revivifier la tradition symbolique qu'il ne songe à se démarquer des stéréotypes sur lesquels elle repose. Ce réveil passe par le rejet de l'originalité, d'où le personnage de dandy du narrateur des *Épîtres florales* et sa tendance à minimiser ses talents de poète et de dessinateur. Le pouvoir des symboles, translinguistiques, universels par leurs signifiés (sentiments, émotions, entités) tout en restant soumis aux différences culturelles (les sens des fleurs changent selon les pays, les époques et les dictionnaires symboliques) est le principal enseignement que Butor a retiré du langage des fleurs.

En même temps, il en rattrape la banalité par divers modes de déconstruction. Le calendrier de Flore est illustré non par des fleurs mais par des pétales disposés comme autant de signes cabalistiques (Butor et Hérold, 1985). La substitution du portrait de fleur botanique à la fleur symbolique fait toute l'étrangeté des illustrations des *Épîtres florales*. La pensée éperonnée – *Viola calcarata*, (Butor et Ernst, 2005, p. 53) – est un spécimen *in situ*, bien différente des pensées qui entourent la pancarte « affectueuses pensées » des cartes postales symboliques. Plus encore que dans le précédent volume, le texte fourmille de références intertextuelles et autobiographiques. Le narrateur est amateur de poésie, de dessin et de botanique, féministe, convivial. Le récit joue le retour vers le futur, prophétisant l'apparition

---

<sup>1</sup> « Primitivement un objet coupé en deux, dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; ces deux parties rapprochées servaient à faire reconnaître les porteurs et à prouver les relations d'hospitalité contractées antérieurement », (A. Bailly, Dictionnaire grec-français, 1950, p. 1821).

des téléphériques, des sports d'hiver, et à la page p. 97, le percement du tunnel du Gothard (57, 1km), le plus long du monde à ce jour, qui vient d'être inauguré le 1<sup>er</sup> juin 2016, après dix-sept ans de travaux.

Trois traits principaux caractérisent l'acclimatation du langage des fleurs dans l'univers poétique butorien. Le premier est la distinction entre locuteur et énonciateur. En effet, la fleur symbolique parle, mais pas en son nom : elle exprime la pensée du destinataire. Partant de là, Butor établit un système énonciatif qui neutralise l'opposition humain parlant/non humain muet, en mêlant les symboles à des blasons dans lesquels les fleurs parlent d'elles-mêmes, tel l'aster des Alpes avec son autoportrait motivé par l'étymologie : « je fais résonner/mes constellations/dans le creux des cieux/verts et renversés/entre météores/moussus et mouillés » (Butor et Ernst, 2003, p. 8). On aboutit à un dialogue qui décentre l'homme et rétablit l'équilibre énonciatif entre lui et la nature : « Je peux dans certains poèmes m'adresser à des arbres et ils me répondront dans d'autres poèmes », (Butor, 2014, p.128).

Le deuxième apport du langage des fleurs est l'impulsion donnée au développement de la chaîne symbolique. L'iris en est un bon exemple, qui dans les *Langages des fleurs* signifie message (en souvenir d'Iris messagère des dieux), et chez Butor, tout en gardant ce sens, renvoie au site lunaire du Golfe des Iris (Butor et Charewicz, 1984, p. 11) et bien sûr au regard : « plongez au fond/des yeux des roses/iris d'autrui » (Butor, 2004, p. 63). On retrouve ici les deux procédés de symbolisation mis en évidence par Todorov (1977, p. 284) : chaîne symbolique formée par la mise en équivalence des couples symboliques et le glissement des signes du plan de l'expression au plan du contenu, et surdétermination. Si l'on suit l'enchaînement des symboles dans l'exemple précédent<sup>2</sup>, on s'aperçoit que Butor infléchit le processus en une spirale qui revient sur l'iris après s'être ressourcée à la rose. Les équivalences ne sont plus scindées, comme elles le sont par les listes des dictionnaires symboliques, elles renvoient les unes aux autres. La sève symbolique circule à nouveau.

Le troisième apport décisif du langage des fleurs est paradoxal, c'est la stratégie compensatoire qu'il inspire. Butor contraste la fleur coupée, arrachée à son contexte et utilisée comme signe ou élément décoratif, avec la fleur plantée dans le sol, qui devient le symbole de la communication poétique, mettant en relation la terre, l'air, l'espace et le temps dans une médiation cosmique. Nous voici donc aux portes du jardin, le troisième code floral massivement exploité par Butor.

---

<sup>2</sup> On obtient la chaîne suivante : iris symbolisant/message symbolisé par syllepse de métonymie, lune symbolisant/iris symbolisé par métonymie du lieu, poésie symbolisant/lune symbolisée par métonymie de la cause, rose symbolisant/poésie symbolisée par métonymie de l'effet, rose symbolisé/personne symbolisant par personnification, personne symbolisée/œil symbolisant par synecdoque de la partie, œil symbolisé/iris symbolisant par syllepse de métaphore. Nous renvoyons pour la définition des tropes à Fontanier, 1977, *Section 1, Tropes en un seul mot*.

## L'ART DES JARDINS ET LA COSMOLOGIE BUTORIENNE

Le goût de Butor pour les voyages et les fleurs était avéré bien avant la publication de *L'horticulteur itinérant* (2004). Le titre relie ces deux centres d'intérêt avec un oxymore provocateur. Comment peut-on cultiver et voyager en même temps ? C'est que le jardin (*bortus* en latin) est une des clefs du voyage selon Butor : inséparable d'une présence poétique au monde et de la transformation du monde par la poésie. C'est sur lui que s'appuie le poète voyageur pour mettre en contact les civilisations et les hommes, dans l'espoir que l'image sans cesse recomposée qu'il leur tend leur permettra de (mé)tisser leurs différences. Deux métaphores se relaient. La première est un universel culturel, c'est celle de l'Eden ou Paradis, qui représente le jardin à la fois comme un microcosme de l'univers et comme un refuge pour échapper au monde. L'autre est propre à Butor. Il choisit l'art des jardins comme symbole (diagramme peircien) du programme poétique qu'il développe en quatrième de couverture : « Il faut pourtant enregistrer tout ce qui fleurit ça et là, et tenter de l'acclimater pour sa survie et pour la nôtre, le tailler, greffer, marier, choyer, le disposer ».

L'exergue cite une anecdote de Melville à propos d'un « architecte arboriste » qui a bâti une maison en plantant dans les fondations des graines des cocotiers qui en poussant ont fourni les piliers porteurs, et le titre d'un ouvrage que Proust rêvait d'écrire : *Six jardins du Paradis*. Ce rapprochement entre l'horticulture d'une part, l'architecture et la littérature de l'autre, tend à mettre en valeur la collaboration entre la nature et l'homme, et laisse entrevoir un enchevêtrement de temporalités qui prend tout son sens si l'on considère la place occupée par l'horticulture dans l'intersémiotique florale.

L'horticulture combine les deux codes précédemment étudiés. Elle a participé au processus de scientification de la botanique, notamment avec les jardins royaux, qui, un peu partout en Europe, ont acclimaté des spécimens rapportés de tous les coins du globe. Elle s'est enrichie en retour des possibilités décoratives et combinatoires des espèces exotiques. Et elle prolonge la symbolique florale par une symbolique géopolitique qui prend en compte le rapport à la nature de chaque groupe humain.

En outre, elle continue la tradition botanique du dessin, car le sort du jardin est lié à l'image tout autant que celui de la botanique. Il faut dessiner pour le concevoir mais aussi pour le connaître, puisqu'il change au fil des saisons et qu'on ne le voit jamais sous tous ses aspects.

L'œuvre d'Hubert Robert, dessinateur des jardins du roi et peintre paysagiste, qui menait de front les projets de parcs, les réalisations, et la représentation de parcs imaginaires, atteste ce pouvoir médiateur du jardin entre rêve et réalité. C'est un « espace potentiel » tel que défini par Winnicott (1971, p. 139), « situé entre le domaine où il n'y a rien, sinon moi, et le domaine où il y a des objets et des phénomènes qui échappent à tout contrôle omnipotent », un « lieu d'expérience culturelle » (*ibid.*) et de partage interculturel.

Le jardin n'est pas seulement interculturel, il est aussi démocratique. *Les Jardins de rue au Japon* (Butor et Delhoume, 2010) pose un regard émouvant sur les micro-jardins que les Japonais cultivent à même les trottoirs ou dans leur maison :

Au pays de l'ikebana/on place un rêve de jardin/au plus bel endroit du séjour/dans une jatte en céramique/l'eau vient figurer un étang/où se réfléchissent rochers/et de minuscules bouquets/d'où part une branche fleurie (p. 20)

La force du jardin est donc inversement proportionnelle à sa taille. La concentration de sens résultant de l'accumulation des tropes en fait le centre de la vie familiale. À plus grande échelle, la mer et la montagne de sable du pavillon d'argent à Kyoto auxquels Marie-Jo et Michel Butor consacrent quatre de leurs *Cent instants japonais* (2013, p. 45-48), donnent une version stylisée du mont Fuji (à 400km vers l'est). Le jardin est aussi un moyen de voyager sans se déplacer, de convoquer le monde à domicile.

Dans cet espace saturé de significations, la fleur perd les siennes, entendons les valeurs spécifiques du code symbolique floral, mais en gagne de plus fondamentales. C'est un marqueur de temps, le temps qui passe car sa floraison est courte, et le temps qui revient, celui des saisons : « on se hâte d'admirer les fleurs au printemps les unes après les autres, dès qu'elles sont annoncées, car les ondées les font en général tomber très vite » (*ibid.*, p. 54). C'est aussi un guide esthétique : « on admire chaque bourgeon/au moment de son éclosion/puis on regarde les pétales/tomber » (Butor et Delhoume, 2010, p. 21). Pour ce rôle, l'iris est privilégié. Une description qui l'évoque alors qu'il est absent de la photo légendée, rappelle la fonction d'interprétant intersémiotique de son nom :

De nombreux monastères sont fameux pour leurs jardins [...]. Certains se recommandent par leurs cerisiers, d'autre par leurs glycines, d'autres par leurs iris pour lesquels il faut des bassins qui sont parfois peuplés par des tortues qui se rassemblent en congrès à certains moments de la journée (*ibid.* p. 30)

Mais cette paralipse a aussi d'autres effets. En soulignant la périodicité de la floraison, elle renvoie à l'incomplétude qui est le moteur de la passion de l'amateur de jardins. D'autre part, la photo convoque, par métonymie, un sens technique d'« iris » non encore aperçu : celui du diaphragme qui permet de régler la quantité de lumière qui impressionne la pellicule. Trois référents donc : fleur, partie de l'œil et pièce de l'appareil photographique, liés par le regard mais aussi par l'instant : instant de la floraison, instant du désir esthétique qui cherche à la saisir, instantané photographique qui le conserve.

Comme pour la lecture littéraire, l'activité du contemplateur de jardin peut être « paresseuse ou éclairée » (Butor, 2014, p. 50). Le jardin dès qu'il s'étend suppose que l'on se déplace pour l'admirer. Commence alors un échange, toujours aléatoire, entre les calculs du paysagiste et du jardinier et les réactions des promeneurs : « On éclaire minutieusement les bouquets de pins, ne gardant que deux doubles aiguilles sur trois, pour que le regard et la lumière puissent mieux passer au travers » (Marie-Jo et Michel Butor, 2013, p. 54).

Le changement de point de vue, qu'il soit dû à la marche du promeneur ou à celle du soleil, crée l'évènement : « Ces pures sculptures de sable, refaites chaque matin depuis des siècles, – car au moindre orage tout est ravagé – servent d'écran aux ombres des arbres proches. Ici le talus est transformé en vagues », (*ibid.* p.46). Le point de vue aussi s'est démocratisé, depuis que les jardins réservés aux empereurs et aux notables ont été ouverts au public. « Un jour je dessinerai la butte de la mort de l'Empereur sur mon carnet », se promet Butor (*Guilin au futur, carnet de Chine*, Butor, 2004, p. 221). Cette butte, surnommée la

colline de charbon (Jinshan Gongyuan) est celle où Chongzhen, le dernier empereur Ming, s'est pendu pour échapper à une mort déshonorante. Comme elle surplombe la Cité Interdite, seul l'empereur pouvait s'y promener. Aujourd'hui sa visite est un rituel touristique et complète celle de la Cité Interdite.

La fréquentation touristique n'est pas un trait culturel que l'on a coutume d'associer aux jardins extrême-orientaux. Delhoume, le photographe des *Jardins de rue au Japon*, revendique une approche sociologique : « Ces pots et jardinières constituent des révélateurs sociologiques. Les plantes identifient le propriétaire, qualifient l'habitat, et signifient l'esprit communautaire des habitants du quartier » (Butor et Delhoume, 2010, p. 7), qui tranche avec l'interprétation donnée par Barthes quarante ans plus tôt :

On dirait qu'une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure signifiante abrupte, vide, comme une cassure. Empire des signes ? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu. (1970, p. 145)

Il y a cependant plus qu'un air de ressemblance entre la vision du jardin japonais de Barthes et celle de Butor. Dans les principes d'abord : le jardin est assimilé à un texte. Le module poétique qui le présente est fondé sur une déconstruction du rapport illustratif (« Le texte ne "commente" pas les images. Les images "n'illustrent" pas le texte » (*ibid.*, avant-propos). Il s'accompagne d'une stricte division des tâches entre écrivain et photographe : « L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire : le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples ; ou mieux encore : le Japon l'a mis en situation d'écriture. » (*ibid.* ; p. 10).

Dans les détails, on discerne une même attention portée à l'absence de fleur, et au sable indéfiniment ratissé. « Jardin Zen : Nulle fleur, nul pas ; /Où est l'homme ? / Dans le transport des rochers, / dans la trace du râteau, dans le travail de l'écriture » écrit Barthes de sa main sur une photo de jardin zen (*ibid.* p. 102-103), tandis que Butor explique la genèse des « pures sculptures de sable, refaites chaque matin depuis des siècles, – car au moindre orage tout est ravagé » (2013, p. 46). Mais Barthes se laisse prendre au piège de la représentation, car il y a une représentation du vide, qui fait du jardin zen une sorte de degré zéro de l'horticulture où le sable remplace les plantes et le râteau l'arrosoir dans la lutte de l'homme pour imposer sa loi à la nature.

Les Butor, au contraire, s'attachent à tout ce qui peut dénoncer cet effet de réel négatif : la présence des jardinières qui se reposent dans un coin du parc (Marie-Jo et Michel Butor, 2013, p. 30) et des instruments de jardinage (*ibid.*, p. 43), mais aussi l'empiètement sur l'espace zen de ses entours, ombre des arbres, pétales d'une azalée : « Sur la page de sable, les fleurs de l'azalée dessinent en tombant une constellation idéographique » (*ibid.*, p. 75). Une fleur qui à son tour renvoie à d'autres fleurs, réelles, métaphoriques (« Tous les étalages font un peu penser à ceux des fleuristes. Les objets s'assemblent en bouquets, massifs ou gerbes », *ibid.* p.7) ou stylisées comme les « deux immenses pervenches » (*ibid.* p. 59) imprimées en blanc sur la tenture noire qui drape le portique d'entrée d'un parc.

Faut-il rappeler que la pervenche est la fleur que chérissait Rousseau car il l'avait aperçue

pour la première fois avec Mme de Warens<sup>3</sup> ? On ne s'étonne donc pas de voir cette photo reprise sur la première de couverture, en hommage à celle qui a disparu, mais continue de vivre à travers l'œuvre commune, en écho avec la réminiscence narrée par Rousseau dans ses *Confessions*.

La dénudation du procédé vient compléter la mise en crise de la représentation : toutes les photos ont gardé la mention de la date de prise de vue et sont présentées dans l'ordre chronologique. Elle culmine dans la mise en abyme lorsque la photographe prend les touristes japonais en train de se photographier :

La visite des grands monuments classiques, et même des paysages fameux, fait partie de l'éducation. La photographie collective et un moment essentiel de l'événement, C'est une façon non seulement de se souvenir de ses camarades, mais surtout de s'incorporer aux lieux vénérables et bienfaisants. (*ibid.* p. 13).

Les photos choisies par Barthes et les légendes qu'il leur donne transforment lieux, visages, objets, et écrits en signes réversibles, incompréhensibles, ou indéchiffrables. L'entrée de Barthes dans la civilisation japonaise est celle d'un sémiologue qui découvre dans le Zen l'autre de soi : « la voie bouddhiste est celle du sens obstrué » (*ibid.* p. 95). Celle de Butor est celle d'un visiteur qui ne cherche ni à interpréter ni à définir, mais observe avec intérêt la façon dont la société japonaise fait cohabiter les valeurs anciennes et modernes (« dans cette famille de visiteurs, la femme a mis un kimono [...] Elle a des socques en bois traditionnelles. Sa fille, habillée à la garçonne – on hésite presque – a des chaussures féminines pointues à l'occidentale » (2000, en ligne) ; et, en cela, se révèle semblable à toutes les autres.

À l'ère de la mondialisation, chaque code est voué à n'être qu'une note dans le concert (ou la cacophonie) des cultures. La stéréotypie n'obstrue pas le sens, puisqu'elle le rend évident ; elle ne l'abolit pas non plus puisqu'il est sans cesse rechargé par l'adhésion sociale ; mais elle le déporte sur le moment de la rencontre avec l'objet stéréotypé : « C'est un pays si photographié, où l'on se photographie tellement, qu'il est difficile d'échapper à certains grands classiques sur lesquels il est rare d'apporter du nouveau » (*ibid.* p. 45).

La photographie est un agent de stéréotypification. En même temps, elle est unique, car instantané, comme en témoigne la date sur la pellicule, et le *ça a été* par laquelle Barthes (1970, p. 124) la paraphrase. Quoique capable de capter l'écho émotionnel (le *punctum* barthésien<sup>4</sup>) tout autant que l'intérêt culturel (le *studium*) d'une photographie, Butor, quarante-trois ans après *La chambre claire*, ne les oppose pas, au contraire. Ce qui l'attire est à la fois de l'ordre de l'émotionnel et du culturel, de la proximité et de la distance, du détail et de l'universel. Vecteur d'empathie, la photographie ne véhicule pour lui aucun tragique, ne cause aucune blessure. Le *Je me souviens* dont elle est l'embrayeur, est plus proche des listes de Perceval que de

---

<sup>3</sup> En marchant, elle vit quelque chose de bleu dans la haie, et me dit : « Voilà de la pervenche encore en fleur [...]. Près de trente sont passés sans que j'aie revu de la pervenche ou que j'y aie fait attention. En 1764, étant à Cressier avec mon ami M. Du Peyrou, nous montions une petite montagne [...]. Je commençais alors d'herboriser un peu. En montant et regardant parmi les buissons, je pousse un cri de joie : « Ah ! voilà de la pervenche ! » et c'en était en effet ». (Rousseau, *Confessions*, livre VI, 2012b, p. 328-329).

<sup>4</sup> « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne » (Barthes, 1980, p. 49).

l'absolu désespoir qui étreint Barthes devant la photo de sa mère disparue.

S'il en est ainsi, c'est que toute sa communication repose sur le partage. Partage culturel des « grands classiques », qui, avec la mondialisation du tourisme, est devenu un partage interculturel mêlant touristes locaux et touristes internationaux. Partage interpersonnel, tant dans la remémoration que dans la création. La présence de l'autre est indispensable pour faire revivre l'instant photographié, qu'il soit directement concerné « si je revois chez vous ces cartes, elles réveilleront ce qui s'enfuit, s'enfouit déjà. Vous êtes la gardienne de ma mémoire », (Butor et Ernst, 2005, p. 108) ou extérieur (on a vu que chez Rousseau, la présence de Du Peyrou avait favorisé l'anamnèse de la pervenche). La photo est donc d'emblée adressée, qu'on la prenne soi-même ou qu'on se l'approprie en la légendant. En ce sens, elle est aussi un embrayeur d'écriture personnelle universel.

On pourrait retourner la preuve étymologique de Barthes (1980, p. 120-121) qui utilisait le verbe latin *interesse* au parfait *interfuit* pour désigner l'irréversibilité du passé dont la photographie porte preuve : *ça a été*. En effet, en latin le préfixe *inter* exprime la distance aussi bien que la participation<sup>5</sup>. *Intersum* peut signifier « je suis loin » comme « je suis présent ». C'est cette dernière traduction qui nous paraît correspondre au message que Butor assigne à la photographie. On remarquera qu'elle met en valeur à la fois le corps, l'action et le dialogue.

Les collaborations de Butor avec les photographes, comparées à celles engagées avec des artistes pratiquant d'autres médiums iconiques font apparaître une marge plus importante laissée au hasard. Butor n'intervient qu'après la photographie, jamais avant. Comme le rappelle Oliver Delhoume dans la préface aux *Cent instants* : « Selon Michel : "Il n'y avait absolument pas, dans la tête de Marie-Jo, l'idée que j'allais écrire des textes sur ses images. Elle ne photographiait pas dans cette perspective" » (Butor, 2013, p. 5). Non seulement il veut éviter d'influencer la prise, mais encore il ouvre l'espace du livre commun à d'autres textes que les siens, ceux du photographe, ceux d'autres commentateurs. Le couplage tête-bêche dans le même volume des *Cent instants japonais* et du *Temps du Japon* d'Olivier Delhoume, avec des textes de Butor, Bœsch, Curzi, repousse encore les limites de la complexité de la rencontre texte-photo en faisant dialoguer deux façons de photographier le Japon, deux médiums photographiques (couleur dans les *Cent instants*, noir et blanc dans *Le temps*), et deux dispositions du texte et de l'image (en regard dans les *Cent instants*, séparés texte avant (Butor) et après (Bœsch, Curzi) les photos dans *Le temps*). Jamais le « faire-ensemble » étudié par Giraud (2006) dans le chapitre qu'il consacre à la poétique de la collaboration de Butor, n'a été aussi foisonnant. Mais cela le rend aussi plus proche du « faire-ensemble » des foules photographiantes qui dialoguent grâce à l'iris de leur appareil avec le passé et le présent de leur culture ou d'une culture étrangère.

---

<sup>5</sup> Les tournures personnelles du verbe sont réparties selon quatre sens : 1, être dans l'intervalle ; 2, être séparé par un intervalle ; 3, être distant, différer ; 4, être parmi, être présent, assister, participer (Gaffiot, 1934, p. 846).

## CONCLUSION

Revenant sur les enjeux présentés dans l'introduction, nous pouvons à l'issue de notre parcours faire le bilan de la problématique de lecture que nous avons posée : rapport de la poésie et de la science et rapport entre les sexes impliqués par les pratiques sociales des trois familles de codes floraux.

D'une certaine façon, la poétique collaborative de Butor dont le jardin japonais vient de se montrer un révélateur exemplaire, leur permet de se rejoindre. Pour cela, il faut revenir sur une notion qui intitule un autre ouvrage de Marie-Jo et Michel Butor : *Universos paralelos* (2011). Le parallélisme tel que l'entend Butor prend appui sur la comparaison qui outre les différences en réduisant l'univers à deux entités, mais leur permet du coup de se distinguer. Le parallèle simple, est un embrayeur de prise de conscience de l'interculturalité mais il comporte un risque, celui de l'exclusion. D'autre part négliger l'exercice, conduit à un relativisme indifférenciateur. C'est pourquoi le Japon, pour Butor, garde le rôle d'initiateur interculturel qu'il a joué pour Barthes : d'autant qu'entre les expériences des deux auteurs, il a profondément changé, ajoutant à ses avantages celui d'une capacité d'adaptation des traditions à la modernité tout à fait exceptionnelle. Pour autant le Japon ne pouvait être pour Butor ce qu'il fut pour Barthes : « le pays de l'écriture », la patrie idéale des écrivains en rupture avec la « sémiocratie occidentale » (Barthes, 1970, quatrième de couverture). Une telle particularisation était trop éloignée de l'universalité à laquelle la mondialisation contraint la culture, et à laquelle Butor a entrepris de donner une identité poétique.

Pour penser le parallélisme butorien, il faut sortir de l'espace euclidien antique, et supposer, comme l'a fait la géométrie moderne, des espaces différents, à courbure positive, négative, dans lesquels les parallèles peuvent se rencontrer et diverger ; mais dans lesquels c'est le maintien des identités qui rend possibles la rencontre comme l'éloignement.

On peut alors saisir plus facilement les possibilités de comparaison, assimilation et différenciation entre la science et la littérature. La comparaison donne un rôle clef à la botanique comme précurseur de la mondialisation des connaissances et de la conception située des apprentissages :

L'effort des naturalistes pour décrire, nommer, classer les espèces vivantes est en même temps un effort conscient pour organiser en un véritable sujet collectif la foule des observateurs dispersés dans le temps et l'espace Elle marque une conscience aiguë du caractère social des constructions cognitives en même temps qu'une confiance raisonnée dans la réalité des entités saisies par les noms. (Drouhin, 2005, p. 55)

Ce passage écrit par un épistémologue de la botanique est tout aussi applicable à la démarche de Butor, et éclaire son souci d'engager dans la communication poétique toutes les ressources d'un humain qui apparaît plus que jamais pluriel, forcé de, mais aussi apte à, se penser comme un à partir d'expériences multiples. Il permet aussi de mieux situer la nature et l'empan de l'inclusion des sciences dans la littérature opérée par Butor. Cette inclusion repose sur une approche à la fois anthropologique, insistant sur les propriétés intrinsèques de l'écrit et leurs conséquences sur la construction et l'acquisition des savoirs (« la littérature,



c'est ce qui se passe à l'intérieur du langage », Butor, 2014, p. 53) et interdidactique, montrant que les savoirs sont interconnectés à des niveaux de complexité très différents, mais qui les rendent indéfectiblement solidaires : « compter jusqu'à douze pour faire des alexandrins n'exige pas un génie des mathématiques ! Pourtant, on voit très bien la liaison étroite qu'il y a entre ces deux mondes apparemment tellement différents » (*ibid* p. 53-54). Reprenant un sens du mot « littérature » qui n'a jamais été abandonné dans le milieu universitaire où il évoque tout ce qui a été écrit dans une spécialité, aussi bien en droit, en médecine, qu'en science, ou en art, cette inclusion dépasse donc les sciences pour englober toutes les productions culturelles.

L'exclusion sexuelle fait partie des blocages sociaux que la culture peut engendrer. Elle est à verser au chapitre des dysfonctionnements de la culture mondiale, au même titre que d'autres discriminations politiques, religieuses, raciales. Nous l'abordons ici uniquement parce que le fil rouge qui nous a guidée dans notre enquête sur la poétique collaborative de Butor – la botanique – nous y a amenée, et que la levée de cette discrimination est un des phénomènes culturels les plus marquants du XX<sup>e</sup> siècle, comme sa résurgence l'est pour le début du XXI<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre botanique de Butor retrace avec fidélité la progression de la condition féminine en rapport avec l'évolution de l'intersémiotique florale. Trois ouvrages surtout manifestent son intérêt pour cette évolution culturelle : *Épîtres florales*, *Universos Paralelos* et *Cent instants japonais*. Dans les trois en effet, la femme est présente dans le raconté ou le montré, et comme partenaire artistique. Le cas d'*Herbier lunaire*, avec ses deux illustreurs, l'un homme, l'autre femme, est différent, mais prouve que la préférence qui guide Butor dans le choix de ses partenaires n'est pas genrée *a priori*. Peu importe leur sexe, ce qui compte c'est leur capacité à partager et à construire un projet artistique.

*Épîtres florales* condense l'aspect historique de la relation des femmes à la botanique grâce au décalage historique entre l'univers de la fiction, la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, montrant les premières touristes femmes qui se sont enhardies à visiter les Alpes, qu'on guide avec galanterie, et auxquelles on offre des bouquets, tandis que Catherine Ernst, en faisant alterner les paysages et les illustrations botaniques rappelle que les femmes sont entrées dans la science botanique par la petite porte de l'illustration, et dans les salons de peinture par celle de la peinture de fleurs, la conquête des légitimités scientifique et artistique s'étant révélée également ardue.

*Universos Paralelos* est à la fois selon sa préfacière Márcia Arbex *Um livro de diálogo*, et selon son préfacier Roger-Michel Allemand, *Uma história de amor*. Les deux préfaces retracent les rencontres croisées de Michel et Marie-Jo Butor avec la photographie et la poésie. Sur les vingt-quatre photos d'un voyage en Inde, effectué en 2008, quatorze montrent des femmes, des familles et des enfants. Sans qu'on puisse parler de sujets féminins, encore moins féministes, il faut rappeler que Marie-Jo, avant son mariage, était puéricultrice, et que c'était par les femmes et les enfants qu'elle rentrait en contact avec un pays. Dans *Cent instants japonais* familles, enfants et adolescents sont présents mais surtout pour faciliter la symbiose entre ville, forêt et jardin.

Nous en concluons que la photographie a permis à Marie-Jo Butor de s'accomplir personnellement et professionnellement. Mais nous retiendrons surtout que le passage des

femmes du statut de représenté à celui de créateur n'est qu'un exemple de l'effort que doit accomplir tout groupe discriminé pour conquérir sa liberté : se faire une place « à l'intérieur du langage » ; et que l'on n'y parvient jamais seul(e).

## BIBLIOGRAPHIE

- Bailly, Anatole, 1950, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette.
- Barthes Roland, 1970, *L'empire des signes*, Genève, Skira.
- Barthes Roland, 1980, *La chambre claire*, Paris, Gallimard-Seuil.
- Biagioli (Bilous) Nicole, 1991, *Sémiotiques de la fleur, essai d'intersémiotique appliquée*, thèse de doctorat d'État en linguistique et sémiotique, université Lumière Lyon II, 2 tomes, 789 pages.
- Biagioli (Bilous) Nicole, 1998, « La déclaration d'amour dans le code symbolique floral », *La dichiarazione d'amore*, Gelas Nadine et K. Kerbrat-Oreccioni Catherine (éd.), Genova, Erga edizioni, p. 198-234.
- Biagioli Nicole, 2007a, « Le trait botanique dans l'œuvre de M. Butor », *Le Trait*, vol. II, *Langue Visage Paysage. De la lettre à la figure*, Bonhomme Béatrice et al. (éd.), Paris, L'Harmattan, p. 217-231.
- Biagioli Nicole, 2007b, « Michel Butor, un nouveau romancier sur les pas de Jean-Jacques Rousseau », *Contemporary French and Francophonie Studies*, vol. 11, n°3, p. 369-378.
- Biagioli Nicole, 2009, « Les botaniques des dames, badinage précieux ou initiation scientifique ? » Marijn S. Kaplan, Perry Gethner (éds.), *Women in French Studies*, Special Issue *Women in the Middle*, p. 55-64.
- Biagioli Nicole, 2012a, « La poétique florale de Michel Butor et Catherine Ernst », *Chantiers du poème : prémisses et pratiques de la création poétique en français*, Azérad Hugues et al. (éds.), Berne, Peter Lang, Modern French Identities, p. 193-211.
- Biagioli Nicole, 2012b, « Des racines aux rhizomes : l'œuvre botanique de Michel Butor », Allemand Roger-Michel et Arbex Márcia (éds.), *Universo Butor*, Belo Horizonte C/EDITORA Arte, p. 64-77.
- Biagioli Nicole, 2013, « Dites-le avec des fleurs : le code symbolique floral ou comment construire les émotions en discours en se passant des mots », *Semen* n°35, avril, coord. Alain Rabatel, *Les émotions en débat : modes de sémiotisation et fonctions argumentatives*, p. 123-149.
- Biagioli Nicole, 2015, « Filles de Rousseau ? Botanique et émancipation des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle », *Genre, révolution, transgression : études offertes à Martine Lapied*, Guilhaumou Jacques et al. (éds.), Aix-Marseille, Université Presses Universitaires de Provence, p. 51-62.
- Butor Michel et Charewicz Gochka, 1984, *Herbier lunaire*, Paris, La Différence.
- Butor Michel et Hérold Jacques, 1985, *Passages de fleurs*, Paris, La caisse des dépôts.

- Butor Michel, Michel et Leick Joël, 1995, *Botanique martienne, Poésie au jour le jour*, livre d'artiste, Thionville et Lucinges, p. 30-31.
- Butor Michel, 2000, « Bâtons de jeunesse », *Poésie au jour le jour*, disponible sur <http://henri.desoubreaux.pagesperso-orange.fr/site%20perso8.html#POESIE-AU-JOUR-LE-JOUR-8>.
- Butor Michel et Ernst Catherine, 2003, *Errances botaniques*, Genève, Slatkine.
- Butor Michel, 2004, « Regard regards », « Guilin au futur », *L'Horticulteur itinérant*, Paris, Melville, p. 63-64 et 217-226.
- Butor Michel et Ernst Catherine, 2005, *Epîtres florales*, Genève, Slatkine.
- Butor Michel et Delhoume Olivier, 2010, *Jardins de rue au Japon*, Genève, Notari.
- Butor Michel et Butor Marie-Jo, 2011, *Universos Paralelos*, Belo Horizonte, C/EDITORIA Arte.
- Butor Michel, Butor Marie-Jo et Delhoume Olivier, 2013, *Cent instants japonais*, Genève, Notari.
- Butor Michel, Butor Marie-Jo et Delhoume Olivier, 2013, *Cent instants japonais*, Genève, Notari.
- Butor Michel, 2014, *Transformer le monde par le langage : entretiens avec Michel Butor*, propos recueillis par Amir Biglari, Paris, l'Harmattan.
- Delhoume Olivier, Michel Butor, Jacques Bœsch et Lucien Curzi, 2013, *Le temps du Japon*, Genève, Notari.
- Drouhin Jean-Marc, 2005, « Linné et la dénomination des vivants : portrait du naturaliste en législateur », *Les fondements de la botanique*, Hocquet Thierry (éd.), Paris, Vuibert, p. 37-55.
- Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- Giraud Lucien, 2006, *Michel Butor, Le dialogue avec les arts*, Lille, Septentrion.
- Fontanier Pierre, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Gaffiot Félix, 1934, *Dictionnaire illustré Latin-français*, Paris, Hachette.
- Grandville Jean-Jacques, Karr Alphonse et Delord Taxile, 1847, *Les Fleurs animées*, Paris, Gabriel de Gonet.
- La Tour Charlotte de, 1818, 10<sup>ème</sup> édition, *Le langage des fleurs*, Paris, Garnier frères.
- Magnin-Gonze Joëlle, 2004, *Histoire de la botanique*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- Rousseau Jean-Jacques, [1777-1778] 2012a, *Ecrits sur la botanique, Œuvres complètes*, Trousson Raymond et Eideldinger Frédéric S. (éd), t. I, Genève, Slatkine.
- Rousseau Jean-Jacques, [1765-1770] 2012b, *Les confessions, Œuvres complètes, Œuvres complètes*, Trousson Raymond et Eideldinger Frédéric S. (éd), t. I, Genève, Slatkine.
- Todorov Tzvetan, 1977, *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- Todorov Tzvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- Winnicott Donald Woods, 1971, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.