

Université de Limoges

ED 654

Centre de Recherches Sémiotiques (CeRes)

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Limoges

Sciences du langage - Sémiotique

Présentée et soutenue par

Mireille MÉRIGONDE

Le 08 / 12 / 2022

**Écosémiotique d'un poète - jardinier : Jean Tortel (1904 - 1993)
ou Comment renouer avec le vivant.**

Thèse dirigée par Nicole PIGNIER

JURY :

Président du jury

M. Yves Dakouo

Rapporteurs

M. Yves Dakouo, Professeur en Sciences du Langage, Laboratoire Ladipa,
Université Joseph Ki-Zerbo, Ouagadougou

M. Juliette Vion-Dury, Professeure de Littératures comparées, IRIS Campus
Condorcet, Université Sorbonne Paris Nord

Examineurs

M. Daniel Marcheix, Professeur émérite en Sciences du langage, CERES, EA 3648,
FLSH Université de Limoges

Mme Nicole Pignier, Professeure d'université, EHIC, FLSH Université de Limoges

À mes parents

Mais cette fleur et ce vide inchangé
Qui me réclament pour paraître
Gagner un sens en devenant des mots,
L'un et l'autre (et je passe
Et ne suis plus ici),
Restent là, restent ce qu'ils sont
Dans le concert organisé des gloses
Qui regardent l'Espace et meurent dans le Temps.

Tortel, *Relations*, p 65-66

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Madame Pignier pour les encouragements reçus tout au long de la rédaction de cette thèse, pour les précieuses corrections qui y ont été apportées et pour l'excellence et l'exemplarité de son travail inspirant.

Je tiens à remercier Liliane Giraudon et André Dimanche qui m'ont chacun accordé un entretien téléphonique et fourni des renseignements qui ont permis de finaliser le chapitre sur l'écriture.

Je remercie également toutes les personnes très professionnelles rencontrées dans les bibliothèques et tout particulièrement le personnel de la Bibliothèque universitaire de Brive, pour la célérité de ses recherches documentaires, sa régulière disponibilité et son amabilité.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



SOMMAIRE

Introduction générale	7
Partie I. Méthodologie.	15
Chapitre 1. Au jardin des médialités..	20
chapitre 2. Ecosémiotique et écriture.	70
chapitre 3. Jean Tortel, un poète entre esthésies et esthesis.	120
Partie II. " Que le vivant y ait sa place"	142
chapitre 1. Corps en un jardin.	142
chapitre 2. Des jardins et des paysages en mouvement.	182
chapitre 3. L'écriture comme force de vie.	209
Bilan de la deuxième partie.	245
Partie III. "Critique d'un langage" ou la recherche du vivant dans les signes.	247
chapitre 1. Critique du signe qu'on substitue.	249
chapitre 2. Critique du signe qu'on interprète.	280
chapitre 3. Le signe qu'on perçoit.	302
Bilan de la troisième partie: l'ouverture du signe au vivant.	331
Conclusion générale	333
Bibliographie	340
Annexes	360
Index alphabétique	373
Table des matières	379
Résumé et mots-clés	385

Introduction générale

Notre recherche part d'un double constat. Le premier sonnera comme une évidence : la poésie a toujours été ouverte à la « Nature », pour en chanter les beautés, pour manifester l'union cosmique qu'elle favorise ou pour déplorer les menaces auxquelles elle est exposée. Dans *Pastoral. De la poésie comme écologie*, au chapitre « Écologie dernière », Jean-Claude Pinson analyse ainsi dans une perspective environnementaliste les œuvres de plusieurs poètes contemporains. Mais de tous temps les poètes ont été sensibles à la présence du vivant et aux autres formes de communication qui animent la Nature. Ils donnent la parole aux animaux et conçoivent aisément le langage « muet » des plantes voire des minéraux. Une analogie entre la part vivante de leur art et ce que l'on observe dans la nature est souvent établie. Le second constat : les différentes disciplines des Sciences du langage qui, jusque-là, ont façonné notre approche discursive ne vont guère en ce sens. Elles ont du mal à intégrer plantes et animaux dans leurs théories – la linguistique, tout particulièrement. Seules la zoosémiotique, la phytosémiotique et l'écosémiotique ont fait un effort en ce sens en fondant leurs analyses sur la triade peircienne du signe. Dans le principe, ceci nous semble véritablement de bon aloi. Un article de Seabok tel que « On chemical signs » peut ainsi être aussi éclairant et révolutionnaire pour une pensée sceptique quant à la complexité du langage animal que, par exemple, la lecture des *Prolégomènes à une théorie du langage* de Hjelmslev pour un étudiant néophyte en linguistique. L'anthropologue Eduardo Kohn construit également sa réflexion à partir de la triade de Charles Sanders Peirce et des « contextes changeants » du signe liés à l'interprétant, autre concept-clé de la théorie de Peirce. Dans sa préface à *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain* de Kohn, Philippe Descola considère que l'auteur a jeté « les bases d'une sémiologie trans-espèces » et que ce livre est « un essai à la fois philosophique et poétique sur ce que c'est pour un signe d'être vivant ».

Nous souscrivons entièrement à ce beau projet mais dans notre thèse nous montrerons que Peirce seul ne peut suffire à une écologie du signe et que la sémiotique post-structurale française ouvre aussi des voies intéressantes. De fait, cette problématique n'apparaîtra dans notre recherche que comme le terme résultant d'une réflexion plus générale sur l'écriture poétique dans son rapport au vivant. Nous nous demanderons en effet comment l'écriture poétique - une production culturelle - peut permettre de renouer avec le vivant. Notre intuition première que l'une des meilleures approches du vivant se trouve dans la poésie est confirmée par Timothy Morton :

« *Le livre de la Nature ressemble plus à un poème de Mallarmé qu'à une œuvre linéaire, syntaxiquement organisée, unifiée. Les mots sont disposés sur la page : on ne sait pas s'il faut les lire de gauche à droite, ni quels mots vont de pair. Les mots fluctuent et changent de position sous nos yeux. (...) L'histoire des formes du vivant est comme un livre auquel il manque de nombreuses pages*¹. »

Pour Morton la pensée écologique est en effet une pensée du maillage et du décentrement du sujet ce qui entre en parfaite congruence avec la poétique mallarméenne.

1 MORTON Timothy (2010), *La pensée écologique*, pp 106-107.

Toutefois, force est d'admettre que la littérature dans son ensemble s'empare du thème écologique.

Littérature et écologie

En effet, nous assistons actuellement à un essor de la littérature écologique. Pierre Schoentjes relève qu'autrefois l'intérêt portait dans les études littéraires sur la problématique des inégalités sociales mais que la question environnementale passe maintenant au premier plan :

« *La littérature a pris acte d'un monde dominé par les réseaux et la mobilité ; elle fait résonner le problème complexe du rapport entre le local et le global, entre la façon dont nous habitons le monde avec notre corps et la manière dont nous interagissons à distance avec des personnes, des animaux et des lieux que nous ne fréquenterons peut-être jamais. La littérature apparaît aujourd'hui comme une thématique privilégiée à travers laquelle écrivains et lecteurs pensent leur appartenance à des communautés qui ne sont plus en premier lieu nationales².* »

Les enjeux associés au thème du vivant sont désormais exposés dans des œuvres de tous genres. Grâce au pouvoir des fictions, les écrivains contemporains cherchent à favoriser les prises de conscience et souhaitent montrer que l'homme a mis la main sur la quasi-totalité de la nature pour la façonner, la considérant comme un objet placé devant lui pour sa propre subsistance alors qu'il en fait partie, en dépend et doit tenir compte des autres formes de vie s'il souhaite assurer sa propre survie. Jean-Claude Pinson constate que la poésie a toujours entretenu « un rapport de très archaïque connivence », « un pacte pastoral » avec la Nature. La poésie relève d'une « éco-poétique³ » car elle porte sur l'expérience sensible. Le poème, si on le compare au roman, est davantage « météorologique ». Il y a, dit-il, « une affinité élective » entre Nature et Poésie⁴. Michel Collot considère quant à lui dans *Le chant du monde* que cette perception de la nature apparaît dès la fin de la seconde guerre mondiale, lorsque les écrivains ont ressenti le besoin de retrouver la terre, pour certains afin de renouer avec leurs origines, pour d'autres dans le but d'échapper à l'ambiance délétère des cités industrialisées. Dans le domaine plus spécifique de la poésie, après Susanna Lidström et Greg Garrard, Pascale Amiot distingue deux périodes : celle d'une poésie écophénoménologique qui culmine dans les années 80 et cherche à exprimer les relations sensibles au cosmos et à la terre et, depuis les années 2010, une poésie à dominante environnementale, qui met l'accent sur les problématiques liées au climat ou au comportement destructeur des hommes ⁵ . La poésie écophénoménologique « révèle la capacité de la poésie d'élever la conscience que nous avons de notre environnement naturel » et la poésie environnementale met l'accent sur la capacité qu'ont les poèmes d'aborder des préoccupations environnementales complexes ».

2 SCHOENTJES, *Le mur des abeilles*, pp 419-420

3 Le terme poétique, contraction de poétique et éthique est déjà proposé dans Pinson, (1995), *Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*.

4 PINSON J-C (2020), *Pastoral. De la poésie comme écologie*.

5 AMIOT Pascale (2021), « Écopoétique de la biodiversité dans la poésie de Seamus Heaney : vers une écopoétique du vivant », Conférence durant la *Journée d'études de la biodiversité : enjeux littéraires, stylistiques, historiques*, organisée par l'université de Perpignan le 5 novembre 2021, <https://ecopoetique.hypotheses.org>,

Si l'on considère plus particulièrement le cas des végétaux, ils ont souvent été une source d'inspiration pour les écrivains : Thoreau et les écrivains du *Nature writing* aux Etats-unis, Colette, Giono, Hugo, Ponge pour n'en citer que quelques-uns en France. En 2018, Richard Powers montre son engagement écologique en construisant une « immense fresque botanique et humaine » avec *L'arbre-monde*.⁶

Études littéraires et écologie

Chez les anglo-saxons, depuis 1978, avec la parution de *Literature and ecology : an experiment in ecocriticism* de William Rueckert, le champ d'études concerné par l'écologie est l'écocritique (ecocriticism). C'est une approche interdisciplinaire qui traite, dans une perspective écologique, le thème de la nature et de la relation à la nature dans la littérature et les arts.

L'écopoétique est une approche francophone qui se développe depuis quelques années en France grâce à des séminaires universitaires, un atelier de recherches créé à Perpignan en 2015⁷ et l'inspiration de penseurs tels Philippe Descola, Michel Serres, Bruno Latour ou Augustin Berque. L'objectif de l'écopoétique est d'accompagner l'essor de la littérature écologique. Notons qu'il existe également la géocritique dont les instigateurs sont Bertrand Westphal et Michel Collot et la géopoétique avec Kenneth White et le poète et essayiste Michel Deguy. L'écopoétique se charge de l'analyse littéraire des œuvres portant sur la nature et la relation de l'homme à la nature et ne manque pas, comme l'écocritique, de relever les relations entre Art et Nature. Dans *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Pierre Schoentjes étudie ainsi principalement des œuvres contemporaines mais aussi de plus anciennes : l'œuvre de Maria Borély, l'amie de Giono, Charles Exbrayat, Maurice Genevoix et fait des références fréquentes à Jean Giono. Dans cet ouvrage, il distingue la littérature « verte » et la littérature « marron », celle qui aborde le thème de la pollution dans des œuvres contestataires.

Pour identifier l'inchoation d'un mouvement écologique à travers la littérature en France, on invoque fréquemment Giono pour le roman et Francis Ponge en poésie. La poésie écologique trouve effectivement son origine dans la poésie matérialiste d'abord dite « objectiviste » qui apparaît au tournant des années 50, à l'ombre du formalisme et dans le fonds philosophique des littératures non représentatives. Cette « nouvelle poésie », née en opposition à l'épanchement lyrique des Romantiques et à l'image surréaliste (le « stupéfiant-image »), cherchait à exprimer la relation sensible au monde. Sous l'effet de l'industrialisation et de l'urbanisation croissantes, ce mouvement de rupture fut accompagné, chez nombre de poètes, d'une volonté plus marquée de renouer avec la nature et d'un retour à la terre. On commence à étudier les écopoètes (Trassard, Deguy, Giono...) et le *Nature writing*, et on propose de nouvelles approches du paysage. Michel Collot consacre une recherche « Pays, paysans, paysage » au poète André Frénaud⁸. Collot considère que « tout un versant de son œuvre poétique s'oriente vers une relation intime à la terre, à un espace rural dont l'attraction se marque notamment dans les années 50 ». La notion de pays met l'accent sur la dimension sociale et symbolique d'un espace, envisagé comme lieu de collectivité alors que celle de paysage renvoie à « une certaine image du pays, tel qu'il se présente, au point de vue d'un observateur ou tel qu'il est représenté dans un tableau »,

6 france culture sur figura.uqcam.ca

7 Atelier de recherche en écopoétique, écocritique et écoanthropologie, Cresem.

8 COLLOT Michel, *Paysage et poésie du Romantisme à nos jours*.

c'est une représentation artistique. Selon Collot, « La résurgence du paysage après-guerre dans l'oeuvre de Frénaud comme dans celle de beaucoup d'autres poètes et d'artistes répond à une même situation historique et à une commune exigence éthique et esthétique ».

Désireuse de proposer une vision renouvelée des lieux, des relations tissées aux lieux comme aux formes du vivant (humains, animaux, végétaux) qui les habitent et les animent, la poésie est le vécu de l'expérience poétique d'une relation « vivante » aux lieux. On peut alors dire - et sans forcer le trait - comme l'a affirmé Michel Deguy, que « la poésie est une écologie ». Michel Deguy se dit désormais « écologue en écho à géologue ». Il considère qu'écologie et poétique se rejoignent car ce sont toutes deux des visions à la fois philosophiques et scientifiques. Selon lui le « sens poétique des choses » est un « attachement » qui s'exprime par la médiation d'une œuvre mêlant extérieur et intérieur. Avec Deguy, la question du lieu est celle du vivant et du sensible et il s'agit d'apprendre à habiter, vivre possiblement le lieu en cette époque de « déterrestration ». Dans ses prises et dé-prises réitérées, l'écriture poétique s'ajuste aussi aux mouvements et transformations des lieux et du vivant en général.

L'écopoétique constitue un apport précieux dans les études littéraires : elle présente le vaste panorama de la littérature écologique et montre que l'expression ou la mise en fiction de nouvelles conceptions du monde naturel et des formes de vie s'accompagne, se soutient d'une transformation des formes et procédés littéraires. La découverte de l'écopoétique a donné un appui certain à notre recherche qui n'est pourtant pas prioritairement une étude littéraire mais une réflexion qui part de la sémiotique générale pour aller vers l'écosémiotique comme un fondement éthique indispensable.

Éco-sémiotique et littérature

Qu'est-ce que l'écosémiotique ? « Eco » est issu du grec ancien « oikos », « la maison », qui renvoie désormais, par extension, dans ce terme comme dans les autres dérivés (écologie, écosystème, écocritique, écopoétique ou écoumène) à des disciplines et représentations en rapport avec l'environnement. L'écosémiotique est ainsi une branche de la sémiotique qui s'intéresse aux significations construites par les vivants (humains, animaux ou végétaux) considérés dans leur milieu.⁹ Vignola distingue d'une part l'écosémiotique et la biosémiotique et, d'autre part, l'écosémiotique et l'écocritique. L'écosémiotique issue des travaux des précurseurs Winfried Nöth et Kalevi Küll peut avoir différents objets d'étude : elle peut s'intéresser aux problématiques écologiques exprimées dans divers types de discours (scientifique, médiatique, artistique...) ; elle peut aussi étudier les représentations de la nature qui peuvent influencer les activités humaines en lien avec l'environnement. Elle a alors une visée éthique ou, à tout le moins, sociale, philosophique voire anthropologique. L'écosémiotique a pour principe que « la Terre a le potentiel de participer à des relations sémiotiques », que « les espèces animales donnent sens à leur environnement en fonction de leurs besoins et de leur monde » et que dans la culture humaine l'environnement se célèbre à travers les symboles de la nature et les descriptions de celle-ci dans les arts et la littérature...Mais l'écosémiotique peut aussi fonder sa recherche sur les signes perçus et interprétés par les individus dans un milieu en les traitant dans leurs dimensions physico-biologique et imaginaire. Chaque être vivant est engagé dans « un

9 Pour mieux connaître l'histoire et les grands noms de cette discipline (dont Winfried Nöth et Kalevi Küll), on peut se référer à l'article de Vignola sur le site de la revue *Cygne Noir* (n°5, 2017) ou sur le site *Hisour*. La présentation de l'écosémiotique repose ici sur les informations contenues dans ces sites.

processus de communication avec son environnement, un jeu de perception et d'action permis et limité par la physiologie de l'animal, de la plante ou de la bactérie ». Envisagée sous ce rapport, l'écosémiotique a partie liée avec la biosémiotique, dont le postulat est que la sémiotique, « relations de signe changeantes », est une « caractéristique essentielle de la vie ». Thomas Seboek et Von Uexküll sont considérés comme les premiers biosémioticiens. Écosémiotique et biosémiotique d'inspiration peircienne ont une approche évolutionniste. Vignola rapproche également écosémiotique et écocritique. Il fait référence à une pionnière en matière d'écocritique, Wendy Wheeler qui a étudié les relations entre littérature et environnement. Pour Wheeler, il n'y a pas d'opposition nature / culture : « La culture est la façon dont la nature a évolué en nous ». Chez Kull, déjà, la nature se déploie selon quatre niveaux : la nature zéro est la « nature sauvage avant intervention humaine », la nature première est la « nature que l'on voit, décrit, interprète », la seconde est la « nature interprétée, traduite, transformée » et la tierce, enfin, est la nature « virtuelle » (dans les arts et la science). La culture se développe toujours au contact de la nature. Ainsi, un texte est conçu comme « toujours dérivé de ce contact au monde », il « s'élabore au contact du monde ». Comme ses prédécesseurs écosémioticiens, elle remet en question la conception saussurienne du signe car elle n'est ni pragmatique ni évolutive. Elle se tourne elle aussi vers C.S. Peirce pour qui « l'environnement physique, social, culturel ou affectif » de tout individu est « constitué de signes » car « l'univers entier est infusé de signes ». Pour Wheeler le continuum des niveaux peirciens (priméité, secondéité, tiercéité) correspond à des degrés de complexification culturelle : « les symboles reposent sur les signes moins élaborés que sont l'icône et l'index ». Les travaux de Von Uexküll complètent cette approche par l'importance de l'action perceptive dans un Umwelt : « Chaque espèce a son Umwelt¹⁰ ». Selon Vignola, l'écocritique doit se fonder sur les bases de l'écosémiotique et l'auteur espère que « se développe enfin, dans le domaine de la critique littéraire comme dans les humanités en général, la révolution écologique que l'écocritique des premières heures espérait de tous ses vœux ». Le propos dépasse donc le cadre d'une écolinguistique, qui s'intéresse à la langue en ce qu'elle « se déploie à l'intérieur de l'umwelt humain » et « contribue à modeler l'expérience subjective du monde ».

Dans sa présentation, Vignola soulève un problème de taille : il n'existe pas de « modèle théorique solide » qui permette d'aborder la question de l'écologie en littérature. Une écosémiotique dans la lignée de Peirce et de Uexküll serait selon lui une solution, elle montrerait la « continuité entre Nature et Culture ».

L'écosémiotique française n'est pas encore très développée mais prend une inflexion nouvelle à travers les travaux de Nicole Pignier. Elle se démarque de la sémiotique d'inspiration structuraliste, fondée dans le système et le déterminisme, avec une approche mésologique et co-énonciative du vivant : le sens naît dans des milieux par les relations sensibles et perceptives instaurées au sein du monde vivant. Elles émergent de relations appréciatives créatives et en partie imprévisibles entre les vivants et leurs lieux de vie :

« L'écologisation de la sémiotique amène à élargir le champ investi par la sémiotique énonciative. En effet, l'énonciation varie en degrés divers relatifs aux espèces et aux communautés entre une énonciation synesthésique (manifestation d'intentionnalités par un

10 Umwelt ou « monde propre » : voir à ce sujet C. Kerbrat-Orrechioni, *Nous et les autres animaux*, au chapitre « Umwelt et point de vue animal ».

énoncé qui orchestrent des modalités olfactives, sonores, sensori-motrices...) et une énonciation symbolique (linguistique par exemple). »¹¹

L'écosémioticienne s'intéresse aux expressions littéraires de l'attachement à un lieu, qui marquent leur ancrage dans un lieu et savent ajuster leur art à la nature vivante du lieu :

« L'écosémiotique telle que nous l'envisageons considère la vie du sens dans son lien au vivant. Le sens est questionné en tant que tension continue entre la nature à savoir l'oïkos, la Terre / biosphère accueillant la vie et la culture qui émerge des liens créatifs, perceptifs entre des communautés humaines et des lieux vivants¹². »

Cette écosémiotique, plus particulièrement concernée par l'émergence de significations en un milieu (oïkos) est également concernée par la littérature en tant que forme de communication écologique usant de signes et s'intéressant elle-même aux formes de communication du vivant et à leurs éco-signes. L'écosémiotique peut aussi se donner la littérature comme champ d'observation et d'étude lorsque sont mis en jeu le « sens du vivant » ou « la vie du sens »¹³, pour reprendre les expressions de Nicole Pignier.

Problématiques

Deux problématiques ont fédéré cette recherche et la troisième en découle. Nous nous sommes d'abord demandé dans quelle mesure nous pouvons parler de communication au sein du vivant (entre humains, animaux, végétaux) et pourquoi des poètes contemporains ont eu cette même interrogation. Tout cela n'était-il pas un retour à l'« universelle analogie » des Romantiques, une résurgence des « correspondances » baudelairiennes ou l'habillage d'un anthropomorphisme littéraire naïf issu des conteurs et fabulistes et de leurs personnifications ? À l'heure actuelle, ces conceptions « animistes » ne connaissent-elles pas un certain regain du fait du changement climatique, des catastrophes naturelles et de nos peurs d'une proche fin du monde ? Les problématiques actuelles nous rendent-elles irrationnels jusqu'à souhaiter retrouver l'« utopie » rassurante d'un monde antédiluvien où les hommes et les animaux possédaient un même langage ? Ou nous rapprochent-elles de lois naturelles ou de principes que nous avons oubliés à nos dépens ? Quoi qu'il en soit, et nous l'avons admis dans le même temps, la littérature a souvent été l'inspiratrice d'inventions techniques et des progrès de la civilisation. Elle sait aussi pointer les problèmes et mettre en garde. De fait, les intuitions naturelles de la littérature sont maintenant, à leur tour, l'objet d'investigations, d'observations minutieuses de la part des scientifiques qui n'hésitent pas à citer leurs sources d'inspiration. Après la communication dans le monde animal, c'est maintenant le règne végétal qui bénéficie des attentions des chercheurs. Une autre question a continuellement accompagné ce premier temps de recherches et de réflexions : les plantes émettent-elles des signaux ou des signes et comment comprendre ce que certains poètes ont appelé « l'infra langage » ou le « langage muet » des plantes ? Nous avons également noté que le projet présenté sur le site *Figura* pour la période 2017-2022 constatait qu'aucune étude n'avait encore traité avant 2017 le phénomène de la « circulation végétale en littérature » ni ses conséquences sur les genres et l'écriture.

11 PIGNIER Nicole, « Fondements d'une écosémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques. Connaissances et savoirs, Paris, 2021, p 41- 43.

12 PIGNIER, *op cit.*

13 PIGNIER, *op cit.*

La seconde problématique concerne plus particulièrement la praxis poétique. Comment l'écriture peut-elle rester en accord avec une conception écosémiotique du vivant ? Comment peut-on en venir à affirmer comme Michel Deguy que « la poésie est une écologie¹⁴ » ? L'écriture permet-elle de renouer avec le vivant alors que nombre de poètes et écrivains reconnaissent la tension qui existe entre leur désir d'écrire et la difficulté ou l'effort à produire pour y parvenir ? Les écrivains de la nature n'ont pas toujours connu les lieux dont ils ont parlé et qu'ils ont décrits. On leur a par ailleurs reproché des effets stylistiques qui éloignent du référent. L'écriture permet-elle de trouver, créer une harmonie entre l'homme et la terre ? On voit rapidement les difficultés de ce genre d'assertion ou son caractère possiblement non universel. Une technique aussi « culturelle » que l'écriture poétique peut-elle s'accorder avec une approche écosémiotique du vivant ? Comment l'écriture participe-t-elle à une forme de vie écopoétique alors que cette pratique repose sur l'usage des signes conventionnels de la langue et de son découpage du réel ? Les relations établies par les poètes entre l'écriture et le vivant sont-elles, elles aussi, fondées ? Mais dans l'hypothèse d'« affinités », de liens étroits et « naturels » avec la nature, une conception écosémiotique du vivant ne nous conduirait-elle pas à redéfinir l'écriture ?

Enfin, la troisième question à traiter dans cette thèse, qui découle des précédentes, est de savoir si on peut encore fonder une théorie du signe sur une conception coupée du monde et du vivant. Si « la poésie est une écologie », dans quelle mesure les conceptions traditionnelles (structuraliste et pragmaticiste) du signe restent-elles valides pour rendre compte de cette écriture et d'une forme de vie « écopoétique » ? En bref, quelle conception du signe pour l'écosémiotique ?

Cette thèse portera donc sur le renouvellement de la représentation du vivant et de la communication du vivant dans la poésie contemporaine et montrera que cette conception du vivant a transformé la praxis poétique et l'approche de la signification. Notre poétique de référence est celle de Jean Tortel, le poète des Jardins-Neufs d'Avignon car elle prend en considération les relations et la communication au sein du monde vivant mais aussi l'écriture et le langage dans leur rapport au vivant. Si l'importance de Francis Ponge est indéniable dans le monde de la poésie et si la voix pongienne est porteuse d'une sensibilité écologique certaine, on oublie trop souvent que son ami le poète et critique littéraire Jean Tortel fut le premier à soutenir son travail et ses approches, en le publiant et en rédigeant des articles et essais sur son œuvre. Jean Tortel fut également l'initiateur du renouveau poétique après-guerre, par ses choix éditoriaux, ses recherches sur le langage et son œuvre même, foisonnante et souvent expérimentale.

Notre titre de thèse est : *Ecosémiotique d'un poète-jardinier : Jean Tortel. Ou Comment renouer avec le vivant.*

Jean Tortel fait partie de ces poètes qui, dans les années 50, ont choisi un retour à la terre, plus précisément aux deux jardins d'une propriété en Avignon, pour une pratique écophénoménologique située, jusqu'aux années 90. Le jardin se transforme au rythme des saisons et le poète y observe les affections des corps et diverses formes de la co-énonciation du vivant. L'analogie entre la vie naturelle et la vie du poème apparaît dès lors : la pratique scripturale agit telle une force de vie et participe à la création d'une « forme de vie supérieure¹⁵ » où éthique et esthétique se rejoignent dans l'écopoème. Dans cette poétique qui souhaite rester au plus près de la relation sensible, la conception du langage évolue et, passant par une naturalisation des signes, fait l'hypothèse de leur biologisation.

14 DEGUY Michel (2017), *L'envergure des comparses*.

15 Expression présente dans *Jalons* de Jean Tortel.

Poète et jardinier, Tortel n'est pas un écologiste au sens où on emploie le mot actuellement, c'est-à-dire une personne engagée qui œuvre pour la protection de l'« environnement » mais il était sensibilisé à l'écologie sans employer le mot. Il n'y a d'ailleurs nul anachronisme à employer le terme pour la période après-guerre : le mot est apparu en 1866 ; après 1945 et l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima, on a parlé du début d'un « âge écologique ». Quoi qu'il en soit, l'attention que Tortel porte sur le monde est un « regard écologique » au sens donné par Augustin Berque, c'est-à-dire ancré, empathique et responsable, porteur d'une éthique bienveillante envers la nature. Dans la praxis quotidienne et le soin porté à ce que disent les vivants végétaux, le poète - jardinier compose avec l'énigme du corps végétal et découvre, parfois avec crainte et recul mais intérêt et fascination, de nouvelles formes de communication au sein du vivant. Il ne s'agit plus, alors, de parler « de » la nature, du jardin, des plantes mais d'admettre que cela « parle » à sa façon. Nous trouvons chez Tortel une sensibilité écologique qui est désormais affirmée avec force dans la littérature contemporaine pour contrecarrer les dégâts de l'industrialisation et de l'urbanisation.

Jean Mottet, dans le prologue de *L'herbe dans tous ses états*, met en exergue le fait que « le rêve d'une coïncidence de l'esprit et du monde à l'aide d'éléments naturels apparaît (...) comme l'un des thèmes majeurs de la poésie contemporaine » et il donne en exemples Bonnefoy, Jaccottet et Ponge qui souhaitent « renouer un pacte avec la nature ». Nous souhaitons y ajouter Jean Tortel qui, après avoir adopté avec Ponge une position objectiviste, a élaboré sa conception d'un « corps véritable », lieu de chair où se tissent les relations réciproques entre le corps et le monde, un corps de porosités et d'échanges à l'instar du corps merleau-pontien que Tortel n'eut de cesse d'observer dans sa pratique phénoménologique des Jardins. Nous souhaitons profiter de cette thèse pour remettre en avant la partie écophénoménologique de sa poésie que nous trouvons insuffisamment étudiée. Cette poétique est toujours d'actualité et nous fait comprendre comment nous devons nous positionner et nous penser parmi les vivants sur cette terre.

Dans cette thèse, nous analyserons dans une perspective écosémiotique la spécificité des lieux (jardins et paysages) tortelliens et les formes de la médiation au sein du jardin, les aspects du vivant mis en exergue par le poète (le regard porté sur le corps végétal et ses facultés, la capacité du végétal à communiquer) ce qui nous permettra de valoriser la singularité de sa sensibilité et de son approche par rapport aux poètes qui furent ses contemporains avec qui il a pu travailler. Nous montrerons enfin comment les forces vives qui agissent au sein du vivant sont aussi à l'œuvre au cœur du poème et de « l'acte d'écrire »¹⁶. Nous montrerons comment, après avoir eu une posture polémique qui le rendait insatisfait, il trouve une voie de « conciliation » qui le conduit à l'apaisement et lui permet de sortir de la coupure sémiotique entre les mots et les choses pour renouer avec la présence concrète.

Présentation des parties

Notre recherche s'articulera en trois parties. La première partie présente nos choix méthodologiques et l'auteur. Elle s'intitule « Au jardin des médialités ». Notre projet est de montrer comment l'éco-sémiotique peut s'associer au champ de la discipline littéraire de l'écopoétique en utilisant ses modèles sémiotiques du vivant et en envisageant l'écriture d'un point de vue écosémiotique. Dans le cadre de l'écosémiotique mise en place par Nicole

16 Tortel écrit un essai intitulé « L'acte d'écrire », publié dans *Le Trottoir de trèfle* (1986).

Pignier (non déterministe, mésologique et co-énonciative), nous intégrons des « outils » de la sémiotique tensive, tout particulièrement ceux de la sémiotique de l'espace, la sémiotique visuelle, la sémiotique des corps, du sensible et des empreintes de Jacques Fontanille. Dans les développements sur le lieu, le corps et la communication, une mise en regard est réalisée avec les avancées scientifiques et les réflexions linguistiques ou philosophiques lorsque cela est nécessaire. Dans le développement qui concerne l'écriture un panorama des différentes théories de l'écriture est exposé. Cette première partie anticipe la seconde partie et prépare aux études qu'elle contient.

La seconde partie s'intitule « Que le vivant y ait sa place », citation de l'auteur qui nous semble bien résumer son projet poétique ¹⁷. L'écophénoménologie de Jean Tortel cherche à dire la médiation du corps, sa sensibilité, ses limites, représentées par les limites du jardin qui peut devenir paysage ou celles du corps, mais aussi son imaginaire. Elle s'intéresse aux interactions entre humains et non humains - végétaux, animaux, minéraux - et à leurs modes de communication. Elle met en exergue des phénomènes de co-énonciation au sein du vivant. Lorsque Tortel s'installe aux Jardins, c'est pour lui l'occasion de s'imprégner avec bonheur des manifestations et interactions du vivant comme de leurs variations. L'écosémiotique du regard permet à Jean Tortel de renouer avec la Terre. Aux Jardins-Neufs d'Avignon, la volonté de co-énoncer avec le vivant au fil des saisons, des métamorphoses ou des accidents naturels ancre sa poétique dans la sensation et le mouvement et par le geste inlassable du creusement / renversement transforme la philosophie du jardin en une poétique singulière particulièrement originale. Cette « didactique » du vivant peut ainsi être rapportée au poème et à l'écriture, la nature éclairant la praxis. Pour Jean Tortel le poème devient une organisation vivante, en mouvement et réfractaire à toute saisie holistique. C'est un corps instable, construit sur l'informe ou le désordre, toujours en construction. Il assimile le geste du poète à celui du paysan / jardinier (creusement / renversement) dont l'intentionnalité serait indissociable des aléas naturels, de la mouvance des corps et des lieux. Elle procéderait par ajustement, toujours renaissante sous une forme nouvelle, comme une force vive issue de la nature. La poésie des Jardins implique la co-énonciation des corps (humains, végétaux, animaux et minéraux). Dans cette deuxième partie nous proposerons l'analyse de plusieurs poèmes ou proses.

La troisième partie s'intitule « Critique d'un langage ou l'ouverture du signe au vivant ». Son premier intitulé fut « Ratures des signes » en hommage au journal *Ratures des jours* de Jean Tortel, constitué d'un ensemble de réflexions sur la littérature, l'écriture ou l'expérience du quotidien. Mais la question du signe dépasse le cadre poétique et devient désormais une question écologique qui impose un renversement absolu des principes érigés par la linguistique structurale. Dans cette troisième partie nous envisagerons d'un point de vue écosémiotique les conséquences théoriques des poétiques écophénoménologiques sur le signe. Nous montrerons que « la poésie est une écologie » (Deguy) parce qu'elles s'érigent toutes deux sur une conception du signe ouverte au vivant.

Première partie. Méthodologie.

Introduction : De l'écologie à l'écosémiotique

17 Quoique décontextualisée, citation extraite de *Ratures des jours. Journal 1955-1979* (1994)

« L'homme habite poétiquement » (« Dichterisch wohnt der mensch ») : cette phrase a été rendue célèbre par Heidegger puis reprise en poésie pour affirmer « l'essence » de la poésie mais depuis l'avènement du monde moderne, son industrialisation et les transformations dans un monde du travail désormais soumis à la technologie, à l'informatique et à l'accélération, ce mode d'habitat reste-t-il possible ? Dans *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Jean-Claude Pinson reconnaît qu'à une certaine époque la poésie a elle aussi pris le risque du "technique" et qu'elle a failli y perdre sa raison d'être : « Quant à la poésie, en butte à l'impérialisme croissant des langages techniques¹⁸, oublieuse de son ancienne alliance avec les éléments telluriques et cosmiques, cultivée « hors sol », elle ne survivrait plus que sous la forme marginale d'un artificiel jeu avec le langage ». Jean-Claude Pinson réfléchit à la question avec Heidegger et Paul Ricoeur :

« Heidegger fait de la poésie une condition du séjour humain « authentique » et pour lui, habiter « authentiquement », c'est à la fois : « sauver » la terre (et non s'en faire le maître absolu) ; « accueillir » le ciel, c'est-à-dire laisser être librement le cours des saisons et l'alternance des jours et des nuits qui rythment l'existence (et non s'en éloigner toujours davantage dans l'artificialité croissante d'un univers technique) ; c'est demeurer attentif aux signes du divin (et non s'enfermer dans l'orgueil d'une raison positiviste évinçant toute possibilité d'un sacré) ; c'est enfin s'assumer en mortel (et non fuir le souci de la mort). »

L'homme séjourne en une habitation que Heidegger nomme « la clairière du langage et de l'être ». Jean-Claude Pinson propose alors la définition suivante de la poésie :

« La poésie est ce qui enracine l'acte d'habiter entre ciel et terre, sous le ciel mais sur la terre, dans la puissance de la parole. (...) La poésie est placée sous l'angle du « théologico-poétique », comme réponse symbolique à la négation athée de la représentation religieuse d'un Dieu toujours trop « figuratif. »

« Sauver », « accueillir », « demeurer attentif aux signes » : ces prédicats vont dans le sens de l'action écologique. Jean-Claude Pinson poursuit très logiquement dans cette voie en publiant en 2020 : *Pastoral. De la poésie comme écologie*, un ouvrage que nous considérons désormais de référence.

Les penseurs contemporains de l'écologie remettent en question la place de l'homme dans l'univers. Ainsi, après le philosophe et théoricien américain Bill Devall, Luc Ferry distingue dans *Philosophie de l'écologie*, l'« écologie de surface » pour qui la nature est « l'environnement d'un centre » et l'« écologie profonde » qui considère que placer l'homme au centre de l'environnement est toujours anthropocentrique et pour qui la nature est un sujet de droit. C'est la position du théoricien Roderick Nash qui a écrit en 1964 *Les rochers ont-ils des droits ?* et c'est celle de Michel Serres qui, dans *Le contrat naturel* se demande : « La Terre doit-elle être considérée comme un sujet ? » en proposant que l'eau, la terre, l'air et le feu aient un statut et une « dignité » juridique. Chez Hans Jonas, dans *Le principe responsabilité*, en 1979, ce n'est pas « l'heuristique de la peur » qui doit guider les hommes ni une seule « éthique de la sagacité » mais une éthique « du respect ». Un nouveau devoir apparaît : la responsabilité, à placer au cœur de l'éthique.

18 On peut ici évoquer l'usage des formules mathématiques par le Surréalisme, à la combinatoire et à la génération automatique de poèmes de l'Oulipo, à la poésie sonore, à l'usage du langage informatique en poésie ou, plus récemment, à la « poésie du code ».

Pour les philosophes de l'écologie, Timothy Morton ou, parmi les français, Descola, Serres, Latour, Berque ou Morizot, il faut repenser la relation nature / culture et la relation sujet / objet en cette période dite de l'« anthropocène »¹⁹, où l'action de l'homme est partout présente mais également celle où la « puissance d'agir » - et de réagir - de la nature ne cesse de se manifester. L'homme et la nature sont en effet liés par leurs interactions et rétroactions et l'anthropocentrisme doit être remis en question. Michel Serres souhaitait une bifurcation de l'histoire. Avec l'image du navire qui, même en ralentissant, continue droit vers le récif pour s'y fracasser, il espérait montrer qu'il ne s'agit pas de ralentir mais de changer radicalement de direction.

Latour, dans *Face à Gaïa*, constate d'abord « la profonde altération de notre rapport au monde » et le fait qu'il est bien difficile de séparer Nature et Culture. La notion de nature est en fait, selon lui, « instable ».

Descola regrette la trop grande influence du dualisme corps / esprit dans les sciences et constate que le naturalisme ne prévaut pas partout, des groupes humains « négligent la distinction humain / non humain ». Dans certaines colonies, une espèce est pensée comme un parent, un ancêtre (c'est l'animisme) ou une divinité (c'est le totémisme). Dans d'autres, on établit des correspondances entre attributs d'humains et de végétaux ou d'humains et d'animaux (c'est l'analogisme, comme ce fut le cas chez nous dans la pensée au Moyen Age et à la Renaissance avec les correspondances entre microcosme et macrocosme)²⁰. Il y a également « une impossibilité de plus en plus manifeste de séparer nettement les entités et phénomènes dits naturels des artefacts et des chaînes sociotechniques », c'est-à-dire de dissocier Nature et Culture. Il fait référence à l'œuvre du philosophe François Jullien, qui, parlant de la Chine, dit que « la pensée chinoise ne se représente pas la production du monde comme l'effet d'un sujet transformant une matière selon un plan préétabli mais comme une interaction spontanée et continue entre deux instances dont aucune ne précède l'autre », dans « un mouvement auto-régulé d'engendrement », d'« autopoïésis ». En Amazonie la vannerie est ainsi vue « comme l'actualisation incomplète du corps d'esprits animaux reconstitués à partir de fibres végétales assimilées à de la peau humaine. ²¹» Descola retrace à travers des exemples propres à l'ethnographie, l'histoire du dualisme corps / esprit dans les sciences et ses conséquences sur les approches descriptives des phénomènes. Ce qu'il appelle l'écologie culturelle, c'est l'approche qui postule le déterminisme écologique dans la culture et il s'interroge sur ce déterminisme. Un exemple de cette écologie culturelle est le découpage par la langue du champ phénoménal, par exemple celui du continuum des couleurs, Il considère donc que l'opposition nature / culture (ou « artificiel / sauvage) devient une distinction « de moins en moins plausible »²².

Chez Morton, Latour, Morizot ou Berque, il faut en outre repenser la relation sujet / objet et se décentrer.

Latour, dans *Face à Gaïa*, part des idées de Lovelock et de Serres. James Lovelock a formulé l'hypothèse Gaïa en 1979 : « la Terre est un organisme unique et l'espèce

19 L'anthropocène : terme utilisé pour faire référence tantôt à une nouvelle ère, tantôt à une période ou à une époque de l'histoire de l'humanité ; il y a controverse à ce sujet.

20 DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, au chapitre « Les vertiges de l'analogie », pp 351 – 401.

21 L'anthropologue E. Kohn raconte aussi ses expériences avec les habitants d'Avila, qui « ouvrent des canaux de communication » avec les êtres de la forêt. (Premier chapitre de *Comment pensent les forêts*)

22 DESCOLA, *L'écologie des autres*, p 103. Nicole Pignier adopte un point de vue écosémiotique sur le sujet : « l'objet advient dans un ajustement créatif entre les partenaires artisan / végétal », dans Pignier (2020), « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », p 16.

humaine constitue « un système nerveux gaïen et un cerveau capable d'anticiper consciemment les modifications de l'environnement ». Latour montre que le discours de la science dote les non-humains de « capacités d'actions ». Il s'inspire en cela de Michel Serres dans *Le contrat naturel*. Il prend l'exemple du lexique utilisé dans un article scientifique sur la corticotropine (ou CRF) dont les peptides « jouent des rôles importants et divers dans les réponses au stress ». Les peptides « se trouvent impliqués dans la modulation de fonctions vitales et agissent sur les systèmes endocriniens, cardiovasculaires ». Latour en conclut que le CRF devient « un acteur dont la puissance d'agir est l'objet même de cet article ».

Un scientifique, contrairement à ce que l'on croyait auparavant, ne reste pas extérieur à ce qu'il décrit et ses énoncés poussent à l'action :

« On avait oublié que jamais on ne se lance dans une description sinon pour agir, et qu'avant de rechercher ce qu'il faut faire, encore faut-il être poussé à l'action par un genre particulier d'énoncés qui nous touchent au cœur pour nous mettre en mouvement, oui, pour nous émouvoir. Chose étonnante, ces énoncés-là proviennent désormais aussi des géochimistes, des naturalistes, des modélisateurs et des géologues – et pas seulement des poètes, des amants, des politiques ou des prophètes. »

Latour explique qu'il ne s'agit pas pour Serres de nous faire « pleurer » sur le sort de la « Terre Mère » ni de nous faire croire qu'elle a une âme ou un esprit mais « Serres dirige notre attention vers l'étonnante connivence entre les puissances d'agir autrefois distinctes – aussi opposées que les anciennes figures de l'objet et du sujet – et maintenant si mélangées ». Il « enregistre » la « subversion des positions respectives du sujet et de l'objet ». Latour rappelle que c'est Serres qui, en 1980, a introduit les termes de quasi-sujet et de quasi-objet dans l'ouvrage *Le parasite*. Nous reprenons ici la citation :

« L'homme est désormais partout, il rend la nature sensible à ses actions et, réciproquement, elle le rend sensible aux réactions ; elle se conduit comme un quasi-sujet agressé ; l'humanité est comparable à un parasite qui, par son développement, menace l'existence même de son hôte. »

Latour entend montrer « comment la Terre rétroagit sur ce que nous lui faisons ». Il la pense comme « une enveloppe active, locale, limitée, sensible, fragile, tremblante et aisément irritée ». La terre n'est pas seulement un « mouvement » comme l'a prouvé Galilée, mais elle a aussi un « comportement ». Ainsi, la Terre est « animée de mille formes d'agents » et n'est pas « inerte et inanimée. » Serres avait même proposé que la Terre, l'Air, l'Eau et le Feu deviennent, comme les vivants, des sujets de droit pour leur « conférer une dignité juridique à l'égal des humains ». Serres part en effet d'une « loi de la nature »²³ telle que la force d'attraction des planètes pour faire comprendre la force du « droit des hommes » et considère que « les réactions de la nature sont comme le langage de la terre mais la communication est une interaction physique ».

23 L'idée d'un contrat naturel ne fait pas l'unanimité. Farago, par exemple, observe : « l'idée de contrat impliquant la réciprocité de deux volontés qui s'engagent mutuellement, peut-on sans abus parler de contrat naturel ? N'est-ce pas plutôt à une réforme du contrat social avec des clauses nouvelles de sauvegarde de l'« environnement » que nous devrions penser ? »

Il y a donc, estime Latour « phusi-morphisme » et non pas anthropomorphisme, « La métaphore allant de la force vers le droit ». Latour rappelle que même Newton ne distinguait pas le monde des esprits et le monde de la matière. De ceci il découle qu'il n'y a pas d'« inertie » chez les êtres non humains et que nous ne sommes pas des « agents » tout puissants. Il y a « des puissances d'agir qui ne sont plus sans lien avec ce que nous sommes et ce que nous faisons ». « La Terre n'est plus « objective » en ce sens qu'elle ne peut plus être mise à distance » et « L'action humaine est partout visible dans la construction de la connaissance aussi bien que dans la génération des phénomènes que ces sciences sont amenées à attester ». En bref, « il n'y a plus assez d'objet pour s'opposer aux humains, plus assez de sujet pour s'opposer aux objets »²⁴

Latour conçoit une « zone métamorphique » où « il est possible de « traduire » une forme par une autre pour en faire comprendre les « puissances d'agir ». « La « langue du monde » articule donc « des puissances d'agir multiples en traduisant sans cesse un répertoire dans un autre (un morphisme dans un autre) pour cerner les nouveaux acteurs que l'on découvre à chaque pas ». Il envisage une « zone d'échange commune » ; « la signification, dit-il, est une propriété de tous les agents en ceci qu'ils ne cessent d'avoir une puissance d'agir (...). L'existence et la signification sont synonymes. Tant qu'ils agissent, les agents ont une signification ». Selon lui, il ne s'agit pas d'un animisme naïf mais « ce qui serait naïf serait de croire qu'il y a un monde matériel dés-animé ». De même, la sensibilité est un terme qui s'applique à tous les actants capables de « répandre leurs capteurs un peu plus loin » et « dotés d'assez de récepteurs pour ressentir les rétroactions ». Si les termes de capteurs et récepteurs nous semblent quelque peu mal-sonnants et post-humanistes, nous ne pouvons qu'adhérer à cette sagesse que nous livrons en conclusion de ce rapide résumé : « L'anthropocène, c'est d'abord l'occasion d'écouter enfin sérieusement ce que l'anthropologie nous apprend sur les autres façons de composer les mondes – sans pour autant nous priver des sciences ».

Dans *La pensée écologique*, Timothy Morton estime qu'il faut s'affranchir du concept de nature, penser global plutôt que local et prendre conscience de l'étrangeté du monde et des liens de tout avec tout. Comme Varéla il pense que la conscience ne dépend pas d'un « moi » stable et durable. Pour lui, il n'y a « pas d'Être, seulement des êtres ». La pensée écologique est une pensée critique. Morton fonde l'écologie sur une éthique et non une esthétique même si elle « doit inclure une esthétique moins puissante que l'expérience esthétique kantienne du sublime » et elle prendrait en compte le dégoût et le monstre car ils font partie de l'expérience. C'est une écologie « sans nature » qui ne cherche pas forcément la réconciliation ou le beau mais qui se fonde dans l'altruisme.

Morizot critique l'anthropocentrisme de tout un chacun : il y a « cécité » et « crise de la sensibilité », « de nos relations au vivant » car « on considère les vivants essentiellement comme un décor, comme une réserve de ressources à disposition pour la production, comme un lieu de ressourcement ou comme un support de projection émotionnel et symbolique ». Il y a « un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre et tisser comme relations à l'égard du vivant », « appauvrissement de l'empan de sensibilité envers le vivant, c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité à son égard ». Le politique est également remis en cause : « la crise écologique » est aussi « crise de l'attention politique ». Il ne se pose pas en héraut d'un changement politique radical mais d'une révolution totale dans nos attitudes : « Ce qu'il faut,

24 LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, pp 17- 237.

c'est non pas une opposition à nos « systèmes » actuels mais une « attention portée » à une autre manière d'être, qui implique ici d'autres sortes d'êtres vivants ²⁵».

Augustin Berque²⁶ donne également un avis similaire : « L'homme se crée en créant son milieu » et, de même, se détruit en détruisant son milieu. Il doit changer d'attitude dans son rapport à la terre : « Nous avons à nous reterrestrer, à réancrer notre existence dans le concret », « Il faut cultiver « l'y-présence » (et pas l'e-présence), « tisser du lien », « valoriser la relation » (et non la substance), « Ce changement de paradigme est indispensable pour que nous puissions vraiment réformer une civilisation qui, c'est aujourd'hui évident, met en danger l'existence même de l'humanité sur la planète Terre. »

Ces travaux entrent en congruence, résonance ou complémentarité avec les options théoriques (scientifiques, philosophiques ou sémiotiques) choisies pour la réflexion éco-sémiotique que nous entendons mener à partir de l'œuvre du poète Jean Tortel. Tous s'accordent sur le fait qu'il faut abandonner notre vision anthropocentrée et tenir compte des autres formes de vie : ce sont les relations et les interactions qui créent les mondes de signification.

Chapitre un. Au jardin des médialités.

I.1.1. Le jardin et ses limites spatiales et temporelles : définitions

Qu'est-ce qu'un jardin ? Chacun a une idée à ce sujet et peut répondre soit en se référant à son jardin personnel ou au jardin favori qu'il a pu visiter ou bien en essayant de fournir une description générale, valable pour tout jardin, tant on sent d'emblée la multiplicité des formes (anglais, à la française...) ou composantes possibles d'un jardin (botanique, d'acclimatation, public) : un endroit clos dans lequel on fait pousser des légumes (potager / maraîcher) des fruits, voire des fleurs ou l'ensemble. Il s'agirait d'un lieu à fonction utilitaire et, le cas échéant, à fonction esthétique. Tout bien considéré, ce lieu où l'on va disposer des plantes pour les savourer du palais ou des yeux est aussi un espace où se déploie l'imaginaire – de son créateur ou du simple promeneur. Qu'il soit réduit à sa fonction nourricière ou qu'il présente un aménagement d'agrément, il résulte d'une pratique humaine subjective. Si on réfléchit davantage et si l'on cherche à connaître les pratiques horticoles par le monde on constate alors que le jardin est doublement un lieu de culture : la culture des plantes est liée à la culture des peuples et elle exprime une certaine relation aux autres vivants et à la terre / Terre. Les lieux ne se ressemblent donc pas et le rapport au végétal n'est pas le même.

Les mots de la famille de « jardin » et de « horticulture » sont issus d'une même racine indo-européenne signifiant « enclore ». « Jardin » vient de l'évolution germanique « gart / gardo », « la clôture » : le jardin est un espace clos plus ou moins proche d'une demeure, un lieu enclos. Le latin « hortus » vient de l'évolution grecque « khórtos », « enceinte, lieu entouré de haie, pâturage » ; En sont issus les mots anglais « yard » et « garden » et l'allemand « garten ». C'est également l'origine en ancien français de « Cohors », « l'enclos, la (basse) cour d'une ferme ». Étymologiquement, le jardin est donc un lieu fermé, protégé des agressions de l'extérieur. La limite est également une marque de propriété du lieu et de son contenu. Cette conception du jardin n'est pas universelle. L'espace horticole des Achuar, tribu de Haute Amazonie, tel qu'il est décrit par Philippe

25 Morizot, *Manières d'être vivant*, P 16-31.

26 Berque (2022) : *Écouter la terre. À l'écoute des milieux humains*.

Descola,²⁷ est moins délimité et moins concentré sur un même espace. Il peut s'étendre jusque dans la forêt, à quelques kilomètres des habitations.

Malgré son étymologie qui le rattache à l'enclos, le jardin est-il vraiment un lieu clos ? Le lieu et les vivants qui l'habitent ne dépendent pas que du soin du jardinier mais aussi de ce qui se passe à l'extérieur et des relations que le jardin entretient avec l'extérieur. C'est d'abord un lieu de culture mais où la Nature peut reprendre ses droits. Mais cette Nature est elle-même dénaturée par les actions humaines, si bien qu'on hésite à employer le terme de « nature » désormais impropre. Concevoir le jardin mais aussi tout lieu terrestre comme un corps de relations, (un corps médial) mais aussi comme un corps d'interactions et de rétroactions permet de transformer la vision de notre monde et de fonder une pensée écologique et éthique de la terre / Terre.

Gilles Clément a émis l'idée d'un « jardin planétaire » pour nous faire comprendre que ce qui se fait au niveau local agit au niveau global : chacun, à son échelle, est jardinier en ce monde, c'est-à-dire responsable de qui y croît et nous fait vivre. Dans nos sociétés industrialisées le manque de respect envers la nature peut nous la faire assimiler à un immense jardin où l'on ne cesse d'affaiblir les énergies du vivant et de compromettre les récoltes futures. Les fermes sont industrialisées pour une production toujours plus intense. Ce rapport de consommation se retrouve également à travers le « goût » touristique de la nature ou avec, au mieux les diverses formes de « remède » qu'elle peut offrir contre les maux de la cité.

Comme Robert Harrison, l'auteur de *Jardins. Réflexions sur la condition humaine*, nous pensons que les jardins sont des formes d'opposition « au tumulte frénétique de l'histoire », des « contre-pouvoirs, résistant à ses forces délétères ». Après avoir commenté la célèbre phrase de conclusion de *Candide*, « Il faut cultiver notre jardin », il donne une définition du jardin qui l'érige en forme de vie : « Un monde pluriel prenant les formes que lui donne l'action humaine. En somme, « notre jardin » n'est pas le lieu d'intérêts privés où chacun pourrait s'échapper du réel ; « notre jardin », c'est ce lopin de terre inscrit dans un sol, en soi ou dans le collectif, où l'on cultive les vertus culturelles, éthiques et civiques qui sauvent la réalité de ses pires pulsions.²⁸ »

La poésie des jardins mêle plusieurs thématiques qui présentent des intérêts et enjeux d'ordre écosémiotique : le lieu, le corps, le végétal, leurs liens, la communication des autres formes du vivant et le rapport de l'écriture au lieu et au vivant.

Pour nous, la présentation / représentation du lieu est d'abord une médiation corporelle. La mésologie (ou « science des milieux ») tient compte de cela. La sémiotique tensive, quant à elle, permet de représenter le lieu / espace de manière appropriée, en ancrant un point de sentir, percevoir et en ouvrant une perspective à partir d'un corps percevant-sentant. Ensuite, il est important de penser le lieu dans ses métamorphoses, dans son instabilité. Les « jardins en mouvement » de Gilles Clément sont ajustés à cette réalité : le jardin peut exister en laissant le vivant y faire des choix, le jardin se dessine et se compose au gré des pousses de certaines plantes. Le jardin n'est pas une entité figée. Nous nous intéresserons enfin à la théorie du maillage de Timothy Morton pour la mettre à l'épreuve dans nos analyses car elle semble à même d'expliquer la mouvance des lieux, expliquant plus qu'une simple méréologie entre « partie / tout ».

I.1.1.1. Approche philosophique : La mésologie, science des milieux.

27 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, p 81 – 92, « Le jardin et la forêt ».

28 Harrison, *Jardins*, P 8, introduction.

L'histoire de la mésologie, la science des milieux, est retracée par Watsuji Testurô (traduit par Augustin Berque) dans *Fudô, le milieu humain* au chapitre V. L'auteur remonte à Hippocrate qui, outre la théorie des humeurs, a montré comment le milieu et le climat influencent et façonnent les tempéraments et les actions des peuples humains. Mais, comme l'observe Testurô, dans cette conception comme dans celles qui suivent jusqu'au XIXe siècle, ce milieu est extérieur à l'être humain, le milieu et le climat gouvernent le destin et la particularité d'une nation²⁹. Ainsi en est-il lorsque, au XVIe siècle, Jean Bodin explique que le milieu détermine les façons de travailler ou au XVIIIe siècle, lorsque Montesquieu, dans *L'esprit des lois*, postule l'influence physiologique du milieu sur l'homme. Pour d'autres le milieu explique la diversité des formes de maîtrise sur la nature voire les différences culturelles. Le philosophe Herde, quant à lui, longuement examiné par Watsuji Testurô, considérait dans ses réflexions sur le milieu la situation de la Terre « au sein du monde des corps célestes », l'attraction universelle et les lois physiques et chimiques mais, regrette Watsuji Testurô, il assignait ce « plan » à l'« ouvrage de Dieu ».

Augustin Berque raconte que lorsqu'il découvrit *Fudô*, il pensa d'abord qu'il s'agirait d'« un n-ième essai sur la détermination des cultures par le climat », réduisant et simplifiant les sociétés à des relations de cause à effet. Les reproches formulés par Augustin Berque à sa lecture des études sur trois types de milieux (mousson, désert, prairie) par Watsuji Testuro concernent la confusion entre subjectivité et subjectité : Watsuji étudie en adoptant son point de vue de sujet oriental et sans tenir compte de celui des autres sociétés. Il crée des oppositions qui ne seraient pas acceptées par des observateurs occidentaux. Mais Augustin Berque voit dans l'introduction et la première partie de cet ouvrage « l'ouverture géniale d'un champ de recherches » qui est, dit-il « porteur d'un véritable « dépassement de la modernité » ». Berque voit chez Watsuji Testurô « une perspective révolutionnaire » : Avec lui, on peut « envisager rationnellement une subjectivité (...) des territoires - et partant, leur valeur éthique - cela dans la mesure où c'est notre existence même qui s'y trouve structurellement concernée ». Cette mésologie montre que « c'est notre humanité même qui est en jeu »³⁰.

Berque présente d'autres initiateurs de la mésologie. A. Comte dans son *Cours de philosophie positive* (1830-1942) parle du milieu : « un système ambiant objectif interagissant avec un organisme » ; le médecin Charles Robin, à sa suite, créa la science des milieux, la mésologie. Elle disparut puis resurgit avec Von Uexküll avec un point de vue différent : l'animal n'est pas une machine déterminée par l'environnement mais « un machiniste interprétant cet environnement selon son propre point de vue, c'est-à-dire en tant que sujet. » Il y a une différence entre le donné environnemental brut universel (umbegung) et l'interprétation de ce donné en un milieu propre à l'animal concerné (umwelt), ce que Berque résume de la sorte : l'étude de l'environnement est l'écologie (*s est p*) et l'étude de l'animal dans son milieu particulier est la mésologie (*s est p pour l*)³¹ : l'herbe est un aliment pour la vache.

Augustin Berque, influencé par la phénoménologie, définit la mésologie comme « la science des milieux » (environnemental et sociolinguistique) et de « la relation des êtres vivants et humains en particulier) avec le milieu de vie ». Il appelle également cette relation la « médiance », définie de la sorte :

29 Testurô, *Fudô*, p 282.

30 *Op.cit.*, p 29.

31 S = sujet, P = prédicat, I = interprétant

« La médiance, en somme, c'est l'embrayage, dans l'être humain qu'est chacun d'entre nous, d'une « moitié » qui est notre corps individuel et d'une autre « moitié » qui est notre milieu à la fois social (technique et symbolique) et écologique. Sans cette médiance, nous ne serions plus humains » car « L'humain ne se conçoit pas sans le « tissu relationnel – le milieu ³² ».

Berque contredit « la vision occidentale moderne » et adopte une conception gibsonnienne de la perception proche également de celle Merleau-Ponty et de la théorie de l'énaction de Francisco Varela. Chez Gibson, « la thèse centrale en est que la perception doit être considérée comme le sont, en écologie, les écosystèmes ; c'est-à-dire, en somme, que le sujet et l'objet de la vue sont fonction l'un de l'autre. ». A. Berque a également recours au concept d'affordance :

« L'affordance, c'est (...) la ou les prises qu'un environnement spécifique fournit (affords) à un observateur, lequel peut (affords) les percevoir parce que lui-même, étant spécifiquement adapté à cet environnement, a prise sur ces prises, ou plutôt est en prise avec elles. Les prises en question sont donc dans l'objet comme elles sont dans le sujet. Plus exactement, elles sont dans la relation qui les institue l'un et l'autre comme tels. »

Berque rappelle en outre que « prendre acte que les milieux sont essentiellement ambivalents et que l'observateur participe forcément d'un milieu quelconque (...) c'est se garder de prendre des valeurs pour des faits, en tenant compte justement que dans tout fait mésologique il y a un apport de valeur. ». La « trajection » englobe tout un ensemble de transformations « physiques, phénoménales, symboliques, culturelles, naturelles) entrelacées à l'échelle du temps cosmique – et non simplement historique. Il distingue la biosphère (qui concerne ³³ les êtres qui sentent ce qui les entoure) et l'écoumène (qui rassemble l'éco-techno-symbolique) qui est « l'ensemble des terres anthropisées ³⁴ ».

I.1.1.2. Approche sémiotique : l'espace tensif et la profondeur.

A la suite de Husserl qui préconisait une 'réduction phénoménologique' et de Merleau-Ponty qui explora le niveau pré-réflexif, Greimas et Fontanille proposèrent dans *Sémiotique des Passions* d'étendre le simulacre sémiotique aux pré-conditions de la signification. ³⁵

Le sujet perceptif (sujet antéprédicatif ou 'pro-sujet') est inscrit au sein d'un espace tensif, l'espace des modulations énergétiques (de dispersion / cohésion), caractéristiques de l'activité perceptive.

32 A. Berque, « L'herbe aux cimes de la culture » dans *L'herbe dans tous ses états*, sous la direction de Jean Mottet, 2011, éditions Champ Vallon, Seyssel.

33 Nous ne manquons pas de remarquer la variété des termes utilisés : le chronotope de Bakhtine, le biotope, la noosphère et la sémiosphère, la biosphère, l'environnement, le contexte, le milieu, l'écoumène auxquels on peut aussi ajouter l'atmosphère – mais elle renvoie davantage à une « tonalité » environnante...chacun ayant sa particularité d'emploi. Ajoutons l' « entour » d'Édouard Glissant qui fut également employé entre autres en linguistique par Mme J. Réthoré comme hyperonyme.

34 Berque, *Médiance* (2000). Conception à rapprocher de la géophilosophie de Deleuze et Guattari qui considèrent l'artiste dans sa relation au territoire.

35 Voir par exemple, « La base sémiotique de la perception », Fontanille, 1999 et Valence / Valeur de Fontanille/Zilberberg, 1996 ou *Sémiotique du discours*, Fontanille, 1999.

Les premières articulations de l'espace tensif sont les suivantes :

- Un rapport de perception (orienté) Source / Cible, avec prise de position sensible (c'est-à-dire réagissante par rapport à la présence qui l'environne) de la part d'une source perceptive. Cette prise de position permet d'installer un champ positionnel (ou champ de présence, dans lequel « la présence émerge ») dont les propriétés élémentaires sont :

- Un centre de référence (sensible)

- La phorie (reposant sur la sensibilité proprioceptive)

- Une profondeur et des horizons. Une profondeur : (l'effet minimal du centre d'orientation et de la déictisation / projection, du point de vue de la source dans l'espace mais aussi dans le temps, l'affectivité, l'imaginaire).

Citons ici les auteurs :

« Par la prise de position du corps propre, la visée et la saisie convertissent les dimensions graduelles en axes de profondeur, orientés à partir d'une position d'observation. Les degrés de l'intensité et de l'étendue, sous le contrôle des opérations de la visée et de la saisie deviennent alors des degrés de profondeur perceptive. »³⁶

La profondeur progressive est " une profondeur cognitive, à propos de laquelle l'actant, centre de discours, peut prédiquer, mesurer et évaluer "et la profondeur régressive est (...) une profondeur émotionnelle". Ainsi, par exemple, l'expérience du vertige ou celle "du pressentiment d'une invasion ou d'une agression "³⁷ La profondeur est "constituée de l'ensemble du flux sensoriel, de toutes les substitutions d'esquisses de l'objet sans disparitions ", elle "autorise une mise en perspective" et convertit le flux sensoriel en épaisseurs et en couches perceptives spatio-temporelles. Le flux sensoriel est ainsi défini comme "un mouvement de transformation au sein même de l'unité de l'objet" ³⁸ . La profondeur permet (éventuellement) de délimiter des horizons d'apparitions et de disparitions et de définir la catégorie présence / absence, leurs modulations d'où naissent les états d'âme car le sujet est soumis aux tensions et effets de la densité de présence et ses variations, au degré de remplissement et de plénitude de l'objet et de ses esquisses : la phorie).

Chez Merleau-Ponty, la profondeur est une notion subjective : « Comme lieu global, comme totalité, la profondeur échappe donc à la conception traditionnelle de l'objectivité, elle n'est plus réglée par la distance comme celle de la perspective pouvait l'être, elle échappe à des quantifications »³⁹.

I. 1.1.3. Gilles Clément et les jardins en mouvement

Le jardin s'inscrit dans un espace mais aussi dans le temps : on y observe des mouvements, des apparitions, des transformations. Le jardin s'en remet tout autant aux soins du jardinier qu'aux aléas du temps et des saisons. Comme le dit si bien Gilles Clément, « Tous soumis au temps, tous ouverts à l'Imprévisible et à chaque instant menacés de disparition (car tel est le lot de chaque jardin, comme de chaque homme) ; mais toujours en route sous un ciel de plus en plus noir, avec leurs fleurs sauvages se ressemant année après année et leur petit peuple d'oiseaux, de magnifiques insectes, de graines, de taupes aveugles les traversant sans se soucier des clôtures⁴⁰. »

36 FONTANILLE, *Sémiotique du discours*, p 68

37 FONTANILLE, *op cit.*, p 98

38 Fontanille, « La base sémiotique de la perception ».

39 MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 49.

40 Marco MARTELLA, *Fleurs*, « Berces de Caucase », p 90.

Pour Gilles Clément, « Jardiner, c'est résister ». Le travail de la terre est porteur d'un enseignement de vie : Il faut, tout à la fois, « laisser faire, aller dans le sens des énergies en place, et non contre » mais aussi intervenir : « *ça s'appelle jardin parce qu'il y a un jardinier (...) on ne laisse pas tout faire. Dans un jardin, l'homme intervient, mais il fait avec la nature et non pas contre elle. Faire le plus possible en allant le moins possible contre les énergies en place. Les jardiniers savent depuis des siècles que la maîtrise de la nature est une illusion. La nature transforme et invente sans arrêt.* » D'où l'idée qu'il faut aussi respecter le « jardin en mouvement » qui « privilégie les dynamiques dans l'espace, les changements de place des plantes (...) »⁴¹.

I.1.1.4. Du jardin au paysage :

Le jardin, quelle que soit sa taille, peut aussi proposer des paysages au regard, que ce soit lors d'une promenade ou durant une observation minutieuse. Il existe le métier de jardinier-paysagiste pour créer des effets de paysage à l'intérieur du jardin.

Augustin Berque a proposé un mode de lecture du paysage. La voie choisie par la mésologie de Berque nous apparaît à nouveau complémentaire à une méthode sémiotique.

Dans *Les Raisons du paysage*, A. Berque définit le concept. Le paysage « désigne à la fois les choses de l'environnement telles qu'elles apparaissent à nos sens et la représentation de ces choses ». Il y a une forme de conditionnement : notre regard est aussi guidé par la « représentation collective » de cet environnement/ aménagement. Le paysage, c'est une manière de voir, de dire, de peindre. C'est une « vision du monde ».

Pour parler du paysage, A. Berque nous donne les clés suivantes : le paysage est une structuration (dans l'œuvre d'art ou en photographie mais par la subjectivité du regard porté). Pour rendre compte de la morphologie de l'environnement, il faut connaître les déterminations sociales, historiques, culturelles de l'observateur. Le paysage existe dans « sa relation avec le pour-soi de l'observateur », c'est-à-dire « ce qui construit la subjectivité humaine ».

Il faut aussi tenir compte des mécanismes de la vision : la vision humaine typifie l'environnement perçu (elle est différente de celle d'autres espèces animales). La reconnaissance visuelle, explique-t-il, se fait en six phases : 1) détection des lignes, des bords ; 2) regroupement en ensembles géométriques (contours, régions, surfaces) ; 3) extraction des propriétés tridimensionnelles de l'objet ; 4) représentation structurale invariante du point de vue optique 5) mise en relation avec un répertoire mental de représentation (pour reconnaître l'objet) ; 6) identification sémantique de l'objet. (« la vision interprète et spécifie l'environnement », « dans une large mesure, ce que nous voyons, nous le construisons ») ; « l'expérience que nous en faisons est singulière. Personne ne fait l'expérience d'un même paysage tout à fait comme les autres, ni comme la même personne une autre fois, dans d'autres circonstances »⁴².

Les écosymboles sont « *des entités ambivalentes qui appartiennent autant à l'environnement qu'à notre regard sur l'environnement, aux tendances de notre corps autant qu'à celles de notre milieu, qui existent non moins comme choses, que comme attente et anticipation de ces mêmes choses de notre part. Cette conjonction de la réalité factuelle et de l'attente sensible, c'est la motivation qui fait qu'une certaine société aménage son milieu dans un certain sens, et que les individus appartenant à cette société en perçoivent le sens,*

41 L.Lavocat, « Gilles Clément, jardiner c'est résister, Reporterre, le 20 avril 2014

42 A. Berque envisage le paysage comme perception visuelle. Dans l'écosémiotique de N. Pignier le paysage est également sonore et, de façon générale, paysage synesthésique.

le reconnaissent et l'apprécient ». Ces écosymbôles « n'accèdent véritablement à la condition paysagère que lorsque des représentations les configurent en un schème esthétique...paysager (représentations linguistiques, littéraires, picturales ou jardinières »⁴³).

J. Fontanille considère le paysage comme une « sémiotique objet »⁴⁴. Il s'agit, dit-il, d'« un espace figuratif dont la valeur émane des sensations et perceptions qu'il procure ». Ce paysage a une dimension temporelle, pas seulement spatiale et il est « partie d'un territoire ». On y observe des figures différenciées et des polarités (orientées + ou -). L'énonciation du paysage crée « un effet de site », ses objets « appartiennent aux usages et aux pratiques » et on y associe des souvenirs et des « promesses » (d'ordres perceptifs et pratiques). Un paysage appartient à un « type », avec une composante méréologique et topologique : « un paysage est un assemblage de parties-objets réglé par une perception » et il a un principe organisateur interne (exemple : une rivière qui tranche ou connecte » ; on le reconnaît à ses traits individuels. C'est « le moment iconique ». Mais le paysage a aussi une composante temporelle, le point de vue n'est pas fixe : « Le panorama implique un balayage visuel et sa découverte dynamique implique une progression et une mobilité corporelle » ; « La distance ou la profondeur sont à parcourir, à pénétrer ». Ses « formes » sont des « produits temporels de l'histoire ». Quant à la composante narrative, elle mêle « deux récits » : le « récit de la morphologie dynamique » (ses propriétés le rendent plus ou moins adapté à une pratique) et le « récit de l'expérience sensible ». « L'ajustement entre les deux (existentiel / expérientiel) est souvent aléatoire, compromis, irrégulier. On fait l'expérience de la « résistance » du paysage ».

Les propriétés pertinentes sont donc les suivantes :

- 1) Les composants figuratifs (terre, air, eau, acteurs, bâti, formes spécifiques...)
1. Les propriétés sensibles et les contrastes de la dimension plastique.
2. Les distances et les positions d'observation.
3. Les accidents figuratifs.

Enfin, « l'instance d'énonciation dans un paysage quelconque est donc constituée *a minima* de deux acteurs (lumière et atmosphère), qui agissent sur les propriétés plastiques des figures qui le composent ». Des reflets sur un lac seront des « foyers d'énonciation délégués ».

Nous nous appuyerons également sur les travaux de J. Fontanille consacrés à la lumière car ils sont extrêmement précis :

« La sensation peut être mise en scène sous la forme d'une interaction entre deux ou plusieurs actants, dotés de modalités comme le sont en général les actants sémiotiques des transformations narratives. (...) Si on observe, par exemple, le processus de la conversion eidétique dans la rencontre entre la lumière et la matière, les différents degrés de pénétration de la seconde par la première (opacité, transparence, etc), de même que les différents degrés d'absorption de la première dans la seconde (modelé, relief, texture, aspect translucide, etc) témoignent d'abord d'un conflit et d'une interaction actantiels, transposés au plan figuratif, et ensuite d'une distribution variable et inégale de modalités : du pouvoir et du vouloir essentiellement ; traverser un obstacle visuel suppose un conflit des pouvoirs, mais retenir ou retarder la lumière dans la matière suppose au moins l'équivalent figuratif d'un vouloir. Elle aboutissait globalement à la mise en scène d'un conflit entre quelque chose qui relèverait de l'énergie (valence d'intensité), et quelque chose qui relèverait de la matière,

43 BERQUE, *Les raisons du paysage*, pp 11-33.

44 Jacques Fontanille, *Études de lettres*, « Entre espace et paysage », « Paysages : Le ciel, la terre et l'eau », 1-2, mai 2013, p 231-246.

c'est-à-dire, de fait, du déploiement figuratif de la substance dans l'étendue (valence d'étendue).⁴⁵ »

I.1.1.5. Réseau, maillage, interaction local/global, bouclage.

Chez Serres la planète-Nature constitue un système où tout est en interaction comme le montrent clairement les phénomènes climatiques et météorologiques. « La nature aujourd'hui se définit par un ensemble de relations dont le réseau unifie la Terre entière » ; « *Le regard d'aujourd'hui est incontestablement nouveau qui voit dans la nature un lieu d'intersection, d'interférence dont on ne peut nier impunément l'équilibre peut-être plus fragile que nous l'avions cru⁴⁶.* »

Il faut, dit Latour, abandonner l'idée de « parties » ; « les organismes ne se contentent pas comme le disent les darwinistes, de s'adapter à l'environnement, ils ajustent aussi leur environnement à eux. » et « chaque organisme manipule intentionnellement ce qui l'environne pour son propre intérêt ». L'image de la sphère ne lui convient pas : « il doit être possible, en 2015, de s'arracher à la fascination que l'image de la sphère a exercée depuis Platon » ; « volume continu, complet », sans trou, « l'idéal des idées » qui ne permet pas « d'assembler les points de données venant de tous les instruments, de toutes les disciplines ». Comment s'y prendre pour dessiner les connexions de la terre sans dessiner une sphère ? « *Par un mouvement qui revient sur lui-même en forme de boucle. C'est le seul moyen de tracer un chemin entre les puissances d'agir, sans passer par les notions de partie et de tout* » ; « nous devons nous faufiler, nous envelopper dans un grand nombre de boucles », (...) *C'est plutôt une fusion lente et progressive de vertus cognitives, émotionnelles et esthétiques, grâce auxquelles les boucles sont rendues de plus en plus visibles. Après chaque passage d'une boucle, nous devenons plus sensibles et plus réactifs aux fragiles enveloppes que nous habitons⁴⁷.* »

De même, la pensée écologique chez Morton, est une pensée du maillage. Bien que Morton admette que cette modélisation issue du connexionnisme ne soit pas parfaite, il juge que c'est la plus efficace. Il préfère parler de maillage plutôt que de réseau, toile ou interconnectivité car, avec ce terme, il n'y a ni centre ni bord absolu. (« Comment un être peut-il être plus important qu'un autre ? ») : « *Le 'maillage' renvoie aux trous dans un réseau et aux fils qui les relient. (...) Toutes les formes du vivant constituent le maillage, ainsi que toutes les formes mortes, tout comme leur milieu, composé lui aussi d'êtres vivants et non vivants* ». « *Le maillage s'étend à l'intérieur des êtres autant qu'entre eux* ». « *Un être vivant doit avoir une limite pour filtrer les poisons et les nutriments. Pourtant ces limites ne sont pas parfaitement définies* ». Penser l'interdépendance implique la dissolution de la barrière entre « ici » et « là-bas », et plus fondamentalement, de l'illusion métaphysique de frontières étroites, rigides, entre l'intérieur et l'extérieur » ; « l'environnement co-évolue avec les organismes. Le monde a l'aspect qu'il a en raison des formes du vivant. ». Penser « grand » pour Morton, c'est reconnaître « l'étrange étranger » dans les mailles et, dans l'expérience du local, penser un « environnement incarné » mais dans un « infini » qui serait la base du « co-existentialisme ». Enfin, « La pensée écologique pense le lieu comme un *n'importe où* » : « La pensée écologique doit élargir notre perception du lieu de façon à inclure les « n'importe où ». Le « n'importe où » érode notre sentiment de l'« ici ». D'autres temps et d'autres espaces font partie de cet « ici ». Pour éclaircir sa pensée Morton prend l'exemple

45 FONTANILLE, *op.cit.*

46 SERRES, *Le contrat naturel*, p 79.

47 LATOUR, *op.cit.*, p 184

de l'ensemble de Cantor dans lequel il y a un nombre infini de points « mais il contient aussi un nombre infini de non-points. Il semble contenir deux types d'infinis ». C'est « le fondement de la géométrie fractale qui sous-tend la géométrie des systèmes de ramification et de circulation des formes du vivant. » C'est aussi l'idée de la matière chez Leibniz (vue par Deleuze) : « *La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps, si petit soit-il, contient un monde, en tant qu'il est troué de passages irréguliers, environné et pénétré par un fluide de plus en plus subtil, l'ensemble de l'univers étant semblable à « un étang de matière dans lequel il y a des différents flots et ondes. »*

« *Un espace bordé par l'horizon ressemble aujourd'hui à une simple tache. C'est pourquoi la poésie du lieu quand elle est réellement évocatrice est mystérieuse et inquiétante. Il y a la perception du fait que l'"ici" inclut déjà l'"ailleurs", qu'"ici", c'est "n'importe où"⁴⁸. »*

Nicole Pignier⁴⁹ a insisté sur ce qui, à ses yeux, constitue l'intérêt écosémiotique et mésologique du concept de paysage, d'abord en tant qu'espace : « Le lieu est espace, selon Michel de Certeau quand c'est « un lieu pratiqué », anthropologique, existentiel qui fait de l'usager un « être situé » par un désir ». Nicole Pignier rappelle que c'est un point de vue mais, le reliant aux hommes qui l'habitent et le façonnent, en plus, l'appréhende comme paysage « nourricier » pour le « reconcrétiser ⁵⁰ ». C'est ainsi « un point de vie » où tous les sens sont mis en œuvre : sonore, sensorimoteur, respiratoire, visuel. Il faut aussi, bien sûr, le penser comme milieu : « nous ne vivons pas en face d'un paysage, entouré d'un environnement, nous vivons tissés dans un milieu » ; « il y a interrelation entre les spécificités du milieu et des filtres perceptifs », « un paysage nourricier, c'est cette force », « un lien entre culture et cultural, des liens éco-techno-symboliques⁵¹ ».

I.1.2. La médiation corporelle.

I.1.2.1. La phénoménologie du corps

Dans la mésologie d'Augustin Berque, les notions de médiance et de trajection postulent que les (re)présentations d'espace sont relatives au sujet sensible. De même, en sémiotique, l'espace tensif est ancré dans le corps et les présentations s'orientent à partir du champ perceptif. La phénoménologie du corps est à la base de ces conceptions comme de la cognition incarnée chez Varéla. La sémiotique propose en outre des modélisations de la médiation proprioceptive et donne toute son importance à l'esthésis, cette « perméabilité du corps » par laquelle « le monde apparaît de façon singulière » au corps sensible. Chaque conception a su repenser la relation sujet-objet ce qui est primordial d'un point de vue écosémiotique. Mais dans chaque jardinier, Harrison l'a fort bien vu, nous trouvons un phénoménologue :

« *Jardiner entraîne une transformation de la perception, un changement fondamental dans la vision du monde, une sorte de conversion phénoménologique. Le regard ne s'arrête plus à la surface des formes vivantes de la nature, il sonde les profondeurs d'où elles tirent leur droit à la vie et d'où elles poussent dans le royaume de la présence et de l'apparence.*

48 MORTON, *La pensée écologique*, p 56-57, 71, 90-98.

49 PIGNIER, *HDR*, p 11

50 PIGNIER, Colloque de Vassivière 2017.

51 Voir aussi PIGNIER, *Le design et le vivant*.

Une fois redéfini le point de vue du jardinier, la beauté gagne le substrat d'humus, dont elle était privée. »⁵²

Dans son étude sur Merleau-Ponty, le philosophe Cavailler explique l'idée du chiasme phénoménologique Du point de vue merleau-pontien, « les propriétés intuitives de la chose perçue dépendent de celles du corps sujet qui en fait l'expérience. / j'habite mon corps et par lui j'habite les choses ; mon corps est le lieu d'impact où la nature m'affecte ». Le cogito est sensible « *nous devrions partager la vision vive des peintres car elle n'objective pas le monde mais communique avec lui* » ; « *Le chiasme définit donc une certaine expérience du monde, expérience qui est le fondement même de l'étonnement philosophique. Ce chiasme, ce recroisement définissent la texture même du monde, c'est-à-dire la chair, dont la réversibilité est la clé.* »⁵³ »

Le critique littéraire Nicolas Castin observe que, dans la poésie contemporaine, « *Il n'est plus, dès lors, de limites pré-établies qui cliveraient le moi et le monde, mais bien l'avènement d'un chiasme qui les corrèle vertigineusement et les fait empiéter l'un sur l'autre* » ; « *L'accent est mis non plus sur la désobjectivation du réel, mais sur la déssubjectivation, sur l'état lyrique comme dissolution de l'opposition du moi et du monde, comme immersion dans l'onde indivise du devenir. Ce sujet chiasmatique qui semble commun à la poésie comme à la phénoménologie suppose (...) l'abandon de la définition subjective cartésienne, thétique et monadique, au profit d'un sujet « pathique », plongé dans l'appartenance sensible* »⁵⁴. »

Perception et sensation.

« Percevoir » est étymologiquement issu de Percipere, « se saisir de » (comme la « perception » des impôts). Le terme a aussi le sens d'« intuition » (la « perception » que les choses vont mal tourner).

Marion Luyat, nous montre, dans un bref mais dense opuscule intitulé *La perception*, qu'il existe bien des définitions de la perception. Nous l'entendons ici comme « fonction qui permet de connaître l'environnement, de détecter grâce aux systèmes perceptifs, l'information contenue dans les flux d'énergies – lumineuse, sonore, mécanique, thermique, chimique et qui permet de nous adapter à notre environnement. Nous considérons également que « La perception est à un niveau non conscient et se distingue de la sensation qui est la prise de conscience de la stimulation du récepteur sensoriel ». Marion Luyat estime qu'il vaudrait mieux parler de « seuil sensitif » plutôt que de « seuil perceptif ». Dans *Sémiotique du langage*, Joseph Courtès dit également qu'il faut distinguer le percevoir (+ objectif) et le sentir (+ subjectif) ainsi que le signe (+ discret, du côté du savoir) et la sensation (de l'ordre du continu, du côté du croire). Les systèmes perceptifs sont « à l'interface entre le corps et l'environnement » ; « ils captent les informations pertinentes » (sélection) par rapport aux intentions du corps. À chacun des cinq sens correspond une prise de conscience de la stimulation de leurs récepteurs, c'est-à-dire une sensation. Pour l'orientation et l'équilibre se trouve dans l'oreille interne le système vestibulaire. La perception est donc non consciente (elle détecte les informations contenues dans les énergies) et c'est aussi le résultat de cette fonction : sa représentation.

52 Harrison, p 47, « L'éthique du jardinier »

53 Cavailler, *Premières leçons sur « L'œil et l'esprit » de Maurice Merleau-Ponty*, Bibliothèque Major, PUF, Paris, 1998

54 CASTIN (2000), *Littérature, Poésie et philosophie*, « Pour une raison sensible ».

Marion Luyat présente les grandes approches : gestaltiste, cognitiviste, écologique ainsi que celle de l'énaction de Francisco Varéla. Dans l'approche gestaltiste, la perception ne repose pas sur la sensation. On perçoit une « forme générale », « structure », « organisation ». La gestalt est « le résultat de cette mise en forme », « elle résulte d'une activité de l'esprit ». Il y a des lois d'organisation, une relation figure / fond. Dans l'approche cognitiviste, l'approche est inférentielle (chez Helmholtz) et repose sur la théorie du traitement de l'information : stimulus → sensation → perception → action. La perception est le résultat d'un ensemble d'opérations mentales pour donner une signification aux entrées sensorielles. Dans l'approche écologique, la perception est « le moyen d'adaptation pour l'animal à son environnement (sa « niche écologique », différente du milieu extérieur et définie par Calvet comme « biotope » dans lequel vivent « des espèces qui changent avec le temps »).

La cognition incarnée

La théorie de Varéla nous a d'emblée fortement inspirée ; nous avons donc lu avec un vif intérêt deux ouvrages d'importance : *L'inscription corporelle de l'esprit* ainsi qu'un recueil d'articles, *Le cercle créateur*. Pour lui, le monde est un construit :

« Connaître, faire et être ne sont pas des choses séparables : la réalité et notre identité transitoire sont les partenaires d'une danse constructive. Cette tendance, dans laquelle je vois un tournant ontologique, n'est pas une simple mode philosophique mais se manifeste dans la vie de chacun. Nous entrons dans une nouvelle période de fluidité et de flexibilité, une période qui apporte avec elle la nécessité de repenser la façon dont les êtres humains font les mondes dans lesquels ils vivent, car ces mondes ne leur préexistent pas, tout faits, telle une référence permanente⁵⁵. »

Le « biologiste de l'esprit »⁵⁶ s'est inspiré de Merleau-Ponty pour formuler dès 1970 une théorie de l'autopoïèse et de l'énaction qui aboutit dans les années 90 à l'ambitieux projet de la neurophénoménologie comme voie vers la résolution du « problème du corps et de l'esprit » dans les sciences. La conscience est alors ramenée à la vie subjective. L'« énaction » est un terme pris à l'anglais (« to enact » signifie « faire advenir, faire émerger une réalité »).⁵⁷ C'est le phénomène par lequel s'établit une réciprocité entre un sujet autonome et son environnement.⁵⁸ Dans cette conception le cerveau ne peut plus être en Sciences cognitives un système de traitement d'Input / Output et l'intelligence n'est plus une « résolution de problèmes » mais l'interprétation / production de sens qui se fait à partir de la perception située. L'intelligence, c'est la faculté de « participer à un monde partagé ».⁵⁹

La cognition est, chez Varéla, une cognition incarnée et émergente : alors que les théories objectives postulent une représentation pré-existante à la perception, « Par opposition, le point de départ de l'approche propre à l'énaction est l'étude de la manière dont le sujet percevant parvient à guider ses actions dans sa situation locale⁶⁰ ». De ce fait, « la perception n'est donc pas seulement enchâssée dans le monde qui l'entoure ni simplement

55 Francisco Varéla, *Le cercle créateur*, p 71

56 Francisco Varéla, *Le cercle créateur*, p 9

57 *Id*, p 68

58 *Id*, p 68

59 *Id*, p 220

60 Francisco Varéla, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Editions du seuil, « points essais », Paris, 1993 pour la traduction française, pp 285-286

contrainte par lui ; elle contribue aussi à l'enaction⁶¹ de ce monde environnant »⁶² et « La connaissance ne préexiste pas en un seul lieu ou en une forme singulière ; elle est chaque fois enactée dans des situations particulières ». ⁶³ En faisant référence à Michel Foucault, Varéla affirme que la « corporéité » en un sens large du terme a partie liée avec la connaissance: « la connaissance dépend d'un monde inséparable de nos corps, de notre langue et de notre histoire naturelle – bref, de notre corporéité ». ⁶⁴ Dans les développements plus tardifs de sa réflexion, Varéla estime que « le couplage structurel avec l'environnement ne se réalise pas seulement au niveau de l'individu, mais aussi à plusieurs autres niveaux, allant de la cellule à la population, et sur la base de cycles complets de vie »⁶⁵ ce qui lui permet de substituer à l'idée darwinienne de sélection naturelle celle de « dérive naturelle » qui lui semble plus adéquate. ⁶⁶

Critique phénoménologique et sémioception

Beividas a critiqué les « connivences » entre la sémiotique et la phénoménologie qui s'ouvre, dit-il, aux « viscères » et à « l'humus ». Il estime qu'on accorde beaucoup trop d'importance aux remarques de Greimas sur Merleau-Ponty et qu'on a infléchi sa pensée. Il fait référence à « L'actualité du saussurisme » en 1956, aux premières pages de *Sémantique structurale* en 1966, bien évidemment à *De l'imperfection* (en 1987) et à *Sémiotique des passions* (en 1991). Il réinterprète le « prolongement naturel de la pensée saussurienne » noté par Greimas dans la pensée de Merleau-Ponty en un « tournant sémiologique » dans la phénoménologie du philosophe. De même, il relativise l'influence de Merleau-Ponty sur l'évolution de la pensée greimassienne : Greimas ne trouvait pas un « guide » ou un « inspireur » mais plutôt « un allié chez Merleau-Ponty pour son entreprise saussurienne et hjelmslevienne ».

Beividas estime que la perception est non pertinente car elle relève de l'immanence du sens alors que le « monde naturel » de Greimas ne concernerait que le monde des structures de surface et non celui des structures profondes physiques, chimiques et biologiques. Il propose toutefois le concept de sémioception ⁶⁷ qui est un « pacte sémiologique » qui « fonde et guide la perception ». Celle-ci est « sémiologisée ou sémiotisée ». La perception sémiologisée est ainsi *sémioception* :

« il sera difficile de reconnaître la légitimité théorique, en sémiotique, d'une perception humaine qui appréhende de manière significative le monde sans être elle-même passée au crible d'un pacte sémiologique péremptoire, qui la dote de coupures différentielles, valentiennes, oppositionnelles, pour le monde qu'elle perçoit, un monde unique et singulier de valeurs sémiotiques, qui s'ouvre ainsi au sujet. »

Il nous donne différents exemples de cette sémioception : les couleurs de l'arc-en-ciel ne sont pas perçues de la même manière par des personnes parlant des langues différentes, un chef d'orchestre est capable de déceler une fausse note que le public ne perçoit pas, la respiration normalement asémantique devient, durant une crise d'asthme « sémioceptive ». De même : « *notre vision est sémioceptivement angulée ; nos oreilles sont*

61 Sans accent aux éditions du Seuil

62 *Id*, p 287

63 *Id*, p 296

64 *id*, p 254-255

65 *Le cercle créateur*, p 67

66 *op.cit*, première partie, « L'autonomie », pp37-72

67 Forgé en opposition à l'homogénéisation proprioceptive de l'existence sémiotique « précairement installée au sein de la sémiose », selon lui, dans *Sémiotique des passions*.

sémiologiquement alignées par rapport aux différents bruits du monde ; notre toucher ne comptabilise pas les chiffres de simples échanges synaptiques entre les tissus nerveux ; il qualifie sémiotiquement ce qu'il touche » et « Les catégorisations du plan sensible et du plan intelligible montrent un statut plus sémioceptif que perceptif ».

Bevidas prône un arbitraire absolu du langage :

« C'est par la sémiose convenue que le sujet découvre ou invente le monde qui devient alors son monde perçu (...) La sémioception, adoptée en acte sémiologique du langage, guide l'appréhension (des sens) et la transforme en perception signifiante, sémiotisée ».

Le langage déterminerait-il la pensée ? C'est ce que laisse entendre Bevidas :

« La sémioception est une opération totalement inscrite sous l'égide du langage, lato sensu, pour englober la langue naturelle, le langage gestuel, les langages visuels, les langages somatiques (le semblant, les postures, les mouvements corporels) enfin, les pratiques humaines signifiantes. L'expression « sous l'égide du langage » signifie que la sémioception est une opération péremptoirement soumise au principe de l'arbitraire du signe, au principe du langage en tant qu'Institution humaine. » Il estime être ainsi proche de Hjelmslev pour qui « la langue ou le langage est la forme avec laquelle nous concevons le monde ». Il conclut : « La sémioception impose au sujet la seule façon de *concevoir* le monde sous la palette du langage⁶⁸ ».

Pourtant, pensons-nous, lorsqu'on passe du niveau sémantique (le sens) au niveau discursif (la signification – et plutôt, les significations), on ne peut se départir du rôle du corps percevant-sentant et de l'ancrage des signes de tous les langages du monde naturel. L'assertion suivante nous semble problématique : « c'est par cette sémioception convenue que le sujet crée ou découvre son propre corps, qu'il sent toute la gamme de ses douleurs ou de ses affects. ». De même : « Le sujet perçoit par l'arbitraire des formes immanentes du langage (dans le contenu et dans l'expression) et non par la caution de ses organes sensoriels ». Ce sujet formaté où l'esprit et la raison priment sur le corps, ce sujet sans failles, sans inquiétudes ou ignorances, sans « impressions », nous semble inquiétant, peu vivant.

Perception sémiotisée et ajustée

Les travaux réalisés par les sémioticiens, pourtant fort nombreux, ne sont pas évoqués dans l'opuscule de M. Luyat.

Dans leur article de 2011, « Pourquoi y-a-t-il du sens plutôt que rien ? Abrégé de sémiogénétique », paru dans *La sémiotique entre autres*, Francis Édeline et Jean-Marie Klinkenberg déclarent : « Nous entendons montrer que la signification est issue de la perception sensorielle ». Reprenant l'empiriste « être, c'est être perçu »⁶⁹, ils précisent dans une formule lapidaire : « Percevoir, c'est sémiotiser » et concluent : « être, c'est avoir du sens ». Toute perception est « filtrante et orientée » et « constitue aussi une action sur le monde ». Ils rejoignent en cela Von Uexküll (mais aussi la théorie de l'inférence de Helmholtz : grâce à nos connaissances du monde et par un processus de déduction, l'inférence nous permet d'arriver à une conclusion). L'interprétation des phénomènes se fait donc dès le traitement des stimuli du monde extérieur : c'est l'anasémiose. La sémiose s'opère par le contact avec le corps et la catasémiose est le temps de l'action conséquente. Reprenant la terminologie peircienne, ils conçoivent des « sémioses courtes, sens du

68 BEVIDAS, *op. cit.*, p 193, pp 203-204.

69 Qu'ils attribuent à Petitot, mais nous pouvons remonter à Berkeley.

contact perceptif avec le monde qui n'est pas un signe de la perception indicielle et des « sémiotiques de plus en plus longues » de l'icône jusqu'à la fonction de renvoi du symbole ». Sémiotiser, enfin, c'est « discriminer », c'est-à-dire « segmenter et regrouper ». C'est par « l'opération de différenciation sur le fond de la continuité après rassemblement d'un faisceau de stimuli » que se produit la discontinuité ou « catastrophe » perceptive au sens thomien du terme. Les sémioticiens peuvent ainsi « identifier vie et sémiotique, et ce à un niveau très élémentaire. » :

« La question peut évidemment aussi être posée en termes de phylogénèse : quel est le seuil, dans l'évolution biologique, à partir duquel existe (ou peut exister) une sémiotique ? En biologie, Hoffmeyer établit ce seuil au niveau de la cellule : au niveau intracellulaire il n'y a pas de vie mais seulement des réactions chimiques, ce qui revient à affirmer que la vie et les processus sémiotiques apparaissent simultanément, au niveau immédiatement supérieur. D'autres, adhérant à une conception « pansémiotique », descendent jusqu'au niveau minéral ».

Pour les auteurs, il n'y a pas d'obstacle à l'inclusion des mécanismes non vivants dans le champ de la sémiotique, la différence résidant bien sûr dans l'absence « d'une instance consciente, d'un sujet » : « Une théorie sémiotique vraiment universelle et unifiée annulerait ainsi la distinction entre vivant et non vivant, et constituerait une véritable et complète naturalisation du monde du sens. »

Dans un article de la revue *Visio*, en 2000, Jean-François Bordron propose les résultats d'une recherche complémentaire sur ce que peut être la catégorisation du sensible. Il discerne trois grandes manières de catégoriser : 1) par « colligation » (ou composition d'éléments atomiques) ; 2) par « partition de données extensives » (par exemple les variations de la couleur d'un rayon de lumière) ; 3) par « exfoliation » : un phénomène perçu se perçoit comme forme (relation spatio-temporelle), matière (quantité) qualité (intensité) et chaque terme peut être déployé en trois autres : par exemple, la qualité en « dominante », « saturation » et « intensité ». L'exemple donné pour les trois premières catégories est la note de musique qui a une intensité, se déploie dans l'espace et se détache sur le fond du silence. Ce qui est intéressant ici (en simplifiant), c'est que le paradigme saussurien apparaît comme « une » manière de catégoriser parmi d'autres et que la catégorisation du continuum sensible repose aussi sur des schématismes.

Mais la perception est soumise aux aptitudes perceptives, à des aléas et ajustements. La totalité du sens reste souvent une idéalité. Il existe ce qu'on appelle en communication, des « biais » perceptuels, situationnels, individuels ou sociaux, qui peuvent perturber notre perception. Il est vrai qu'on ne perçoit pas tous de la même façon et qu'on n'attribue pas toujours le même sens à un même signifiant. Variabilité et pluralité du sens doivent être pris en considération *de facto* dans une théorie du signe. Marion Luyat présentait plusieurs exemples de ceci : la perception en impesanteur, certaines situations extrêmes ou pathologiques qui entraînent des modifications de la faculté, des pertes de repères, de la notion de haut ou de bas. « La perception ne reflète pas toujours le réel », dit-elle. Pierre Ouellet dans *Au nom du sens*, considère que le signe peut être « énigmatique par la perception partielle que l'on en a. Il révèle un monde imparfait (au sens de Greimas) et c'est de cette « faille dans le paraître » que surgissent tous les « simulacres » de la fiction. »

Assurément, « les expériences perceptives » sont « médiatisantes et mondifiantes »⁷⁰, elles permettent « de reconnaître et de se représenter » ; les actes

70 Ouellet, 2000, p 112.

perceptifs sont ainsi liés aux actes de conscience (« s'imaginer, se figurer, se représenter ») mais le perçu reste imparfait et nous rejoignons Ouellet dans sa réflexion née à la lecture d'un passage de *L'île du jour d'avant* d' U. Eco car elle reflète bien la raison d'être de tout un pan de la littérature occidentale en quête de l'être de l'apparaître :

« (...) si, donc, l'être nous échappe, en son unité et en son universalité, noyé qu'il est, comme l'île du jour d'avant, dans la multiplicité et la diversité des apparences (...), ce n'est pas seulement parce que l'univers est complexe et notre folle imagination trop débordante face à la relative pauvreté de notre rationalité et de notre sens commun, c'est aussi et surtout parce que notre monde vécu et notre lebenswelt est fondamentalement im-parfait, comme dit Greimas, au sens fort qu'il donne à cette épithète dans De l'imperfection.(...) le monde s'exprime en formes et en figures, dont nos actes de perception et la position de notre corps propre dans son champ de présence font leur objet, mais ces formes d'expression naturelles nous semblent receler un sens secret, qui ne se montre pas aux yeux ou à nos autres organes des sens, y échappant comme du visible qu'oblitérerait un horizon interne à notre champ de vision. De cette faille dans le paraître, où notre quête du sens s'engouffre, surgissent en abondance des mondes alternatifs, des mondes signifiés, projetés, représentés, des Simulacres, disait Greimas, après Lucrèce et Épicure (...). »⁷¹

De là naîtrait la fiction, le contrefactuel (« du réel sous condition », car alors : « le dire porte sur le voir (...) tire sa force de sa perspicacité ; de sa capacité à percer l'énigme du visible, à aller au travers (per) l'apercevoir (l'aspicere) »).

Dans son remarquable *Kant et l'ornithorynque*, Eco va plus loin : « le véritable problème est le suivant : que se passe-t-il lorsque l'on doit construire le schème d'un objet encore inconnu ? » Helmholtz a proposé une conceptualisation à partir de l'inférence : «L'inférence est un processus de déduction amenant à une conclusion, à partir des connaissances du monde acquises par expérience. La perception ferait ainsi appel à des connaissances antérieures, stockées en mémoire pour interpréter les données issues de nos systèmes sensoriels » donc « la sensation première est ambiguë, incomplète » et « il faudrait l'enrichir ». Ce n'est pas une sensation simple mais au contraire « un jugement complexe largement inconscient ». Les illusions (par exemple, la sensation d'un membre perdu) sont une interprétation erronée sur la base de stimulations justes. L'illusion résulte dans l'interprétation erronée des données fournies par des sensations.

De plus, le perçu peut rester « énigme cognitive ». Paolo Fabbri dans *Le tournant sémiotique*, constate que tout le perçu n'est pas toujours reconnu, identifié (un animal dans le noir ?). Il remarque aussi judicieusement que chez Peirce il y a un temps de « doute » :

« dans l'œuvre de Peirce, personne ne (fait) jamais d'inférences, ne passe donc d'un signe à un autre, sans qu'il ait préalablement un « moment de doute » (...). Or, le doute (...) a (...) à voir avec la connaissance. (...) Mais le doute, dit très bien Peirce, doit être résorbé pour pouvoir aller de l'avant. Si on pouvait cohabiter tranquillement avec ses propres doutes, on ne ferait plus d'inférences (...) Les inférences douteuses s'accomplissent lorsque les opérations qui mettent en cause les connaissances provoquent un « état insoutenable » ; il est nécessaire donc de pallier cette situation, en calmant ce « trouble » (...) l'opération inférentielle est une manière de calmer le trouble constitutif de l'homme. »

Dans *Kant et l'ornithorynque*, Eco, quant à lui, a développé une critique de l'inférence. Nous nous permettons de citer ici assez généreusement Eco, dont la clarté et la pédagogie ne manqueront pas de frapper le lecteur. Dans le cas d'une proposition telle que "Il y a de la

71P. Ouellet, 2000, pp116-117.

fumée " l'inférence " donc, il y a du feu " peut être fausse (être " fumée, brume, miasme ou exhalaison quelconque ne dépendant pas d'un phénomène de combustion") :

*" Ce n'est qu'après la vérification inférentielle, après que la conséquence de la fumée - le feu - a été vérifiée extensionnellement que l'on est sûr de la certitude de la perception. "*⁷²
« On réagit par approximation devant un phénomène inconnu. Marco Polo, par exemple, devant les rhinocéros : il avait à sa disposition la notion de licorne et « corrige » la description en vigueur des licornes. » « (...) ce tenir-lieu-de est négocié à travers des processus d'essai et d'erreur (...). Si l'inférence est la caractéristique de base de la sémiose (...), alors que l'équivalence établie par un code ($a = b$) n'est qu'une forme sclérosée de sémiose, une inférence qui ne se réalise pleinement que dans les sémies substitutives (c'est-à-dire dans les équivalences posées entre deux expressions, comme cela a lieu dans le code Morse par exemple) on peut alors considérer l'inférence perceptive comme un processus de sémiose primaire » ; « Peirce cherche au fond à expliquer comment nos concepts servent à unifier le multiple (le divers) des impressions sensibles. Il montre que les premières impressions sur nos sens ne sont pas des représentations de certaines choses inconnues en elles-mêmes, mais que ces premières impressions sont et restent elles-mêmes quelque chose d'inconnu tant que l'esprit ne parvient pas à les couvrir de prédicats. »

Kant estimait qu'on passe d'« une succession désordonnée de phénomènes (il y a une pierre, la lumière du soleil le frappe, la pierre est chaude) à la proposition : « Le soleil réchauffe la pierre ». Il parlait de « jugement perceptif ». Dans *Kant et l'ornithorynque*, Eco nous explique qu'il n'y a rien de paradoxal. Perception et cognition ont partie liée. Il cite le passage suivant :

« (...) nous entendons par perception un acte complexe, une interprétation des données sensibles où la mémoire et la culture interviennent, et qui s'achève dans la compréhension de la nature de l'objet. (...) Que sera pour Kant un jugement perceptif (...) et en quoi se distingue-t-il d'un jugement d'expérience (...) ? Les jugements perceptifs sont une activité logique inférieure qui crée le monde subjectif de ma conscience empirique, ce sont des jugements comme lorsque le soleil illumine une pierre celle-ci se réchauffe, ils peuvent être faux et restent toujours contingents. Les jugements d'expérience, en revanche, établissent des relations nécessaires (ils affirment le soleil réchauffe la pierre). Il semblerait donc que le catégoriel n'intervienne que dans les jugements d'expérience. Mais pourquoi les jugements perceptifs sont-ils alors des « jugements » ? Un jugement, nous dit Kant, est une connaissance médiate d'un objet et dans tout jugement il y a un concept qui vaut pour une pluralité de représentations. On ne peut cependant nier que le fait d'avoir une représentation de la pierre et de son réchauffement représenta déjà une unification effective de la multiplicité du sensible : unifier des représentations dans la conscience, c'est déjà « penser » et « juger » et les jugements des règles a priori. Kant écrit encore : « toute synthèse, qui rend possible la perception même, est soumise aux catégories ». (...) « Il n'y a rien à y faire, reconnaître une pierre en tant que telle est déjà un jugement perceptif, un jugement perceptif est un jugement et tout jugement est soumis à la législation de l'entendement. »⁷³ »

U. Eco renvoie à Ouellet pour son travail de refonte de « la problématique husserlienne avec la problématique sémiotique ». Husserl a développé l'idée d'une « synthèse passive » des esquisses des différents aspects d'un objet. Cette théorie a

⁷² ECO, *Kant et l'ornithorynque*, p 42

⁷³ ECO, *op. cit.*

également été réintégrée dans la sémiotique de Jacques Fontanille : la synthèse passive « n'est possible que grâce à la mise en perspective, en épaisseur, de toutes les esquisses de l'objet », « il y a d'abord « montage universel des perceptions autour de la prégnance du sens d'être de la chose même, dans le champ perceptif en général », « ce montage est soutenu par une « pré-croyance, en l'existence de quelque réel, c'est-à-dire par ce que Greimas appelle la « fiducia généralisée », « Cette certitude qu'il y aurait « quelque chose à savoir » est un méta-croire qui rend possible l'instauration d'un univers sémiotique à partir de l'espace tensif ». Le degré de remplissage de l'objet se mesure par son intensité, sa structuration quantitative et méréologique (valences objectales) ainsi que par les modulations du tempo fluent des esquisses (valences subjectales)⁷⁴. »

J. Fontanille voit, quant à lui, dans le cadre de la théorie sémiotique, l'imperfection à la base de la dimension esthétique : « la dimension esthétique ne peut être prise en compte que si on a préalablement pris conscience de l' « imperfection » constitutive de l'univers phénoménal pour l'homme : la manifestation de l'être sous la forme d'un paraître sémiotique ne peut avoir lieu que si un paraître se dissocie, même à la limite de l'imperceptible, de l'être lui-même, c'est-à-dire si et seulement si une imperfection de l'être donne prise à un sujet percevant.⁷⁵ »

Marion Luyat explique que « certaines informations ne dépassent pas la valeur du seuil perceptif » : une information est perçue mais pas ressentie (on n'est donc pas conscient « d'avoir reçu une quelconque stimulation », c'est une perception subliminale). Bien qu'on l'ait souvent affirmé il n'a jamais été prouvé qu'on pouvait l'utiliser pour influencer les actions des gens, (par exemple, dans la publicité avec l'insertion, l'incrustation de messages subliminaux pour influencer nos comportements d'électeurs ou de consommateurs). On n'a pas toujours conscience de ce qu'on perçoit : en dessous du seuil perceptif, la perception est dite subliminale (sous le seuil). Dans le cas de la perception sous hypnose, des expériences ont montré que les suggestions peuvent affecter le fonctionnement des neurones (et produire le même fonctionnement que pour une perception réelle, (si on demande de voir telle couleur alors que c'est une autre, par exemple). L'hallucination est une perception erronée de la réalité, qui s'inscrit souvent dans un contexte délirant, différente de l'hallucinoïse qui est liée à une maladie ; il y a parfois du ressenti conscient de choses qui n'existent pas. L'illusion d'optique est également une perception erronée.

Pour synthétiser, les réponses face au stimulus peuvent être représentées dans le schéma suivant :

	Vérité		
	détection	rejet correct	
présence	fausse alarme	omission (non détection)	absence
	Fausseté		

74 FONTANILLE, « La base perceptivo de la perception », p 266

75 FONTANILLE, *id.*

Mais, comme on le voit, parler de vérité (pour déclarer une fausseté), c'est parfois adopter un point de vue divergent du sujet percevant. Il nous a donc semblé intéressant de faire une incursion du côté de la philosophie (dont l'objet d'étude est le Vrai) pour comprendre la relation entre phénoménologie, perspectivisme et « vérité ».

Phénoménologie, perspectivisme et vérité.

Quelles sont les différentes conceptions de la vérité ? La *Petite encyclopédie philosophique*⁷⁶ nous propose les suivantes :

- a) L'empirisme : il accorde la primauté aux sensations, seul lieu de vérité.
- b) L'idéalisme : La connaissance vraie ne repose pas sur le sensible et appartient au monde des idées.
- c) Le criticisme kantien : Pour l'entendement, la vérité des phénomènes dépend de l'expérience humaine et les choses n'apparaissent pas telles qu'elles sont en soi.
- d) Le scepticisme : "Toute sensation est relative au sujet qui l'éprouve ; les opinions varient ; aucune chose n'est pleinement connue si on ne connaît pas son rapport avec les autres".
- e) Le pragmatisme : Le vrai est l'utile, le réussi.
- f) Le positivisme : La vérité n'est pas la connaissance de la "nature intime" des choses, c'est ce en quoi s'accordent les esprits, la "convergence mentale". Elle se rencontre en sciences.
- g) Le marxisme.
- h) Le perspectivisme : Il n'y a « pas de faits, seulement des interprétations ». (Nietzsche)
- i) L'existentialisme : "La vérité est la conviction subjective, librement décidée." La liberté est le fondement du vrai.

Dans les sciences, dans les Arts et pour l'écologie, il devient nécessaire de s'accorder sur ce que peut être une « vérité ». Chez les phénoménologues, depuis Husserl, on a cessé de l'associer à l'objectivité : "Husserl cherche à démontrer l'impuissance de l'objectivité à se fonder, ou simplement à se garantir en et par elle-même. », il s'agit d'une philosophie « qui régresse vers la subjectivité connaissante » qui n'est « pas seulement comprise dans la sphère du moi, mais où elle est aussi et d'abord un nous, c'est-à-dire une intersubjectivité dans laquelle la présence de l'autre est absolument requise pour la compréhension de l'objectivité du monde ⁷⁷ ».

Avec Heidegger, la vérité (a-lêtheiä) est " *dévoilement de l'être*" et *ressaisissement constant par la pensée d'un être labile. Sa thèse est que la recherche philosophique doit « renoncer à une philosophie du langage pour s'enquérir des choses mêmes ». Le but autonome de la poésie, dès Être et temps est « l'ouvrir de l'existence ⁷⁸ ».*

« Toute la pensée heideggerienne de l'art est portée par la rencontre avec la poésie de Hölderlin ». L'œuvre est événement, installation d'un monde, en ce sens « origine de l'histoire » et « mise en œuvre de la vérité ». « La vérité est l'événement d'une ouverture qui est combat. Elle est pleinement historique : elle n'est pas un universel qui flotte en l'air : elle est toujours singulière. Comment assume-t-elle cette singularité ? En trouvant lieu, en ayant lieu. Avoir lieu, c'est configurer en un étant, l'ouverture elle-même, d'où elle ne puisse être soutenue. »

76 D'après Isabelle Mourral et Louis Millet, *Petite encyclopédie philosophique*, p 391

77 BARBARAS (2001)

78 DUBOIS (2000), chapitre « Art, poésie et vérité ».

En un tracé ouvrant comme configuration de la figure, l'être crée s'annonce dans l'œuvre et, par là, « L'œuvre est un advenir de la vérité ⁷⁹ ».

C'est aussi la position de Morizot pour qui « dans l'éthologie perspectiviste, c'est le corps / point de vue qui oriente les perspectives sur le monde et rend sensible ou non sensible et permet de faire ou pas ». Il fait référence à des peuples animistes qui ont intuitivement cette conception : « *le perspectivisme, comme cosmovision de certains peuples animistes, postule que le visible et l'invisible sont relatifs aux capacités de celui qui perçoit (il faut entendre ici « visible et invisible » au sens large de sensible et insensible, accessible et inaccessible) (...) Le point de vue de chacun, alors, n'est pas « dans le corps » (comme un esprit), c'est le corps lui-même, (...) mais le corps épais d'ancestralités composées ensemble, qui interprètent le présent toujours à nouveaux frais⁸⁰.* »

Pour Merleau-Ponty la vérité se situe au niveau de l'antéprédicatif, du monde sensible. Dans sa lecture de *Le visible et l'invisible*, Auroux explique l'enjeu philosophique de la démarche merleau-pontienne :

"A la barbarie comme résultat monstrueux et menaçant d'une certaine idéologie philosophique, Merleau-Ponty oppose ici le besoin d'une autre expérience du monde, préhumaine, qui puisse faire retour à ce ' il y a préalable ' qui est avant tout préalable aux représentations, aux déterminations : " Ce que je veux faire, c'est restituer le monde comme sens d' Être absolument différent du " représenté ", à savoir comme l'être vertical qu'aucune des représentations n'épuise et que toutes atteignent, l' être sauvage. ⁸¹"

Avec Merleau-Ponty nous avons cependant une forme de perspectivisme. Eco a émis une critique du perspectivisme⁸² en faisant référence à Nietzsche : l'être génère un « excès de connaissances vraies » puisque le perspectivisme autorise les représentations - interprétations incompatibles et / ou contradictoires. Cet « excès de vérité », cette « surabondance de l'être dans notre langage » montre les limites du perspectivisme : cette vérité de l'être n'a pas d'assise ferme. Après Nietzsche on peut ainsi affirmer que « nos idées sur l'être sont des fictions, des illusions, des « pièces de monnaie sans effigie ». Alors, ne pouvons-nous rendre compte du monde ou existe-t-il « plusieurs formes possibles du monde » ? L'art jouit ainsi de cet immense privilège d'être l'être-même car « changeant, rêveur, s'épuisant dans sa vigueur et victorieux dans sa faiblesse »⁸³ et cet être est à penser comme « fracture, absence de fondement »⁸⁴. Avec l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu, l'être ne se donne que « comme suspens et comme retrait »⁸⁵.

Il nous semble dangereux de considérer qu'il n'y a « pas de faits, seulement des interprétations »⁸⁶. Jacob Rogozinski ⁸⁷ revient sur cette épineuse question de la vérité en philosophie en s'attardant sur la conception de Merleau-Ponty qui, aussi fine et précise soit-elle, tient peu compte de l'Autre. Le dernier ouvrage de Merleau-Ponty devait toutefois s'intituler *L'origine de la vérité*. Rogozinski se demande alors :

79 DUBOIS, *id.*

80 MORIZOT, *op. cit.*, p 95.

81 AUROUX (1996), citation de « Le visible et l'invisible », notes de travail, p 306

82 ECO, « Kant et l'ornithorynque », p 62

83 *id.*, p 67

84 ECO, *op. cit.*, p 68

85 *Id.*, p 68

86 *Id.*, p 68

87 « La réversibilité qui est vérité ultime », Jacob Rogozinski Collège international de Philosophie | « Rue Descartes » 2010/4 n° 70 | pages 61 à 73 <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-4-page-61.htm>

« Qu'en est-il de la vérité pour Merleau-Ponty ? S'il récuse la conception husserlienne de la vérité comprise comme évidence absolue, c'est qu'il entend « définir la perception du monde comme ce qui fonde pour toujours notre idée de la vérité (...) le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis » et « je ne le possède pas, il est inépuisable ». Dans sa *Préface de la Phénoménologie de la perception*. Il insiste aussi sur l'atmosphère anonyme où baigne toute perception et présente le sujet de l'expérience perceptive comme un cogito « toujours récusable », « défait et refait par le cours du temps », qui ne peut « jamais dire "Je" absolument ». Ce qu'il commente ainsi : « En refusant de la fonder dans l'évidence de l'ego cogito, ce n'est pas seulement à la possibilité d'une vérité absolue que renonce Merleau-Ponty, c'est aussi à la vérité de l'ego, à cette vérité originaire que je suis. Chez la plupart des penseurs contemporains, la mise en question de la vérité s'accompagne le plus souvent d'une destitution de l'ego. (...) Il s'agirait en somme de refaire à l'envers le chemin de Merleau-Ponty, de partir du moi-chair pour découvrir en lui l'ouverture qui le conduit vers les autres, vers une communauté possible ; et, finalement, de revenir des autres vers l'ego, en apprenant à déchiffrer les traces de leurs contre-rayons, ces marques qui se sont depuis toujours imprimées dans ma chair. »

Emmanuel Alloa, professeur des universités à Fribourg et auteur d'un ouvrage sur la perspective⁸⁸, rappelle que la perspective non comprise dans une intersubjectivité conduit au subjectivisme ou au solipsisme : « La signification suppose un ancrage corporel dans un espace corporel perspectif et orienté », ce qui est « un principe fondamental de l'appréhension sémiotique des phénomènes ». Ainsi, « toute signification est affaire d'orientation ». Toutefois la perspective est une « affaire de médialité » du sens par « l'à-travers de l'apparaître », « la perspective constitue un vecteur d'individualisation » mais solipsiste : « nous avons des manières de nous rapporter aux choses et non des manières d'accéder aux choses (à l'être des choses), au noumène ».

Comment, se demande-t-il, « l'homme-animal développe-t-il le point de vue partagé, l'intentionnalité partagée » ? Pendant l'apprentissage, l'enfant « développe l'attention conjointe » : « je fais attention à ce que l'autre fait attention », c'est la « condition d'un partage » (avec « difficulté pour les enfants autistes ») ; la co-perception est de toute première importance, par exemple pour partager une scène visuelle et pré-linguistique » (au cinéma : sur la base d'un *sensus* partagé, il y a possibilité d'un « dissensus »).

Notre époque est celle de la « post-vérité » et du « néofactualisme » : « aujourd'hui le mépris du vrai se justifie par la diversité des points de vue », une tendance contre cela est le « néofactualisme » (le vaccin, ça marche, le génocide a eu lieu) mais, dit Alloa, « cela peut nuire à l'esprit critique ». Un article sur Ramsès II de Bruno Latour lui semble emblématique : les égyptologues disaient que Ramsès II était mort de tuberculose. Latour dit que non car le bacille n'était pas connu. Il y a, considère donc Alloa, « délire relativiste », le bacille existait même s'il n'avait pas été découvert. Autre exemple : Rembrandt est né en 1604, ça ne se discute pas, mais d'après quel calendrier ? Tout ceci semble évident dans les sciences sociales mais pas en philosophie.

Pour Alloa, « la perspective doit avoir un ancrage intersubjectif » sinon il y a « individualisme claustral » (car nous sommes prisonniers de la subjectivité). Il fait enfin référence à Arendt pour qui il n'y a « pas d'intersubjectivité sans intersensorialité » et qui emprunte (dans un retour nécessaire) à Merleau-Ponty le concept de « foi perceptive » : on

88 Alloa a présenté son ouvrage *Partages de la perspective*, paru aux éditions Fayard en 2022 au séminaire « Formes symboliques » organisé le 21 juin par Jean Lassègue, Antonino Bondi et Valéria de Luca.

n'existe qu'à condition de « faire crédit », de « prendre pour vrai ». L'objet apparaît comme tel aux autres, ce qui garantit aux choses un nom commun⁸⁹. Il y a donc importance de la perspective mais dès lors qu'elle « n'épuise pas la perspective des autres » ; elle est « contrainte », avec « obligation de pré-vision » pour « constituer les formes symboliques communes ».

Nous pensons également que la perspective est nécessaire dans une philosophie ou une théorie mais elle s'intègre dans une pensée de l'intersubjectivité.

I.1.2.2. Sémiotique, corps propre et modalités sensibles

L'ancrage de l'espace dans le corps nécessitait en sémiotique une modélisation du corps qui rende compte d'interactions, de mouvements et, par suite, de déformations et de transformations. Depuis *Sémiotique des passions* de Greimas et Fontanille, la sémiotique du corps de Jacques Fontanille s'est construite à la croisée de différents champs disciplinaires dont la psychologie cognitive (*L'inscription corporelle de l'esprit* de Varéla), la phénoménologie (Husserl et Merleau-Ponty), la psychanalyse (*Le corps de l'œuvre* d'Anzieu) ou la philosophie (Ricoeur) tout en restant à l'écoute des autres sémioticiens. Dans la *Sémiotique des passions*, la théorie reposait sur le concept de médiation proprioceptive.

La médiation proprioceptive :

Qu'entend-on par « médiation proprioceptive » ? La médiation du corps percevant donne accès à une représentation de l'objet qui n'est ni objective ni subjective. La connaissance du monde dépend du corps et les deux sont interreliés. Il convient ici de distinguer des termes de sens proche : l'adjectif qualificatif « proprioceptif » et les noms communs féminins « proprioception » et « proprioceptivité »⁹⁰. Le CNRLT en donne les définitions suivantes :

Proprioceptif, -ive : employé en psychophysiologie. Qui se rapporte au fonctionnement des propriocepteurs. Réflexe proprioceptif (...). Sensibilité proprioceptive. Sensibilité propre aux organes profonds de la vie de relation, os, articulations, muscles, ligaments, par opposition à la sensibilité extéroceptive (tactile) et à la sensibilité intéroceptive (viscérale). Récepteurs de la sensibilité proprioceptive. (...)

Proprioception. a) Activité de la sensibilité proprioceptive ; par métonymie, résultat de cette activité (...) b) Perception qu'a l'homme de son propre corps, par les sensations kinesthésiques et posturales en relation avec la situation du corps par rapport à l'intensité de l'attraction terrestre. Les données de la proprioception sont sensorielles et proviennent de trois sources : tactile (...) kinesthésiques (...), labyrinthique. L'accumulation des données de la proprioception fournit à l'être humain son schéma corporel.

Proprioceptivité. Ensemble des sensations résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps et renseignant sur l'activité du corps propre (sensations kinesthésiques et posturales). (D'après Greimas – Courtès, 1979) Synonyme : thymie. On entendait d'abord par « schéma corporel » un résumé de notre expérience corporelle, capable de donner un

89 Arendt, dans « l'homme moderne », citée durant le séminaire du professeur Alloa.

90 Pour l'intégralité des définitions, on consultera le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, cnrtl.fr

commentaire et une signification à l'intéroceptivité et à la proprioceptivité du moment (Merleau – Ponty, *Phén. De la perception*, 1945, p 114).

La médiation est donc une prise de position : le corps propre détermine un champ d'énonciation, une déixis (le corps propre est un point, un centre de référence pour la déixis) :

« D'un côté l'intéroceptivité donne lieu à une sémiotique qui a la forme d'une langue naturelle, et, de l'autre, l'extéroceptivité donne lieu à une sémiotique qui a la forme du monde naturel. La signification est donc l'acte qui réunit ces deux macro-sémiotiques, et ce, grâce au corps propre du sujet de la perception, corps propre qui a la propriété d'appartenir simultanément aux deux macro-sémiotiques entre lesquelles il prend position. »

Topique somatique, enveloppe, mouvement et modalités sensibles

Après Merleau-Ponty, le sémioticien envisage le corps sensible comme la réunion des deux instances dans *Modes du sensible et syntaxe figurative*⁹¹ : le corps propre ⁹²et la chair. Le corps propre est constitué d'une face externe : l'enveloppe, " tournée vers l'extérieur et protégeant par sa clôture l'univers intérieur du soi, unique ou plurielle " et d'un champ interne, "le théâtre intéroceptif de la saveur, le champ interne envahi par l'odeur, ou construit en vue d'un contrôle de l'attention, l'espace intérieur du soi ". La chair, quant à elle, est définie comme " la matière vivante et sensible, le substrat dynamique sollicité par la sensori-motricité et les tensions vibratoires sonores, la masse palpitante et déformable que sollicite le mouvement, combiné ou pas avec les autres sensations.

La figure de l'enveloppe permet de décrire la sensibilité au niveau du corps propre et celle du mouvement permet de rendre compte de l'activité sensible de la chair : « le corps propre est une enveloppe sensible, qui détermine de ce fait un domaine intérieur et un domaine extérieur. Partout où il se déplace, il détermine, dans le monde où il prend position, un clivage entre univers extéroceptif, univers intéroceptif et univers proprioceptif, entre la perception du monde extérieur, la perception du monde intérieur, et la perception des modifications de l'enveloppe-frontière elle-même ».

Dans la théorie de J. Fontanille, dans un premier temps, le paradigme des modalités sensibles, les esthésies, était un paradigme à trois entrées : esthésie réflexive (la proprioceptivité), esthésie transitive (esthésie de la chose comme objet) et esthésie réciproque ⁹³. Dans *Modes du sensible et syntaxe figurative*, les modalités sensibles sont à leur tour affectées de prédicats perceptifs. Sans entrer dans des considérations plus avancées sur les orientations qui définissent le paradigme des esthésies, on retiendra ici que « la vue, sensation la plus élaborée, possède toutes ces propriétés » (transitivité, réflexivité et réciprocité) et que ces dernières peuvent être éprouvées de façon euphorique ou dysphorique et orientent la masse thymique.

La sensibilisation thymique

C'est par la médiation du corps propre que des « catégories proprioceptives » viennent ainsi sensibiliser les « formes cognitives » et viennent rompre les parcours narratifs :

91 Fontanille, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Nouveaux actes sémiotiques, n°61-62-63, Pulim, 1999

92 Le corps subjectif, vécu, éprouvé et signifiant vs le corps objectif, tel que décrit par la science

93 Fontanille, « La base sémiotique de la perception », p 274

« Ce qui leur arrive de plus remarquable, en l'occurrence, c'est que les figures du monde ne puissent « faire sens » qu'au prix de la sensibilisation que leur impose la médiation du corps. C'est pourquoi le sujet épistémologique de la construction théorique ne peut pas se présenter comme un pur sujet cognitif « rationnel » ; en effet, dans son parcours qui conduit à « l'avènement de la signification et à sa manifestation discursive, il rencontre obligatoirement une phase de sensibilisation « thymique ». De fait, « la sémosis est proprioceptive ».

Les auteurs précisent :

« Cette sorte de dédoublement du sujet en sujet percevant et sujet sentant - peut-être un peu trop imagée - nous a pourtant paru nécessaire pour justifier les dysfonctionnements du discours, les tranches du sujet s'appropriant et métaphorisant le monde, mais aussi l'existence d'un fil ténu, la fiducie intersubjective, qui soutient la véridiction discursive »⁹⁴.

L'esthesis.

Dans la poésie contemporaine du sensible, le sensible est le déclencheur, d'une part, de l'acte poétique et, d'autre part, de la mise en discours disruptive d'un imaginaire figuratif né sous l'effet sensible. C'est la question de l'esthesis. Elle est contingente, peut être recherchée ou survenir comme rupture narrative accidentelle. Comme l'a montré Merleau-Ponty avec l'image du chiasme, elle entraîne un échange de rôle sujet / objet, des interactions, déformations et rétroactions. On retrouve les principes écologiques de bouclage dynamique. L'esthesis, comme ouverture vers un monde « autre », accueil de l'étrangeté et de l'altérité, étonnement devant la fracture d'un apparaître, nous semble un point commun entre la pensée poétique (repensons à la « vérité poétique » selon Heidegger, vérité « ouvrante ») et pensée écologique (celle que nous présente Morton : ouverture à l'étrange et faculté d'émerveillement devant la multiplicité des formes de vie).

Étymologiquement, l'esthésie renvoie à " un organe des sens, un des cinq sens ". Le mot vient du grec *aisthesis*, « sensation ». Chez Platon, l'esthésie est définie comme « une activité de l'âme se rapportant à un objet par le moyen des sens ». Aristote, dans *De anima*, fait référence à une « sensation commune » (*aisthesis koiné*). Le terme désigne en fait un triple processus perceptif, aperceptif⁹⁵ et intersubjectif. Par l'esthésie émerge une vision particulière du monde, la possibilité d'un faire - sens et d'un savoir. Dans le dictionnaire grec / français Bailly le premier item de l'article " Aisthésis " la définit en effet comme suit : " Faculté de percevoir par les sens, sensation ; faculté de percevoir par l'intelligence, action de s'apercevoir. Avoir la sensation ou la perception de quelque chose. Faire voir ou comprendre à quelqu'un, lui faire tomber sous le sens. " L'extension métaphorique du terme au lexique de la chasse ("Piste d'un animal") condense quant à elle l'ensemble de ces traits et apparaît en parfaite congruence avec l'acception moderne du mot. L'esthésie ou la piste : dans les deux cas la perception (indicielle) ouvre un parcours figuratif sensible temporalisé et thymisé plus ou moins intense qui cherche à s'achever par la saisie d'un objet de valeur.

L'esthésie, avant d'être étudiée par les phénoménologues, intéressait déjà la médecine et la psychiatrie. Nous pensons que l'acception médicale du terme ne doit pas être oubliée : l'esthésie, lorsqu'elle mérite attention, est une illusion perceptive ou une perception défectueuse (par excès ou par défaut). Elle désigne plus précisément " l'originalité de la

94 GREIMAS, FONTANILLE, *Sémiotique des passions*.

95 www.cnrtl.fr : « faculté à rassembler dans une unité de multiples petites perceptions inconscientes ».

perception d'un objet par rapport à son image mentale, l'esthésie est une notion qui sert à caractériser la qualité de l'hallucination et de l'illusion ; l'hallucineuse (...) par exemple, est une illusion où l'esthésie est maximale (...), le sujet éprouve la perception d'un objet tout en étant conscient de l'inexistence de cet objet, et en connaissant donc son illusion. ⁹⁶ L'esthésie n'est donc pas une perception fautive, erronée, puisqu'elle est réalisée, mais elle n'a d'être que pour le sujet percevant.

Plus proche de nous, l'extension sémantique est plus restreinte sur *L'internaute.fr* : l'esthésie est définie comme « la capacité à percevoir des informations sensorielles, qui sont transmises au cerveau pour y être analysées et provoquer une réaction chimique et émotionnelle. C'est un terme employé en physiologie. » Sur le *Larousse.fr*, il s'agit plus simplement de la « capacité de percevoir une sensation ; la qualité de cette sensation ».

Avec Greimas, dans *De l'imperfection*, l'esthésie est un « événement » d'ordre sensoriel. Il y a, en effet, pour reprendre une expression de J-F Bordron⁹⁷, une « logique grammaticale » de l'esthésie. On a souvent été étonné de la facture textuelle de *De l'imperfection*, de la grande liberté de son auteur qui, après la rigueur de ses écrits théoriques et de ses essais analytiques, semblait relâcher l'étreinte sémiotique et devenir ainsi « un nouveau Barthes ». Nous ne partageons pas entièrement cet avis. Selon nous le livret se situe dans la continuité logique de l'œuvre. Nous ne pouvons réduire Greimas à *Sémantique structurale* (œuvre fondatrice mais à resituer dans le contexte des années soixante). Avec *De l'imperfection* il s'agit de doter d'un nouvel outil une théorie de la signification qui se consacrait surtout aux parcours narratifs. Avec l'esthésie, les dimensions passionnelle et esthétique des parcours de signification peuvent être intégrées et ainsi s'opérer l'articulation du sensible à l'intelligible. La narrativité n'est pas pour autant oubliée. Ainsi, après avoir étudié en détail une esthésie dans un extrait de *Vendredi ou les limbes du pacifique* de Michel Tournier, Greimas énumère-t-il les traits proprement narratifs de l'événement esthétique. L'analyste, nous dit-il, doit s'attacher à repérer et décrire les éléments suivants :

- L'enchâssement dans la quotidienneté
- L'attente
- La fracture (une rupture d'isotopie)
- Le statut de l'objet
- La relation sensorielle entre le sujet et l'objet
- L'unicité de l'expérience
- L'espoir d'une conjonction totale à venir

La thématization d'une esthésie entraîne un double débrayage, spatial et temporel : le sujet perceptif ('pro-sujet' de la théorie) est projeté dans un espace autre, un espace de tensions organisé à partir du corps propre. A l'atonie descriptive, la répétition, l'anesthésie, succèdent alors, sous l'effet des mouvements singuliers de l'esprit, des représentations qui viennent rompre le cours du temps et créer une enclave utopique et atemporelle dans le quotidien.

L'attente dont parle Greimas peut être ramenée à la visée protensive du sujet et à l'intentionnalité. Si l'attente n'est pas toujours manifestée en discours, il est nécessaire de la

96 Article " Esthésie" dans le *Robert* 1985.

97 Distinction de Deleuze reprise par Bordron dans « réflexions sur la genèse esthétique du sens », revue *Protée*, vol 26 n°2, 1998.

penser sur le plan théorique. Elle correspond à la disponibilité, voire à la vacance d'un imaginaire ou d'une mémoire tendus vers la plénitude à venir. Fracture narrative, allotopie productrice d'un "surcroît" de valeur dans un monde où la régression stéréotypique et le retour au même uniformisent les vies, l'esthésie, par son caractère souvent fortuit, soudain et intense, crée un dysfonctionnement discursif, "une sorte d'entrée en transe⁹⁸ du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en un sujet *autre*". Greimas ne préjuge pas du statut existentiel de l'objet. Celui-ci peut être un objet virtuel (mnésique), actuel (l'objet en formation est saisi in medias res) ; l'objet peut être réalisé (toute manifestation figurative ou abstraite dont la proprioceptivité s'est emparée) ; lorsqu' il s'incarne dans l'imaginaire, l'objet est potentialisé (projeté dans une utopie modalisée ou non par le possible : utopie de l'affabulation ou du projet).

Dans *Sémiotique des passions*, Greimas et Fontanille donnent une définition plus philosophique et théorique mais le but, explicite, est de « rendre ainsi compte des signifiés disruptifs de l'imaginaire du corps ».

Partant du principe que le corps est support d'une activité proprioceptive par nature subjective (l'état de « se sentir »), Pierre Ouellet définit l'esthesis (avec un « s ») comme un acte proprioceptif dans *Voir et savoir* :

« L'esthesis est cette perméabilité du corps au monde de l'entour, où le sens prend sa source. (...) extéroception des « états de chose » et « intéroception » des « états mentaux » s'entrelacent en un même acte proprioceptif qui se situe à leur frontière, à cette limite entre le monde et soi, dont la face externe correspond à la sensation du corps propre et la face interne au sentiment d'existence. Cela dans la mesure où toute expérience sensible est à la fois expérience de soi et du monde en une même sensation : on ne se perçoit soi-même que dans le monde et on ne perçoit le monde qu'en étant soi-même affecté par cette perception (...) : le monde et la conscience n'existent, en tant qu'univers de significations, que de part et d'autre de cette frontière irréductible du corps propre dont l'appareil sensori-moteur est l'expression ou le lieu de manifestation. »

Toujours dans le même ordre d'idée, Fontanille dans *Sémiotique du discours*, insiste sur la « singularité » et sur le décalage qu'elle peut présenter par rapport à du « codifié ». Avec l'esthésie (avec un « e »), nous entrons de plain – pied dans l'imaginaire d'un sujet :

« Nous définissons l'esthésie comme le mode d'apparaître des choses, la manière singulière dont elles se révèlent à nous, indépendamment de toute codification préalable. »

Sans faire directement référence à ces travaux, plusieurs chercheurs en art et littérature se sont inquiétés d'une éventuelle réduction de l'art à sa dimension sensible. Ainsi, dans *Art, regard, écoute*, les auteurs Doumet, Lagny, Ropars et Sorlin ont pour projet de *« privilégier, à travers l'emploi du terme, la spécificité d'une relation précisément esthétique, dans laquelle l'approche sensorielle se trouve modelée, et sans doute déplacée, par une idée de l'art et non par le seul apparaître du monde et du langage. (...) L'aisthesis « rencontre le temps (...). Temps multiple qui touche à l'histoire, à l'apprentissage, à la mémoire individuelle ou partageable ; multiple aussi le temps de l'expérience singulière et dont le cours ne s'esquisse que pour se démentir (...) le rapport divise le fait de sentir (...) et en dispersant l'œuvre dans de multiples voies divergentes, fragmente ce qu'elle saisit au*

98 La conséquence thymique de la fracture pourra être l'admiration, la stupeur ou l'étonnement, ce dernier étant défini par Merleau-Ponty comme ouverture à la présence du monde et rupture d'avec le familier.

*moment où elle le saisit*⁹⁹ » ; « *En tous les cas c'est une rencontre fugitive – éphémère ou fragmentaire – que l'aisthesis vient engager avec l'œuvre* » (...) *Aucune aisthesis n'est homogène* ».

Dans le même ordre d'idée, Béatrice Bloch dans « Le schématisme en morceaux ; percevoir la littérature », expose la problématique : « Percevoir, est-ce comprendre cette part représentative de la littérature ou est-ce vivre une expérience sensorielle et imaginaire face à la composante non représentative de la littérature ? » Après avoir dégagé trois niveaux de lecture, niveau de perception, d'interprétation et de réception esthétique, elle estime que la « rencontre esthétique (...) relève du mystère » et que cette perception est « étonnement, reconnaissance d'une étrangeté. » Il faut donc savoir s'accommoder à l'étrange, chercher « une forme de lisibilité », par transpositions, analogies, adaptations ». En outre, il peut y avoir, constate l'auteur, « des éléments lacunaires à compléter, des éléments autocontradictoires ou polyvalents » ; « L'esprit (...) met en place (...) des « schémas en morceaux » de connaissances antérieures. Béatrice Bloch en conclut que « L'expérience esthétique inclut et déborde la perception mais que la perception d'un objet esthétique, parfois « relève » l'expérience esthétique comme étonnement. »

P. Ouellet, quant à lui, dans un ouvrage théorique poétique et inspiré, *Voir et savoir* va plus avant et, à la suite de M. Henry, propose de « dégager des épistémés » sensibles :

"Foucault a su dégager des "épistémés" dans l'histoire de la pensée ; il reste aux littéraires à mettre à jour ce qu'on pourrait appeler des "esthésies" dans l'histoire de la littérature ", " l'historicité propre à la littérature, sous l'identité et la diversité relative des formes et des thèmes qu'elle comporte, réside dans la modulation, selon les lieux et les temps, de l'expérience esthétique de nature perceptive et cognitive en quoi elle consiste - elle qui n'est ni seulement mots, ni seulement idées, mais manière particulière de sentir et de connaître, de voir et de savoir, dont on peut dire qu'elle possède, tout comme la science, ses propres changements de paradigmes, sur lesquels il faudrait s'attarder pour comprendre non seulement les révolutions épistémiques mais aussi les mutations esthétiques dont notre histoire est faite ".

Pour l'écosémioticienne Nicole Pignier, enfin, les esthésies sont « des sensibilités collectives »¹⁰⁰ et l'esthesis est « un mode de présentation individuelle d'une expérience perceptive »¹⁰¹ ou « sensibilité individuelle »¹⁰². Celle-ci « sous-tend la force créatrice » de(s) « gestes » et « prend des formes particulières »¹⁰³, « Les sensibilités individuelles passent par des filtres esthétiques »¹⁰⁴. Nicole Pignier définit ainsi le sensible comme « une tension entre esthesis et esthésie ». Cette esthésie trouve « des variations selon les esthesis propres à chacun ». Il y a ainsi « des gestes éthiques, pratiques et esthésiques » propres à chacun, les gestes éthiques étant une « force dynamique, intentionnelle, relationnelle, qui est à l'oeuvre dans les deux autres ».

99 Même constat dans Nancy, *Le sens du monde*, au chapitre « L'art, fragment », qui pense l'art comme « fragmental » ou « fractal », p 194.

100 Pignier, 2017

101 Ouellet, 2000 : 272, cité dans Pignier (2017)

102 Pignier, 2017

103 Pignier, 2017

104 Ouellet, 2000 : 352, cité dans Pignier (2017)

Dans son HDR, Nicole Pignier pose la question du style des textes pour « préciser le jeu entre esthesis et esthésie à l'œuvre dans l'énonciation ». Elle se demande : « En quoi les conditions de circulation des textes, la praxis énonciative, les formes et les forces génériques ont-elles une incidence sur les esthésies ? Ce faisant, qu'en est-il de l'autonomie des esthésies ? » Pour répondre à cette question importante, il apparaît qu'il n'est pas suffisant de repérer, de tenir compte des influences littéraires reconnues par l'auteur, il faut également cerner le milieu littéraire dans lequel il évolue. L'intertextualité n'est pas seulement un phénomène diachronique mais naît également sous l'effet d'une réflexion et d'une sensibilité communes entre auteurs ou sous l'effet du monde de l'édition, créant ainsi «(possiblement) ce que l'on appelle a posteriori des « mouvements » littéraires. Mais Nicole Pignier insiste sur l'importance des schèmes :

« Chaque « style » compose de façon différente avec les organisations sémantiques élémentaires matrices de la perception. On trouve, entre autres, les axes vie/mort ; nature/culture ; continu/discontinu ; exclusion/participation ; atone/intense. Ces schèmes appelés « axes sémantiques de base » universels, agissent en amont des axiologies, c'est-à-dire des attributions de valeurs. Ils agissent sur chacune de nos esthésis, nos sensibilités individuelles interreliées à des esthésies, des configurations collectives. Les manières dont les esthésies, pratiques, éthiques associent les termes des axes sémantiques de base, par des dynamiques d'intentionnalité sous-jacentes à l'intention explicite, laissent émerger des systèmes de valeurs, des formes axiologiques spécifiques.¹⁰⁵ »

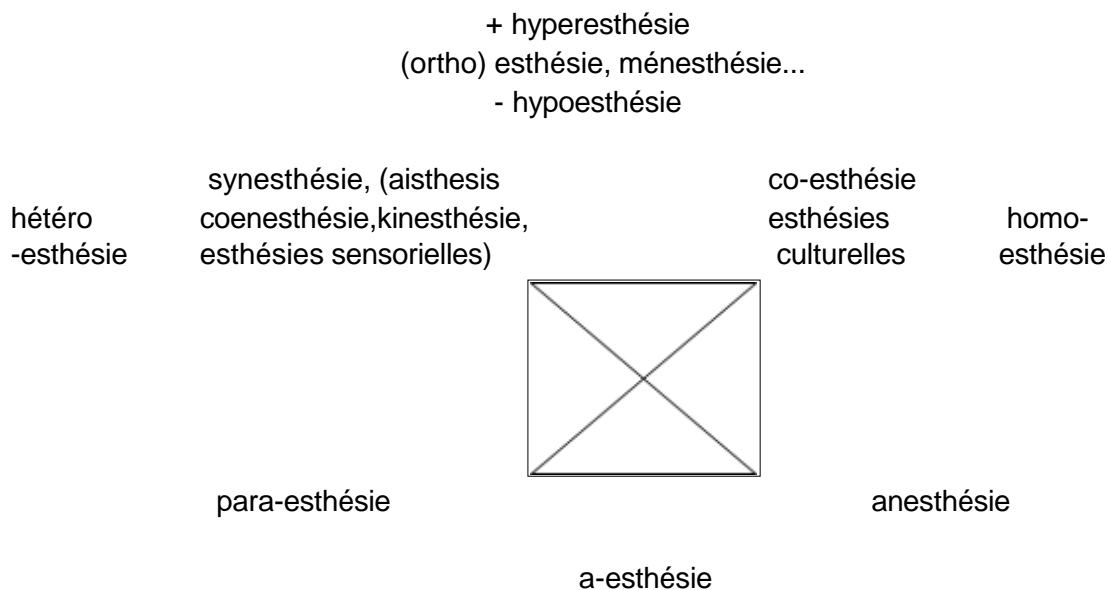
Dans « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », ces schèmes sont définis comme « matrices organisationnelles de la perception ». Ils sont moins abstraits que ceux dont parlent Durand ou Bachelard puisque « esthesis et esthésies émergent de manières particulières » à partir des « pôles schémiques » qui sont « mis en tension », celle-ci étant « située ». Ces « schèmes éco-bio-sémiotiques » sont des « ancrages sémantiques dans le corps propre » qui donnent lieu à « des tensions appréciatives ». Ce sont donc des « forces de vie duales » qui « nous habitent, nous traversent¹⁰⁶ ».

Nous pouvons à présent déployer la grande famille lexicale de l'esthésie sur le fond d'une catégorie sémantique. L'esthésie peut être plus ou moins marquée. Elle peut être pensée selon un gradient d'intensité allant du - (hypoesthésie) au + (hyperesthésie). Une esthésie extrême et pathologique est, d'un point de vue cognitif, assumption véridictoire d'un non-être. Mais l'esthésie est aussi passible de neutralisation, cas que nous désignerons comme " orthoesthésie" (terme employé par Husserl). L'esthésie peut être une ménesthésie (liée à la mémoire). Nous pouvons aussi distinguer trois plans de sa manifestation : esthésie proprioceptive, esthésie ¹⁰⁷ créatrice et « méta-esthésie » de la réception artistique, l'ensemble relevant de l'esthétique. (« L'esthétique, c'est l'esthésique », dit par ailleurs Paul Valéry). Dans le parcours de l'esthète, l'esthésie peut elle-même devenir objet de valeur (dans l'attente qu'il en a). Le « presque » sujet de l'esthésie est un sujet percevant et sensible, tensif et phorique, qui développe un imaginaire à partir d'une donnée sensible, dans une pause syntaxique.

105 Pignier, op cit, P 39-41

106 Pignier (2020), *Interfaces numériques*, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », volume 9, n°1, 2020

107 Expression empruntée à G. Bucher dans *Lire Greimas*, Pulim, pp169-183.



Terminons sur ce point avec Morizot qui choisit de rester éternellement étonné par l'énigme de l'altérité et pour qui le « pistage », pensons-nous, ce n'est rien moins que retrouver le sens étymologique de l'esthesis :

« Ils ont surtout un autre corps que nous, et comme le corps épais de temps et tissé d'aliens est ici-bas, pour tous, le configurateur des possibilités d'existence, ils incarnent et activent d'autres manières d'être vivants. Il faudrait imaginer un guide des corps prodigieux. Comme un guide naturaliste, non pas voué cette fois à nous apprendre à reconnaître les oiseaux ou les champignons, mais à nous faire accéder à l'énigme embarquée et palpitante que constitue le fait d'être un autre corps, un corps de vautour ou de chêne centenaire, en tant qu'il ouvre un espace inouï de possibilités d'existences.¹⁰⁸ »

Cet accès à « l'énigme embarquée et palpitante » des autres corps vivants nous est facilité dès lors qu'on conçoit l'existence d'une « subjectivité », cet « actant ambiant tissé dans / avec son milieu dans une relation de réciprocité¹⁰⁹ », tel que le décrit Nicole Pignier. Sensibilité individuelle et sensibilités collectives (aisthesis et esthésies) naissent ainsi à travers le jeu des tensions variables des schèmes éco-bio-sémiotiques de la perception.

I.1.3. Les corps végétaux. État des travaux liés au « sentir » des plantes.

La plante est un corps vivant, la science botanique emploie nombre de termes qui appartiennent au champ lexical du corps humain, le terme « corps » est également entériné par le dictionnaire pour désigner le végétal. La science va désormais plus loin puisqu'elle lui reconnaît une proprioception et une sensibilité et conçoit maintenant l'intelligence des plantes. Mais qu'entend-on exactement par l'« intelligence » des plantes ? Comment décrire leur sensibilité alors qu'elles sont morphologiquement si dissemblables à l'homme ? Peuvent-elles éprouver des émotions ? On s'accordera toutefois sur le fait que le végétal n'est en aucune façon un être inférieur. Déjà, au XIXe siècle, dans ses *Lectures sur la botanique*, l'entomologiste Fabre (1823-1915) décrivait le végétal comme l'être le plus utile parmi les espèces car ces dernières sont placées sous sa dépendance :

108 MORIZOT, *op. cit.*, p 146.

109 Pignier (2020), « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », p 11 et p 19.

« *Le loup et l'homme, quelque peu loup pour le genre de nourriture et autres choses encore, mangent le charbon accommodé en mouton ; le mouton broute le sien accommodé en herbe ; et l'herbe...C'est ici la grande affaire qui établit reine de ce monde la cellule végétale et lui assujettit et le loup et le mouton et l'homme. (...) C'est donc elle, en définitive, qui tient table ouverte aux populations.*¹¹⁰ »

I.1.3.1. Points de vue scientifiques.

Depuis quelques années, la polémique fait rage autour de la question de l'intelligence des plantes. Nous allons faire ici retour sur les principaux auteurs / acteurs de la controverse : « Les plantes pensent-elles ? »

Dans *Eloge de la plante*, au chapitre « Les plantes, les animaux et l'homme », F. Hallé estime que pendant fort longtemps les plantes ont eu pour l'homme une fonction essentiellement utilitaire : boire, manger, apaiser divers maux. L'étymologie accorde « une âme » aux animaux, pas aux plantes. Cette dévalorisation de la plante au profit des « créatures de Dieu » est également un trait de l'Islam. De façon générale notre civilisation actuelle accorde à l'homme puis aux animaux un statut biologique supérieur. Le vocabulaire et les locutions verbales elles-mêmes attestent ce déséquilibre : « végéter, se planter, être un légume », rappelle Hallé, n'est guère positif. Il n'oublie toutefois pas leur faveur auprès des artistes, écrivains et poètes tout particulièrement qui y puisent leur inspiration. Hallé cite Goethe, Cioran, Colette, Valéry, Mandela, Dürer, Giono, Hugo, Rilke. Le végétal acquiert des valeurs symboliques : Le chêne, par exemple, sous lequel on rendait la justice, l'arbre, « symbole du cosmos » pour Mircea Éliade.

Il y a, malgré tout, perception d'une altérité que F. Hallé souhaite dépasser en comparant les plantes et les animaux. Il considère que les modes de captation énergétique constituent les différences essentielles entre les plantes et les animaux. La plante est un capteur d'énergie solaire, transportée par les photons. La fixation au sol permet l'alimentation en eau. Sur toute plante la part du vivant est faible par rapport à sa surface totale (aérienne ou souterraine). Les surfaces racinaires sont plus importantes. La surface externe, chez les plantes, est l'équivalent du système digestif chez l'animal : c'est par elle que les plantes reçoivent l'énergie. À l'échelle des êtres unicellulaires la distinction plante ou animal ne se fait pas. C'est le passage de la taille de 0,1 mm à 1 mm qui les soumet à la gravité et impose le choix plante ou animal. L'exemple donné est celui des amibes qui, faute de nourriture, se regroupent et forment un organisme pluricellulaire. Les plantes se caractérisent par une symétrie radiale (interne et externe) et une polarité d'axe vertical (dans le sens base - sommet) même si la structure horizontale existe aussi.

Les plantes peuvent grandir et fabriquer de nouveaux organes pendant toute leur vie. Elles ne cessent que si on y fait obstacle ou si les conditions ne conviennent pas. Les plus grands êtres vivants de la terre sont des plantes : arbres de plus de cent mètres de haut, lianes de 300 mètres. L'homme, selon Hallé, est un esclave alors que la plante est un être libre. L'auteur se réfère à F. Ponge lorsqu'il observe qu'attenter à une partie du corps de la plante ne la fait pas mourir – ce qui n'est pas le cas (la plupart du temps, rajoutons-nous) du vivant animal¹¹¹. La majorité des plantes sont fixes mais Hallé insiste sur ce point, cela ne veut pas dire qu'elles sont « immobiles ». Elles seraient même dotées d'une double mobilité. Bien sûr, l'échelle du temps de ce mouvement n'est pas la nôtre mais, explique-t-il, on peut

110 FABRE, *Lectures sur la botanique*, pp 230-231.

111 La technique permet désormais à l'homme de pallier cette faiblesse naturelle.

voir une « liane vigoureuse » croître « au rythme de la grande aiguille d'une horloge¹¹² ». Il décrit alors les fleurs qui « s'ouvrent », des lianes qui « s'enroulent » ou des racines qui « s'allongent ». Ce sont bien là des mouvements. Francis Ponge a décrit la croissance de la plante qui « se déplie à l'oeil », progresse « par division ». Dans la plante l'individu indivisible est le bourgeon. En botanique on peut considérer que la plante est un être collectif. Enfin, il ne faut pas oublier que le déplacement des plantes s'opère aussi par colonisation : l'envol des graines rend la plante nomade ; les plantes suivent aussi les déplacements humains. Au sujet de l'« individualité » de la plante, Hallé rappelle que dans plusieurs tribus sous les Tropiques, l'arbre est considéré comme une personne¹¹³.

Jean – Marc Drouin a montré dans « More botanico. Ce que les plantes font à la philosophie »¹¹⁴ combien l'observation et l'étude des plantes a pu intéresser et intéresse encore les philosophes. Mais pour mieux comprendre le végétal, il fallait se débarrasser de l'échelle des êtres, du concept d'animal-machine et de toute forme d'anthropocentrisme. Il est également nécessaire de « reconnaître les végétaux comme un succès évolutif ». Réfléchir aux plantes, nous rappelle l'auteur, ce n'est pas seulement faire une nomenclature, les classer par familles en fonction de formes et de structures particulières – même si cela présente un intérêt, notamment par la pratique de l'herbier, chère à Rousseau. Diverses questions sont actuellement posées : les plantes sont-elles dotées d'une sensibilité ? Les plantes « communiquent » - elles entre elles ? La plante est-elle un individu ?

Est-ce par la sensibilité qu'on distingue plantes et animaux ? Une plante telle la Mimosa Pudica semble remettre en question cette distinction ; dans son cas on pourrait parler d'une « subjectivité végétale ». Jean – Marc Drouin suggère « l'existence d'une sensibilité sans système nerveux et de communication sans organe dédié ». Drouin note en outre que la distinction du soi et du non-soi n'existe pas : les plantes n'ont pas de système immunitaire et le génome peut changer durant leur croissance. Ces points constituent des différences notables avec le vivant animal. Enfin, il existe des groupements végétaux (ou « formations végétales » encore appelées « associations végétales ») : dans la nature, on ne trouve en effet pas n'importe quelle plante à côté de telle autre.

Par ailleurs, nous avons consulté des manuels scolaires de SVT conçus à des époques différentes, pour y vérifier l'emploi d'un vocabulaire de la corporéité interspécifique plante / humain : *Sciences et vie de la Terre première S* chez Hachette éducation pour le programme de 2010 et *SVT Terminale*, chez Belin Éducation pour le nouveau programme de 2020. Le chapitre sur les plantes du manuel de 2010 s'intitule « La morphogenèse végétale ». Le végétal se décrit d'abord comme un « port » en fonction de son « développement spatial » : port herbacé vs port arborescent et de sa racine : principale développée ou secondaires ramifiées. Des facteurs déterminants de la morphogenèse sont le vent, la sécheresse, la lumière ou l'« accommodation » dans un milieu de plusieurs espèces (l'« anémomorphose » est l'accommodation de l'espèce au milieu). Le PH d'un sol peut modifier la couleur (cas bien connu de l'hortensia). Une espèce est établie sur un rapport de ressemblance : son phénotype comporte les caractéristiques visibles + les propriétés métaboliques qui sont héréditaires (= expression d'un génotype). Un hybride (résultat d'un croisement) a les caractères des deux espèces. Sous l'effet d'une mutation

112 La vidéo en accéléré, que les jardiniers – photographes aiment de plus en plus réaliser et poster sur internet, permet de voir des actions très étonnantes, proches du fantastique : le lierre qui s'agrippe, grimpe et recouvre un mur, la vrille qui s'enroule, la fleur qui éclot, l'insecte au travail.

113 HALLÉ, *Éloge de la plante*, pp 37, 42, 66, 101, 105.

114 DROUIN, dans la revue *Critique* intitulée « Révolution végétale », p 226-236.

d'un gène, le port peut être modifié. Le manuel fait référence à « une plasticité qui leur permet de s'adapter » et de « compétition trophique » (pour la nourriture). Il fait également allusion à l'intervention de l'homme sur le port (taille, sélection des variétés, engrais, eau). Les plantes sont dotées d'un « système vasculaire » et, concernant le « métabolisme cellulaire » on décrit la « respiration cellulaire » comme une « réaction chimique utilisant de l'oxygène pour libérer des nutriments ».

Dans le second manuel le terme de morphogenèse n'apparaît pas mais on y parle d'« organogenèse ». La reproduction asexuée ou sexuée y est observée : la plante à fleurs peut être hermaphrodite mais chez la plupart des fleurs la reproduction se fait par « pollinisation croisée » : les fleurs entomogames se servent d'animaux (insectes, surtout), les attirent (par leur odeur, couleur, forme) et les récompensent (avec du nectar ou pollen) dans une « interaction mutualiste » ; elles se servent également du vent (plantes anémogames). On insiste surtout sur des points présents dans *L'intelligence des plantes* (sans reprendre le mot « intelligence ») : l'adaptation morphologique, les surfaces d'échange. La plante vit fixée dans des environnements variables. Les plantes sont constituées de deux ensembles ramifiés, l'un aérien (branches et feuilles) capte l'énergie lumineuse et favorise les échanges gazeux (régulés par l'ouverture et la fermeture des stomates); l'autre, souterrain (racines et leurs mycorhizes : organes nés de relations symbiotiques entre racines et champignons) absorbe l'eau et les éléments nutritifs du sol : « Ces importantes structures ramifiées permettent d'exploiter l'environnement proche et sont adaptées aux conditions dans lesquelles la plante s'est développée. De telles structures, par leur taille et leur fragilité, ne seraient pas possibles chez des organismes mobiles ». Le manuel s'attarde également sur le phototropisme de la plante (une plante capable de s'orienter vers la lumière produira davantage de photosynthèse au niveau des feuilles) et le rôle de l'auxine dans la régulation de la croissance (en fonction de la luminosité). La croissance d'une plante doit se faire de façon flexible. Il y a « un effet signal » de la lumière sur la production de l'auxine (hormone végétale qui assure une communication entre la zone d'orientation et la zone de croissance : elle véhicule une information vers les cellules sensibles à son action, les cellules – cibles dont elle modifie le fonctionnement. Durant la croissance, pour s'allonger, une cellule déforme la paroi en se gonflant.

Comme on le constate, il existe dans les manuels scolaires un vocabulaire de l'anatomie des végétaux mais aussi, dans la description cellulaire un langage qui ramène les connexions à des échanges qui prennent la forme d'une communication. Les actions décrites sont aussi souvent des stratégies (intentionnelles : « se servent de », par exemple). Les notions de langage, de pensée ou même d'intelligence n'apparaissent cependant dans aucun des deux manuels consultés.

La proprioception des plantes.

Didier Van Cauwelaert ¹¹⁵ fait référence à un numéro de *Science et vie* de décembre 2017 dans lequel le journaliste scientifique Jean – Baptiste Veyrieras inclut la proprioception parmi les facultés des plantes. En fait, dès 2016 parut un article de Olivier Hamant et Bruno Moulia, « How do plants read their own shapes ? / Comment les plantes lisent-elles leurs propres formes ? », postulant qu'il existait une « base moléculaire » de la proprioception chez les plantes, la proprioception étant définie dans l'article comme « détection de la posture, de la forme et de l'orientation relative des parties du corps. » C'est un terme qui a

115 Cauwelaert, *Les émotions cachées des plantes*, 2018, p 83.

été introduit récemment dans la biologie du développement des plantes. Ils étudient « comment un organisme en développement ressent sa propre croissance, indépendamment des stimuli directionnels externes. » Dans *L'homme et la nature*, Peter Wohlleben estime qu'il n'est pas nécessaire de posséder « un important système nerveux central » comme chez l'homme pour être doté de ce sens. Les végétaux « *parviennent à sentir la pesanteur et à maintenir en équilibre des troncs de plusieurs tonnes. Dès qu'un hêtre, par exemple, s'aperçoit que son houppier n'est plus d'aplomb, un bois de compression spécial se forme alors du côté concerné, empêchant que l'inclinaison ne s'accroisse. Un bois de tension se forme de l'autre côté et s'oppose lui aussi, telles les cordes tendues d'une tente, à toute inclinaison supplémentaire*¹¹⁶ ».

Dans l'article d'Hamant et Mouliat, la croissance de la plante peut être interprétée en termes de déformation et de déplacement. Les biologistes décrivent les mécanismes avec des « gradients diffusifs » et la forme est une « réponse » à des signaux externes tels que le vent ou la gravité. Durant leur croissance les cellules subissent des déformations sous l'effet de « pressions extérieures » qui sont présentées comme nécessaires car favorisant la croissance par la résistance. Les auteurs montrent également l'existence de « boucles de rétroaction » lorsque les cellules sont amenées à corriger leur orientation ou leur forme. Il nous apparaît donc qu'elles sont modalisées par un savoir : une mémoire génétique de la forme.

L'enveloppe du végétal n'est pas seulement soumise à déformation, elle est également une surface d'inscription : nervures, tavelures, taches, marques diverses qui, pour un jardinier, sont porteuses de significations : âge, agressions, maladies.

La sensibilité des plantes

Mais quels sont donc les sens des plantes et où les organes sensoriels des plantes se trouvent-ils ? Pour Mancuso et Viola dans *L'intelligence des plantes*¹¹⁷, les plantes ont « une quinzaine de sens en plus des nôtres ». En consultant Internet, nous constatons que Jean-Baptiste Veyrieras (cité par Van Cauwelaert) diffuse largement l'idée selon laquelle les plantes sont douées de sensibilité. Il a collaboré à la revue *Science et vie* intitulée « Elles pensent ! » et a également présenté une conférence très importante sur le sujet pour remettre en question notre représentation erronée du monde végétal¹¹⁸: « Les plantes ne sont pas des légumes aveugles et sourdes aux rumeurs du monde », déclare-t-il avec humour au début du cycle de conférences et il rappelle que Darwin avait déjà observé divers aspects de cette sensibilité (dont la photosensibilité lumineuse). Ces conférences sont un complément utile à la lecture de *L'intelligence des plantes* qui est déjà en soi une étude claire et convaincante sur les sens des plantes. La vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût font partie d'une panoplie sensorielle plus vaste que la nôtre. Il ne faut, bien évidemment, pas chercher un fonctionnement similaire des facultés sensorielles végétales et humaines mais ces capacités sont bien identifiables chez les plantes. Ainsi, les plantes n'ont pas d'yeux mais perçoivent la lumière, nécessaire à la photosynthèse. Le phototropisme (mouvement vers la lumière) les fait s'orienter vers les sources lumineuses (ce qui, en forêt, crée une lutte entre les arbres pour y accéder). Mais comment les plantes font-elles puisqu'elles n'ont pas d'yeux ? En fait, elles possèdent des « molécules chimiques qui sont

116 Wohlleben, *L'homme et la nature*, 2019 et 2020 pour la traduction française, p 43.

117 MANCUSO, VIOLA, *L'intelligence des plantes*, 2013 et 2018 pour la traduction française), pp 79-83.

118 « Les plantes sont-elles sensibles ? » du 9 octobre 2020

des photorécepteurs » qui reçoivent et transmettent des informations sur l'état de la lumière. Les photorécepteurs sont placés en grande partie sur les feuilles mais aussi sur tout le corps végétal : « Un peu comme si toute la plante était recouverte d'yeux minuscules », expliquent les auteurs.

Mancuso et Viola opposent la partie hors sol d'une plante et ses racines. Les racines n'ont pas besoin de lumière, ils l'expliquent en adoptant un point de vue proprioceptif : « Leur véritable bien-être requiert, à l'inverse de celui des feuilles, un maintien dans l'obscurité ». L'automne, enfin, est la période où certaines plantes « ferment les yeux », celle du « repos végétatif », comparable à l'hibernation des animaux.

Les auteurs nous montrent aussi que les perceptions tactiles sont également très importantes dans le développement et le fonctionnement des plantes. Des « canaux mécano-sensibles » s'activent sous l'effet du toucher ou de vibrations. Ainsi, par exemple, la *Mimosa Pudica* se replie si nous la touchons et les plantes carnivores savent détecter au toucher une proie qui se dépose. Une racine, quant à elle, cherche volontairement à toucher ; l'apex racinaire explore, peut se rapprocher ou, si nécessaire, s'éloigner. Elle sait contourner un obstacle. Les plantes grimpantes savent produire des vrilles ou s'enrouler pour parvenir rapidement et sans effort vers la lumière. Catherine Lenne, maître de conférences et directrice de la Maison pour la science en Auvergne, dans une des conférences « Les plantes sont-elles sensibles ? ¹¹⁹ » insiste sur le caractère primordial du toucher. Elle s'intéresse plus particulièrement à l'arbre et se demande comment l'arbre perçoit les facteurs de son environnement et comment il y répond de façon adaptée. L'arbre est soumis aux pressions mécaniques du vent (elle fait référence à la fable *Le chêne et le roseau* de La Fontaine, qui dit-elle, avait déjà tout compris). L'arbre est tel un poteau muni d'une voile (le huppier) et c'est elle qui oppose une résistance au vent. Le vent fait fléchir le tronc mais celui-ci exerce une force de bras de levier. La structure de l'arbre dépend d'un phénomène qu'on appelle la thigmomorphogenèse (fabrication de la forme au contact). Si l'arbre s'oppose au vent, il croît davantage que s'il n'a pas à résister. L'arbre a donc un sens mécanique comparable à notre toucher : les cellules de l'arbre, en se déformant, perçoivent la flexion et s'y accommodent. De même, les autres plantes sont sensibles au toucher et aux flexions soumises au vent ; elles ont une croissance en hauteur moindre mais un meilleur ancrage racinaire et une croissance en épaisseur plus visibles.

L'argument de Mancuso et Viola relatif à l'ouïe est que de nombreux animaux n'ont pas d'oreilles mais peuvent cependant percevoir les vibrations de l'air, ce qui est une forme d'ouïe. Les « canaux mécanosensibles » répartis sur le corps permettent de percevoir les vibrations sonores (comme les animaux qui vivent au ras du sol ou comme les Indiens savaient le faire pour détecter l'arrivée d'ennemis). Les plantes, nous disent-ils, sont dotées d'un « phonotropisme » : elles peuvent détecter sons et fréquences. La germination et la pousse peuvent, selon ces fréquences, être favorisées ou pas. Les plantes produiraient également des « clics » - involontaires - durant leur croissance qui seraient perçus par les autres plantes. Les auteurs font ainsi l'hypothèse d'une forme de communication entre les plantes grâce à leurs racines qui oeuvrent ainsi collectivement pour explorer le sol.

Les plantes ont-elles aussi un goût ? Comme la langue et le palais peuvent distinguer des ingrédients, les racines peuvent reconnaître des sels minéraux dans la terre. Pour illustrer la réalité de ce sens, les auteurs s'attardent plus particulièrement sur le cas des plantes carnivores qui ne se contentent pas, pour plusieurs espèces, d'avalier et de digérer

des insectes. Certains systèmes digestifs peuvent avaler des rats ou lézards de bonne taille (cas des Nepenthes). En 2012 il a été démontré qu'une espèce de violette brésilienne était capable de chasser les vers dans la terre ! L'explication du comportement carnivore de certains végétaux serait liée à l'évolution (la raréfaction dans leur habitat de l'azote, nécessaire à la fabrication de protéines et la nécessité de s'adapter à un autre mode alimentaire et d'autres techniques : appât de sucre sécrété, attente de l'installation durable de la victime et déclenchement d'un piège qui se referme). Même la pomme de terre, qu'on croirait bien inoffensive, sécrète des substances qui piègent les insectes et se nourrissent de l'azote dégagé par les insectes morts qui s'y collent.

L'odorat, enfin, ne s'exerce pas seulement grâce à un nez mais à nouveau sur l'ensemble du corps de la plante, pourvu de récepteurs qui reçoivent les données olfactives et déclenchent les signaux pour en informer l'organisme. Elles utilisent ces signaux pour communiquer avec les autres plantes ou les insectes. En situation de stress (dû à la présence d'autres êtres vivants qui la menacent, à des températures extrêmes ou à une qualité insuffisante de l'air), elles émettent également des odeurs qui signalent ce mal-être. Comme nous l'avons dit précédemment, elles ont bien d'autres sens : elles peuvent déterminer un taux d'humidité, percevoir la pesanteur, les champs électromagnétiques, mesurer des gradients chimiques dans l'air, le sol. Certaines peuvent d'ailleurs être utilisées pour dépolluer car elles se nourrissent parfois de ce qui est toxique pour nous¹²⁰.

Les plantes ont-elles aussi des émotions ? C'est le point de vue exposé par le romancier Didier Van Cauwelaert dans *Les émotions cachées des plantes*. On conçoit aisément que les plantes manifestent des affects dans leur milieu à travers leurs transformations : stress par manque d'eau ou excès qui se manifestent par flétrissures ou pourrissement. Nous pouvons également entendre que « La plante ressent l'homme et réagit ». Notre façon de les traiter n'est malheureusement pas exemplaire. Les arguments et exemples que donne Cauwelaert dans cet ouvrage méritent attention mais ne reposent pas assez sur des expériences validées et la forme de communication qu'il instaure entre l'homme et la plante reste somme toute anthropomorphe. Parler des émotions des plantes, ou, à tout le moins de leurs affects, c'est à notre sens, essayer d'envisager les leurs dans leur singularité et agir en faveur de leur croissance et, de fait, dans le cas présent, de leur bien-être.

En quoi peut-on parler de l'« intelligence » des plantes ?

Quels sont les arguments de Mancuso et Viola en faveur de l'intelligence végétale ? Selon les auteurs, si l'on définit l'intelligence comme « la capacité de résoudre des problèmes », les plantes sont, alors, indéniablement dotées d'intelligence. Elles prennent en compte les données de leur environnement et mettent en place des stratégies pour se défendre (demande d'aide, d'échange de services avec d'autres plantes ou animaux, séduction ou prédation, déplacement vers les sources vitales. Pour les auteurs, le plus petit organisme unicellulaire vivant est d'ailleurs doté d'intelligence. Ainsi, l'amibe peut sortir d'un labyrinthe. Dans la plante, nul cerveau qui tient lieu de siège de l'intelligence mais une intelligence distribuée, répartie sur l'ensemble du corps, ce qui la rend, de fait, moins vulnérable en cas d'attaque d'une partie du corps car les autres réagissent. Dans des situations complexes, les plantes peuvent prendre des décisions. Selon les auteurs, l'apex est comparable au neurone. L'apex racinaire (pointe de la racine) enregistre toutes sortes

120MANCUSO, VIOLA, *op. cit.*

d'informations : « doté des capacités sensorielles les plus développées, il opère une activité électrique très intense fondée sur des potentiels d'action, c'est-à-dire des signaux électriques, tout à fait semblables à ceux qu'utilisent les neurones dans les cerveaux animaux ». L'apex est aussi un « centre d'élaboration de données » qui fonctionne en réseau « avec tous ceux de l'appareil racinaire ». Ils se représentent aussi cette intelligence comme une « intelligence en essaim » c'est-à-dire pas seulement individuelle mais agissante également sur le plan collectif¹²¹.

Morizot ne manque pas d'observer lui aussi les étonnantes facultés des plantes et des animaux et il en conclut que l'intelligence n'est pas le propre de l'homme : « La découverte des formes cognitives complexes des autres vivants permet de comprendre que d'autres intelligences sont possibles¹²². »

I.1.3.2. Points de vue philosophiques : des « individus reliés ».

La réflexion sur le rapport entre individu et collectif est présente chez plusieurs philosophes. Mentionnons Rousseau pour qui la plante est un être collectif ou Kant qui envisage la finalité dans le monde végétal. Chez Kant l'individualité est donnée aux parties d'un arbre. La greffe est un parasite et les végétaux, nous l'avons dit précédemment, ont cette singularité de pouvoir être privés d'une partie d'eux-mêmes sans périr. Drouin cite Hallé¹²³: l'« individu » végétal n'est pas « indivisible ».

L'étonnante faculté des plantes à pouvoir se diviser a fait l'objet d'un chapitre dans les Lectures sur la botanique de Fabre¹²⁴. Elle a également été remise en avant par Karine Prévot en tenant compte des nouvelles données scientifiques dans l'article « Sommes-nous des lichens ¹²⁵? Une perspective végétale sur l'individu »¹²⁶ où elle s'intéresse aux lichens, considérés comme « communautés ou entités formées par des symbioses (...) résultat de la symbiose entre un champignon et des cellules microscopiques possédant de la chlorophylle ». Ils ne sont donc ni plantes ni champignons, difficiles à classer. De même, la limace *Elysia Chlorotica* par l'absorption d'une algue, acquiert des capacités de photosynthèse et se transforme en une feuille verte capable de transformer l'énergie de la lumière en matière organique. Ce qu'explique l'auteure corrobore Hallé : « *Les végétaux interrogent, par leur structure, les frontières de l'individualité* », « *Les plantes ont des mains qui partout s'accrochent et s'étendent ; elles se bouturent, se multiplient par clonage, par rhizomes rampants et proliférants* ». Le lichen est le résultat d'une symbiose (= établissement d'une structure d'association entre deux organismes, comportant parfois la création d'une entité plus ou moins unifiée ». L'« individu » est donc un concept qui évolue : les végétaux « permettent de réviser en profondeur notre conception de l'individualité biologique en l'ouvrant aux communautés et aux écosystèmes ». Alors qu'un individu est désignable, possède des frontières spatiales, peut être identifié, même dans le temps et qu'il peut exister en plusieurs exemplaires (caractérisable, donc, par son unité, son autonomie et ses frontières), les « colonies » et « écosystèmes », pour les biologistes sont des individus reliés : c'est, par exemple, une « forêt de peupliers faux-trembles » qui est un individu. De même, « *le pissenlit individuel n'est pas la tige et la fleur au-dessus mais le champ de*

121 MANCUSO, VIOLA, op. cit, pp 188-202

122 MORIZOT, op. cit, p 163.

123 HALLÉ, *Éloge de la plante*, p 237

124 FABRE, op. cit., chapitre « De l'individu végétal »

125 Après le « devenir-animal » (Deleuze), on conçoit un « devenir-plante »

126 PREVOT, revue *Critique*, « Révolution végétale »

pissenlits tout entier. (...) L'individualité biologique, l'individu analysé à partir de la biologie de l'évolution est une entité interagissant comme un tout dans le processus de sélection naturelle ». L'individu pris en ce sens peut être aussi bien un gène qu'un génome, un organite, une cellule, un organisme, un groupe, une espèce ». (L'environnement est également pris en compte dans ces nouvelles réflexions : il y a en effet « des pressions de sélection de l'environnement » (le rôle du vent, par exemple, dans la forme et la vie).

I.1.3.3. Points de vue sémiotique.

Une « culture végétale »

Joseph Courtès a franchi le pas et suggéré qu'on pouvait considérer non point seulement la culture du végétal mais la « culture végétale » :

« Les domaines d'exercice de la sémiotique sont tels (...) qu'ils recouvrent finalement au moins toutes les activités humaines (sinon animales, voire végétales !), la totalité donc des cultures. Car qu'est-ce qu'une culture, sinon l'ensemble des représentations ou des comportements signifiants possibles, qui cumule la totalité des savoirs, des connaissances pratiques, cognitives et pathémiques acquises, dont le propre est justement d'être transmissible à d'autres personnes par un jeu de codes plus ou moins complexes ¹²⁷? »

Pas de finalités mais des tonalités.

Jacques Fontanille¹²⁸ réexamine les jalons de la réflexion sur les finalités. Il remarque qu'à l'intérieur de la « machine vivante » de Descartes, Uexkull a placé un « machiniste » assimilé à un « sujet » et que Nicole Pignier ¹²⁹ préfère avec à propos parler d'un « actant ambiant », d'une « tension actantielle entre instances partenaires accueillants / accueillis ». Il renvoie également aux travaux de Klinkenberg qui s'interroge sur le « régime de signification d'un ver de terre »¹³⁰. Fontanille refuse les « dérives plus ou moins métaphysiques qui guettent la biosémiotique ». J. Fontanille se livre « également à une critique de la téléologie, « un contenu sans expression », l'entéléchie chez Aristote et plus tard « la force vitale », qui confondent les « conditions épistémiques » avec les « propriétés ontologiques » de cette chose. La téléologie ne permet pas d'expliquer le vivant. Donc, selon J. Fontanille, c'est « une erreur de méthode : la projection d'explications ou de descriptions anthropomorphes sur les mondes animaux et végétaux, une hiérarchisation des espèces qui place l'espèce humaine en position dominante, le recours à une entité explicative invérifiable (un démiurge), un deus ex machina, un dessein intelligent, etc. », « c'est pourquoi « la téléologie est le plus souvent renvoyée à la métaphysique, exclue du champ de la connaissance scientifique ». Même chez Darwin, ajoute-t-il, il n'y a « aucun actant » qui guiderait par exemple vers l'adaptation à un milieu ou vers la diffusion d'une espèce » ou alors c'est « une place vide, un pur opérateur sémiotique dont la manifestation est indéfiniment repoussée. Mais l'évolution est modalisée et ces modalisations seront le support d'une possible construction de la signification », « la fonction n'est pas un but, mais une dépendance sélectionnée qui devient, en raison de sa stabilité, structurante dans la stratification sémiotique. (...) En revanche, pouvoir mémoriser et accumuler les effets d'événements aléatoires est une propriété

127 COURTÈS, *Sémiotique du langage*, p 69

128 FONTANILLE, dans l'article de *Recherches* (2019)

129 PIGNIER, *Design et écosémiotique*, p 72

130 Groupe Mu, *Aux sources du sens*, 2015

spécifique des mondes vivants, sur laquelle peut porter l'interprétation, et dont la sémiotique peut interroger la signification ».

J. Fontanille rappelle que l'énonciation et l'actualisation des mondes vivants se fait par leur manifestation figurative et sensible. Soumettant à critique les concepts de Uexküll, il définit le sujet de Uexküll comme un « centre réflexif de sensibilité et d'activités » doté d'une déixis, capable de sélections, d'embrayages et de débrayages entres niveaux et modes d'existence et propose une « schématisation des comportements pratiques et de leurs usages comme tonalités des Umwelten ». La tonalité s'exerce sur le mode vital ou le mode « ludico-fictif » et fonctionne en extériorité (physique) ou en intériorité (sensible et réflexive). Dans cette perspective, c'est « la pression tonale (thématique et affective) qui fournit le régime de signification de l'interaction globale, qui garantit les liaisons internes de la pratique, et qui produit des sémoses intégrales et interprétables ».

Pour nous, cette schématisation de l'Umwelt animal peut être transposée à l'Umwelt végétal. Les plantes sont des interactants qui subissent ou qui participent à une tonalité.

Subjectivité, co-énonciation et tensions appréciatives des plantes

D'un certain point de vue, la réflexion de Nicole Pignier va dans le même sens que Mancuso et Viola : « Les biologistes Stefano Mancuso et Alessandro Viola nous invitent à porter notre attention aux aptitudes perceptives et interactionnelles du monde végétal. (...) ils expliquent que les plantes ont une mémoire, une intelligence individuelle et collective (...). Ces travaux tendent à démontrer l'efficacité des forces de vie qui sous-tendent les formes de vie(...) ».

Mais la métaphore informatique (du réseau) n'est pas compatible avec sa vision du vivant et Nicole Pignier va plus loin car elle parvient à choisir et poser une limite « acceptable » sur le plan théorique, à savoir les « tensions appréciatives » d'une plante.

Elle repère en effet dans l'ordre végétal des « interactions signifiantes synesthésiques » mais aussi des « tensions appréciatives » qui ne relèvent pas du symbolique mais constituent des formes de co-énonciation. Nicole Pignier (2019) invite ainsi à dépasser l'anthropomorphisme : « Les plantes n'interprètent pas, ne pensent pas, ne rêvent pas, n'ont pas d'intention. » Mais elle conçoit l'énonciation du vivant en distinguant subjectivité et « subjectivité ». L'énonciation, en linguistique, renvoie à l'ensemble des marques de la subjectivité dans l'énoncé, indices et modalisations. La « subjectivité » est un concept forgé par Kinji Imanishi : « La notion de subjectivité » désigne le fait que chaque être et chaque espèce évoluent selon un cours propre dans une interrelation au lieu, au milieu, sans finalisme. » La subjectivité désigne ainsi « plutôt un actant ambiant, tissé dans / avec son milieu dans une relation de réciprocité »¹³¹. C'est, précise-t-elle, « l'appétition selon Hans Jonas. Les êtres vivants font sens par ajustement à des « occasions », non programmées, d'une aptitude à apprécier son milieu »¹³². Nicole Pignier récuse alors le déterminisme :

« Porter son attention au mouvement de subjectivité d'organismes et d'espèces d'un milieu concret, cela amène à considérer le sens d'un milieu de façon non mécanique, non réduite au mode stimuli-réponses. (...) le milieu paysager énonce de façon synesthésique (...). Il peut aussi faire émerger des formes de vie biologiques, esthétiques, sémiotiques.

131 Imanishi, 2015, p 186

132 Nicole Pignier, 2019 (Jonas, 2006 : 107), p 136-137

Ces dernières, en fonction de leur appétition, de leur vouloir ou force volitive, créent des variations dans ce milieu, le co-naissent au sens propre du terme (...) ¹³³ ».

Topique somatique et phytoesthésies

Reprenant la topique somatique de J. Fontanille (*Modes du sensible et syntaxe figurative*, 1999), il devient ainsi pour nous envisageable de doter la plante d'un corps propre conçu comme un champ de présences, en quête d'équilibre et animé de sensations internes de bien-être ou de mal-être (un « centre de réflexivité » pour reprendre une terminologie plus récente ¹³⁴). La description de Pelt montre que les plantes sont elles aussi dotées d'une enveloppe, dès l'ovocyte :

« Au fil de millions d'années d'existence, les plantes ont développé autour de leurs gamètes femelles, de véritables tuniques protectrices. Les plus évoluées d'entre elles les ont enveloppés dans pas moins de cinq tuniques protectrices. C'est-à-dire que ceux-ci sont bien cuirassés. ¹³⁵ »

D'un point de vue sémiotique, la syntaxe (les propriétés syntaxiques) et les modalités du sensible (telles qu'elles sont exposées dans *Syntaxe et modes du sensible*) sont-elles comparables aux paradigmes des animés humains ou animaux ?

La plus grande différence semble résider dans la multiplicité possible ou la répartition des sources et des cibles. Il ne semble pas y avoir de grands « centres » d'émission ou de réception mais une répartition du sens sur l'ensemble du corps (ou presque). La sensorimotricité est réflexive, modalisée par un ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire, mais dans la version des kinesthèses, modes de la transitivité, le mouvement semble lié au toucher : le végétal est une progression, une avancée invincible qui procède par toucher de l'apex racinaire qui explore, contourne. Il est également mu par un ne-pas-pouvoir-ne-pas-faire (la nécessité : faim ou soif).

La plante est source ou cible du toucher (en tant que cible, elle est sensible au vent, à la main, à un insecte qui se dépose sur elle). Avec le toucher, il y a bien un rapport de forces, un conflit de pouvoir. La plante est également source ou cible de l'odeur, diffusée en intensité (l'énergie) ou étendue variable (la matière) : elle est dotée de récepteurs et d'émetteurs et les variations signifieront par exemple un degré plus ou moins fort de danger. Le goût semble modalisé par un vouloir (avec la recherche de nourriture) et un savoir (sa capacité à discriminer des éléments nutritifs intéressants). Il y a intériorisation (par le biais des racines ou d'un véritable système digestif).

I.1.4 L'ensemble du vivant communique-t-il ?

Dans un jardin, humains, plantes, et animaux communiquent par toutes sortes d'interactions signifiantes. Comment décrit-on ces langages dans les théories ?

Dans l'*encyclopédie* Universalis.fr, on nous rappelle qu'au XIV^e siècle, « communication » est un terme ayant un sens religieux proche de « communion » (= partage, mise en commun). Au XVI^e siècle, le sens de « partage » sort de l'usage religieux et c'est au XVII^e siècle que « communiquer » est employé comme « transmettre » : « l'aimant communique sa vertu au fer » peut-on ainsi lire. Au XVIII^e siècle, enfin, routes, canaux et chemins de fer seront désignés comme moyen de « communication ». Fin XX^e

133 PIGNIER, *id.*

134 Fontanille, *Recherches*, p 27

135 PELT Jean-Marie, *L'âme de la nature*, p 89

siècle, « les nouvelles technologies de la communication » désignent les technologies de l'information et des télécommunications, dont l'informatique.

I.1.4.1. La communication selon Jakobson et Greimas.

Le schéma de la communication de Jakobson est issu de l'avènement des nouvelles technologies et de la théorie de l'information en rupture avec le sens initial du terme « communier, partager ». La communication est donc d'abord, en sciences du langage, la transmission d'un message sous forme de signaux d'un émetteur vers un récepteur. Un premier schéma (en 1949) est conçu pour les machines par l'ingénieur américain Shannon (1916 – 2001) et par le philosophe Weaver :

émetteur (codage) → message → (décodage) Récepteur
canal
bruits

Le modèle de la communication de Jakobson, qui s'en inspire, comporte les six composantes suivantes :

Destinateur ... contexte
Message ... Destinataire
Contact
Code

A ces six composantes, Jakobson fait correspondre six fonctions : expressive ou émotive (centrée sur le destinateur), conative (orientée vers le destinataire), phatique (destinée à vérifier si le circuit de communication fonctionne), poétique (centrée sur le message, qui met en évidence le côté « palpable » des signes), référentielle (qui sert à transmettre une information sur le contexte, fonction dominante dans l'usage courant).

Toutefois, comme le souligne Sylvain Auroux à propos du schéma : " Son principal défaut est de présupposer que le langage humain possède la structure d'un code et qu'il y a toujours des messages préétablis à coder de façon parfaitement définie " a priori". "

La sémiotique greimassienne a d'abord décrit la communication en termes de compétences et d'interprétation pour caractériser, analyser des stratégies (de pouvoir, de séduction), des manipulations. Destinateur et destinataire sont des « sujets compétents » dotés d'un savoir-faire, (faire énonciatif, faire persuasif et faire interprétatif), capables d'un faire croire, d'un faire faire, pour un contrat en contexte, dans des conditions pragmatiques où peut jouer la négociation. En 1986, cette sémiotique évolue : dans le tome II de *Dictionnaire raisonné*, on reconnaît « un savoir socio-culturel commun », un cadre d'expériences, des règles implicites, d'ordre interactionnel. Les sémiotiques syncrétiques (avec d'autres langages de manifestation visuelle, sonore, gestuelle) sont admises. Désormais les recherches portent sur la complexité, les processus, les dispositifs, les questions de médiation, de signification, d'interprétation. Il s'agit de composer avec les usages, « de voir du sens au-delà des signes¹³⁶».

I.1.4.2. La communication animale

136 Boutaud, *Sémiotique et communication* (cairn-info)

Les facultés des animaux ont été reconnues plus tôt que celles des plantes, en philosophie notamment, mais cela a pris du temps. La linguistique, quant à elle, les a ignorés et c'est la zoosémiotique qui a ouvert la voie d'une étude précise des comportements et échanges signifiants des animaux.

Les animaux dans la philosophie.

Depuis Aristote et Descartes, qui déconsidéraient les animaux, nos représentations ont eu du mal à évoluer. Seuls Montaigne et Voltaire semblent avoir reconnu leurs facultés. Dans *Apologie à Raimond Sébond*, en 1580, Montaigne parvient à se décentrer et à adopter le point de vue de l'animal et à lui reconnaître une sensibilité et une intelligence égales aux nôtres quoique différentes. Au XVIII^e siècle Voltaire a également plaidé en faveur de l'intelligence des animaux en leur reconnaissant dans le *Dictionnaire philosophique portatif* un Savoir Faire capable de s'ajuster aux modifications de leur milieu. Il faut attendre Derrida pour considérer que l'homme n'a pas de facultés qu'on ne puisse trouver chez l'animal.

Chez Morizot l'animal devient « un intercesseur privilégié avec l'énigme originelle, celle de notre manière d'être vivant », les animaux « nous permettent de sentir, par gradation, nos affiliations aux végétaux, aux bactéries, qui sont plus loin dans notre généalogie commune : des parents si étrangers qu'il est moins évident de se sentir vivants comme eux. » Il déplore une « violence invisible » : « avoir fait des animaux des figures pour les enfants ». Dans nos civilisations, s'y intéresser c'est montrer de la « sensiblerie », être « régressif ». Il faut donc radicalement changer notre point de vue et nos attitudes envers l'animal.

La linguistique et le langage animal

Mais en linguistique, le signe saussurien adopté par Benvéniste fait dire à ce dernier que « l'homme peut produire un signe, l'animal est réduit au signal ». Nicole Pignier a mis en évidence le problème en 2018 et en 2020, Paveau et Ruchon ont récapitulé ce qu'ils appellent les « freins » et « verrous » de la linguistique. Le fonctionnement symbolique du signe, la double articulation du langage, l'apprentissage, la variation, le dialogue, la créativité n'existeraient pas dans le langage animal. Le problème est que, de façon générale, dans les expériences faites auprès des animaux pour évaluer leurs capacités à communiquer, il s'agit de communiquer avec les moyens propres aux humains¹³⁷.

Le projet Nim de James Marsh nous le prouve. Le but du projet était d'élever un jeune chimpanzé comme un enfant et de lui apprendre le langage des signes, un langage fondé sur le symbolique (association d'un signifiant et d'un signifié). On lui inculque les bases du langage mais également nombre de postures et de comportements typiquement humains : lire (!) ou plutôt feuilleter le journal, s'habiller, se déshabiller, demander à aller aux toilettes...Il sait, certes, reproduire nombre de gestes quotidiens ordinairement propres à l'homme, il a appris des signes, le geste pour « sale » mais cela se ramène finalement à une situation de communication interspécifique, codée, fondée sur une relation affective très forte avec ses enseignants.

La zoosémiotique

Il faut se tourner vers la zoosémiotique que l'on peut faire remonter aux signes perceptifs chez Uexküll (dans la traduction de Charles Martin- Freville). Dans *Milieu animal*

137 Paveau, Ruchon, Revue Itinéraires, *Discours animal. Langages, interactions, représentations*, « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentrement, propositions. », [Journals.openedition.org/itineraires](https://journals.openedition.org/itineraires), 2020, 2.

et milieu humain, la zoosémiotique du biologiste Uexküll, quoique fondée sur le « signal/signe perceptif » et le « signal/signe actantiel » ne peut faire douter de la capacité des animaux à produire des significations mais ne porte guère sur leur capacité à communiquer (au sens d'échanger des messages) entre eux. Après sa lecture de Uexküll, J. Fontanille estime qu'il n'y a pas de « généralisation du concept de communication » pour ce qu'il considère plutôt comme « l'interaction sensible » (l'exemple connu de Uexküll étant celui de la tique attirée par la chaleur du mammifère. Mais chez Thomas A. Seboek, dans l'article « On chemical signs » (que l'on peut traduire, bien sûr par « signes chimiques » mais qui sont avant tout des signes olfactifs dans l'article considéré), l'écosémioticien présente de nombreux exemples de systèmes de communication animale par les odeurs. L'odorat est plus utilisé, contrairement à ce que l'on peut croire chez de nombreux animaux. Les vautours, par exemple, localisent davantage par l'odeur que par la vue. Selon Seboek, toute forme de propagation énergétique peut être utilisée pour la communication : les signaux visuels et auditifs ne sont pas les seuls, il y a aussi les systèmes électriques, thermiques, tactiles et les systèmes chimiques, répandus parmi les espèces animales (et l'homme). Seboek emploie les termes de signal et signe et reprend la typologie des signes de Peirce pour distinguer des types de signes chimiques. (On le rappelle pour Peirce, un percept olfactif est un signe : « les odeurs sont des signes de plus d'une façon », dit-il). De tels signes peuvent être indexicaux, iconiques ou symboliques, ils sont souvent combinés. Mais la fonction indexicale semble prévaloir. L'avantage des signes chimiques est leur capacité à servir de moyen de communication « dans le futur », ils agissent « comme relais dans le futur ». Contrairement aux stimuli visuels et auditifs, les olfactifs persistent après leur émission pour des durées variables et leur durée potentielle rend possible leur transmission sur de grandes distances. Des signaux chimiques avec une durée de vie moindre permettent des variations d'intensité. Les signes chimiques ont ainsi à faire avec l'espace et le temps (encodage dans l'espace et décodage dans le temps). L'exemple donné est celui de la quantité de phéromone émise chez les singes (chimpanzés et gorilles) qui utilisent l'odorat et émettent et reçoivent des messages chimiques – ectohormones et phéromones –, une petite concentration agit comme un index et force l'attention (une attraction simple, elle agit comme un pronom démonstratif, forçant aussi l'attention vers l'objet sans le décrire) ; les femelles lémuriniens de Madagascar urinent sur les branches et les mâles les suivent à l'odeur; mais si le signal se répand, l'alarme est donnée à toute une colonie. Les loups font de même à des « postes de signalisation » (signal posts) avec des fonctions diverses : marque d'amitié, femelle à la recherche d'un mâle, passage d'un jeune, d'un loup malade... Toutes sortes d'animaux (mammifères, insectes, poissons, les saumons par exemple) marquent leur passage (lynx, guépard, puma, léopard). Une communication « par scripts » ou « cartographie » s'établit ainsi entre les animaux : « script (...) or map-making ». Seboek reprend ensuite Marker qui distingue les fonctions de ces messages : évaluation (pour signifier une préférence), identification (pour localiser dans l'espace par exemple), désignation (pour signaler les propriétés, caractéristiques de l'objet) et prescription (pour signaler les réponses, réactions qui doivent suivre). Après lecture de cet article, un documentaire sur les félins nous a appris qu'un chat aussi petit que le chat rubiginé est doté « d'un arsenal sensoriel » impressionnant lui permettant de détecter des milliers d'odeurs et de mémoriser son territoire comme une « carte mentale en 3D ». Les phénomènes relevés par Seboek à propos des singes sont également présents dans le comportement des grands félins (lynx, guépard, puma, léopard). On y apprend également qu'en déposant son odeur, le chat marque son territoire, ce qui constitue pour lui une source

d'apaisement. Les marques de griffures ou lorsqu'il se frotte contre nos jambes sont autant de signaux pour marquer ce territoire ! La communication animale présente aussi des stratégies, qui mettent en œuvre des compétences pour entrer en compétition comme en coopération (le coq sait ruser son ennemi, les primates aussi savent tromper, dans le jeu les animaux savent feindre).

La communication animale se fait aussi par des sons, gestes et postures. Le corps sert à communiquer : « les animaux communiquent via des attitudes corporelles (exemple : parade amoureuse des animaux). Les animaux expriment également des sentiments à travers un langage du corps : lorsque notre chien émet un battement de queue à l'horizontale, il jubile. Lorsqu'il émet de petits aboiements avec les oreilles rabaisées sur l'arrière et qu'il se lèche, ce sont des signes d'anxiété. Morizot décrit « la poésie des attitudes corporelles, des vocalisations, des mouvements d'oreilles et de queue (...), de l'éloquence complexe du masque facial, orfèvre par l'évolution pour enrichir les possibilités d'expression »¹³⁸. On a également observé que « Les chimpanzés et certains grands singes peuvent aussi avoir des gestes de sympathie pour les congénères (se rapprocher et entourer leurs épaules avec les bras) ». L'empathie n'est pas que le propre de l'homme (quand il la manifeste !). « Le langage émotionnel serait-il ce langage universel ? » s'enquiert Pereira. « Le langage émotionnel, ajoute-t-il, est aussi un « système de signes » (à une émotion, correspond un signe). Il se demande enfin : « L'animal et l'homme semblent donc avoir une subjectivité structurale source d'une langue commune ? ».

L'approche discursive de la communication animale.

Quelles que soient nos remarques sur l'usage du terme « signal », les avancées de la zoosémiotique ont mis au jour une nouvelle approche de l'animal et de ses capacités singulières à communiquer. Ceci a favorisé un retour de la linguistique et des analyses de type conversationnel (en éthologie). Il existe désormais une approche discursive de la communication animale. En 2017, au colloque Fabula, « La parole aux animaux », Denis Bertrand dit en introduction : « *Une nouvelle zoosémiotique se développe, non plus fondée sur une théorie des signes, des signaux et des codes mais sur une approche de la signification en discours, avec toutes les composantes sensorielles, passionnelles, cognitives et narratives, qui, dans la diversité des interactions, donnent forme à cette signification au sein des univers culturels et sur le fond du multiculturalisme.* »

Paveau et Ruchon rapportent que « *Les études attestent des propriétés sophistiquées du langage animal (notamment de variations vocaliques sociales) et des compétences d'apprentissage (par exemple discrimination d'objets et de sons, distinction de noms propres et de noms d'objets)* ». Allant dans le même sens, le chant des oiseaux est présenté par G. Macé comme une expression composée de phrases et possédant sa conjugaison. G. Macé pense qu'il est nécessaire de tendre vers le « signifiant de la nature » selon Lacan : « effort pour discerner, dans le monde plus que sonore ouvert par les oiseaux, non des signaux, mais de véritables langues ». Dominique Meens, cité par l'auteur, parle de la « conjugaison des oiseaux » et Macé estime qu'« *à les traduire il faut des opérations grammaticales, plus que des noms, car l'affaire n'est pas (pas seulement) de les nommer, de les faire comparaître adamiquement et répondre à l'appel (présent !), mais de les laisser énoncer leurs idées, énoncer leurs « comme si » phrases* ». On peut aussi considérer que,

138MORIZOT, *op.cit.*, p 119

fort souvent, les interactions des animaux prennent la forme d'actes de langage, au sens de Searle et d'Austin (menaces, interdictions, autorisations, invite à faire une chose).

I.1.4.3. La communication des plantes ?

La vulgarisation scientifique.

Selon Hallé, les plantes atteignent « un niveau de sophistication dans leur système de captation des signaux ¹³⁹externes ou de corrélation entre organes. C'est vrai qu'elles sont silencieuses : elles communiquent autrement » et elles sont « très sensibles aux attentions qu'on leur accorde ». Mais le langage que nous employons ne convient pas : une plante « ne sait pas » (...) « n'utilise rien, n'a ni besoins, ni projets, ni buts. » Mais, dit-il, ces « anthropomorphismes sont préférables à d'ennuyeuses périphrases ». Pour Peter Wohlleben, cela ne pose aucun problème de parler de communication : son célèbre ouvrage *La vie secrète des arbres* est sous-titré ; « Comment les arbres communiquent ». Pour Mancuso et Viola, la communication entendue comme « transmission d'un message par un expéditeur à un destinataire » peut être envisagée dans le cas des plantes à la fois comme une communication interne (« communication entre diverses parties d'un même organisme ») et comme communication externe d'un corps végétal vers un autre corps. La communication interne sert à informer certaines parties de problèmes tels que l'excès d'eau ou la disparition d'un élément corporel, le végétal émet ainsi des « signaux électriques » (d'une cellule à l'autre), « hydrauliques » (pour l'eau et les sucres, assimilables au système vasculaire des animaux) et chimiques (dans l'air et dans l'eau : substances toxiques pour se dissuader et se défendre des herbivores qui les agressent, mais les communications chimiques sont encore peu connues des chercheurs). Ainsi, si la racine constate un manque d'eau, elle émet un signal électrique d'alerte qui provoque la fermeture des stomates (= pores) qui empêchent la transpiration ainsi que des signaux chimiques qui parviendront (plus lentement mais plus sûrement) aux feuilles. Ces signaux assurent le « maintien et l'équilibre de la plante ». Les plantes peuvent non seulement faire communiquer racines et faites mais aussi les racines entre elles ou les feuilles entre elles, etc. Mancuso et Viola nous montrent que l'intelligence végétale n'est pas localisable dans un cerveau, lieu de réception des signaux mais « répartie de manière plus uniforme ». Les parcours sont donc variés.

La communication externe se fait entre plantes : les auteurs assimilent l'émission, la diffusion des molécules chimiques chargées d'informations à un langage (comme l'émission des sons dans le langage humain). Il y aurait ainsi une forme de « langage du corps » ; par gestes, avec l'accord pour l'évitement des cimes par les branches ou reconnaissance de plantes de la même famille. Les plantes ne vivent pas de façon mécanique mais ont (notamment à travers l'action des racines) des capacités à reconnaître nombre de paramètres et à mettre en œuvre des systèmes complexes d'adaptation à un milieu. Des échanges et entraides se font ainsi avec les bactéries (qui peuvent se fixer et vivre dans leurs racines mais aussi favoriser des transformations vitales pour la plante (par exemple, l'azote en ammonium)

Les plantes communiquent aussi avec les animaux : les fleurs envoient le message de leurs odeurs aux pollinisateurs. La communication des plantes par l'odorat est expliquée dans Mancuso et Viola : l'animal serait le « facteur » des plantes (cas de la pollinisation avec les insectes ou du transport des graines avec les oiseaux ou les fourmis). Les chercheurs ne

139 Notons qu'il emploie bien le terme « signaux ».

savent pas encore comment une fleur peut « fidéliser » son butineur mais on observe ses comportements : elle y parvient par des stratégies (honnêtes ou pas ; échange avec les fourmis ou tromperies et contrefaçons sans contrepartie, leurres avec d'autres ; l'orchidée ou certains arums seraient bien malhonnêtes). Mais la plante peut aussi se défendre (signaux chimiques répulsifs dans l'air ou dans des parties de leur corps).

Jean-Marie Pelt explique un principe simple de permaculture, la coopération des plantes : « *On retrouve ce principe de coopération (...) chez la carotte et l'oignon. Ce dernier émet une odeur caractéristique et bien connue. Ce qu'on sait moins, c'est que cette odeur fait fuir un insecte communément appelé « mouche de la carotte », car il se nourrit de ce légume. La carotte ne demeure pas en reste envers son protecteur puisqu'elle émet, à son tour, une odeur qui fait fuir l'insecte pathogène de l'oignon. Il suffit donc de rapprocher ces deux espèces pour éliminer leurs parasites respectifs.*¹⁴⁰ »

Approche phytosémiotique

La phytosémiotique est définie par Kalevi Kull : « La phytosémiotique est l'étude de la sémiotique dans le domaine des plantes ». Elle veut se concentrer sur « les phénomènes sémiotiques qui sont spécifiques aux plantes » (terme inventé en 1981 par Martin Krampen qui se base sur l'idée de Uexkull selon laquelle chaque organisme (même la cellule) est autonome dans ses acceptations ou refus (dans un milieu). J. Stewart, dans « Le sens biologique » fait un constat : il n'y a pas de définition du vivant en biologie. Pour lui ce n'est pas une question de « reproduction » mais de « production » ; les molécules constitutives des tissus et organes des animaux, plantes et micro-organismes se renouvellent. Il trouve l'idée de l'autopoïèse chez Maturana et Varela judicieuse : les organismes autopoïétiques ont « une clôture organisationnelle » certes, mais ils sont également ouverts et « ils interagissent avec leur environnement par le biais d'un couplage structurel ». Concernant la communication, « Il faut d'abord » dit Stewart, « une théorie de la communication qui évite de présupposer que l'on sait déjà quel est son contenu sémantique ».

Kalevi Kull¹⁴¹ pense qu'il y a « similitude entre le besoin et la sémiotique » et que le besoin est le processus primaire dans les systèmes vivants. Il y a cinq niveaux de « systèmes de signes » : cellulaire, végétatif, animal, linguistique et culturel. En 1984 l'ouvrage collectif d'Anderson a placé le seuil sémiotique à la frontière de la vie (biologisation du signe). Il est ainsi admis que « l'approche sémiotique est un outil approprié pour décrire tous les systèmes vivants, jusqu'aux premières cellules ». Par contre, il ne s'engage pas « en faveur d'un quelconque phénomène psychique chez les plantes » et parle de « processus de signes (primitifs) chez les plantes » ; il parle de « capteurs » (et pas de récepteurs), de cycles de rétroaction, de la relation animal / plante, des mécanismes de défense des plantes contre les herbivores (« chemical messages » et « mimicry » des plantes contre les animaux par exemple). La sémiotique végétative est une sémiotique différente de celle des hommes car les processus de signes chez les plantes se font au niveau cellulaire et tissulaire. Les signes des plantes sont essentiellement des indices. Il précise qu'il n'y a pas de centre de décision intelligent et des signaux arbitraires, stéréotypés alors que chez les humains les signaux sont d'une grande variabilité (les mots), du fait de la variabilité des situations contextuelles interlocutives : il n'y a « aucune information encodée dans leur structure chimique », aucune intention de communiquer.

140 Pelt, *L'âme de la nature*, p 86

141 Kull Kalevi, *Introduction à la phytosémiotique : Botanique, sémiotique et systèmes de signes végétatifs, Signs systems studies 28 : 326-350, 2000.*

Cette approche semble désormais insuffisante à nombre de chercheurs. Comme Eduardo Kohn, Marielle Macé propose bien au contraire « un élargissement du parlement des voix » et « une théorie des signes élargie à la nature » incluant les végétaux. Toutefois, alors que la sémiotique, affirme-t-elle, n'est « prête qu'à des signaux » (...) Kohn (et il a raison) ose attendre de la pensée. Icônes ou indices ne sont pas à la hauteur de l'enjeu, l'enjeu de sens et d'écoute, dont il est ici question¹⁴². »

I.1.4.4. L'approche co-énonciative du vivant

Aussi surprenant que cela paraisse, intégrer les animaux et les plantes dans une théorie énonciative est une décision très récente, favorisée par les travaux, comme nous venons de le voir, de la zoosémiotique et de la phytosémiotique.

La situation d'énonciation.

La situation d'énonciation est la situation (un moment et un lieu) dans laquelle un énoncé a été prononcé. Les déictiques sont les mots qui ne prennent leur sens qu'au sein de la situation d'énonciation (ils désignent l'énonciateur, l'énonciataire, le moment et le lieu). Dans un article très érudit, publié dans *Les temps modernes* en 1966, G. Mounin retrace l'histoire du concept de situation en linguistique. Il remonte ainsi au Ve siècle, chez Priscien qui notait déjà la co-présence et le rôle déictique des pronoms personnels Je et tu. Au XVIIe siècle, dans la *Grammaire de Port Royal* et au XVIIIe siècle pour le Père Bougeant, c'est la connaissance des circonstances d'émission du discours qui permet leur compréhension. Au XIXe siècle, Michel Bréal explique dans *Essai de sémantique* que nous restreignons la valeur du mot ou sa polysémie à l'intention du locuteur grâce aux « circonstances » (lieu et moment). En 1922, Jespersen constate que l'apprentissage du langage par l'enfant se fait dans toutes les « situations » possibles et parle de « shifters » (mots dont le sens varie avec la situation : je tu ici maintenant). Pour Gardiner, en 1932, l'interprétation est donnée par la situation. À la même époque, Bally étudie l'actualisation de la langue dans la parole. En 1922, le psychologue Delacroix pense que le mot a une « valeur actuelle ». Il se définit par un contexte, une situation dont il est le signe et dont il signifie la complexité. Il surgit dans l'esprit en vertu d'une « situation, comme une réponse ».¹⁴³ On retrouve cette idée chez le psychologue Karl Bulher (1934) et le philosophe W.M. Urban (1951). Bloomfield (1933), sous l'influence du behaviorisme, lui donne un statut linguistique, mais uniquement pour le locuteur. La situation est « tout ce qu'il y a dans le monde du locuteur », dont « la disposition interne du locuteur »¹⁴⁴. Il y aurait donc des traits variables mais aussi des traits stables qui assureraient la possibilité d'une communication. À sa suite, Borgstrom distingue « les phénomènes privés inobservables » et les « phénomènes publics observables » pour décrire cette situation de l'énoncé linguistique (1947). Hattori Shiro (1956) distingue quant à lui « traits de sens individuels fortuits » et « traits sociaux récurrents de sens ».

En 1964, Luis J. Prieto inclut émission et réception : la situation est « l'ensemble des faits connus par l'émetteur et le récepteur au moment de l'acte sémique (l'acte concret de communication linguistique), et indépendamment de celui-ci ». ¹⁴⁵ Les « circonstances » déterminent le choix du sens. Le signe linguistique prend sens d'abord par exclusion

142 Marielle Macé *Critique*, n°86, p 26 et *Comment pensent les forêts*, (2017) d'Eduardo Kohn

143 Cité par Mounin, p 258 dans *La communication poétique*, « Notions de situation en linguistique et en poésie ».

144 Cité p 259 par Mounin

145 Cité p 261 par Mounin.

(« crayon » n'est pas « compas ») puis par choix parmi des sens admis, un seul étant privilégié par la situation ».

Mounin présente en détails les apports d'André Martinet. Celui-ci considère que « la situation et le contexte (au sens étroit du mot) réalis(e)nt une virtualité du signe (...). Il y a, dit Martinet, des cas où la situation est un élément fonctionnel indispensable pour saisir le sens des énoncés (« Donne-le-moi », « Il a fini par le tuer, son cousin. ») Mais il y a aussi d'autres énoncés, « proprement linguistiques » : ici, la prise en considération de la situation n'intervient pas pour la saisie complète de leur sens (« Victoria, reine d'Angleterre, est née à Londres en 1819»). (...) il faut en distinguer deux cas, celui où l'association de l'énoncé à une situation est nécessaire à la compréhension du sens (énoncés en situation), et celui où cette association est redondante (énoncés hors situation, dans lesquels la situation n'ajoute rien au sens du message proprement linguistique, et complet en soi ». « Dans la communication écrite, écrit (Martinet), il se manifeste un besoin de compenser la perte des éléments suprasegmentaux (l'intonation, le débit, le rythme, etc.) et des éléments individuels (expressifs) de la parole, ceux qui manifestent, volontairement ou non le rapport affectif entre le locuteur et son énoncé (...) tout homme qui s'exprime par écrit doit compenser d'une manière ou d'une autre cette absence de la situation. (...) Toute une série de secteurs de cette compensation est bien connue : signes de ponctuation, artifices typographiques (italiques, majuscules, etc.), incises (dit-il avec un regard sombre (...), déterminations pour expliciter par le contexte, etc.(...) ».

Mounin, enfin, ne manque pas d'exprimer son désaccord et ses regrets quant aux expérimentations littéraires qui ne tiennent pas assez compte du lecteur ou des études littéraires qui pensent pouvoir se passer des données contextuelles :

« Le fait important qu'il doit recréer les situations (...) suggère qu'une partie notable de l'activité de l'écrivain est consacrée à des descriptions et à des présentations (des situations liées aux messages ». « Il est certain, comme le suggère Martinet lui-même, que le nouveau roman, dans ses techniques linguistiques, pourrait être éclairé sur ses possibilités, et peut-être surtout sur ses limites et ses échecs, à partir de telles réflexions sur le rapport entre la situation et l'écriture ». « La recherche biographique, l'histoire littéraire si facilement honnie, l'explication historique, sociologique, sont nécessaires : elles sont la chasse forcenée, et justifiée, aux situations qui seules permettront la lecture véritable ¹⁴⁶».

Le linguiste de l'énonciation, Antoine Culioli a montré l'importance de la situation d'énonciation dans un échange et ouvert la voie à de fructueuses recherches en la matière. Il a par ailleurs exprimé sa réserve quant à l'usage du terme « code ». Il estimait que les linguistes l'employaient « dans un sens métaphorique » qui donnait à penser que l'échange linguistique entre énonciateurs (termes qu'il préférait à émetteur et récepteur qui renvoient à la technique de l'information) ne présentait que des « régularités ».¹⁴⁷

Catherine Kerbrat-Orecchioni, enfin, a défini la problématique de l'énonciation comme « *la recherche des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, etc.) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui (problème de la distance énonciative ¹⁴⁸)* ». C'est une tentative de repérage et de description des unités, de quelque nature et de quelque niveau qu'elles soient, qui fonctionnent comme indices de l'inscription

146 Mounin, *op.cit.*

147 Culioli, *Opérations et représentations*, tome 1, p 22.

148 Ce fut le sujet de notre mémoire de maîtrise, *Le concept de distance dans les théories de l'énonciation*.

dans l'énoncé du sujet d'énonciation. »¹⁴⁹ Dans sa « version restreinte », la linguistique de l'énonciation s'intéresse aux « lieux d'ancrage les plus manifestes de la subjectivité langagière »¹⁵⁰, dans sa version étendue elle « a pour but de décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir :

- les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s))
- la situation de communication
- les circonstances spatio-temporelles
- les conditions générales de la production / réception du message : nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers de discours, etc. »¹⁵¹

Niche écologique / niche énonciative

Un concept très utilisé depuis le début du XXI^e siècle est celui de la « niche écologique » qui a inspiré en linguistique de l'énonciation celui de « niche énonciative ».

Qu'est-ce qu'une « niche écologique » ? Calvet la définit ainsi : C'est un « biotope » dans lequel vivent « des espèces qui changent avec le temps ». Paolucci propose le concept de « niche énonciative¹⁵² » : il part de la définition de Benvéniste pour qui l'énonciation est « l'acte même de produire l'énoncé » c'est-à-dire « l'énonciation en acte ». Nous retiendrons qu'il souhaite penser le rapport entre niche écologique, actantialité et énonciation et veut également « rendre compatible la sémiotique structuraliste et peircienne ». En outre, il fait référence à la théorie de l'énonciation de Varela et à son concept de « couplage structurel » ; Paolucci veut montrer que « l'énonciation pense de façon sémiotique le rapport entre acte et environnement ». Selon lui, l'environnement n'est pas un environnement « naturel » mais constitué déjà d'usages et de normes qui « façonnent » les individus. Alors, se demande-t-il « comment penser ce couplage sémiotique entre organisme et environnement ? ». Le point de départ d'une situation de « sense-making » (Varela) – ou « la coupe d'un continu sémiotique comme un système de valeurs chez Hjelmslev, ce que Paolucci décrit comme « additions de soustractions ») - n'est pas un manque, une absence, le schisme du débrayage (Greimas) mais au contraire un « excès », un « trop plein de sens ». Le concept de niche énonciative se rattache à l'acte d'énonciation et « peut compléter la sémiotique ». Il est porteur d'un « nous », pas seulement d'un « ego » car il est lié à des « normes, usages, habitudes, institutions », idée qu'il retrouve aussi bien chez Hjelmslev que chez Deleuze et Guattari (qui pensent un « agencement collectif d'énonciation ») ou Latour et Fontanille qui conçoivent l'énonciation comme « un acte de « passe » entre des modes d'existence ».

Toutefois, Paolucci refuse la réduction de l'énonciation à une transformation ou même à une « praxis » : le « sujet » de l'énonciation ne « pratique » pas quelque chose. Paolucci renvoie également à l'encyclopédie selon U. Eco, qui est une « hétérogénéité différentielle » ayant une existence virtuelle et qui remplace la « langue » saussurienne. Il conçoit l'énonciation non selon un modèle intentionnel et transitif (Greimas / Courtès) dans lequel « le sujet construit le monde » mais comme un modèle ergatif, où « quelque chose se fait »¹⁵³.

149 Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p 32.

150 P 33

151 P 30-31

152 Séminaire international de Paris, 2021

153 En grammaire un verbe ergatif est un verbe transitif qu'on emploie sans son objet : en français nous avons, par exemple, augmenter, bouger, casser, crever, cuire, diminuer, fermer, fondre, frire, guérir, monter, ouvrir, rater, tourner... <https://multigram.ulb.ac.be/>: *le magasin ferme, le vase a cassé, Julien boit...*

La définition de « niche écologique » par Paolucci devient ainsi la suivante : « *pas un espace physique mais l'ensemble des rôles / fonctions qu'un individu assume dans un écosystème. Les normes, langues sont des niches écologiques particulièrement complexes qui régulent les interactions des sujets qui les habitent, par additions de soustractions.* »

La co-énonciation

Maingueneau rappelle que l'énonciation s'appréhende « *comme des traces du procès énonciatif vers les positions d'énonciation qui les rendent possibles* » et que « *La présence du sujet énonciateur se traduit aussi dans ses marques de modalisation. Dire, c'est aussi se situer par rapport à son propre dire. Le texte est ainsi constamment habité par la présence d'un sujet qui situe son dire par rapport au certain, au possible, au vraisemblable... (modalités logiques), ou qui porte des jugements de valeur (modalités appréciatives). Dans tous les cas cependant il ne s'agit pas d'une relation solitaire entre l'énonciateur et ce qu'il dit : l'énonciateur est toujours pris dans sa relation à son co-énonciateur.* »¹⁵⁴

De la sorte, « *Dans l'échange linguistique tout tu est un je en puissance et tout je est un tu en puissance, les rôles s'inversant indéfiniment dans le jeu du dialogue. Le support de l'énonciation n'est pas tant l'énonciateur isolé que le couple JE-TU, qu'Antoine Culioli dénomme justement les co-énonciateurs d'une activité qui constitue en fait une co-énonciation. Non seulement les rôles de locuteur et d'allocutaire s'échangent au cours du dialogue mais encore le locuteur est son propre auditeur et anticipe constamment sur le dire de son allocutaire.* »¹⁵⁵

Pour Kerbrat-Orecchioni, la pragmatique, plus que « l'étude des relations existant entre les signes et leurs utilisateurs », est l'étude des « actes de langage »¹⁵⁶ dont elle donne une liste non exhaustive car elle reconnaît avec Searle que la typologie présente des critères de « classification croisée »¹⁵⁷ : « ordonner, exhorter, inciter, interdire, déconseiller, dissuader, flatter, insulter, humilier, insinuer, objecter, concéder, conjecturer, promettre, etc ».

Chez Searle, les actes de langage sont « les unités minimales de base de la communication linguistique » :

« *L'unité de communication linguistique n'est pas – comme on le suppose généralement – le symbole, le mot ou la phrase ni même une occurrence de symbole, de mot ou de phrase mais bien la production ou l'émission du symbole, du mot ou de la phrase au moment où se réalise l'acte de langage* »¹⁵⁸.

Nicole Pignier explique très précisément ce qu'elle entend par « énonciation » et « co-énonciation » appliquées au végétal et à l'organique :

« *Les plantes, les bactéries, les micro-organismes n'énonceraient pas au sens de « produire des discours à l'aide de signes symboliques » mais on pourrait dire qu'ils énoncent au sens où ils manifestent quelque chose d'eux-mêmes à leur milieu. Ils perçoivent ce que leur milieu manifeste dans la mesure relative à leur monde perceptif. (...) Le terme « perception » nous semble plus juste que le terme « détection » pour qualifier l'existence de la plante. En latin, « perceptio, -onis », c'est « l'action de recueillir, d'accueillir par les sens », de prendre avec, « comprehendere », prendre avec soi, comprendre. L'action de percevoir ne*

154 Maingueneau, *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, p 108.

155 Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, p 21.

156 *Les interactions verbales*, P 185

157 *Id*, P 186

158 Searle John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, p 52.

présuppose pas ici de cerveau mais pas non plus de mécanique ni d'algorithmique. Elle se fonde sur une faculté éco-sémiotique synesthésique, par contiguïté organique avec le milieu et consiste à apprécier ce qui s'accueille, à en faire quelque chose qui permet de croître avec le milieu, de s'y orienter, de s'y tisser tout en le tissant. Ces facultés appréciatives constituent une forme de perception ancrée dans le biologique, l'organique. »¹⁵⁹

« Par les sens, la plante peut manifester une tension attractive, répulsive, coopérative, compétitive eu égard à des choses de son milieu, sans intention, sans dessein mais en tant qu'être vivant ayant des aptitudes perceptives particulières¹⁶⁰. »

Pour N. Pignier, les plantes sont des « cas limites de co-énonciation du vivant et d'intentionnalité : « nous considérons que les facultés du vivant à énoncer, à manifester quelque énoncé au sein de leur milieu relèveraient d'une différence de degrés davantage que de nature ¹⁶¹ ». Cette différence se jouerait en tension entre une énonciation synesthésique fondée sur la contiguïté des organismes sensibles en interrelation avec leur milieu et une énonciation via des modalités symboliques qui peuvent aboutir à des modes très complexes chez l'être humain. »

La conviction de l'existence d'une communication entre humains et animaux est frappante dans *Manières d'être vivant* de Morizot. Dans ses descriptions et commentaires, l'auteur n'hésite pas à concevoir une forme de « dialogue » avec l'animal. L'échange dans ce dialogue n'est pas d'ordre « prédicatif » comme dans la logique du langage humain qui attribue une propriété à un sujet mais « c'est un parler d'avant la prédication », ce qui en soi n'est pas une idée neuve (les poètes sensibles à la communication animale l'avaient déjà compris). Ce qui est particulièrement intéressant, c'est qu'il étaye une hypothèse que nous avons formulée relativement tôt dans ce travail, à savoir que, pour partie, par bien des aspects en tout cas, la théorie des actes de langage de Searle, reprise et complétée par Austin, permettait de décrire des « dimensions / fonctions » communes à la communication animale et humaine : dimension constative / informative, incitative et performative ». Ainsi, le hurlement du loup par sa profération peut dire : « soyons meute » et faire meute car il relie en meute ceux qui l'entendent. Morizot insiste sur la nécessité de prendre en compte le sens pluriel du langage animal (dans une approche perspectiviste de la signification), ce qui est dit est dit à tous ceux qui peuvent entendre (« à tous ceux qui sont tissés dans une relation avec le chanteur ») et pour chacun le sens est différent (le hurlement du loup n'a pas le même sens (signification) pour le chevreuil ou le corbeau). Cela n'implique donc pas de partager « des informations élaborées, dans un usage typique des dialogues humains¹⁶² ».

Catherine Kerbrat-Orrechioni a désormais comblé la lacune linguistique relative à la communication animale dans le très remarquable *Nous et les autres animaux*. Cet ouvrage comporte un chapitre sur la souffrance animale : « L'éthique animale comme pathétique » avec, notamment, une réflexion sur l'« énigme de l'indifférence envers la souffrance animale » (anempathie) qui, après l'exposé de tout ce que nous acceptons en matière de souffrance animale, avance l'idée d'une « communauté des vivants » dans le droit international. Elle remet en question la notion d'« umwelt » (« monde-propre ») entendu comme « bulle de savon » en arguant qu'il y a des « intersections » entre les mondes et qu'il y a des variations possibles pour une même espèce mais admet l'importance de l'idée d'une « subjectivité » du monde-propre. Elle propose dans ce même chapitre une analyse des

159 Pignier, 2019

160 PIGNIER, *op.cit.*, 2019

161 Pignier, 2018 p72

162 MORIZOT, p 68-71

techniques romanesques qui ont pu être utilisées pour rendre compte du point de vue animal (locuteur, Discours indirect libre, synesthésies...).

Concernant la communication, elle montre que le « tour de parole » existe chez les animaux (les dauphins) et que leur langage comporte bien la plupart des six composantes du schéma de la communication de Jakobson : la fonction référentielle (les abeilles), conative (pour agir sur le destinataire), expressive, phatique (maintien du contact). Elle hésite à assigner la fonction poétique au langage des oiseaux et pense que la fonction métalinguistique est absente. De même, la théorie des actes de langage est pour elle la preuve qu'il y a langage animal : ce sont souvent des actes « directifs » et / ou « expressifs » (« inciter à, appeler et appeler au secours, alerter »). Elle considère, suivant en cela Franz de Waal, que, vu les aptitudes des animaux, « le langage joue dans les processus mentaux un rôle bien moindre qu'on ne l'imagine » et que « les animaux pensent et raisonnent, or ces activités cognitives s'exercent chez eux sans support langagier, il faut donc admettre la possibilité d'une cognition indépendante du langage ». Ainsi, la communication humaine, qui est multimodale, constate-t-elle, durant l'échange animal / humain, le devient encore plus (avec « mimiques, gestes, postures »). Nous « bricolons » une « compétence partagée » avec nos animaux domestiques¹⁶³.

Pour terminer sur la question de la communication inter-espèces, il nous faut bien nous demander s'il peut-il y avoir un langage des émotions avec les plantes. Dans *Les émotions cachées des plantes*, Cauwelaert pense qu'il y a des échanges émotionnels entre plantes et humains, pas seulement par des effets sur l'humain (comme à la suite de transferts bienfaisants d'énergie, décrits avec conviction par nombre de personnes) mais aussi sur les plantes, sous l'effet de la présence, des actions et des émotions humaines. Le fait que la plante ait des émotions (des « é-motions », entendues comme des extériorisations d'affects par certaines manifestations) ne nous pose pas un problème mais l'argumentaire de Cauwelaert ne nous convainc pas : les résultats d'expériences ne sont pas reproductibles, pas scientifiquement validés. Il parle en outre d'« émotions cachées » et cela nous semble, en l'état actuel des recherches encore prématuré. Que la nature crée des émotions chez l'homme, que nos soins favorisent le bien-être des plantes, nous en sommes assurée – et la nature est loin de recevoir de nos jours toutes les attentions qu'elle mériterait mais nous concluons sur ce point avec Patricia Vieira qui s'est demandé s'il était bon de chercher à percer les secrets intimes de la plante : « comment déchiffrer le langage muet des plantes ? », « que se disent-elles et que nous disent-elles ? » On est tenté mais elle rappelle avec Lévinas que tout connaître de l'autre, c'est finir par le détruire. Une part de mystère est nécessaire. Elle établit un parallèle entre le comportement des colons envers les colonisés et le nôtre envers les plantes. On les considère comme des subalternes et on n'est pas à leur écoute. Elle propose la notion d'« inscription » : tous les êtres vivants s'inscrivent dans leur environnement. L'inscription dépend de leur configuration physique et détermine les contours du paysage et les relations avec les autres animaux. Son postulat est qu'il existe un continuum des formes d'inscription (entendu comme désir d'exister, « desire for being ») de la plante à l'homme et sans anthropomorphisation du comportement. Cela ramène au *conatus essendi* chez Spinoza : « le désir de tous les êtres de persévérer dans l'existence ». Sa conception de la communication s'inscrit dans la pragmatique peircienne et repose sur les échanges de signaux¹⁶⁴. Catherine Kerbrat-Orrechioni, lorsqu'elle fait allusion au monde végétal, reste souvent sceptique quant à l'intentionnalité des échanges entre plantes et sur

163 Kerbrat-Orrechioni, *Nous et les autres animaux*, pp 86-103

164 VIEIRA Patricia, « through biochemical signals », p 215 à 218

le statut communicationnel de ces échanges (cas des acacias). Pour elle, les plantes n'ont pas d'« émotions ».

Pour nous, de même, co-énoncer avec le vivant végétal, c'est vivre en accord, s'adapter, s'« ajuster » au rythme et aux formes de vie et comprendre ce qui, en elles, peut aussi être essentiel pour nous. Comme le dit Augustin Berque en évoquant le jardin : « chacun habite le jardin, chaque geste y a une répercussion, le fait même de respirer est « une intervention ». Nous avons la conscience qui peut orienter les gestes. ¹⁶⁵ Gilles Clément a décidé de co-énoncer avec les Berces du Caucase qui poussent dans son jardin creusois :

« *Quel est le bon endroit pour une plante si ce n'est celui où elle a trouvé toute seule les conditions les plus favorables à sa vie ? J'ai décidé de les garder et de modifier plutôt le tracé du chemin pour les contourner. Depuis, les sentiers de la Vallée changent année après année, au gré des saisons et du vagabondage des plantes.* »¹⁶⁶

Gilles Clément co-énonce avec ses plantes en respectant leur « inscription » et leur préférence.

Bilan de chapitre

La relation sensible au lieu rend compte d'une expérience et d'une vision du monde singulières. Elle entre en tension, à des degrés divers, d'une part avec des sensibilités collectives (esthésies) et, d'autre part, avec des savoirs antérieurs. Le jardin et le paysage sont ainsi des lieux de médiance qui mettent en jeu les relations sensibles singulières mais aussi les représentations collectives. Ce sont des espaces tensifs et mouvants, du fait de leurs frontières instables et par la vie elle-même changeante mais aussi la non-vie et leurs interactions qui les habitent et les animent. Penser l'esthesis permet de comprendre en quoi la poésie est une écologie (Deguy) ou *comment* la poésie permet de penser l'écologie lorsqu'elle se fonde sur l'expérience sensible et s'ajuste à ses variations. En effet,

- La relation sujet-objet doit être pensée non comme une dualité, un face à face où le sujet serait seul doté d'intentionnalité mais comme une relation interactive, a minima comme un lien. L'objet est lui aussi doté d'une « puissance agissante » (Latour)
- Les représentations liées à la perception ne sont donc ni objectives ni subjectives : la perception est sémiotisée, elle procède par esquisses et reste le plus souvent incomplète ; et le sujet n'en n'est pas le seul maître.
- Toute médiation comporte une part de transformation (sur l'objet mais aussi sur le sujet, sous l'effet du sentir et des rétroactions).

L'ajustement aux formes du vivant animal et végétal a pour corrélat la prise en compte de leurs capacités sensorielles, cognitives et communicationnelles. L'approche co-énonciative est celle qui, selon nous, permet le mieux d'intégrer les différentes dimensions ou formes de la communication du vivant.

Chapitre 2. Ecosémiotique et écriture

I.2.1. Problématiques et définitions :

165 BERQUE, *Les raisons du paysage*, p 32

166 Martella, *Fleurs*, p 85.

Des poètes, désireux de renouer avec le vivant ont montré, parfois déploré, les contradictions internes de leur écriture, dépendante d'une pensée logocentrique créatrice d'anisomorphismes spatiaux, perceptifs ou rythmiques. Dans quelle mesure l'écriture peut-elle être écosémiotique ? Parmi les diverses conceptions de l'écriture, quelles sont celles qui prennent en considération le lien vivant au lieu ? Dans « écosémiotique », on le rappelle, « éco » c'est l'oïkos, le lieu, l'habitation et l'écosémiotique est cette branche de la sémiotique qui s'intéresse à la manière dont le vivant tisse et entretient des liens éco-techno-symboliques avec un lieu. En quoi et dans quelle mesure l'écriture concerne-t-elle l'écosémiotique ?

La première chose à laquelle on peut penser, très prosaïquement, c'est, à notre époque, à une pratique « écologique » de l'écriture, par le choix de supports et de matériaux écologiques : usage du vidéoprojecteur plutôt que distribution intensive de documents dans des cours ou des réunions, emploi de certaines polices consommant moins d'encre que d'autres en cas d'impression obligatoire (la Garamond, le Times new roman ou le Century gothic seraient plus économes en encre...), un usage « raisonné » du papier, son recyclage, bref, une attitude responsable durant la production et la diffusion écrite d'un discours...

Dans les années 70, on a assisté à l'essor du land art qui fait du paysage la matière et le lieu de l'œuvre. On peut aussi envisager l'écriture murale du graffiti, ordinairement associé à la dégradation et à la pollution mais qui, depuis les années 2000, se fait elle aussi plus vertueuse, voire engagée sur le plan écologique, dans le Street Art : Le Green Street Art urbain ou Street art écologique. Le graffiti est respectueux de l'environnement, les œuvres créées sont en harmonie avec la nature ; on utilise aussi la nature pour créer. Depuis les années 2000, le « moss graffiti » (mousse végétale pour remplacer la peinture, boue fertilisée qui devient de la peinture) est utilisé.

Nous nous demanderons ici comment, par-delà l'opposition nature / culture, l'écriture permet de tisser ou retisser des liens (vivants) à la terre. Ce qu'on a pu appeler la « faille épistémologique ¹⁶⁷ » est-elle véritablement un obstacle ? L'écriture pratique-t-elle nécessairement une division ?¹⁶⁸ Par conséquent la littérature, objet culturel produit par des visions et des sensibilités déjà orientées par une culture, participe-t-elle seulement à la création d'univers écosémiotiques possibles en restant coupée de la nature ? Nombre d'écrivains et de poètes ont tenté de montrer qu'elle entretenait en fait des liens plus étroits et « naturels » avec la nature. N'a-t-elle pas en fait le pouvoir de dépasser l'opposition nature / culture ?

L'écriture ou les mots et de façon générale les signes, considérés dans leur rapport au vivant, traduisent-ils une vision, conception purement animiste de la signification ou bien le retour fréquent de ces analogies a-t-il un fondement ?

Il s'agira donc ici de questionner le lien (vivant) que l'écriture entretient avec un lieu, de voir dans quelle mesure la pratique poétique écophénoménologique permet de renouer avec le vivant, comment elle peut participer à une forme de vie écopoétique et, dans le cas plus particulier de la poésie, comment le poème devient forme de vie¹⁶⁹. Nous l'envisagerons tout d'abord sous trois aspects : c'est une écriture qui s'élabore sur le lieu dont elle parle, en créant un lien vivant avec ce lieu / cette terre de prédilection et en l'associant au lieu du

167 Voir VIGNOLA, op cit, sites *Cygne noir* et *Hisour*.

168 Étymologiquement, cultiver vient de cultura, « habiter, cultiver, honorer » lui-même issu de colere, « cultiver, célébrer », la culture renvoie à l'activité humaine. La culture a aussi son sens lié à la coupure du « couteau » (coudre).

169 PINSON, op. cit., « Le poème comme forme de vie », 2022.

poème. Notre hypothèse est que cette forme de co-énonciation passe par l'accord avec les rythmes du vivant.

Pour les conditions d'une écriture écosémiotique nous proposons la définition suivante sous forme d'hypothèse : ce serait une écriture située manifestant un « attachement » à l'espace de son émergence, une écriture écophénoménologique en accord avec les rythmes du monde qui favorise des formes de vie écotéchnosymboliques dans une dynamique énaactive, c'est-à-dire ancrée, en prise et ajustée.

I.1.2.1. DIRE LE LIEU :

- Une écriture située

Si l'on considère un écrivain assis dans son bureau écrivant jusqu'au milieu de la nuit au coin du feu ou près d'une lampe, l'idée peut paraître surprenante. Il existe cependant des pratiques d'écriture située dans la nature :

L'écriture du poème est tout particulièrement propice à cela, pensons à Rimbaud : « Petit Poucet rêveur / J'égrenais dans ma course des rimes », la création poétique est ici écosémiotique, (un ancrage dans un espace-temps, des sensations et un dire de cela) dans une fusion, un couplage poète / nature. avec co-énonciation : « les étoiles au ciel me murmuraient un doux frou-frou ». Il y a une co-énonciation entre l'extérieur et l'intérieur par le corps médiateur, par la voix ou le geste d'écriture. Avec Rimbaud la création poétique naît et vit dans le sein de la mère-nature et le poète est lui-même « étincelle d'or de la mère-nature ».

Dans *Le mur des abeilles*, Pierre Schoentjes rapporte un extrait de Giono dans lequel l'écrivain décrit son amie Maria Borély en situation d'écriture éco-sémiotique :

« Il n'y a pas (...) de boudoir, de bureau, de table avec l'encrier, le porte-plume en malachite, la rame du papier du Japon. Non. Il y a la table de la cuisine et la table de la salle à manger. La première est un rectangle, on sacrifie les herbes crues, les viandes et les œufs ; autour du cercle on range les amis. La table de Maria, c'est ses genoux, c'est ce talus d'herbe rousse près du bassin (...), c'est le feutre des aiguilles des pins sur la colline de Saint-Pancrace, c'est le sol tanné de l'aire ; le papier, Maria l'achète chez l'épicier¹⁷⁰. »

Les manifestations poétiques sont nombreuses et toutes plus inventives les unes que les autres : dans les Hautes Pyrénées, *Le murmure du monde*, dans la Nièvre le festival *Nature en livres*, en Dordogne, La maison forte de Rignac propose des animations variées et engagées, à Vicq-sur-Breuil *Poésie Jour et nuit* avec ses rencontres, conférences, scène ouverte, lectures poétiques en extérieur. On relèvera entre autres dans les activités proposées dans ces manifestations, des « parcours écopoétiques », des « immersions culturelles dans l'environnement naturel », des ateliers d'écriture ou de lecture in situ, des représentations théâtrales, des expositions dans la nature, des visites poétiques dans des jardins.

De tout ceci il découle une réflexion sur l'écriture, plus spécifiquement sur « l'acte » d'écrire, comme habitation (habiter / être habité), dynamique et symbiotique d'un lieu.

- Dire le lien vivant au lieu¹⁷¹

L'écriture permet de (re)tisser des liens entre l'homme et le monde car elle garde trace de l'expérience sensible singulière d'une relation établie entre le poète et le monde

170 GIONO Jean, préface de Borély Maria, *Le dernier feu*, Paris Gallimard, 1931.

171 D'après le titre de l'ouvrage dirigé par A. Berque (2014), *Le lien au lieu*.

(l'esthesis). L'écriture n'est pas moyen de présentation / représentation mais expression d'un « attachement » au monde, au sens de Deguy et recherche d'un accord avec ce lieu habité et qui habite ce qui est le fondement même de la pensée écologique.

- Dire le vivant de l'écriture

L'œuvre - dont le poème – qui est espace de l'écriture, devient ainsi le lieu d'inscription de cette médiation. L'écopoétique met en avant les correspondances entre art et littérature et l'écriture et le vivant comme « le livre ouvert de la nature » des poètes qui lisent et tentent de déchiffrer leurs écosignes.

Pour un poète, le poème est un lieu à habiter. L'homologie entre la page et un espace de vie a maintes fois été mise en exergue dans la littérature. Ainsi, Francis Ponge :

Prendre un tube de vert, l'étaler sur la page.

Ce n'est pas faire un pré. Ils naissent autrement.

Ils sourdent de la page.

Et encore faut-il que ce soit page brune.

Préparons donc la page où puisse aujourd'hui naître

Une vérité qui soit verte.¹⁷²

Dans l'écopoétique de Jonathan Bate, le poème est « création d'un oikos » :

« L'écopoétique cherche à étudier l'hypothèse selon laquelle un poème serait une création (du grec poiesis) d'un lieu d'habitation (...). Selon cette définition, la poésie n'est pas nécessairement toujours synonyme de versification : la mise en poème du lieu qu'on habite, la poémisation de l'habitat, ne dépend pas de façon inhérente d'une forme métrique. Cependant, les intensifications rythmiques, syntaxiques et linguistiques qui caractérisent l'écriture en vers donnent fréquemment puissance à la poiesis : il se pourrait que la poiesis dans le sens de la création de vers soit le chemin le plus direct donné au langage d'un retour à l'oikos, le lieu que l'on habite, car le mètre en lui-même (musique douce mais persistante, cycle récurrent, battement de cœur) vient en réponse aux rythmes de la nature même, en écho au chant de la terre même.¹⁷³ ».

Dans sa recherche en écopoétique, Schoentjes a étudié le rapport « écriture / vivant » et il a relevé les analogies qui sont faites depuis très longtemps : « l'écriture boustrophédon des Anciens, de droite à gauche et de gauche à droite, en suivant le mouvement des bœufs qui labourent, a pu apparaître mimétique du travail de la terre. Il s'est écrit de nombreux textes qui exploitent la métaphore pour montrer la main qui écrit pareille au soc qui laboure le sol, un rapprochement d'ailleurs facilité en latin par l'ambiguïté d'« arare », qui peut signifier aussi bien « labourer » qu'« écrire ». Schoentjes rapproche certaines écritures des différents règnes : « Le registre animal serait alors celui qui exploite le mouvement, le principe de la trace et de la traque » - écriture et lecture comme une piste à suivre sont ainsi devenues des lieux communs - « le registre végétal celui qui privilégie une

172 Sur France Culture, dans « Francis Ponge sans pesticides », Jacques Bonnaffé lit cet extrait de *la Fabrique du pré*.

173 wikipédia, article « écopoétique », consulté le 04 novembre 2021

immortalité déployant des formes régulières comme celles du réseau ou du rhizome » ; la syntaxe et l'écriture, quant à elles, « se développent en vrille, pour donner forme à la spirale », le registre minéral est plutôt associé à la géométrie. Schoentjes rapporte les propos de Suzanne Lilar qui affirme : « La poésie est le réel absolu ». Pour elle « La réalité de la littérature rejoint celle de la nature à travers des formes qui se répondent et qu'elle nomme analogies ou équivalences. » Schoentjes donne son avis : « *La découverte de ressemblances n'est pas quelque chose de fortuit ou d'anecdotique, mais (...) elle relève au contraire pour certains auteurs d'une démarche fondamentale par laquelle la littérature peut rejoindre le sensible*¹⁷⁴ ».

Les travaux de Jean-Pierre Richard ou de Michel Collot ont questionné le rapport de l'écriture au lieu. Jean-Pierre Richard, dans *Pages paysages. Microlectures II*,¹⁷⁵ propose plusieurs lectures littéraires dans la filiation de la critique thématique barthésienne et dans l'avant-propos de l'ouvrage, il explicite le rapport entre page et paysage : « *dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d'écriture, les pages peuvent se contempler comme des paysages ; et les paysages à leur tour, à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret, se comprendre, se lire comme autant de pages* »¹⁷⁶.

Dans son étude sur Frénaud dans *Paysage et poésie du Romantisme à nos jours*, Michel Collot explicite quant à lui la relation entre le travail du poète et le travail de la terre : « *Encore inscrit dans la continuité des processus naturels, le sillon du laboureur est une première gravure ou écriture du paysage, dont le poète et l'artiste doivent prendre consciemment le relais. Les marques du travail agricole dessinent les armoiries de l'homme aux couleurs de la terre* »¹⁷⁷. Selon la métaphore récurrente du blason, qui scelle l'union du paysan avec le paysage : « *Et le blason qui change tous les ans ses carrés jaunes et verts, prononce à chaque instant ce qu'il faut dire, enseigne l'étiquette qu'institue le pouvoir de l'homme en couple douloureux avec la terre*¹⁷⁸ (...) *Pour le poète et l'artiste modernes il y a beaucoup à apprendre du paysan ou de l'artisan qui ont fait du paysage ou de la maison rurale une œuvre alliant beauté et utilité* ». Frénaud cherche à renouveler l'« ancien pacte » qui « reposait sur une sorte d'émulation et de collaboration entre l'homme et la terre, dans un « accord guerroyant avec la nature terrible ».

Le paysage rural est ainsi l'œuvre commune de l'homme et de la terre ; après-guerre, bien des poètes et des artistes, de Ponge à Du Bouchet, de Bazaine à Tal Coat¹⁷⁹, y ont vu le modèle d'une nouvelle attitude créatrice, qui ne consiste plus à se rendre « maître et possesseur de la nature » mais à travailler avec elle.

Morton rapproche également l'art et le vivant. Il fait d'abord allusion au « grand livre de la Nature » : « Ce que nous appelons Nature est monstrueux et toujours en mutation, étrangement étrange tout au long du chemin. Lire le livre de la Nature est d'une difficulté extrême ». Il rapproche plus précisément la poésie et l'évolution du vivant, qui partagent la « gratuité » car « tout n'a pas de fonction dans le monde vivant », il n'a pas évolué dans un but (telos) :

174 SCHOENTJES, *Ce qui a lieu*, p 129-132

175 RICHARD, *Pages, paysages*, Collection poétique. Éditions du Seuil, Paris, 1984.

176 RICHARD, *op.cit.*, P 7

177 COLLOT, *op.cit.*, « Campagne », p 188

178 COLLOT, *op.cit.*, « Les paysans », p 188 dans *Il n'y a pas de paradis*.

179 Michel Collot a omis Jean Tortel.

« *Le livre de la Nature ressemble plus à un poème de Mallarmé qu'à une œuvre linéaire, syntaxiquement organisée, unifiée. Les mots sont dispersés sur la page : on ne sait pas s'il faut les lire de gauche à droite ou de droite à gauche, ni quels mots vont de pair. Les mots fluctuent et changent de position sous nos yeux. Darwin lui-même utilise cette analogie. L'histoire des formes du vivant est comme un livre auquel il manque de nombreuses pages. (...) L'interprétation du livre dépend de l'interprétation des blancs entre les signes, les lettres, les mots, les phrases, les paragraphes et les pages. Y-a-t-il quelque chose dans les blancs ou n'y a-t-il rien ?*¹⁸⁰ »

Ensuite, Morton établit une équivalence entre « création artistique » et « organisme ». Les organismes sont le résultat d'opérations qui relèvent aussi de la création artistique : « *Ce que l'organisme nous donne à lire n'est ni beau ni utile (...) les organismes sont des palimpsestes d'additions, de suppressions et de réécritures maintenus principalement ensemble par l'inertie.* » ; « *L'évolution mélange les corps comme le rêve mélange les images et les mots. Il n'y a pas de négation dans l'inconscient, pas plus que dans l'évolution. Les choses ne disparaissent pas, elles deviennent des vestiges ou elles muent.* »

Enfin, toujours dans *La pensée écologique*, Morton affirme que « Vie est un mot désignant des macro-molécules et leur véhicule » et que « le mouvement qui amorce la vie doit se trouver au sein même de la matière ». Ainsi, « La pensée écologique abolit la distinction entre vie et non-vie »¹⁸¹. Si l'on remonte à Imanishi, pour ce dernier, il n'y a, de même, « pas d'inconvénient à ce que les êtres non vivants aient une vie »¹⁸².

Le terme « corps », on le rappelle, ne désigne pas que les êtres vivants (on parle des corps physiques comme les corps célestes ; c'est aussi un terme pour caractériser la typographie). Bien avant Lovelock ou Latour, la Terre était conçue comme un « super organisme harmonieux » dans « l'épistémologie organiciste » des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁸³. La conception d'une œuvre comme un corps est assez courante : le psychanalyste Anzieu propose sa lecture et ses interprétations de plusieurs écrivains dans *Le corps de l'œuvre*. Greimas parle du « corps du poème » dans *De l'imperfection*¹⁸⁴. Pour la sémiotique des objets, si l'on parle bien d'interface (pour le contact entre l'objet et son usager), les termes « peau » et « corps » sont également utilisés pour caractériser la « méréologie » des objets : la « peau » de l'objet correspond à la « composante supra-objectuelle » et le « corps » (« situé sous cette peau », à la composante « intra-objectuelle »)¹⁸⁵.

Chez les écrivains, on ne s'étonnera pas de trouver le terme dans nombre de descriptions de l'acte créateur. Ainsi, Paul Auster, dans *L'art de la faim*, lorsqu'il livre ses impressions sur le travail du peintre David Reed, nous dit : « *Notre œil en suit la progression de la même façon que nous suivons un poème du haut en bas d'une page, et de même que dans le poème la ligne est unité de souffle, la ligne dans cette peinture est unité de mouvement. Car le langage de ces œuvres est le langage du corps*¹⁸⁶ ».

Pour terminer, on relèvera avec Jean-Claude Pinson que le lien entre la poésie et le vivant est aussi « une affaire de prosodie ». Elle se met à l'écoute de la nature, de ses vibrations. Chez Rousseau, constate-t-il, le philosophe fait l'« hypothèse d'un lien presque

180 Morton, *La pensée écologique*, p 106-107, 111-113

181 Morton, *op.cit.*, pp 115-118.

182 Imanishi, *Une théorie de l'évolution*, p 70.

183 Pignier, 2017, p 162.

184 Greimas, *op.cit.*, p 38.

185 Zinna, p 177

186 Auster, *L'art de la faim*, p 60.

organique, corporel du langage et de la nature » avec la primauté du cri, du son sur le sens. Pinson ajoute que la zoo-poétique a établi un lien entre la musique et les sons produits par les animaux. Il cite enfin le philosophe Antonio Prete pour qui il n'y a pas de dualité entre phusis et Poesis mais pour qui « il existe une contiguïté, ou même une réciprocité entre les pulsations de la nature vivante et le rythme des vers ¹⁸⁷ ». Pinson ne manque pas de préciser, toutefois, avec Wittgenstein et Cometti, qu'« il n'y a pas de spécificité de la langue poétique mais des usages particuliers ».

Comme on le voit, nombreux sont les écrivains qui ont exprimé dans leur œuvre un attachement profond à la terre (terre natale ou d'élection). La médiation de l'écriture située favorise les accords ou ajustements au lieu et révèle des affinités avec le monde du vivant. Celles-ci peuvent se traduire par des formes données aux œuvres ou en leur sein (on pensera aux « branches » de *L'arbre-monde* de Richard Powers, par exemple) mais, par delà l'analogie, l'écriture agit pour eux comme une force de vie. La poésie, par sa dimension prosodique incarnée (sons et rythmes), serait plus à même de renouer avec les rythmes du monde et de s'accorder aux autres formes de vie.

I.2.1.2. Définitions de l'écriture :

La consultation de plusieurs articles de dictionnaires ¹⁸⁸ montre la fréquence de certaines acceptions. C'est, en premier lieu, un système de signes (visuels ou non) utilisé pour écrire, graver sur un support. C'est aussi l'ensemble des caractères de ce système. On parle également d'écriture pour faire référence aux formes particulières des caractères. Mais l'écriture est aussi l'action d'écrire, de « représenter mots et idées par des signes tracés sur une surface » ou le « résultat de cette action, ce qui est écrit ». Qualifiée de « belle », « soignée » ou au contraire jugée « illisible », c'est la manière personnelle dont on trace les lettres mise en rapport avec les standards de la calligraphie (en France, actuellement plutôt la « cursive » ; dans d'autres pays, la « script liée », etc). Envisagée d'un point de vue paléographique / historique, c'est une « méthode de communication humaine (« technique apparue en – 4000 av J.C. ») dont les codes peuvent se transformer. D'autres acceptions renvoient au domaine religieux (la Bible : les Saintes Écritures), au Droit (« preuve écrite »), à l'informatique (« enregistrement d'une information dans une mémoire ou sur un support »).

Barthes avait pensé l'ambiguïté du terme « écriture » :

« tantôt (...) il renvoie à l'acte matériel, au geste physique, corporel, de la scription, dont l'écriture, conformément à l'étymologie, n'est que le produit substantiel (...) ; tantôt, à l'autre bord, (...) il renvoie à un complexe inextricable de valeurs esthétiques, linguistiques, sociales, métaphysiques ; c'est alors à la fois un mode de communication et de rétention qui s'oppose à la parole, une forme noble d'expression (...), une contrainte légale, comptable (...) ou religieuse (...), une pratique signifiante d'énonciation dans laquelle le sujet « se pose » d'une façon particulière (ce dernier sens est tout moderne, encore peu reçu). (...) c'est, selon les emplois et selon les philosophies : un geste, une Loi, une jouissance¹⁸⁹. »

Il est en effet intéressant de rappeler ici l'étymologie du mot « écrire » et de comparer, comme l'a fait Gelb, les différentes étymologies dans plusieurs langues.¹⁹⁰ Dans tous les cas le sens du verbe présente l'idée d'« inciser », « graver », « gratter » : « L'écriture

187 Dans « Prosodie de la nature », cité par Pinson (2021), p 20.

188 Articles « écriture » sur le Larousse.fr, dans Ortolang sur <https://www.CNRTL.fr>, sur Wikipédia, le Littré : <https://www.littre.org>, Dicocitations : <https://www.dicocitations.com> et Mediadico.com.

189 Dans « Variations sur l'écriture », cité par Irène Fenoglio,

190 Gelb, *Pour une théorie de l'écriture*, p 8.

se manifeste, non par les objets, mais par des marques sur eux, ou sur tout autre support. Les signes de l'écriture sont produits d'ordinaire par l'action des mains, qui dessinent, peignent, grattent ou font des entailles. C'est ce que laisse voir le sens même, et l'étymologie, du mot « écrire » dans de nombreuses langues, et très diverses. Le mot anglais « to write » répond au vieux norrois *rīta*, graver (les runes), et à l'allemand moderne *reissen*, *einritzen*, déchirer, inciser. Le mot grec *graphein*, « écrire », qu'on retrouve dans « graphique » ou « phonographie », correspond à l'anglais « to carve », graver, sculpter, en allemand « *kerben* ». Le latin *scribere*, l'allemand *schreiben*, l'anglais *scribe*, inscrire, etc, signifiaient originellement « inciser, graver ». Gelb rappelle d'autres étymologies et relève également la fréquence du sens de « peindre ». Selon lui, « toutes ces expressions illustrent (...) la mécanique première de l'écriture, et font apercevoir en même temps la connexion très étroite de l'écriture et de l'image. »¹⁹¹

Dans la grammatologie initiée par Gelb en 1952, l'écriture apparaît d'abord comme « un système de communication¹⁹² entre êtres au moyen de signes conventionnels »¹⁹³ dont on étudie l'évolution diachronique. Il s'agit là d'une définition usuelle et socio-culturelle. Gelb ajoute en outre que l'esthétique de l'écriture est à situer au niveau de la forme de l'expression. Il remarque ainsi que « certains de ses caractères peuvent être des aspects spécifiques d'autres manifestations artistiques ». Il associe « les formes arrondies de la cursive carolingienne » avec « celles de l'architecture romane » et « l'écriture gothique tardive » avec l'« angularité caractéristique de l'architecture gothique »¹⁹⁴.

De toutes ces acceptions, nous retiendrons les aspects suivants : l'existence d'un support (espace d'inscription), l'extrême variété et variabilité des signes, la dimension sensible et esthétique des signes qui résultent d'une action corporelle nécessaire à leur effectuation. On le constate, par son étymologie, l'écriture, qui peut avoir du sens aussi dans sa matérialité, empiète sur le domaine du pictural ou devient l'hyperonyme de toutes sortes de marquages. Elle est une façon possible de pister, flairer, tisser du lien vivant au lieu¹⁹⁵.

Après la disparate sémantique attachée au mot « écriture » nous devons maintenant nous confronter au vaste répertoire des approches théoriques de l'écriture. Quelles sont, à ce jour, les différentes approches théoriques de l'écriture ? Mais surtout, quelles sont celles qui vont pouvoir nous aider à établir notre écosémiotique de l'écriture ? Quelles sont celles qui prennent en considération le lien au lieu dans ses dimensions spatiale et corporelle ? Nous montrerons qu'une conception écosémiotique du vivant nous conduit à redéfinir l'écriture car les définitions traditionnelles ne sont pas compatibles et il faut en élargir le champ définitoire.

I.2.2. Théories de l'écriture.

Depuis le début du XXe siècle, il existe plusieurs théories de l'écriture, chacune orientée par des objectifs qui lui sont propres. Jean-Claude Coquet les a classées en deux grands groupes selon qu'elles concernent plus le signifiant graphique (et entrent plutôt dans le cadre d'une « grammatologie ») ou sont plus concernées par l'acte d'écrire (et se rapprochent de la sémiologie barthésienne de la scripturalité). Mais il admet que les frontières sont bien poreuses depuis Derrida et l'idée de l'écriture comme « trace ». Nous ne

191 Gelb, *op.cit.*, p 8.

192 Gelb, p 15 parle « d'intercommunication ».

193 *Id*, P 278

194 Gelb, p 257.

195 Nous remercions Mme Pignier pour cette suggestion.

repreons pas ici cette distinction car, en effet, les théories contemporaines auxquelles nous nous sommes intéressée ne se laissent plus guère classer de la sorte.

I.2.2.1. Deux problématiques récurrentes : l'origine et la dépendance à l'oral.

Quelques problématiques majeures ont toujours traversé les réflexions et formalisations de l'écriture avec des versions phonocentristes dominantes : le rapport de dépendance entre écrit et oral, le lien entre origine de l'écriture et naissance du langage, ainsi que le domaine d'extension du concept d'écriture – la façon dont on traite les deux premières dépendant de cette extension donnée (ou pas). Force est d'admettre que les approches sont parfois contradictoires : Qu'est-ce qui a provoqué l'apparition de l'écriture ? L'écriture est-elle toujours associée au langage (mais alors de quel langage parle-t-on ? Le langage parlé « des mots » ou un langage « étendu » ? L'écrit dépend-il de l'oral ? Est-il second ? Et peut-être, à nouveau, de quel « oral » parle-t-on ? Toutes les théories ne sont pas accordées sur ce point. Quoi qu'il en soit, quelles sont celles qui peuvent contribuer à enrichir notre représentation de la pratique écoscripturale (l'écriture du lien au lieu) et en éclaircir les enjeux ?

Naissance de l'écriture et naissance du langage :

En 1866, la société de linguistique de Paris décida d'interdire les ouvrages traitant de l'origine du langage car on y proposait des hypothèses jugées farfelues et impossibles à vérifier. Avec l'apparition de nouvelles sciences (linguistique, neurosciences, etc.) de nouveaux modèles ont pu être pensés et créer de véritables avancées en la matière. Diverses raisons ont été données par Jean-François Dortier,¹⁹⁶ « échanger des informations, transmettre des messages et ainsi augmenter leur chance de survie » mais aussi pour « le maintien des relations sociales », du « contact », voire même pour « raconter des histoires ». Jean-François Dortier propose une synthèse des données qui font actuellement consensus autour d'une faculté proprement humaine à produire des idées et les combiner entre elles »¹⁹⁷ et qui établissent un lien entre la naissance du langage et de l'outil : « *Les recherches actuelles mettent en évidence chez les hommes des liens nets entre le langage et la manipulation gestuelle (et donc la fabrication d'outils). Tous deux impliquent le lobe frontal et les régions pariéto-temporo-frontales chez les humains, comme chez les singes, le système dévolu à la reconnaissance des actions manuelles est localisé au niveau de l'hémisphère gauche dans la région de Broca qui est responsable du langage.* »¹⁹⁸ (...) En résumé, il est de plus en plus admis que le langage aurait fait son apparition il y a deux millions d'années environ, en même temps que l'apparition des premiers hommes (*Homo erectus* et *Homo ergaster*). Il aurait d'abord vu le jour sous forme d'un protolangage sans syntaxe et limité à des mots concrets. L'apparition concomitante du langage et des premiers outils façonnés est conforme à l'hypothèse d'une aptitude mentale à produire des représentations différées qui serait la cause commune de l'essor du langage et de la technique »¹⁹⁹. La conclusion est d'importance et replace le langage dans le rang des outils de la créativité humaine : « Ce n'est pas le langage qui produit la créativité des idées, mais la pensée. Le langage, par son architecture, ne ferait que permettre l'expression de cette créativité. »²⁰⁰

196 Dortier, *L'homme, cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée.*

197 Dortier, op.cit., p 251.

198 *Id*, P 254

199 *Id*, p 255

200 P 259.

Dans le même ordre d'idées ²⁰¹, les auteurs Armstrong, Stokoe et Wilcox argumentent quant à eux pour un développement simultané de l'oral et de l'écrit et estiment que le langage est né du geste. Il s'agit d'une activité neuro-musculaire. Le geste s'entend, d'un point de vue linguistique à la fois comme geste vocal et comme geste manuel. Le langage serait donc un outil mettant en œuvre une gestuelle vocale et une gestuelle manuelle.

Qu'en est-il, plus précisément, de l'écriture ? Sait-on quand l'écriture apparut ? L'apparition de l'écriture se fait-elle après l'apparition du langage, en même temps, voire après ? Peut-on considérer qu'il existait des formes d'écriture pendant la préhistoire ? La philosophie du langage se pose des questions pertinentes sur l'écriture : pourquoi a-t-elle été créée ? Quelles perspectives nouvelles a-t-elle ouvertes ?

Chez James Février, ²⁰² « L'homme primitif dispose d'une multiplicité de moyens d'expressions, allant du langage oral au dessin en passant par le geste, les nœuds, les encoches, etc. » Il distingue le langage gestuel, le langage sonore (par exemple, les tambours), le langage par le toucher (le braille) ; selon Vau Ginneker le langage aurait d'abord été la transcription graphique de gestes ²⁰³ mais ceci a été réfuté par J. Février pour qui il est exagéré de placer cette possibilité dans l'antériorité de l'oralité car ²⁰⁴ « L'écriture n'est pas sortie de la notation d'un seul moyen d'expression mais de la combinaison d'entre eux »²⁰⁵. Selon Février « C'est avec le signe matériel, héritier du symbole, que commence vraiment l'écriture ²⁰⁶ et ce genre de signe se retrouve dès le berceau de l'humanité. J. Février n'hésite pas à affirmer que les hommes « savaient lire avant d'écrire » (toutes les empreintes sur la neige, par exemple) et « savaient les reproduire » (dans les grottes) ce qui aurait participé au développement de sa vision aux dépens de son odorat ²⁰⁷. Il nous livre ensuite des explications de diverses utilisations des nœuds, entailles ou dessins ayant des significations connues, possibles ou à découvrir (ainsi, les encoches sur deux bâtons pour sceller un contrat entre deux parties).

Le numéro 219 Hors-série de *Science et vie* ²⁰⁸ intitulé « Comment est née l'écriture » présente un panorama général des connaissances en la matière à cette date. Il existe deux thèses majeures relatives à l'apparition de l'écriture mais toutes deux sont fausses. D'une part, il n'y a pas de rapport avec la langue utilisée pour noter des objets ou des êtres, pour en représenter les images ou en tracer les silhouettes et, d'autre part, elle ne trouve pas son origine dans les techniques comptables (des sociétés agraires du début du néolithique ; on utilisait en effet des jetons, les calculi, puis la représentation de ces jetons).

La revue *Sciences et vie* remet donc en question la théorie de Goody, selon laquelle l'écriture a d'abord servi à établir des listes d'objets, de personnes, de valeurs (inventaires, « livres de comptes »). C'est assurément ce que voulait montrer Goody mais pour lui, il faut le préciser, l'écriture ne représentait « pas simplement des procédés mnémotechniques, mais le produit d'aptitudes intellectuelles nouvelles induites par les problèmes graphiques

201 Armstrong, Stokoe, Wilcox, *The nature of gesture*, un ouvrage essentiellement consacré au langage des signes mais qui traite également des gestes et de la gestualité sur un plan plus général.

202 Comme l'a noté Isabelle Klock-Fontanille (2016), « Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle », p 3

203 *Id*, p 14

204 *Id*, p 14

205 *Id*, p 15

206 *Id*, p 17

207 *Id*, p 18

208 Numéro 219 Hors-série de *Science et vie* intitulé « Comment est née l'écriture » de juin 2002

que pose l'usage de l'écriture »²⁰⁹. Elle a eu « des effets cognitifs profonds »²¹⁰. Il pensait également que l'écrit ne dépendait pas de l'oral mais que l'oral était marqué par l'écrit. Le tableau, la liste, la formule, la recette sont ainsi des formes graphiques de l'écrit détachées de l'oral mais qui peuvent influencer sur lui ou la pensée. Selon lui, l'écriture favorise les actions sociales et influence les modes de pensée mais en procédant par la domestication de la pensée sauvage. Au XVIIIe siècle, pour Rousseau, l'invention de l'écriture constituait également « une transformation culturelle profonde reposant sur une véritable mutation des aptitudes intellectuelles et organisationnelles humaines. » Mais si Goody met en garde contre les pouvoirs et dominations par l'écriture dans les sociétés, il s'est surtout intéressé à l'écriture comme facteur de progrès et d'accroissement des connaissances, en la mettant en relation avec l'évolution des moyens de communication. Tout en la discutant, il ne s'est pas opposé avec beaucoup de virulence aux oppositions binaires de Lévy-Strauss entre le sauvage et le domestiqué. Concernant l'écriture, David Olson, illustre continuateur de Goody²¹¹, quant à lui, a ensuite critiqué ces conceptions ethnocentriques : la supériorité de l'écrit sur l'oral est un préjugé occidental. Elle donne à croire qu'elle correspond à une distinction « culture développée / sous-développée ». Mais dans la thèse d'Olson, les systèmes d'écriture ont été inventés pour communiquer, ce que réfute la revue *Science et Vie* car « jusqu'à l'invention de l'imprimerie, l'écrit resta un moyen assez médiocre de communication, tant par sa lourdeur que par son manque de fiabilité ».²¹²

La suprématie du système alphabétique est aussi mise à mal dans l'éditorial. Dans la revue, on distingue trois grands systèmes d'écriture : les systèmes idéographiques (les pictogrammes, chinois, égyptien... - les idéogrammes (à un signe correspond un objet ou une idée), et les systèmes dits « logographiques », basés sur les sons, qui comprennent les systèmes syllabiques (à chaque signe, un phonème) et les systèmes alphabétiques (à un signe correspond un son)»²¹³. Mais on nous met en garde : « *Depuis que l'on a commencé à étudier l'histoire des systèmes d'écriture, on a découvert que cette relation univoque entre un signe et un son n'avait pas toujours existé. On a d'abord vu dans cette absence la marque de cultures archaïques. Des décennies durant, on a ainsi tenu pour vrai un modèle évolutif qui faisait successivement passer du pictogramme, à l'idéogramme, puis au système alphabétique avec l'idée que chacun de ces « stades » constituait une étape sur un chemin allant du plus primitif au plus évolué. On sait aujourd'hui que les faits résistent à ce simplisme, qu'un pictogramme, par exemple, n'est pas la représentation d'une chose mais une figure destinée à être nommée par celui qui la regarde, que les idéogrammes peuvent avoir valeur de mots ou de syllabes, que ces systèmes ont pu, comme en Égypte, coexister et parfois même se mélanger* »²¹⁴.

Pour les auteurs, l'écriture trouve très clairement son origine dans le dessin puis se transforme par la stylisation graphique puis par une forme d'hybridation des trois systèmes idéographique, logographique et alphabétique : « *L'écriture apparaît pour la première fois en Mésopotamie, il y a cinq mille ans. Les plus anciens documents écrits connus sont des tablettes administratives de la cité d'Uruk à Sumer. Et il s'avère que les tous premiers systèmes d'écriture ont été idéographiques. On en comprend aisément la raison : l'écriture*

209 *Sciences et vie*, p 14.

210 *Id*, p 21.

211 Et auteur de *L'univers de l'écrit. Comment l'écriture donne forme à la pensée.*

212 *Sciences et vie*, 15-16.

213 *Id*, p 10

214 La question de l'arbitraire du signe est revue au premier chapitre de notre troisième partie.

dérive du dessin, de la représentation des objets du monde. Par la suite deux logiques parallèles modèlent l'évolution des écritures. D'une part, pour des raisons de rapidité et de commodité de transcription, les dessins deviennent de plus en plus stylisés et s'éloignent d'un certain réalisme. Les signifiants acquièrent ainsi peu à peu une certaine indépendance graphique à l'égard de leur signifié. D'autre part, la complexification en laquelle consiste l'évolution vers l'alphabet correspond aussi à une simplification dans le sens où l'apprentissage des systèmes syllabiques puis alphabétiques exige moins de mémoire et offre en même temps, du fait de la combinatoire impliquée dans ces systèmes une plus grande richesse d'invention et de développement. Cependant, penser que ces systèmes sont hermétiques et exclusifs les uns des autres serait simpliste et erroné. (...) De fait, la plupart des écritures sont mixtes, c'est-à-dire à la fois idéographiques, syllabiques et alphabétiques ; les mots désignés par les idéogrammes pouvant servir de bases syllabiques, voire alphabétiques à la constitution d'autres mots, selon un principe proche du rébus »²¹⁵. L'écriture cunéiforme²¹⁶ des Sumériens mêle ainsi pictogrammes et phonogrammes.

Dans les conceptions courantes on considère également que l'histoire commence avec l'invention de l'écriture, qu'avant il n'y aurait que des « pré-écritures », ou « proto-écritures ». Isabelle Klock-Fontanille estime pour sa part que l'écriture existait pendant la préhistoire.²¹⁷ Les découvertes remettent désormais en question ce qu'on croyait acquis. Ainsi en fut-il avec les tablettes de Vinça, antérieures aux tablettes de Sumer (que l'on considérait comme le berceau des écritures).²¹⁸

Les différentes approches du rapport oral / écrit.

Arrivé note que les « phonocentristes (...) invoquent la non-universalité de l'écriture (pas de groupes humains sans langage parlé, mais des sociétés sans écriture), le caractère tardif et plus socialisé de l'apprentissage de la langue écrite »²¹⁹.

Comme l'expliquent Chiss et Puech, dans le courant saussurien, l'écriture est dans un rapport de secondarité par rapport à la langue : ²²⁰« La notation graphique d'une langue est seconde par rapport à sa manifestation orale. L'écriture d'une langue est un système de signes, certes ; mais ces signes sont des signes de signes. » Dans cette conception il y a « transposition systématique à la substance graphique d'un système de signes qui se manifestent par la substance phonique. (...) Sans l'« image sensible » qu'offre l'écriture, la langue risquerait d'apparaître comme une « masse informe ». Mais, regrettant le « prestige de l'écriture » et de « l'image graphique » aux dépens du son, il pose que : « Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier »²²¹.

À notre avis, s'il est impossible de nier que l'écriture cherche parfois à traduire les traits d'oralité (dans notre langue, par exemple, la ponctuation expressive ou les signifiants onomatopéiques), lorsqu'on place l'écriture dans la dépendance de l'oral, on se prive d'une réflexion sur l'extrême richesse des fonctions de l'écriture, qui n'est pas de représenter un

215 *Id*, p 10

216 Écriture née en Mésopotamie, faite de signes en formes de coins exécutés avec un calame sur une tablette d'argile.

217 *Op.cit.*, (2016), p 4.

218 *Id*, p 5

219 Arrivé, préface de Beividas (2017), p 22.

220 Chiss et Puech, p 10.

221 Benvéniste, *Cours de Linguistique générale*, p 45

soi-disant discours oral antérieur. La dépendance au support (lieu de son inscription) semble plus réelle.

Ce qui est intéressant dans les études paléographiques, c'est que l'écriture a un site et qu'elle semble devoir être étudiée en rapport avec lui. Elle met en œuvre des techniques et des outils différents lorsqu'elle se trouve sur une paroi et qu'elle résulte d'une action très physique. La présence de ces écritures dans la nature leur donne manifestement une dimension eco-techno-symboliques (symbolique, sinon sacrée). On est tenté de rapprocher ces fonctions du marquage des écritures murales contemporaines qui sont aussi des formes de territorialisation ou de discours, d'énonciation sur le lieu qui est aussi support d'inscription. L'exemple de la roche des hallebardiers²²² montre que l'écriture est liée à son site et montre son « attachement » au site en péril. Première écriture écosémiotique ? (Reste la question de l'extension à donner à l'écriture).

Michel Arrivé observe quant à lui que dans le courant hjelmslevien, « Une langue naturelle, envisagée ici sous son aspect de « forme de l'expression », peut-être manifestée par plusieurs substances » : les substances graphique et phonique mais aussi « mappématique » (planaire) et « gérématique » (kinésique). « Il n'existe pas de hiérarchie entre ces deux substances : aucune d'entre elles n'en présuppose une autre »²²³. Michel Arrivé note par ailleurs que « La correspondance bi-univoque entre les unités des manifestations phonique et graphique est rarement réalisée dans les orthographes traditionnelles des langues naturelles. »²²⁴

Que pouvons-nous retenir de ces études historiques et anthropologiques ? Par delà leurs divergences, elles mettent en avant le rôle central et médiateur du geste et de sa relation à un support (objet ou surface). Dans notre perspective écosémiotique, nous pensons de même que que la spatialité et le mouvement d'inscription – et, de façon générale – la corporéité associée à l'écriture sont pertinentes.

La médiation de la pensée par l'écrit ne s'effectue pas pour tous de la même manière. Le rapport de l'écrit à l'oral du point de vue de l'expérience d'un scripteur qui ne maîtrise pas la pratique peut être envisagé d'un point de vue phonocentriste (on pense quelque chose et avant d'écrire on oralise pour construire correctement : en effet, on peut effectuer une copie de ce que l'on entend - notes prises pendant une conférence, un séminaire) mais pour peu que la pratique se mette en place, les mécanismes se complexifient et l'écriture gagne en autonomie. Les difficultés orthographiques de bien des apprenants invalident totalement l'hypothèse de bi-univocité dans notre langue.

L'origine de l'écriture serait à rechercher dans le dessin, l'acte de dessiner, plus que dans un hypothétique « message oral ». Remonter à la préhistoire, c'est aussi replacer l'écriture dans son lien étroit à un lieu vivant et habité, un « oikos ». Les dessins pariétaux sont accompagnés de signes (que nous ne pouvons pas toujours décoder mais qui étaient porteurs de significations).

I.2.2.2. Approches phénoménologiques

Sélection et subjectivité de l'écriture chez G. Guillaume

Qu'en pensait Gustave Guillaume ? Guillaume, « structuraliste non aligné » pense que « les structures de langue sont un miroir fidèle de la pensée » et place le langage oral et

222 Cité par I Klock-Fontanille, *op.cit.*

223 Arrivé, *op.cit.*, p 29.

224 Arrivé, *id*, p 29.

le langage écrit au même niveau ²²⁵. Il a montré les liens de l'écriture avec la pensée et la façon dont il met l'écrit en relation avec l'oral mérite d'être rappelée pour son « bon sens ». Pour lui « l'écriture est plus proche de la pensée que ne l'est la parole, que son bruit sépare de la pensée, physiquement audible »²²⁶. Pour compléter cela, nous pouvons dire que la pensée précède sa mise en mots et peut aller plus vite que la mise en mots mais, de même, et du moins chez les personnes qui maîtrisent la langue, la pensée peut trouver un aboutissement, un enrichissement, une complexification par sa mise en mots. La pensée installe une réflexion sur l'écriture et peut se développer dans l'écrit, dans une synchronisation plus ou moins précise du geste qui va l'externaliser (mais avec les moyens modernes de l'informatique, la temporalité associée à l'écriture n'est pas la même car ils favorisent la désynchronisation).

Pour Guillaume, « l'écriture fait plus que « noter » la parole. Elle est supérieure à la parole dans le sens où elle « note » des faits de pensée qui sont, au surplus, ceux qui dans la pensée, ont le plus d'importance et tiennent le plus à notre nature profonde²²⁷ ». En effet, une prise de notes implique une sélection, qui émane de notre subjectivité.

Vers une phénoménologie de l'écriture : la trace chez Benvéniste, Derrida, A-M. Christin, Merleau-Ponty

Dans ses cours au Collège de France en 1953 Merleau-Ponty a réfléchi à la question de l'écriture dans le cadre de sa phénoménologie. Il met directement en relation le vivant et l'écriture. Il place d'abord l'écriture en tension entre ce qu'il appelle la praxis (au sens marxien du terme : économie et politique) et la praxie définie comme « une mimique du monde par le corps » et qui répond à l'appel d'un objet. La relation entre écriture et vie est conflictuelle et ce conflit se reproduit entre l'écrivain et le lecteur. L'écriture est créatrice d'une vérité qui vient s'ajouter aux significations du monde et qui manifeste le pouvoir-vivre de l'écrivain ou style selon Merleau-Ponty. Cette médiation par l'écriture doit constamment être remise en jeu²²⁸.

Jean – Claude Coquet ²²⁹ rappelle que Benvéniste a insisté sur la part de la subjectivité dans l'écriture : « Celle-ci met en action la langue dans la situation du discours adressé par la première personne « je » à la deuxième personne « tu », la troisième (...) se situant hors du discours »²³⁰ et Benvéniste a donc « pris ses distances avec la conception saussurienne selon laquelle l'écriture est subordonnée à la langue ». Il considère qu'il y a une « conversion » du langage pré-discursif en un langage mis en forme pour autrui : « *le mot expérience - déjà significativement présent dans le tome II des Problèmes de linguistique générale - revient avec intensité pour marquer un moment capital de la constitution de soi. Le locuteur – et notamment l'enfant lorsqu'il fait l'apprentissage de l'écriture - prend conscience que ce n'est pas de la parole prononcée, du langage en action que procède l'écriture, mais d'un langage intérieur, global, schématique, non grammatical,*

225 Tollis (2014), p 128

226 Tollis, *id*, 4-VI-59, Leçons 13, p 234-240, cité p 125

227 Tollis, *id*, Leçons 8, cité p 126

228 D'après les notes de lecture de Jérôme Mélançon, Note de lecture autour de :

Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, 1953 et Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France, 1953*, Genève, Métispresses, 2011 et 2013, 223 et 250 pages *PhænEx* 9, n° 2 (automne/hiver 2014) : 166-176 © 2014

229 Dans l'article « A propos de l'écriture dans la phénoménologie du langage » paru dans *Autour d'Émile Benvéniste*, (2015), ouvrage concerné par le rapport de Benvéniste à l'écriture.

230 *Op.cit.*, p 111.

*allusif, rapide, incohérent, intelligible pour lui seul, et que, partant, la tâche qui lui est assignée est de convertir cette pensée confuse en schéma communicable. Cette tâche qui se présente à tout locuteur écrivant, Benvéniste l'appelle « opération de conversion du langage intérieur et de la pensée dans une forme intelligible aux autres. »²³¹ Coquet résume ainsi la position de Benvéniste : « L'écriture est une organisation de la langue, elle construit un objet externe qui est l'image, mais en opérant cette iconisation elle permet à l'écrivain de bâtir son langage de manière plus cohérente ». Le point de vue qu'il adopte sur la langue est celui d'un *work in progress*. « Benvéniste ne cesse d'insister sur le fait que la langue n'est ni un système ni une chaîne du discours, mais production, engendrement, mouvement ».*

Si l'écriture peut s'accompagner de cette forme particulière d'« oralité intérieure » qu'est la pensée pensante, l'écriture ne dépend ni d'un discours oral antérieur ni véritablement d'un système de langue mais bien plutôt du corps subjectif qui en assure la médiation, d'où l'importance phénoménologique de la « trace ». Coquet met en avant que, pour Benvéniste, avant toute chose, « La main laisse une trace écrite » et il distingue très précisément - ce qui est utile à notre propos – la trace et le signe : « On pourrait donc dire qu'il y a une écriture « signe » et une écriture « trace ». On ne sera pas étonné de voir que les phénoménologues du langage comme Merleau-Ponty ou les psychanalystes préfèrent parler de « trace » plutôt que de « signe ». En effet, « Toute expression m'apparaît comme une trace », dit Merleau-Ponty²³²; de même, André Green affirme : « C'est bien la trace qui importe à Freud plus que le signe, comme Derrida l'a bien vu » ; Irène Fenoglio a relevé le problème de la trace qui implique le mouvement, ce que traduit la notion de « différance » avec un « a » chez Derrida, de la signifiante différée dans le temps²³³ :

« (...) En phénoménologie du langage, l'écriture est tenue pour une « trace », en philosophie du langage, pour un « signe ». D'un côté, la trace laissée par l'énonciation orale (la parole) ou écrite ; le signe comme élément d'un système, de l'autre.²³⁴ (...) En résumé, nous avons du côté de la phénoménologie du langage : trace, énonciation, le dire, et du côté de la philosophie du langage: signe, énoncé, le dit²³⁵ (...) Dans ses manuscrits préparatoires à son article sur « L'appareil formel de l'énonciation »²³⁶, Benvéniste note que « chez Saussure, la réflexion procède de la langue et prend la langue comme seul objet exclusif », mais il lui manque la notion de « production »: « Le signe saussurien est la langue comme matériel donné » un matériel « inerte », alors que la « trace », en phénoménologie du langage, est un matériel changeant, vivant ; « l'ensemble des signes est la totalité du matériel avec lequel on peut parler. » (...) Avec la langue comme « production de messages », nous entrons dans le champ de l'énonciation. Telle est « la condition spécifique de l'énonciation : c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé (l'« être-dit ») qui est notre objet. Soit, signe et trace, énoncé et énonciation, produit et production. »²³⁷

Dans le même ouvrage, l'article « Traces, langue, écriture », Irène Fenoglio explique que dans la théorie de Benvéniste, « Le concept d'écriture excède et comprend celui de

231 *Op.cit.*, p 115

232 Merleau-Ponty, *Signes*, « Sur la phénoménologie du langage » cité p 66 dans *Autour d'Émile Benvéniste*.

233 Jean-Claude Coquet, *op.cit.*, pp 65-66.

234 Coquet, *id*, p 66.

235 Coquet, *id*, p 67.

236 *Langages*, 1970, N°17

237 Coquet, « A propos de l'écriture... » p 68 dans « La phénoménologie du langage », 2015 dans *Autour d'Émile Benvéniste*.

langage »²³⁸ et « l'écriture n'est pas que du langage » : « Entre paléontologie, archéologie, histoire, historiographie, épistémologie, l'écriture s'impose à la fois comme objet d'étude et comme lien, médiation, permettant la réflexion, à la fois source et outil de celle-ci : l'écriture sémiotise et se sémiotise elle-même comme une langue. »²³⁹

Pour Chiss et Puech, qui se réfèrent à Bloomfield, il faut redonner à l'écriture son autonomie par rapport à l'oral (l'écriture n'est pas secondaire). En effet, « *si l'on fait un geste en déplaçant un objet de telle sorte qu'on laisse une trace sur un autre objet, on a commencé à marquer et à dessiner. Cette sorte de réaction a le mérite de laisser une marque permanente qui peut servir de stimulus de façon répétée et même après un certain temps* »²⁴⁰. De la sorte, « *La fonction de l'écriture apparaît bien comme le prolongement sophistiqué du dessin (...). Nous pouvons voir plus de choses en une fois que nous ne pouvons en entendre, et nous accommoder mieux des choses visibles : graphiques, diagrammes, calculs écrits et autres inventions similaires faites pour nous accommoder des choses les plus complexes* »²⁴¹.

C. Puech se demande si « la notion d'inscription (A-M Christin) permet de renouer le lien entre graphie et image, et de retrouver ainsi dans l'écriture même la puissance du visible et du sémantisme spatial refoulé par la culture occidentale », idée que l'on trouve déjà chez Jean-Jacques Rousseau qui déclarait : « La première manière d'écrire n'est pas de peindre les sons, mais les objets mêmes »²⁴². Chez Anne-Marie Christin, en effet, « l'écriture relève principalement de l'image », « la notion de support y est antérieure à celle du graphisme puisqu'elle l'a rendu possible » et elle note l'« *existence, dans toutes les sociétés orales, de deux pôles de communication parallèles et complémentaires, celui de la parole (...) et celui du visible, qui lui donne accès à l'invisible (...) Aussi la divination apparaît-elle comme une étape déterminante entre l'image et l'écriture en raison des supports qu'elle s'est choisis. (...) C'est de cette lecture sacrée qu'est née l'écriture, apparue lorsque l'on a songé à adapter un système d'échanges initialement réservé au commerce des dieux avec les hommes à celui que les hommes pratiquaient entre eux.* » Donc elle a « un caractère hybride », elle est à la fois dépendante (de l'image et de la langue) et autonome (elle ne relève pas exclusivement de l'un ou de l'autre). La lecture précéderait l'écriture, dans le « livre de la Nature » (empreintes d'animaux dans la neige ou constellations d'étoiles dans le ciel). Elle distingue l'idéogramme et la lettre de l'alphabet : le premier est signe, l'autre est trace. De plus, pour Anne-Marie Christin, « *le support des premières figures dessinées ou gravées par l'homme ne se définit pas seulement par la surface où on inscrit ces figures – comme on le fera plus tard du rouleau ou du tableau – mais par le contexte naturel dans son ensemble où il lui-même se trouve inscrit* »²⁴³.

La grammatologie de Derrida envisage l'écriture différemment de Gelb. Irène Fenoglio replace la théorie de Derrida dans son époque : « *Ce que Derrida avance concernant l'écriture doit être replacé à l'intérieur de sa représentation de la « déconstruction ». (...) il est impossible de sortir des textes, (...) toute perception ou pensée exige une interprétation et toute interprétation est encore susceptible d'une interprétation*

238 *Op.cit.*, p 169

239 *Id.*, p 21

240 Propriétés de l'écriture, P 42 cité par Chiss et Puech, p 22.

241 *Id.*, P 43, cité p 23 par Chiss et Puech.

242 *Id.*, *Essai sur l'origine des langues*, cité par Jesus Camarero, « De la peinture à l'écriture ».

243 Christin, « De la figure au signe d'écriture », dans *Préhistoire de l'écriture*, sous la direction de Gwenda Graff et Alejandro Jimenez Serrano. Collection Préhistoires de la Méditerranée, PU de Provence, 216, p 155.

(...). *L'écriture y est pensée comme un phénomène approchable seulement par le suivi de substitutions, de permutations, de transitions successives* »²⁴⁴. Derrida s'est référé à Lacan car pour lui, il y a « écart entre le contenu manifeste de la lettre et les déplacements qu'institue l'inconscient d'un texte ». Chez Derrida on trouve ainsi une « critique de la conception saussurienne de l'écriture (...) critique du structuralisme (et le fait que le signifiant renvoie directement au signifié) ». Avec Derrida, il y a absence de structure, de centre, de sens univoque mais « des glissements de sens infinis d'un signifiant à un autre ». Il refuse la relation saussurienne « signifiant / signifié » et les oppositions binaires qui font l'histoire de la pensée (culture / nature, bien / mal, homme / femme...). Derrida a mis en rapport un passage de *Tristes tropiques*, « Leçon d'écriture », avec le chapitre sur l'écriture de *L'essai sur l'origine des langues* de Rousseau. Lévi-Strauss comme Rousseau rejettent l'écriture du côté d'une extériorité opposée à la nature parce qu'elle incarnerait « l'aliénation, l'oppression religieuse ou politique due à la matérialité obscurcissante de la lettre, qui tue la parole vivante et libre, la voix de la nature. (...) Derrida fait ainsi apparaître la façon dont Lévi-Strauss présente l'écriture : rivale de la parole spontanée ; la lettre tuerait l'esprit...L'état originel serait ainsi perdu par le biais de l'écriture...or, rappelle I. Fenoglio, pour Derrida, cet état originel est toujours déjà perdu. »²⁴⁵

De fait, chez Lévi-Strauss, l'écriture est un instrument de pouvoir, elle « tue » la « Nature » et permet l'exploitation de l'homme. Sylvain Auroux s'est intéressé à cette conception de Lévi-Strauss exprimée au chapitre XVIII (« Pantanal ») de *Tristes tropiques* :

« Une célèbre anecdote dans le chapitre XVIII de *Tristes Tropiques* (1955), révélerait les liens étroits du pouvoir et de l'écriture, parce que l'écriture n'y revêt aucune autre fonction que de manifester le pouvoir. (...) Il est incontestable que l'écrit n'apparaît (et ne se maintient) que dans les sociétés fortement hiérarchisées, et entretient dès l'origine (et même surtout à l'origine) des relations très étroites avec les diverses instances de pouvoir que les sociétés humaines connaissent. Cependant, Lévi-Strauss sème quelque confusion lorsqu'il soutient que « l'écriture elle-même ne nous apparaît associée de façon permanente, dans ses origines, qu'à des sociétés qui sont fondées sur l'exploitation de l'homme par l'homme »²⁴⁶. Il reprend une tradition de dévalorisation de l'écriture qui a sa source moderne chez Rousseau et ne se comprend que si l'on admet un état originaire où règne la transparence de liens immédiats entre les hommes, qui reposeraient forcément sur le face-à-face de l'oral ».

Pour Auroux – et la philosophie du langage - « l'écriture est une réponse spécifique à une série de problèmes techniques, nés bien avant elle et partiellement solutionnés par les techniques graphiques qui en fournissent les avant-courriers. Il serait superficiel de la lier simplement à l'oppression. Elle change qualitativement la nature des liens sociaux et, parce qu'elle rend possible l'écriture de la loi ainsi que la science (...), elle fait naître de nouvelles formes de liberté humaine »²⁴⁷.

La grammatologie de Derrida est aussi une science des éléments graphiques. « Ce qu'il dénomme « écriture » dans *De la grammatologie* et dans *L'écriture et la différence* est à la confluence des multiples expressions langagières : traces, archi-traces, *gramma*, graphie,

244 Fenoglio, p 160-161. Présentant l'ouvrage collectif *Autour d'Émile Benveniste*, Irène Fenoglio explique l'objectif des auteurs : « nous portons notre regard sur l'avènement de l'écriture, sur la constitution même du phénomène d'écrire, sur la représentation de ce geste, non nécessaire mais ayant eu lieu. »

245 Fenoglio, *id*, pp 160-161

246 Auroux, « Entretiens avec Lévi-Strauss », p 33

247 Auroux, p 53.

écriture, etc. »²⁴⁸. Ce qu'il appelle l'archi-trace est « le langage, de fait, avant même la détermination d'une langue et avant même la nécessité de concevoir une langue »²⁴⁹, « archi-trace, l'archive des traces possibles, et non l'écriture au sens où nous l'entendons » « Pour Derrida, le concept d'archi-trace suppose qu'avant de prendre une forme graphique, un état mental organise le flux de la pensée. »²⁵⁰

Irène Fenoglio met cependant un bémol : « *On peut penser ici à la critique que Benvéniste fait de Peirce dans son article « Sémiologie de la langue » : si tout est signe, dit-il, plus rien ne l'est. D'un certain point de vue, Benvéniste pourrait faire ici la même critique à Derrida : si tout est écriture, plus rien ne l'est. Et de fait, que tout soit « trace », on peut l'admettre car tout est transmutation, prolongation, métamorphose d'un précédent : il n'y a pas d'origine. Mais que toute trace soit écriture, cela peut être discutable*²⁵¹ ».

La génétique des textes.

La génétique textuelle entérine le fait que l'écriture ne dépend pas de l'oral. Elle appréhende l'écriture comme *un ensemble contextualisé de processus et de marques hypotextuelles en mutation* grâce auxquelles il devient possible de retracer et d'expliquer l'histoire d'un hypertexte.

La génétique textuelle propose ordinairement une typologie des corrections qui comporte quatre opérations essentielles : l'ajout, la suppression, le remplacement (suppression + ajout), le déplacement.²⁵² « Des phénomènes spécifiques de l'énonciation (...) viennent parasiter l'énoncé, et (...) l'axe paradigmatique des simultanités se projette dans l'axe syntagmatique des successivités »²⁵³. Les unités corrigées vont du mot au paragraphe (en une ou plusieurs fois). Il s'agit pour le généticien textuel de déterminer quand les corrections ont été faites et d'interpréter les choix de l'écrivain. Josette Rey-Debove présente les difficultés de ce travail : « *l'encodage énonciatif interrompu et repris nous livre quantité d'unités inachevées non signifiantes, dans la mesure où la pensée de l'auteur est rejetée avant d'être entièrement écrite (...). Le temps nécessaire à l'écriture étant supérieur au temps psychologique du projet, la trace de ce projet est incomplète et nous n'avons que des présomptions, la rature se faisant dans la tête du scripteur. (...) Les choix de l'encodeur sont articulés par son projet signifiant et secondairement par la langue (...). L'effort de l'écrivain ne porte pas seulement sur des « choix synonymiques » mais aussi sur le contenu* »²⁵⁴. Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, dans « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs », s'arrêtent sur la question de l'intentionnalité : « Au milieu des tâtonnements, des ajouts tardifs, des repentirs, des formulations contradictoires, bien malin qui pourrait déceler ce que l'auteur « voulait dire » avant de commencer. »²⁵⁵ Pour eux les opérations de premier niveau sont : écrire, biffer, insérer, déplacer puis relire ce qui a été écrit. Il y a ensuite les « réductions. Les auteurs distinguent les corrections d'écriture (pendant l'écriture) et les corrections de lecture (au moment de la relecture). La mise en forme, quant à elle, « constitue une véritable « épuration », une « purge », elle « élimine le scripteur » de chair et

248 Fenoglio, p 163

249 *Id*, P 163

250 *Id*, p 116

251 Fenoglio, *id*, p 167

252 Josette Rey-Debove, « Pour une lecture de la rature », dans *La genèse du texte*.

253 *Id*, p 113.

254 *Id*, P 115-116.

255 Grésillon, Lebrave, p 132.

d'os » et « le temps concret, c'est-à-dire le rythme de l'écriture »²⁵⁶. Dans l'idéal, il faudrait suivre « l'activité productrice de l'auteur », « comme dans un film » : « *on devrait parvenir à suivre deux mouvements : ceux du bras et de la plume, par l'identification des places où la plume a quitté le papier pour revenir en arrière, biffer, réécrire, etc. ; ceux de l'œil, car la lecture par l'auteur de ce qu'il a déjà écrit vient s'imbriquer dans l'activité d'écriture proprement dite* »²⁵⁷. Les corrections comme celles qui portent sur l'appareil formel de l'énonciation (déterminants, discours rapporté, modalisation...) sont des « traces d'opérations réelles de production »²⁵⁸. La génétique des textes des auteurs que nous avons cités se rapproche d'une linguistique de l'énonciation comme celle de Benvéniste dont l'approche du langage et du discours permet de dégager des opérations énonciatives. Elle renvoie ainsi à un « ordre de régularités²⁵⁹. » Dans un article intitulé " Gestes d'écriture de Francis Ponge", Jacques Anis distingue deux types de " gestes d'écriture" :

- Les gestes graphiques : Ils se rapportent à la rédaction et à la correction du texte. Le geste graphique, c'est celui de la ponctuation. Comme le remarque Anis, la ponctuation s'interprète. Complexe, pauvre ou absente, elle renvoie à un " type d'esprit" à analyser, à préciser. Il s'avère ainsi intéressant de faire la comparaison de la ponctuation dans un brouillon avec celle du texte final.

- Les gestes discursifs : Ils font presque tous appel à la " dimension méta-langagière ". Ce sont des procédés de dénivellation : " Une démultiplication de niveaux conjuguée au glissement incessant d'un niveau à l'autre²⁶⁰." par des éléments "méta-rédactionnels" (dans le manuscrit d'origine avant impression du texte). Le méta-scriptural englobe :

- Les marques de la production graphique : ratures, signes d'insertion, localisation, ces éléments oscillant entre le statut de symbole et celui d'indice : " dates, astérisques, verbalisations (exemple : " à revoir »). Un commentaire peut être intégré au texte. Il se peut qu'il " cimenter " et " scander " la progression du texte (« Allons plus loin encore").

- Des procédés rhétoriques classiques de " type dialogique" : négation, doutes, restrictions ; les guillemets, la parenthèse, le crochet qui introduisent " un discours second, décalé dont l'auteur n'assume pas pleinement la responsabilité, propre aussi à recueillir les possibles du texte. Ainsi, "la parenthèse permet dans l'avant-texte de stocker une variante"²⁶¹; la négation est : "une opération méta-linguistique, méta-discursive ou polyphonique, car elle suppose un hétéro-discours que l'on réfute" ²⁶².

Pour la critique génétique, le texte est en construction, orienté ou non, où se lisent les essais, les ratures, les réussites et les échecs de l'écriture : « le texte n'est plus finalisé, il est ouvert, il est en perpétuelle mutation ou recréation. » (...) Les manuscrits littéraires « portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir ». La littérature est un faire, une activité, un mouvement. ²⁶³

Elle s'intéresse aux écrivains qui « dévoilent les coulisses de la fabrication d'un texte »²⁶⁴, à ceux qui éprouvent « la nécessité (...) de commenter la relation qui unit le sujet de l'écriture à son objet. » Si certains, comme Edgar Allan Poe ont expliqué leur démarche,

256 *Id*, p137.

257 *Id*, p135.

258 *Id*, p170.

259 *Id*, p133.

260 Anis, « Gestes d'écriture de Francis Ponge », p 115

261 *Id*, p 117

262 *Id*, p 118

263 Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Puf, 1994, p 7

264 *Id*, P 2

les raisons de leurs choix d'écriture, d'autres (Leiris, Aragon, Roussel...) « se comportent en véritables « autogénétiens », ainsi que Philippe Lejeune nomme les écrivains qui exhibent eux-mêmes la genèse de leurs textes. »²⁶⁵ Pour les écrivains, il s'agit « d'anéantir dans les esprits le mythe de l'inspiration divine »²⁶⁶. Ce n'est plus une divinité qui inspire l'homme mais la matière qu'il travaille.²⁶⁷

Pour Leiris, vu par Lévinas, « Dans la toute dernière partie de son ouvrage, Michel Leiris nous livre le procédé de son art : bifurs ou biffures qui donnent le titre au livre et prêtent aussi un sens à cette étonnante réhabilitation de l'association des idées. Bifurs – car les sensations, les mots, les souvenirs invitent la pensée à se séparer, à tout instant, corrigé, surchargé »²⁶⁸.

L'expérience de l'écriture est souvent présentée, racontée par les écrivains comme une expérience sensible qui, à travers la création, participe aux mouvements propres du vivant. Sur le cratyisme de l'écriture on peut, bien sûr, d'abord consulter *Mimologiques* de Genette au chapitre « L'écriture en jeu » qui traite cette question dans l'œuvre de Claudel. Référence y est faite à l'écriture chinoise avec l'idéogramme mais Genette reconnaît que, d'un point de vue syntaxique (temporalité de l'écriture occidentale), cela est « peu représenté »²⁶⁹. Sur l'autoréflexivité dans le roman, on peut aussi lire Anaïs Frantz de Spot avec « Effets d'auctoréflexivité » et, pour la poésie, Maria Litsardaki dans « La poésie qui se pense » ou encore Geneviève Bollème qui a publié *Parler d'écrire. La couleur des idées*. À partir des réflexions et poèmes de Mallarmé, elle tisse un réseau de relations à travers la littérature. En 2010, Jean-Claude Mathieu propose une étude très informée à partir des propos d'écrivains, critiques et philosophes qui ont mis en scène l'acte d'écrire. Le premier chapitre « La main passe » rassemble les écrits de nombreux auteurs - pour citer les plus connus, Diderot, Valéry, Guillevic, Michaux, Barthes, Deguy, Dupin, Hugo, Tsvétaïeva, Agamben, Melville, Flaubert, Rilke, Claudel, Char, Maldiney, Rimbaud, Broch²⁷⁰ ... Nous renvoyons également, d'un point de vue phénoménologique, aux travaux de Jean-Claude Coquet, avec, par exemple « La vague créative » qui analyse Beckett ou le discours d'une patiente en analyse ; il établit également un rapport entre la représentation de la rêverie et l'âme du végétal chez le peintre chinois Chu Ta. Dans *Phusis et logos*, Coquet établit un autre parallèle entre la peinture et la philosophie chinoises qui approchent toutes deux le « pur apparaître » et cite François Cheng : « Nous sommes toujours dans le commencement des choses, dans l'instant fragile qui contient la puissance de la vie. Nous sommes toujours au matin du monde²⁷¹ ». Parmi les études phénoménologiques de l'acte d'écrire, on mentionnera aussi une étude récente de Valeria de Luca qui analyse d'un point de vue merleau-pontien « l'apparaître des phrases » et « le passage par la figure » décrit par Yannick Haenel dans le roman *Cercle*²⁷².

Entre style et milieu, « l'écriture germinative » selon Roland Barthes.

265 *Id*, P 148

266 *Id*, P 3

267 *Id*, P 3

268 Lévinas, *Hors sujet*, p 198.

269 Genette, *Mimologiques*, p 395.

270 Mathieu Jean-Claude, *Ecrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écritures*. Collection Les essais, Librairie José Corti, 2010.

271 Coquet, *Phusis et logos*, pp 266-267.

272 De Luca, « L'apparaître des phrases : perception et figuralité chez Yannick Haenel », dans *Le thème perceptif et expressif*, 2022, pp 129-150

Avec Barthes, la sémiologie de l'écriture s'ouvre au désir et à la passion du sujet. À la suite de Hjelmslev (1954) Barthes s'est éloigné de la conception phonocentriste de Saussure (qui plaçait l'écriture dans la dépendance de l'oral) et tient compte de la substance kinésique de l'écriture (Hjelmslev discernait, on le rappelle, une substance « mappématique » (planaire) et une substance « gérématique » (kinésique) en sus de la substance graphique).

Dans son article « Qu'est-ce que l'écriture ? », Barthes définit d'abord la langue et le style, la langue comme « objet social » étranger à la pratique de l'écrivain et le style comme « germination d'ordre biologique ». « Il fonctionne à la façon d'une nécessité, comme si cette espèce de poussée florale, le style, n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde. Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une humeur. » (ce qui n'est pas sans rappeler la phrase de Buffon : « Le style, c'est l'homme »). Barthes mentionne Hugo : « *Seul Hugo, en tirant des dimensions charnelles de sa durée et de son espace, une thématique verbale particulière, qui ne pouvait plus se lire dans la perspective d'une tradition, mais seulement par référence à l'envers formidable de sa propre existence, seul Hugo, par le poids de son style, a pu faire pression sur l'écriture classique et l'amener à la veille d'un éclatement* »²⁷³. Barthes dit deux choses essentielles pour notre travail. D'une part, le style est « une nécessité qui noue l'humeur de l'écrivain à son langage »²⁷⁴ mais aussi « *un signe total, le choix d'un comportement humain, l'affirmation d'un certain bien, engageant ainsi l'écrivain dans l'évidence et la communication d'un bonheur ou d'un malaise, et liant la forme à la fois normale et singulière de sa parole à la vaste histoire d'autrui. (...) l'écriture est un acte de solidarité historique* »²⁷⁵. Située entre la langue et le style, l'écriture est, dans la théorie de Barthes, « le rapport entre la création et la société (...) la forme saisie dans son intention humaine »²⁷⁶ » où « le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur »²⁷⁷.

Relevons ici quelques termes employés pour marquer l'opposition style / langue : le style est un « langage autarcique », un phénomène de « densité », (avec images, débit, lexique), né du corps (une poussée, une « floraison ») et du passé ; c'est une « solitude », (il relève de l'individu), opposée à l'art (qui relève du social). La langue est un ensemble de « prescriptions », de conventions, d'« habitudes », doté d'un horizon, c'est le lieu d'un « réflexe sans choix », de réflexes techniques, de la familiarité, un « en deçà de la littérature » qui est « propriété indivise des hommes », un objet social.

Elle est « un geste significatif » par lequel advient « une morale de la forme » mais il faut contextualiser cette morale, elle se comprend au sein de paramètres historiques : « *Les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée* »²⁷⁸ ». Il faut donc lutter contre « une rémanence obstinée »²⁷⁹, nous dirions une tension

273 Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p 44

274 *Id.*, P 14

275 *Id.*, P 14

276 *Id.*, P 14

277 Le style est également défini chez Guiraud par rapport au corps : « *Ce que plus précisément le style d'un texte écrit (mais aussi le style de toute œuvre d'art) ajoute au contenu de cette œuvre, ce sont les contiguïtés sensorielles et motrices qui enrichissent si fort le sens de ce que l'on dit, quand on parle oralement, que ce sens est communiqué à l'interlocuteur non pas tant par le message que par son accompagnement vocal ou gestuel, par une contagion tonico-posturale, par une empathie rythmique* », *Le langage du corps*, pp 180-181.

278 Barthes, *op.cit.* p 16.

entre le déjà-là (« la pression de l'histoire et de la tradition »²⁸⁰ et l'à-venir (les écritures possibles d'un écrivain donné) ou encore les rétentions et protensions du langage littéraire. La « trace écrite », enfin, est un « précipité » : « *Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d'abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.* » *L'écriture devient ainsi l'instrument possible d'une rupture socio-culturelle (économique, politique, littéraire, historique). En fait, il s'agit pour l'écrivain de « transgresser » et d'« atteindre une surnature du langage ».*

Dans « L'utopie du langage », Barthes parle d'un « tragique de l'écriture »²⁸¹ (avec le retour à l'usure et la mort du signe) et l'écrivain n'arrive pas à une « réconciliation » mais mène un combat, décrit en termes violents : « *comme Nécessité, elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes : comme liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. (...) la littérature devient l'utopie du langage.* »

La théorie de Barthes est, somme toute, une sociologie de l'écriture puisqu'elle inscrit l'écriture dans un rapport au social et, plus particulièrement, à l'économie. Il place ainsi l'écriture moderne, représentée par Flaubert, à la « charnière de deux structures économiques, entraînant dans leur articulation des changements décisifs de mentalité et de conscience »²⁸². Elle a le mérite, et de ce point de vue elle est innovante, de relier directement le corps biologique au corps social, l'écriture opérant ce lien entre un style et un milieu. L'oeuvre littéraire contient, de fait, un aspect tout autant « charnel » que symbolique.

On retrouve la conception barthienne chez Sollers. Le « Programme » de *L'écriture et l'expérience des limites* de Sollers érige de même l'écriture en « instrument de rupture » qui doit faire appel à la science pour se théoriser : « *Une théorie d'ensemble pensée à partir de l'écriture demande à être élaborée. (...) La théorie envisagée a sa source dans les textes de la rupture et de ceux qui sont susceptibles de l'« annoncer » et de la « poursuivre ». (...) La théorie de l'écriture textuelle se fait dans le mouvement de la pratique de cette écriture. Elle entraîne la constitution d'un champ historique qui rompt avec la pseudo-continuité de toute « histoire de la littérature » fondée sur une pensée spéculative méconnaissant l'économie écrite comme détermination a priori de toute pensée (...). Elle met en évidence le statut définitivement contradictoire de l'écriture textuelle qui n'est pas un langage, mais, à chaque fois, destruction d'un langage ; qui, à l'intérieur d'une langue, transgresse cette langue et lui donne une fonction de langues.* »²⁸³

I.2.2.3. Écriture et cognition

Comme le montrent aussi bien la conception guillaumienne que l'approche génétique, l'écriture a aussi partie liée avec la cognition.

Jean-Louis Chiss se demande « dans quelle mesure le fait d'écrire dans un système d'écriture particulier affecte les processus cognitifs » ; « *il s'agit d'ausculter la relation entre certaines civilisations et les changements relatifs aux modes et moyens de communication, en particulier à l'acquisition de différentes formes de l'écriture et à leur influence éventuelle sur les processus cognitifs et sur la vie sociale en général* ». Il pensait aux civilisations

279 Barthes, *id*, p 16.

280 Barthes, *id*, p 16.

281 Barthes, *id*, p 63.

282 Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p 17.

283 Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*. Collection Essais, Editions du Seuil, 1968, p 9-13

anciennes mais cette question reste pertinente avec l'impact de nos écritures numériques sur le fonctionnement du cerveau.

Les modèles cognitivistes.

L'ouvrage de Pascal Zesiger, *Écrire. Approches cognitive, neuropsychologique et développementale* donne une idée assez précise des recherches contemporaines sur l'écriture envisagée d'un point de vue cognitif. Depuis Chomsky l'écriture est une « compétence physico-cognitive » c'est-à-dire qu'elle est propre à la constitution humaine et les modèles cognitifs ont été adoptés par la neuropsychologie et la psychologie développementale. Ces modèles et leur perfectionnement sont d'un intérêt manifeste puisqu'il s'agit dans ces deux branches de la psychologie d'interpréter des marques, d'imaginer des remédiations, d'apporter des réponses aux dysfonctionnements de l'écriture, aux troubles de la production (agraphies, dysgraphies ou altérations sémantiques). La spécification des manques de certains sujets permet quant à elle de valider ou non la pertinence des modèles de l'écriture et d'imaginer des situations expérimentales. La robotique fut également intéressée par ces modèles. Selon Zesiger l'écriture se conçoit en psychologie cognitive comme une « production de textes », « production de mots » et « production de lettres ». Il y a d'abord « organisation du récit », écriture d'« un message en fonction d'un certain but ». Mais l'écriture est également un ensemble de « processus orthographiques » qui permettent de générer le mot et enfin, des « processus perceptivo-moteurs » qui traduisent la « représentation orthographique en réponse motrice ».

Dans tous les cas l'écriture répond ici à une nécessité externe et se fait sous contrôle, dans la durée et souvent dans la répétition. Il s'agit en effet, expliquent les auteurs, de la soumettre au jugement véridictoire d'un analyste ou de la retranscrire sous forme de mesures afin de l'intégrer dans un schéma statistique. Ces mesures, effectuées à partir de l'enregistrement des déplacements de la pointe d'un stylo, sont d'ordre temporel (temps de réaction, temps de production), spatial (taille des lettres : hauteur, largeur, leur forme, courbure, la longueur de la trajectoire), cinématique (vitesse moyenne, vitesse maximale, fréquence de la vitesse des mouvements, indice de continuité / discontinuité du mouvement) et dynamique (force, pression, accélération). On analyse donc des capacités, des performances mais détachées de ce qui constitue le style ou l'originalité du contenu. Les modèles cognitifs tentent également de rendre compte des stratégies ou du « mode de contrôle » des enfants durant leur apprentissage et sont donc utilisés dans le cadre didactique. Comme le rappelle Zesiger, « En psychologie cognitive le modèle le plus souvent cité est celui de Flower et Hayes (1980 et 1986), qui distinguent trois étapes » : la « planification », d'abord, par laquelle un scripteur définit un « but général » au texte et « irait rechercher dans sa mémoire toutes les informations susceptibles d'être utilisées » qu'il sélectionnerait et trierait. Il y aurait dans un deuxième temps « traduction » dans le code linguistique et, enfin, « révision » de la production.

Ce qui nous semble intéressant dans le modèle de Flower et Hayes, c'est bien cette idée de « révision » et, dans des travaux plus récents, le postulat de « mécanismes de contrôles ». Le sujet assure son propre contrôle sur l'écriture. La vision entre en jeu pour vérifier, revenir sur l'écrit produit. La proprioception contrôle également « les mouvements en cours d'exécution » (« feedback tactilo-kinesthésique ») et le sujet peut revenir sur « les diverses étapes de la préparation » par « boucle(s) interne(s) ». L'écriture peut être envisagée comme une « conversion » de « séquences de graphèmes temporairement stockées dans la mémoire tampon graphémique (...) en mouvements qui permettent la

formation de séquences de lettres ordonnées dans l'espace graphique ». Ce sont des mouvements séquentiels ou sériels (entre mouvements discrets et mouvements continus. Ils permettent de relier les lettres, d'écrire en linéaire ou de l'interrompre en ménageant des espaces ou en apposant des signes (signes diacritiques) et en exerçant une pression sur le support. Le système cognitif apparaît multitâches et, selon Zesiger, il y a « complémentarité d'un contrôle rétroactif et d'un contrôle proactif » (en fait, la vue peut passer d'un contrôle de ce qui se fait à un contrôle de ce qui a été fait). Il présente le modèle de Van Galen pour qui l'écriture est un ensemble complexe de processus avec des variations dans la sélection, le contrôle de la taille et de la vitesse et l'application des forces de pression. L'attention portée à tel ou tel niveau peut en outre entraîner chez certaines personnes des performances moindres aux autres niveaux. Quoi qu'il en soit, un « profil cinématique » (relatif à la vitesse) serait la caractéristique essentielle d'une écriture et, beaucoup plus que les critères spatiaux du tracé laissé sur le papier, permettrait la reconnaissance automatique des écritures manuscrites - dont, notamment, les signatures. L'accent est donc mis sur la « vitesse de l'écriture », les « mouvements » et « oscillations » (toutes les lettres ne se forment pas à la même vitesse et il y a des contraintes spatiales) mais aussi sur des notions telles que la « régularité », le « rythme » et la part d'« automaticité ».²⁸⁴

Garcia-Debanc (après Flower et Hayes) a proposé une typologie des comportements rédactionnels : phrase après phrase / par couches successives / le brouillon mental / l'écriture linéaire. Cette typologie a été utilisée comme dispositif dans des ateliers d'écriture par Rozenn Guibert, ce qui la conduit à constater la grande complexité des attitudes de chaque rédacteur et la composante « hybride » de leur méthode mais, dans que, dans le même temps, cette typologie leur permet de « rendre moins coûteuse et plus efficace » leur comportement initial.

La didactique de l'écriture²⁸⁵.

Les sciences cognitives sont à l'origine de nombreuses recherches en didactique. Dans des ouvrages récents, on assiste à des tentatives de théorisation des phénomènes liés à l'écriture. Ainsi, dans l'une des parutions de la revue *Pratiques*, on propose ainsi de cristalliser les savoirs acquis autour des concepts d'« images de scripteurs » et de « rapport à l'écriture ». Mais, comme dans l'approche cognitiviste, on reste dans le domaine des tâches – dans le cadre scolaire, l'écriture est également une tâche à accomplir et les différentes « images du scripteur » (on dit aussi « postures du scripteur ») vont être envisagées dans le cadre restreint d'une situation donnée. C'est l'un des principes posés par I. Delcambre et Y. Reuter dans l'article initial de cette revue : « *Pour nous, la « position » adoptée est à analyser comme réponse, ou du moins comme modalité d'adaptation, à une situation de travail donnée dans un espace disciplinaire spécifique. En conséquence, elle ne prend son sens et ses valeurs que relativement à cette situation et à cet espace. (...) Aucune position ne nous semble valable dans l'absolu. La pertinence de chacune d'entre elles s'évalue toujours par rapport à un cadre déterminé.* » L'écriture, dans cette approche, reste donc institutionnelle. Le travail se fait en vertu d'un « principe d'appropriation de la tâche car, en règle générale, la tâche soumise par l'enseignant est imposée et non négociable ». On parle alors d'un « contrat pédagogique ou didactique »²⁸⁶. Toutefois, selon nous, penser ces

284 Zesiger, p 23 à 122.

285 GUIBERT Rozenn, *Former des écrivains*, Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2003, pp 65-68

286 *Pratiques*, n°113-114, juin 2002.p 16-21.

images du scripteur dans le cadre scolaire, c'est considérer les moyens d'adhérence à la motivation. Certains élèves ont, bien entendu « naturellement » (ou « culturellement » ?) une motivation pour l'acte d'écrire (veulent bien même s'ils ne savent pas trop quoi ou comment écrire, peuvent éprouver l'appréhension de « mal faire ») - en ce cas la remédiation est d'ordre cognitif ou affectif - mais pour la plupart il faut créer cette motivation (le « devoir écrire » est médiatisé et « gratifié » pour ressembler à un « vouloir – écrire »).

Par delà les qualités éventuelles de ces théories processuelles dans le cadre de remédiations, ce que nous leur reprochons, c'est d'inscrire tout d'abord le texte dans une déontique et une pragmatique étrangères à l'écriture volontaire. L'écriture artistique est une forme d'écriture volontaire qui n'est pas écriture d'un texte scolaire avec « thème à traiter », « connaissance du public cible », « consigne » pour « définir le but de production », « tâches à accomplir ». La déontique du texte artistique n'est pas protocolaire ou institutionnelle mais passionnelle. Son intentionnalité n'est pas à rechercher dans une « stratégie », un but externe mais dans un mouvement plus viscéral, à l'intérieur même du sujet. On ne peut, en outre, malgré ses dysfonctionnements possibles par rapport au code, traiter le sujet créateur comme un sujet pathologique. Les dysfonctionnements (sémantiques ou syntaxiques) ne proviennent pas de déficits ou lésions. Ces théories ne conviennent donc pas parfaitement à notre objet d'étude.

C'est plutôt des neurosciences qu'une approche écophénoménologique de l'écriture peut s'inspirer pour réfléchir à des concepts tels que l'intentionnalité ou l'énaction (action située) de Varéla.

Écriture et neurosciences.

Jean-Luc Petit décrit diverses expériences menées en neurosciences sur les réponses, dans le cortex, à des mouvements provoqués artificiellement. Ces expériences tendent à prouver les bases neurologiques de la motivation, de l'intention et de l'action. Petit déclare ainsi : « Aujourd'hui les neurosciences accédant aux corrélats cérébraux de l'intention motrice source de mouvement, (...) vont bientôt nous restituer en « temps réel » le cinéma mental du sujet en acte. » Il s'interroge cependant : « Pour autant, tous les mystères sont-ils éclaircis de cet engagement corporel dans l'espace, qui fait la différence entre l'expérience subjective du « se mouvoir » d'un agent incarné et la translation locale d'un corps physique dans un espace métrique euclidien (...) muni d'un repère orthonormé cartésien? » ; « Progressivement se dégagent, malgré tout, les bases biologiques de cette relation corps propre - monde vécu, que les phénoménologues ont mis la science positive au défi de pouvoir objectiver. » L'auteur souhaite ainsi persuader de « l'actualité neurophysiologique d'une phénoménologie de l'agir » et insiste sur l'importance des kinesthèses dans la constitution du sujet :

« Dans la constitution du sens d'être du corps propre pour le sujet lui-même, les kinesthèses sensorielles se révèlent ne pas être limitées à la proprioception : elles passent dans les kinesthèses motrices (intention et volition) et réciproquement. L'organe de perception et d'action (la main) s'éprouve alternativement comme enveloppe d'une surface sensible et comme animé d'une intention motrice »²⁸⁷.

Pour rendre compte de phénomènes aussi complexes et intriqués que ceux qui sont associés à l'écriture, les auteurs ne manquent pas de faire référence aux travaux de Varéla :

287 Petit, in *Sémiotique du mouvement*, chapitre « L'auto-constitution du corps agissant », p 37-39.

« Ainsi, le courant de l'action-située met l'accent sur l'importance de la production et de l'organisation de l'action, tel un système issu des interactions dans un environnement. On peut, dès lors, envisager une sorte de filiation avec les concepts d'énaction émis par Varela (1989), dans le sens où l'individu s'incarne par son « être au monde » dans un continuum synchronique et diachronique de son Umwelt (Lenoble et Carlier, 1966) »²⁸⁸

I.2.2.4. L'approche intégrationnelle : une extension du concept d'écriture ?

L'approche dite « intégrationnelle » se développe d'abord avec les travaux de Roy Harris puis avec la sémiotique d'Isabelle Klock-Fontanille.

La sémiologie de l'écriture de Harris

Ce n'est pas dans l'ouvrage de 1994 de Roy-Harris, que nous trouvons des orientations allant dans le sens de notre recherche. Dans l'ouvrage intitulé *Sémiologie de l'écriture* nous voyons un ouvrage très critique qui pratique une démolition en règle de tous les théoriciens du signe (Saussure comme Barthes ou Peirce). Il aborde la dimension cognitive de l'écriture (ses « conséquences cognitives ») mais ne fait pas alors état des recherches dans le domaine de la cognition et cherche essentiellement à débusquer les limites et insuffisances de toute théorie de l'écriture. En 1998 Roy Harris complète sa sémiologie de l'écriture par une approche intégrationnelle : il s'oppose au phonocentrisme sous toutes ses formes et estime qu'il faut repenser l'écriture comme « une logique de l'espace ». Le problème, déclare-t-il, c'est « comment récupérer, à partir d'une distribution spatiale, le message », par la vision ou autre sens, dans l'espace à deux dimensions de la page ou autre, avec d'autres moyens de communication, par exemple le quipuu ou l'ordinateur. Une théorie de l'écriture n'est ainsi pas une théorie des systèmes d'écriture. Roy Harris ajoute qu'« avec l'écriture nous avons toujours affaire à une intégration d'activités humaines par rapport aux données de l'espace et du corps humain » : espace matériel et espace psychologique, « les deux vont ensemble », affirme-t-il.

« Pour l'intégrationniste, il faut (...) une théorie du signe où la signification naît - et renaît constamment – d'une intégration d'activités dans un contexte spécifique » et « que cette activité soit du ressort du langage ou non » (par exemple, la mélodie, la danse, un calcul).

Roy Harris souhaite intégrer « toutes les formes de la communication humaine » mais ne fait pas allusion aux communications non humaines ou interspécifiques. Durant une table ronde²⁸⁹, Roy Harris précisait : « l'écriture ne peut pas être réduite à une représentation d'autre chose, ni de la parole, ni du langage des gestes, etc. Autrement dit, l'écriture n'existe pas simplement en fonction d'une autre sémantique, elle a ses propres mécanismes, ses propres ressources. Elle demande l'intégration de capacités et de conditions biomécaniques, macrosociales et circonstancielles qui lui sont propres ». Cependant, « il ne faut pas en conclure que l'écriture existe en tant que phénomène autonome. » (...) « l'écriture n'existe que dans le cadre de tout un réseau d'activités dont l'intégration constitue ce que nous appelons la communication ». Il a jeté les bases de « cette nouvelle conception de l'écriture » dans *Signs of writing*.

La paléographe Colette Sirat trouve chez Roy Harris la théorie « qui lui manquait ». Notons aussi que pour elle il importe d'inclure les « postures corporelles « tout autant que les gestes du poignet : « Ainsi en Égypte ancienne, l'utilisation du rouleau de papyrus, de l'encre et du jonc- qui servait de pinceau - entraînait une posture d'écriture et un mouvement manuel

288 Dans Keller et Sock, p 68.

289 La transcription de cette conférence se trouve dans *Propriétés de l'écriture*.

particuliers : pour écrire le texte en colonnes, il fallait être assis à terre afin de contrôler le déroulement des cinq ou six mètres du rouleau ». Colette Sirat regrette en outre la fausseté des expérimentations scientifiques en matière d'écriture : « Les sciences humaines, et parmi elles l'étude de l'écriture, dans leur volonté d'être sciences, se sont voulues expérimentales et quantitatives. Ce sont là des méthodes qui conviennent mal au vivant où des facteurs nombreux et volatiles interviennent. Entre la technique où tous les facteurs sont donnés d'avance, et la nature, où même les lois physico-chimiques ne sont pas réalisées avec la précision du laboratoire, la compréhension de l'écriture ne passe pas par des expériences en milieu artificiel. »

Christian Puech trouve cette « sémiologie intégrationnelle et dynamique » intéressante car elle permet de traiter des « implications de l'écrit dans ses aspects à la fois cognitifs, sociaux, matériels, religieux » (80) : « *Dans cette mesure, la relation de l'écriture à la langue perd son caractère fondateur et exclusif, pour s'intégrer dans une polyfonctionnalité, objet d'une véritable grammatologie réformatrice de la sémiologie saussurienne, différente et plus large que celle de Gelb, parce que reliée à une véritable anthropologie ».*

Un corps considéré dans un lieu / milieu en prise aux aléas du vivant : ce sont là des notions ou principes qui nous semblent fondamentaux.

Pour I. Klock-Fontanille, le support est important, il participe à la signification. Il faut analyser les objets-supports, leur surface d'inscription ainsi que les situations d'écriture. La différence entre l'oral et l'écrit réside dans le fait que l'écrit offre « la possibilité de décontextualisation » : « *De fait, l'écriture amène, entre autres, une spatialisation du langage et lui confère une dimension atemporelle, ce qui permet de soumettre un discours, une phrase, une chronologie, une liste à une manipulation plus importante et plus dégagée du contexte originel ».* L'écriture a aussi le pouvoir de « transformer les représentations ».

Le support a deux faces, il est interface : la face textuelle est le « support formel » et la face « praxique » est le support matériel : « un dispositif matériel sensible pouvant être manipulé au cours d'une pratique ». Il s'agit de « décrire l'articulation entre le support formel et le support matériel ». Elle met en avant cette « capacité de l'écriture à devenir « langue visuelle » - et pas seulement « forme graphique » linéaire de la langue parlée ». À ses origines l'écriture signifie d'ailleurs une « critique de la parole », elle extériorise ce que la « bouche » ne peut pas ou plus exprimer (bouche enveloppe dans la légende d'enmerkar et le roi d'Anatta). Avec l'écriture on part de l'enargeia (« évidence », « visibilité », « la qualité qui rend vivant un discours » comme dans l'Ekphrasis du bouclier forgé par Héphaïstos), p 39, à l'energeia (action, fonctionnement, compétence, efficacité) : elle agit sur les émotions de l'auditeur, a des effets sur lui.

La grammatologie intégrationnelle d'Isabelle Klock-Fontanille

Dans le n° 119 d'Actes *Sémiotiques* paru en 2016, dans « Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle », Isabelle Klock-Fontanille propose de fonder une sémiotique intégrative / intégrationnelle. Selon elle, il faut d'abord rompre avec la vision représentative (seconde par rapport à la langue) des théories de Gelb, Cohen, Février ou Diringier pour qui l'invention de l'alphabet constitue l'étape ultime dans le progrès de l'écriture (vision téléologique)²⁹⁰. À l'appui de cette synthèse sont ainsi rapportés les propos de Gelb :

290 I. Klock-Fontanille, p 2

« L'écriture, c'est le langage écrit »²⁹¹, de Cohen : « L'écriture consiste en une représentation visuelle et durable du langage, qui le rend transportable et conservable »²⁹² ou de Février : « L'écriture est un procédé dont on se sert actuellement pour immobiliser, pour fixer le langage articulé, fugitif par son essence même. »²⁹³

A la suite de Leroi-Gouhan, elle pense que le langage devient technique (et efficace) dès que les outils servent l'emprise de la nature par l'homme (la « sédentarisation agricole »). Elle cite à l'appui « la roche des hallebardiers » du Mont Bego (3300-1800 av J.C) commémorative d'une catastrophe naturelle (une sécheresse) : « *Et notre hypothèse est que l'écriture n'enregistre pas un texte, au sens où notre alphabet retranscrit la parole, mais qu'elle enregistre directement la pensée sans faire de détour par la phonétique et qu'elle est en relation avec « autre chose » que la langue (ici le rituel)* ». Langage et écriture seraient ainsi dissociés. Ce dont il découle qu'une langue peut être seulement orale et que l'écriture ne se sert pas forcément d'un alphabet (phonétisable). Les narrations visuelles sont ainsi un langage.

Alors, se demande-t-elle, comment se propose-t-on de « redéfinir le signe écrit » et d'autonomiser le scriptural » ? Elle constate que c'est ce qu'a voulu faire Roy Harris. L'écriture n'est plus « notation de la parole » mais transmission de la pensée organisée (le texte). Chez Battestini, reprend-elle, c'est une technique et une « inscription du sens ». Résultat d'une « activité cognitive », l'écriture (un « script ») est en fait l'ensemble de « tous les modes de conservation et de transmission des messages » (écritures phonologiques, synthétiques, analogiques mais aussi les objets et images). De tous temps elle a eu une « dimension iconique » et un phonétisme ; de plus, « le répertoire iconique pouvait être animé par une rhétorique analogue à celle du langage écrit »²⁹⁴. A la suite de Klinkenberg,²⁹⁵ I. Klock-Fontanille considère donc qu'il y a « intermédialité » de l'écriture²⁹⁶.

Dans l'article cité, elle présente sa propre conception : « *L'écriture est un système et les signes tirent leurs valeurs les uns par rapport aux autres au sein de ce système. L'écriture est un système qui a ses règles propres, qui ne sont pas un calque de celles de la langue. (...) Le noyau irréductible du concept n'est donc pas le signe, mais le système de signes institués* ». L'écriture est « une sémiotique reliée à d'autres sémiotiques ». Les signes graphiques peuvent renvoyer à un signifié linguistique mais aussi à un signifié non linguistique. L'écriture participe à une sémiologie textuelle/ iconique et pratique. L'approche grammatologique d'I. Klock-Fontanille est donc intégrationnelle dans le sens où elle intègre langue, images et pratiques mais elle est également transhistorique. L'écriture est ainsi une « configuration » et le support est un élément de cette configuration. Elle est située dans une scène pratique (« en site d'énonciation ») et se décrit par ses caractères, la disposition syntagmatique, des objets-supports, des acteurs, et une structure actantielle et énonciative de la pratique d'écriture.²⁹⁷

La scripturologie de J-M Klinkenberg

291 Gelb, *op.cit.*, p 16

292 Cohen, p 11

293 Février, p 9

294 P 6-7

295 Voir Klinkenberg dans « Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », Laval, PUL, 2009, p 11-38, p 21.

296 Voir Klinkenberg, cité p 8 I.Klock-Fontanille

297 Op cit, P 13-15

Jean-Marie Klinkenberg, quant à lui, propose une théorie générale de l'écriture qu'il appelle « scripturologie²⁹⁸ », pour « dégager les principes communs à toutes les écritures du monde ». D'un point de vue théorique l'écriture est prise en tension entre deux pôles : le logocentrisme, une conception stricte selon laquelle l'écriture est liée à l'oral et une conception large où « tout le sémiotique finirait par se résorber dans le concept d'écriture » : l'autonomisme. Pour sa part il considère « l'écriture comme une sémiotique ayant ses lois propres ». Pour l'auteur, ce n'est pas tant le « caractère visuel » de l'écriture qui importe que sa « dimension spatiale ». L'écriture est à la fois linéaire (elle se déploie dans le temps) et spatiale, pluridimensionnelle et pluricodique. Pour caractériser l'écriture, Klinkenberg reprend l'idée d' « intermédialité » d'Eric Méchoulan. Supports et codes influent sur les significations : « Les effets de sens sont aussi des dispositifs sensibles²⁹⁹ ».

L'écriture n'est pas que linguistique mais Klinkenberg ne partage pas la conception trop étendue de l'écriture de Roy Harris. Cet élargissement lui paraît « vertigineux » et, avec Anne-Marie Christin il prend le parti d'un autonomisme relatif de l'écriture en insistant sur le « métissage de la langue et de l'image ». Klinkenberg observe que, pour Harris, il n'importe pas de répondre à la question « Qu'est-ce que l'écriture ? » mais « ce qui importe est le rapport de celle-ci aux contextes des activités qu'elle permet ». Il inclut des « formes glossiques » (graphémologiques et linguistiques) et des formes « non glossiques » (notes de musique, notation mathématique, pas de danse...). Pour J-M. Klinkenberg, c'est « une métaphore commode » qui tend à « résorber sinon tout le sémiotique, au moins la plupart des sémiotiques spatiales dans le concept d'écriture ». Klinkenberg pense qu'il faut garder un lien avec la langue, entre langue et écriture (parlée ou non). On exclut donc le schéma de montage ou l'organigramme.

La définition de l'écriture qu'il propose est la suivante :

« L'écriture est un dispositif pluricodique ayant vocation à un usage général au sein d'une communauté humaine située ; son plan de l'expression est constitué d'unités discrètes combinables dont la substance peut être visuelle, tactile ou sonore mais en tout cas organisée spatialement, et son plan du contenu comprend notamment des unités linguistiques combinables, ces plans étant appariés selon des règles socialisées telles que, tant dans la réception et l'interprétation que dans l'encodage et la production, des corrélations systématiques – stables et intersubjectives – puissent être observées entre eux »³⁰⁰.

I.2.3. L'écriture et le vivant

I.2.3.1. L'écriture, une pratique « en site d'énonciation³⁰¹ » : quelques propositions.

Avec l'écriture, il y a donc « ancrage de la sémiologie dans l'expérience sensible »³⁰². Le corps est à la fois « corps-actant » et « figure ou configuration sémiotiques » et très fréquemment, « manifestation observable dans les textes »³⁰³.

298 Klinkenberg (2018)

299 Méchoulan, 2005, p 3 cité p 32 par I. Klock-Fontanille

300 Klinkenberg, *op.cit.*, p 55-56

301 I. Klock-Fontanille, *op.cit.*.

302 Fontanille, *Corps et sens*, p 4

303 Fontanille, *Corps et sens*, p 6.

Reprenant l'hypothèse interactantielle formulée par les penseurs de l'écologie, à savoir le bouclage dynamique opéré par les différentes instances d'une configuration écologique, nous réunissons ici des outils sémiotiques propres à rendre compte d'une modélisation écosémiotique de l'écriture.

Pour Fontanille et Zilberberg il est possible de définir un "style sémiotique " qui " est à la fois le condensé, la manifestation et la garantie de cohérence des différents niveaux d'articulation qui le sous-tendent ³⁰⁴. Il est constitué par "*l'ensemble des traits aspectuels, existentiels et tensifs qui accompagnent les modalités dans les dispositifs figés, pour peu que ces traits soient récurrents et caractéristiques d'une passion-effet de sens (...). Les styles sémiotiques procurent aux schémas passionnels leur dimension sensible.*"³⁰⁵ "

Ils permettent aussi de décrire les formes de vie. Par conséquent, quel style écosémiotique pour une forme de vie écopoétique (à savoir le poème) ?

Le geste est un mouvement d'inscription spatio-temporelle, une médiation corporelle interactive et rétroactive entre intéroceptivité et extéroceptivité, marquante et marquée qui ouvre les dimensions esthétiques et thymiques de l'acte d'écrire. Caractériser les types de marquages, le mode d'existence et le rythme est primordial pour rendre compte du « style » sémiotique de la forme de vie élaborée qui est, dans le cadre de notre étude, le poème.

I.2.3.2. La médiation corporelle

I.2.3.2.1. Le geste :

Bernard Lamizet assigne à la main un rôle central dans la création : « la main constitue un intermédiaire entre le corps et le signe » et la main représente finalement « l'instance sémiotique du corps », elle est « le signifiant de la possession ». L'écriture se constitue d'un ensemble de gestes techniques et de gestes symboliques : « Dans l'écriture, la main n'est pas seulement destinée au geste, elle est aussi ce qui élabore le sens ». Le geste est « geste d'un corps tout entier et non d'une de ses parties », il joue un rôle de « médiation artistique ». Pour Lamizet, « *Penser la sémiotique de la main, c'est penser la sémiotique du geste. En effet, les gestes s'inscrivent dans une logique sémiotique car ils permettent) la main d'identifier aussi les pratiques sociales et de leur donner du sens, de rendre possibles les interprétations*³⁰⁶. »

Basso Fossali souhaite « situer le geste dans la réflexion sémiotique », temporellement, actantiellement et spatialement. Il se demande « ce que le geste peut apporter à une théorie de l'énonciation ». Le geste, selon lui, est à la fois illocutoire et perlocutoire (sinon il s'agit d'une « gesticulation »). Il intègre comme nous la théorie des empreintes de Jacques Fontanille dans sa conception et propose de distinguer trois espaces : l'espace-absorption, l'espace-écriture et l'espace-interaction. Le geste est pour lui à la fois « inscription » et « ex-scription » (il a un « au-delà »)³⁰⁷.

Les études portant sur l'écriture emploient des termes divers tels que geste, mouvement, action, acte, processus, opération.

Geste et acte.

304 *Id*, p 152

305 Fontanille, Zilberberg, *Tension et signification*.

306 Lamizet Bernard, « Sémiotique de la main », *Degrés*, revue de synthèse à orientation sémiologique La main, 32e année, n°118, été 2004, p 2-10

307 BASSO FOSSALI, p 84-115.

En 1984, Jean Galard écrit un article fort intéressant intitulé « La beauté du geste ». Il y distingue geste et acte :

« (...) l'analyse des conduites devrait commencer par réhabiliter le geste, qu'on a tôt fait de déprécier en le tenant pour extérieur et secondaire par rapport à la vérité des intentions. L'intention vraie serait celle qui se concrétise en actes. L'intention serait fausse, affectée, quand elle se contente de gestes. L'acte et le geste, pourtant, ne se distinguent pas d'après les intentions différentes qui les sous-tendraient. Les mouvements d'un ouvrier apparaissent tantôt comme des actes, tantôt comme des gestes, bien que l'intention qui les anime ne soit pas censée avoir changé. Ce sont des actes tant qu'on ne les a pas décrits. Ce sont des gestes dès qu'on y prête attention. Le geste n'est pas autre chose que l'acte considéré dans la totalité de son déroulement, perçu en tant que tel, remarqué, retenu. L'acte est ce qu'il reste d'un geste dont on a oublié les moments et dont on n'envisage que les résultats. Le geste se donne à voir, même si son intention est pratique, intéressée. L'acte se résume en ses effets, même s'il voulait se montrer spectaculaire ou gratuit. L'un s'impose avec le caractère perceptible de sa construction ; l'autre passe pour une prose qui a livré ce qu'elle avait à dire. Le geste est la poésie de l'acte. »³⁰⁸

L'acte s'envisage donc par les résultats, les effets et le geste, connoté positivement, relève du spectaculaire. Il se considère dans « la totalité de son déroulement » et se donne à voir (on y prête attention).

Geste et mouvement :

Tout mouvement, bien entendu, n'est pas geste. Armstrong décrit le geste à trois niveaux : neuromusculaire, conceptuel et possiblement symbolique (linguistique ou non linguistique) mais toujours avec un but (« *a functional unit, an equivalence class of coordinated movements that achieve some end* »). Le geste peut être vocal, renvoyer au langage sonore ou par signes. L'auteur souhaite créer un lien entre les différentes définitions du geste pour proposer une théorie des origines du langage :

« These many senses of the term gesture have usually been considered too distinct to be linked, either theoretically or biologically. In firm opposition to this view, we claim that it is critical to make such a link. In the continuity of gesture, its production, and its perception, we find potential solutions to several problems in the study of the origins of language.»³⁰⁹

Il faut nous demander quelle est la différence entre, d'une part, geste et acte (Kristeva parle de l'« acte d'écrire ») et, d'autre part, entre processus et opération (les généticiens conçoivent l'écriture comme des opérations textuelles). Dans la préface de *Sémiotique du mouvement*, les auteurs déclarent qu'« *on ne peut réduire le mouvement à sa seule expression physique, même dans une perspective purement matérialiste et non téléologique ; ce serait couper irrémédiablement le geste de l'une de ses origines étymologiques latines, « gesta » (pluriel neutre substantivé) signifiant « actions » mais également « exploits », et plus tardivement, en latin médiéval, « récit, histoire ». Ils ajoutent : « Cette dimension de l'action suppose une temporalité – que celle-ci soit déterminée de manière interne au système ou qu'elle soit imposée de l'extérieur par des contraintes environnementales. »*

De cette préface, retenons ceci : Orliaguet étudie la perception visuelle de productions graphiques et note que « le mouvement laisse (...) dans un dessin des indices spatiaux permettant de retrouver la façon dont il a été produit ». Les auteurs parlent de « petites catastrophes locales » de « désordres gestuels plus ou moins notables (lapsus,

308 Galard Jean, p 18.

309 Armstrong, p 48

fourchelange), notent que « si tout mouvement n'est pas action (...), en revanche toute action comporte une composante « gestuelle » :

« On peut certainement conclure que la culture transcende ou, au moins, reconfigure les gestes (à un niveau relativement « superficiel ») leur donnant une « signifiante » qu'ils n'auraient pas hors de la noosphère (sphère des idées) (...). C'est donc le geste lui-même, physique ou linguistique, qui est investi d'une puissance symbolique sur les êtres et les choses »³¹⁰.

Geste et danse :

Dans *Sémiotique du mouvement*, les auteurs se lancent également dans une recherche « sur le sens du mouvement ». Au chapitre 2, « Sémiologie de la production du mouvement : Du geste sportif au mouvement articulatoire de la parole », les auteurs dressent un parallèle entre la danse et la parole :³¹¹

On décrit ainsi les gestes chorégraphiques :

« (...) Construisant une sorte de grammaire gestuelle à partir d'actions spontanées, le danseur-chorégraphe agence les quatre facteurs « physiques » du mouvement cités par Laban (le poids, le « flux » ou l'énergie, le temps, l'espace), mais aussi certaines pensées, émotions et sentiments. Ces éléments prennent peu à peu, dans l'action, la forme articulée d'un langage : les gestes spontanés constituent progressivement un vocabulaire à partir duquel des phrases d'un certain style sont construites. Le chorégraphe établit des agencements plus ou moins lisibles, une grammaire susceptible de « parler » ou non aux spectateurs. Il crée un monde. »

Le rapprochement avec la danse nous semble intéressant. Un article d'Estelle Jacoby, paru en 2002 dans *Littérature* nous conforte dans cette idée. L'auteure montre quelles sont les caractéristiques et implications de la conception de la danse chez Deleuze³¹². Le geste est ainsi plutôt associé à la mémoire et à l'habitude alors que le mouvement est « pur passage, métamorphose », oubli, qui suspend les habitudes et peut « tracer de nouveaux chemins ». Le corps est ainsi « le lieu de la surgie de formes en constante métamorphose » ; « Perte d'équilibre, perte de centre se retrouvent dans le rhizome, cher à Deleuze (sans « hiérarchie », sans « centralisation ») : « ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le « monstre³¹³ ».

Quelle importance cela a-t-il dans les arts et tout particulièrement la littérature ? Elle fait référence à Francis Ponge : « *Le monstre (ou le danseur) voilà ce qui pourrait s'imposer comme une figure pour penser le mouvement. Mais le monstre, cette figure du mouvement, semble déborder le champ de la danse et contaminer les autres arts. Dans le champ de la poésie, par exemple, il est assez frappant de voir comment l'écriture de Ponge, celle des carnets et brouillons, du « Carnet du bois de pins » à « Comment une figure de paroles et pourquoi », affirme en même temps que la différence et la répétition, un devenir monstrueux de l'œuvre³¹⁴ . »*

310 Préface de *Sémiotique du mouvement*, p 1-14.

311 Beauquel, J., (2010) « Le mouvement et l'émotion », in Beauquel et Puivet, *Philosophie de la danse*, P.U. De Rennes. Cité p 78 dans *Sémiotique du mouvement*.

312 On le voit, la métaphore de la danse inspire beaucoup. Nous trouvons l'idée de chorégraphie également chez Toussaint. De même, pour N. Pignier (2019), cela évoque les mouvements de la co-énonciation. Voir « Le sens présuppose-t-il le vivant ? »

313 Dans Deleuze, *Différence et répétition*.

314 Elle cite également Rimbaud et Michaux chez qui les figures monstrueuses sont des figures dansantes.

Geste, processus, opération :

Comme dans l'art contemporain, les études portant sur l'écriture – dont la génétique textuelle – décrivent des processus et des opérations. Le processus est une action en train de se dérouler et l'opération est une manipulation effectuée sur un support (insertion, détournement, coupes, perforations, séparations, adjonctions).

I.2.3.2.2. Le rythme

En écosémiotique, parler d'accord entre les êtres vivants, c'est d'emblée poser la question de l'accord des rythmes du vivant et, ici, plus particulièrement, de l'accord possible de l'écriture avec les rythmes du vivant. La question du rythme est essentielle car le rythme anime le vivant.

D'un point de vue phénoménologique (point de vue du sujet de perception), le rythme est la perception de discontinuités sur du continu. Un schéma rythmique apparaît à la base de toute activité humaine.

Le rythme : de la profondeur à la surface

Ceriani formalise le rapport entre rythmes physiques (neuronaux) et saisies perceptives : le rythme met en correspondance extérieur et intérieur ou intérieur et extérieur ; il induit une catégorisation sur le continuum de « l'expérience perceptive » et « *participe de la dynamique de l'activité cérébrale qui tend au mouvement et aux perceptions en mouvement, de façon cyclique (...)* ; *le filtre proprioceptif des rythmes corporels qui participe des deux systèmes oscillatoires, décide de la prégnance de la Gestalt rythmique* ». Le rythme est ici conçu comme « interface » entre le proprioceptif et le monde naturel et devient support de thymie née de l'accord ou du désaccord entre rythme du monde et rythme du corps (d'où naissent des émotions). Ce rythme neuronal, nous pouvons l'étendre au rythme cardiaque mais aussi à un rythme pouvant affecter le corps interne.

« *D'un point de vue morphogénétique, le rythme est assimilable à une gestalt (forme), par définition située au seuil entre biologie, psychologie et sémiotique. En musique une mélodie comporte ainsi une dimension sensible (« des vibrations sonores provoquent des stimulus – des qualités sensibles) et une dimension formelle (la « perception des rapports entre les vibrations* ³¹⁵» Le rythme comme *gestalt* spatio-temporelle est une « émergence » ou une « projection ». D'un point de vue morphologique, le rythme est défini comme « structuration qualitative du monde sensible » qui émerge « *des substrats biophysiques, et d'autre part rend possible leur mise en correspondance avec les structures symboliques, notamment avec le langage. (...) le rythme est une morphologie naturelle qui, dans ce sens, peut être considéré comme une structure émergente sémiotisée* ». Ainsi, « Un rythme est une saillance » : prégnance et saillance font référence à la théorie morphodynamique de Thom : les saillances sont « des configurations se détachant sur un fond amorphe » et les prégnances « s'investissent dans les saillances de manière analogue à l'investissement de la valeur de la part d'un sujet sur un objet. Le « perçu » pose une figure en « relation contrastive avec un fond ».

« Les morphologies sont des organisations spatiales dans lesquelles le temps s'introduit comme facteur d'évaluation de la déformation, permettant de considérer leur devenir comme une morphogenèse ». Les formes sont « fortes » ou « faibles », ces

315 Ceriani, *Du dispositif rythmique*, 119

dernières ayant valeur de « liaison » ; « Un cycle est défini comme l'évolution d'un phénomène dont l'itinéraire est décrit jusqu'à son achèvement. ». Le rythme apparaît alors comme « oscillateur marqué : il y a rythme lorsqu'on marque un cycle ». Les paramètres qui caractérisent un rythme biologique sont la période, l'amplitude et la phase. Mais en thermodynamique, on sait que tout système qui tend vers l'équilibre peut être affecté, perturbé par des « fluctuations », des « turbulences », des réactions non prévues (non linéaires).

Ceriani, en quête d'une définition unifiante et transversale du rythme, le définit comme une « structure conceptuelle », à savoir « une architecture de médiation entre perception et cognition ³¹⁶ » mais aussi, avec Metz, comme « matrice du processus de transcodage, c'est-à-dire du transfert d'un système langagier à un autre ³¹⁷ (...) l'interférence codique avec transposition sensorielle, où des codes différents mais à peu près isomorphes, se manifestent dans différents langages ; c'est là la transposition codique au juste terme.³¹⁸ » Après Zilberberg et Fontanille, Ceriani appelle les rythmes du monde et les rythmes du corps des « rythmes de profondeur » ; il y a ainsi des rythmes de nature « pré-sémiotiques » qui se manifestent dans les phénomènes physico-chimiques, biologiques et psychologiques. Les rythmes de la signification (culture et discours comme produits réalisés) sont des « rythmes de surface ». Ce qui nous intéresse ici, ce sont bien les « rythmes de la profondeur », c'est-à-dire les rythmes du vécu phénoménologique et leur accord avec les rythmes de « surface », la prosodie du monde et des textes.

Dans *Modalités tensives* et dans *La douceur*, Zilberberg donne au rythme un plan du contenu en développant la catégorie Absence / présence (présence / manque / absence / attente) et en le déterminant en termes de vitesse et de tempo. C'est la sensori-motricité qui permet d'éprouver les effets euphoriques et dysphoriques ; elle « assure la polarisation axiologique des autres modes du sensible ».

Pour la psychologie de la perception, le noyau de l'intersensorialité est « le domaine sensori-moteur, à partir duquel les autres ordres sensoriels se déclinent comme autant de « dégradations », pour la psychanalyse, ce sont des « déplacements », pour les neurosciences, des « énactions » et pour la sémiotique des « débrayages »³¹⁹

La dislocation du vers moderne, l'adoption du vers libre ou de la prose poétique ne constituent en rien un abandon du rythme mais sa libération au profit de l'inscription d'un rythme plus "corporel" émanant de la "nombrosité" sensible du corps créateur.

La "syntaxe de la consistance" du parcours sensible apparaît comme une alternance de temps forts et de temps faibles³²⁰.

Dans le domaine artistique la sensation est constituante car elle fonde, par la saisie impulsive, le corps du sujet comme le corps de l'art. Elle porte le nombre et le rythme, l'alternance de la constitution / dissolution du sujet au gré des temps forts et des temps faibles sensibles.

Rythme en neuro-, cardio- et gastrophénoménologie :

La question du rapport de l'inscription corporelle des significations aux différents rythmes du vivant nous paraît essentielle. Nous souhaitons donc nous arrêter sur la

316 *Id*, p 27

317 *Id*, p 111

318 *Id*, p 111

319 Terme qui nous semble plus neutre

320 Fontanille/Zilberberg, *Tensions et signification*, p 230

conception de N. Depraz. Notre lecture de N. Depraz est accompagnée conjointement de celles du philosophe Jean-Daniel Thumser³²¹ et du sémioticien Didier Tsala-Effa. J.D. Thumser réaffirme l'importance de la naturalisation de la phénoménologie opérée par Francisco Varela, Jean Petitot et Jean-Luc Petit à la faveur d'une neurophénoménologie fondée sur la neurodynamique mais en posant l'« impossibilité de voir la pensée se faire » dans une « autocérébroscopie ». De fait, il loue l'avancée constituée par les travaux de N. Depraz dans la filiation même de la neurophénoménologie de Varela car elle met l'accent sur l'expérience vécue, son expression et la temporalité du vécu et propose « une suture expérientielle qui permet de joindre la sphère du vivant et du vécu ». Le cœur peut en effet « s'emballer » et indiquer « une modification de l'état émotionnel normal ». N. Depraz intègre sa temporalité : « La temporalité du cœur est caractérisée par son rythme ou sa pulsation. Un rythme cardiaque possède les caractéristiques temporelles de la régularité (répétition ou récurrence) et de l'harmonie (stabilité et pendularité), telle qu'exemplifiée dans la mesure musicale et poétique, aussi bien que dans la nature. Ce que nous interprétons généralement comme un temps objectif (par exemple, le temps d'horloge comme mesure quantitative) est phénoménalement et primairement vécu comme esthétique et psychologique. En un sens, l'expérience du rythme cardiaque annule la distinction entre le temps objectif et subjectif ; le rythme cardiaque incarne une telle expérience »³²². Le cœur est donc un « raccord » entre temps objectif et temps subjectif alors qu'avec la conscience nous avons un temps de retard sur le cerveau. Les arguments de Depraz sont les suivants : « Le temps de la neurodynamique ne correspond pas avec la temporalité du vécu conscient » et « le cerveau et le moi ne se recouvrent pas ». J. D. Thumser résume ainsi la position de la cardiophénoménologie : « Le cœur peut désormais être conçu sur le modèle d'un organe-pivot en tant que le rythme cardiaque fait le lien entre la dimension expérientielle et la dimension strictement scientifique, en millisecondes. »

Le sémioticien Didier Tsala-Effa³²³ a également relevé cette articulation désormais possible chez N. Depraz « entre les deux plans de la neurodynamique personnelle et de l'expérience temporelle ». Sa lecture et sa comparaison des théories de Varela et Depraz cherche à voir dans quelle mesure elles peuvent être prises en compte par la sémiotique. Après avoir rappelé que Varela avait « pour objectif de renouveler le sujet général de la conscience », en partant du principe que « tout état mental est vécu de manière subjective à la première personne » mais qu'on n'a pas accès à l'intériorité et qu'on ne peut la vérifier en 3^e personne car la simulation est possible. Pour Tsala-Effa, « l'originalité de sa théorie » est que « le substrat mental repose sur plusieurs données physiques » et que « l'esprit n'est pas dans la tête. » Il faut donc chercher ce qui, dans l'organisme, « déclenche » l'esprit. Pour Varela une prise de conscience se fait en sortant d'une routine, en rencontrant l'obstacle ou l'échec d'une stratégie : « *Varela veut montrer la corrélativité des deux plans physiologique et phénoménologique (...) Il considère l'expérience vécue comme ce qui permet de décrire la vie humaine dans toute son épaisseur, la vie humaine est incarnée dans un corps propre en prise avec un milieu* » mais l'articulation des deux plans ne peut se faire que dans la théorie de Depraz.

321 Jean-Daniel Thumser, « *La possibilité d'une gastrophénoménologie. Réflexions autour de nouvelles formes de naturalisation.* », déc 2017, <https://www.researchgate.net/publication/322232813>

322 Depraz (2008) cité p2

323 Didier Tsala-Effa, « A partir de Varela : quelques considérations sémiotiques autour de la neuro-cardio-phénoménologie », séminaire international de Paris, 13 janvier 2021. Les articles cités de N. Depraz sont ceux de 2015 et 2018

Chez N. Depraz, « le cœur est le lieu de la continuité organique vécue et parler de cœur, c'est parler du cardiaque / physiologique mais aussi de l'affectif ». Le « cardiaque », chez elle, c'est « cette expérience pré-consciente, organique, avec les battements. Entre le cardiaque et l'affectif, le cœur est une suture ». Le modèle neurophénoménologique est ainsi « affiné avec des marqueurs physiologiques mesurés » et « le rythme du cœur est un marqueur ». C'est dans cette « micrologie » que naît « la singularisation d'une sémiose ». De plus, le cœur est en interaction avec le cerveau et la cognition ne peut être réduite au cerveau. Il y a « homologie » entre la dynamique neurologique du cerveau et la dynamique cardiomusculaire. N. Depraz isole « trois interfaces » : 1) la pulsation cardiaque (au niveau préconscient, quand tout va bien) D. Tsala-Effa observe que l'espace de l'activité cardiaque est décrite dans les termes habituels d'un espace tensif, avec sa « protensivité » 2) le rythme respiratoire : N. Depraz s'intéresse à « la part subjective de la respiration » : « Nous prenons de l'autre en nous et nous faisons sortir quelque chose de nous » 3) le vécu corporel affectif, avec le cœur il y a « un versant subjectif » (sentiments, passions), « une pliure corporelle affective » ; ici, elle s'intéresse à la « régulation du thumos associé, à la circulation du sang : comment atteindre l'autorégulation, l'auto-immunité ». Tsala-Effa relit *La parure* en analysant les microcatégories de l'expérience vécue du personnage principal, Mathilde Loisel. Il montre que la part physiologique de la vie de Mathilde est mise en scène, qu'il y a continuité entre l'organique et le vécu, défini dans ses interactions pour survivre et tenir dans son milieu. A travers le lexique, « des indicateurs de fréquence cardiaque permettent de mesurer son anxiété, sa souffrance ».

Sur le plan médical la phénoménologie globale de N. Depraz permet de mieux comprendre certaines pathologies (psychiques ou physiques, la dépression par exemple). J.D. Thumser le remarque avec à propos : le discours de la « troisième personne » (versant transcendantal) ne réduit pas celui de la « première personne » (versant ontique / empirique) mais le prolonge.

Dans un article de 2018³²⁴, enfin, N. Depraz veut montrer que les neurosciences ne sont pas, comme on le pense souvent, détachées de l'humain et de l'idée de liberté – le déterminisme biologique n'y gouverne pas tout. Pour aborder les phénomènes d'ordre linguistique elle ne souhaite pas tout expliquer par le fonctionnement des neurones (une position réductionniste). Avec Darwin puis Monod, elle prend en compte l'indétermination et l'aléatoire et avec Bergson l'idée d'une évolution créatrice ; elle remarque en outre que « tout apprentissage s'accompagne d'une modification de la structure fine du cerveau » et cela se fait dans un environnement particulier. Elle redéfinit ainsi la liberté comme « une articulation du comportement aux significations auxquelles on adhère ». Par delà son caractère novateur et ses applications utiles, cette théorie peut cependant être soumise à critique. Ce que ne manque pas de faire Thumser : « Mais le cœur nous échappe toujours d'une certaine manière, car il n'est pas assujéti à notre subjectivité ». « Nous demeurons dans la sphère de la passivité en ce que nous ne contrôlons pas le rythme cardiaque ». Ce que N. Depraz accorde d'une certaine manière à l'auteur dans un entretien en 2017 : « on n'a pas le contrôle de son corps mais on est un corps et il y a prise de conscience si on prend conscience qu'on est un corps ». La cardiophénoménologie présente toutefois des insuffisances.

Dans l'article « La possibilité d'une gastrophénoménologie. Réflexions autour des nouvelles formes de naturalisation. », J.D. Thumser apporte une contribution importante aux

324 Natalie Depraz, *revue Transversalités*, n° 146 « Une épistémologie qui fait la part belle à la liberté du sujet. La cardiophénoménologie dans le creuset créateur de la neurophénoménologie. », 2018/3, 7-24

études sur la subjectivité. Il souhaite en effet compléter la cardiophénoménologie de N. Depraz, ce qui nous semble de bon aloi, le cœur n'étant pas le seul organe en interaction avec la conscience et les indications apportées par le rythme cardiaque sont parfois d'une portée limitée. Thumser fait l'hypothèse d'une « gastrophénoménologie » pour montrer les interactions entre le cerveau et le système nerveux entérique (ou la vie intestinale et la vie subjective. Il ne faut pas seulement prendre en compte « le système-cœur » mais aussi « ce cerveau originel qu'est le système nerveux entérique ». Il nous rappelle – et l'argument est de taille - que le système gastrique est « un cerveau à part entière », « il interagit avec le cerveau » et « il est doté d'un nombre non négligeable de neurones qui en fait un autre cerveau », « un second cerveau » avec « entre 100 et 500 millions de neurones ». Dernier argument important : c'est notre « premier » cerveau : « En effet, les premiers êtres n'étaient pas dotés de cerveau, le système nerveux s'est développé à partir du système entérique ». Les scientifiques estiment désormais que la présence ou l'absence de bactéries dans l'intestin ont des incidences sur les maladies ou les humeurs. L'auteur pense qu'il faudrait « voir quelles sont ses influences sur notre vie consciente et le domaine du vivant ». Pour Jean-Luc Petit, rapporte-t-il, les organes sont les constituants du sens.

Le rythme : « proforme » ou empreinte

En 1998, J. Fontanille propose une définition simple mais efficace du rythme qui fonctionne aux deux niveaux de la production et de la réception. Il émet l'hypothèse intéressante du rythme comme « proforme » ou « empreinte » qui témoigne d'un sens en devenir. Voici quelques passages de ce qui constitue, somme toute, une argumentation pour une approche plus phénoménologique du rythme en sémiotique. Il reprend un exemple de Leroi-Gourhan (un os ou un morceau de bois avec des entailles datés de 3000 ans :

« Leroi-Gourhan imagine toute une scène d'incantation : certains membres du groupe chantent, d'autres dansent, d'autres frappent un support pour le faire sonner (...) 3000 ans plus tard, les chants, les danses et les acteurs ont disparu ; la situation signifiante est inaccessible (...) il ne reste qu'un rythme graphique.

Le rythme ce serait donc la trace d'un isomorphisme soit révolu, soit en cours de formation, soit inaccessible. En d'autres termes, quand on dispose des deux plans d'un langage, on peut parler de forme ; quand on ne dispose que d'un seul, on ne peut parler que de rythme. Un dispositif de l'expression ou du contenu (disons : un groupe de formants), en attente de l'autre dispositif permettant de constituer un langage, sera donc appelé un rythme ».

On considérera donc la phrase suivante comme une définition phénoménologique possible du rythme : « le rythme, ce serait l'empreinte d'un isomorphisme en cours, révolu, ou (provisoirement ou définitivement) inaccessible, une empreinte en attente ou en nostalgie du sens. »

À partir du rythme des « saisies » (d'un corps percevant), on peut détecter « un rythme sensoriel énoncé, tactile (Zilberberg), gustatif (Fontanille), visuel, auditif, sensori-moteur (kinesthésique) et même olfactif ». Dans la théorie de J. Fontanille, dans *Modes du sensible et syntaxe figurative* : « L'analyse intentionnelle de la sensation se présente comme un véritable syntagme de l'esthésie a) la sensation dessine, suggère un « certain rythme d'existence », par exemple centrifuge ou centripète (b) cette suggestion rythmique est comprise comme une proposition d'existence, c'est-à-dire répond à la proposition (d) enfin cette réponse se traduit par un autre mouvement intentionnel, celui de l'ouverture et de la fermeture. Il y a un « contrat sémiotique » : proposition/acceptation d'abord, réalisation/

sanction ensuite » ; « La proposition correspond à de vagues sollicitations, à des suggestions, à un problème diffus. L'acceptation est à ce moment où le sujet trouve la réponse, adopte une attitude ; la réalisation consiste à s'abandonner à l'objet, à s'enfoncer dans l'objet. La sanction, enfin, se produit par « ouverture » ou « fermeture » par rapport à l'être extérieur, qui interrompt ou prolonge l'abandon à l'objet. Ce syntagme est celui qui conduit à l'esthésie. Et son identification permettrait de donner une définition élémentaire de l'esthésie, qui serait ainsi une sensation intentionnelle (ou l'intentionnalité de la sensation). »

Du rythme au souffle

Le « paradigme de la présence »

Dans un article éclairant intitulé « Avant et après la représentation », H.G. Moeller présente trois paradigmes sémiotiques de la signification : la paradigme classique de la représentation fondé sur la définition aristotélicienne du signe énoncée dans *De l'interprétation* ; le paradigme postmoderne de la signifiance impulsé par Derrida mais auquel des philosophes comme Wittgenstein, Foucault ou Rorty ont également apporté leur contribution ; le paradigme de la présence, enfin, illustré par la sémiotique chinoise. Avec la première conception la représentation est un mouvement d'absentification d'un signifiant estimé « réel » au profit d'un signifié axiologisé selon le faux. Le signe et, de fait, éminemment déceptif. Toute la théorie classique est ainsi marquée par la conscience de son imperfection. Pour la théorie de la signifiance la relation signifiant / signifié appartient à un monde irréel, coupé de la présence. Cette « révolution sémiotique postmoderne » prend son sens au sein d'une crise métaphysique plus générale. Moeller rapproche ainsi la « mort de Dieu » déclarée par Nietzsche et la thèse de la signifiance selon Derrida.

Le paradigme chinois de la présence se différencie par le fait que signifiants et signifiés sont deux entités « réelles » et le signifiant n'a rien d'arbitraire. De leur réunion dépend l'ordre politique et cosmique (« Chaque chose doit se soumettre à la nature que lui confère son nom et chaque sujet doit remplir son devoir et les obligations sociales confiées par son « titre ». H.G. Moeller présente les trois paradigmes dans le réseau suivant :

	présente	représente
Paradigme de la présence	Signifié-signifiant	
Paradigme de la représentation	signifié	signifiant
Paradigme de la signifiance		Signifié-signifiant

L'écriture comme actualisation :

Dans *La grande image n'a pas de forme*, François Jullien se fonde sur les écrits des lettrés chinois, peintres, poètes et théoriciens pour qui « la voie vers la non-représentation

est la voie de la respiration du vide et du plein »³²⁵. La pensée chinoise ne vit pas le temps de la même façon que les occidentaux. Elle s'est ouverte au « moment » saisonnier et à la durée. « La scission du sujet et de l'objet n'y est pas consommée. »

L'art de peindre en Chine ancienne est décrit par Jullien comme une « opération d'actualisation et d'engendrement » par différenciation sur fond indifférencié par le pinceau, « canal qui transmet le rythme vital », du cœur du peintre par le bras, « à la rencontre de ces matérialités réactives que sont l'encre et le papier ». Ce n'est pas la forme (la représentation) qui importe mais la transformation, le passage, l'« incessante transition » qui s'effectue grâce à la complémentarité encre - pinceau qui agit à l'instar des « souffles - énergies » que sont le yin et le yang, également principes féminin et masculin. Cet art repose sur la maîtrise du geste « reliée au souffle » qui nécessite concentration et application et peut ainsi s'ajuster aux configurations « libres de toute intentionnalité ». Ils sont ainsi de « purs phénomènes ». Ainsi, « tout engendrement du tracé, dans l'art de la peinture comme de l'écriture, relève d'abord de l'intégration d'un rythme vital, et non d'une capacité à représenter. » De fait, ce qui préside à l'avènement ce n'est pas l'« être » ou « Dieu », mais « une alternance respiratoire au sein du tracé ».

Dans cet ouvrage, le rapport peinture / écriture (plus que l'analogie) est également l'objet d'un chapitre : en Chinois, « peindre » (hua) prend de plus en plus le sens d'« écrire » (xie). Le peintre utilise les mêmes matériaux, les mêmes gestes. « Sans plus s'en étonner, le peintre dira qu'il écrit des rochers, des arbres, un paysage³²⁶ ». A l'origine peindre et écrire sont deux actions qui recourent au même geste : « graphein » en grec³²⁷, c'est inciser la surface pour tracer images et signes. Peinture et écriture ont un même « être constitutif » et « possèdent (...) le même contenu de souffle énergétique ». Ce n'est donc pas une comparaison comme la comparaison peinture / poésie en Europe (« Ut pictura poesis » d'Horace) dans laquelle la peinture serait, par ailleurs, supérieure à la poésie. En Chine, la « poésie » correspondrait plutôt à « l'évocation et à la diffusion, discrète autant qu'envahissante, ambiante en même temps qu'insaisissable du sentiment intérieur » (...) elle est ce « qui donne libre cours au mouvement de l'intentionnalité s'actualisant en « prenant forme au-dehors » (xing yu wai), par le biais de configurations visibles, celles-ci s'offrant à l'accueillir. Car celles-ci sont (...) des actualisations d'énergie. » Ainsi, explique Jullien, « en réaction aux suggestions du monde », ils « confiaient leur émotion dans la peinture. » Le peintre est « ouvert », « disponible » aux incitations » du monde sans « revendication de facultés possédées en propre ». Il est ouvert au « lien affectif avec le monde », sans « rupture » dans son « champ d'influx » ; on « écrit », on ne « décrit » pas. « Le poème « énonce » mais il se garde de trop prononcer. »

La forme, la composition achevée, lorsqu'elle est arrivée au terme de son actualisation et se « fige » est « concrétion », « coagulation ». Le « sens-émotionnalité » parvient, tel « un flux apportant la vitalité », « la main du peintre répond d'elle-même et s'accorde. » L'intentionnalité n'émane pas d'un affect, d'une émotion particulière mais est « celle qui émane spontanément, indéfiniment, à travers moi, de tout l'émoi du monde » ; « les anciens peintres peignaient de l'intentionnalité, non de la forme. »

Enfin, « la forme n'est que l'émergence indiciaire, et somme toute temporaire, de l'orientation – signification qui la parcourt énergétiquement³²⁸ » ; le peintre « se déprend des

325 Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Quatrième de couverture.

326 Jullien, *op.cit.*, P 305

327 Voir précédemment, au chapitre 2

328 Jullien, *op.cit.*, P 318

signes », il se débarrasse de « la forme en vue d'en exprimer l'influx. »³²⁹ Mais « Le dire polysémique est trop peu dire, car ce serait se contenter de distribuer sous forme d'éventail et loger selon une multiplicité de cases, ce qui demeure en amont de tout clivage et ne se laisse articuler en aucun plan »³³⁰. « C'est cette intentionnalité qui rapproche du « flux du vécu » husserlien qui produit de l'avènement et se déploie « en point de vue, en intention, en vision, en état d'âme, en disposition, en signification, en désir, en volition³³¹ ».

I.2.3.3. Inscription / rétroaction

La syntaxe de l'écriture peut être appréhendée du point de vue de l'orientation diathétique, des modalités de la visée et de la saisie, du style tensif du scripteur et du rythme et du tempo des visées et saisies mais on partira du principe que c'est une praxis actantielle réversible, dans le sens où l'objet peut devenir le sujet et que les mouvements d'inscription sont rétroactifs.

Marquages et figures du corps :

On admettra avec Anzieu que le travail du créateur peut être éminemment conflictuel. Sa description de l'auteur « travaillé » par la création est, de ce point de vue, celle d'une torture :

« Il y a, dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement. Se trouve aussi une similitude avec le travail de la question, autrement dit de la torture, car le bourreau travaille avec insistance, précision, variété, le corps de la victime, tout comme le créateur travaille au corps à corps le matériau qu'il a choisi, tout comme la création lui arrache des souffrances, des aveux, désarticule ses jointures »³³². Il existe toutefois, c'est notre opinion, une écriture aux vertus plus iréniques.

La théorie des marquages permet de décrire sur le plan de l'expérience, à partir du geste, ce que la génétique textuelle a pu par ailleurs saisir comme « opérations graphiques ».

Marquages et empreintes :

Nous retiendrons la définition du « marquage » telle qu'elle est énoncée dans *Corps et Sens* : « toute la syntaxe figurative repose sur l'interaction entre matière et énergie (...). Dès lors que les actants sont traités comme des corps en interaction (...) et qu'ils sont pris dans une syntaxe figurative, l'interaction entre matière et énergie prend l'aspect d'une interaction entre mouvements des uns et enveloppes des autres.

Nous appellerons marquage ce principe syntaxique général de modification durable des entités sémiotiques par les interactions antérieures (...). La chaîne des marquages constitue la mémoire des interactions »³³³. « Dans le cas particulier des corps-actants, alors les marquages sont des empreintes. »

Les auteurs définissent les variables qui permettent de décrire et expliquer les figures de la présence sensible de l'empreinte. « L'empreinte assure la présence sensible des systèmes signifiants, et ce n'est qu'en second lieu que se pose la question de la représentation (indicielle, iconique, symbolique). Et cette présence ne connaît que quatre

329 *Id*, P 321

330 *Id*, P 322

331 *Id*, P 322

332 ANZIEU, *Le corps de l'œuvre*, p 44

333 *Corps et sens*, p 107.

variables : 1) la structure matérielle du support, 2) le type d'événement, de geste ou de technique qui assure l'inscription, 3) l'intensité et l'étendue de ces derniers, 4) la densité et la quantité des correspondances. Ces quatre variables suffisent pour caractériser le type de figures du plan de l'expression auquel on a affaire, ainsi que leur mode d'organisation sur le substrat »³³⁴.

« L'empreinte compose des mouvements appliqués à des matières, qui s'offrent et qui résistent, qui guident ou qui déroutent, et qui en conservent les traces, de manière plus ou moins dense et plus ou moins durable. En somme, l'empreinte, ce principe qui permet de saisir la sémiotisation du monde par des corps, est donc elle-même soumise, en quelque manière, aux interactions entre matière et énergie, et aux ajustements producteurs d'équivalence, c'est-à-dire, à la fois, à la syntaxe figurative et aux agencements syntagmatiques de la pratique. »³³⁵

Marquages du corps verbal :

La typologie déployée par le carré sémiotique des modes de la signification proposé dans *Corps et sens*,³³⁶ permet de mettre en valeur différents types de corps verbaux et de dégager des formes d'interactions récurrentes avec le corps-scripteur.

Tout d'abord, le corps-enveloppe : « Les empreintes produites par des déformations sont *inscrites* sur des corps-enveloppes ; elles sont destinées à être « lues » et *déchiffrées*, car elles se donnent à saisir comme des figures de surface (...). » L'enveloppe d'un corps se transforme « en un support sémiotique qui accueille un *réseau* de manifestations plastiques tridimensionnelles (deux dimensions pour la disposition des inscriptions – traces et déformations – et une troisième pour la profondeur des inscriptions) »³³⁷.

La deuxième figure du corps est celle du corps-chair : « Les empreintes enfouies dans la chair mouvante résultent de marquages sensori-moteurs (...) le marquage sensori-moteur (...) associé à une sensation motrice (...) un ensemble de figures et de sensations (...). Cet ensemble des configurations associées et liées par la sensation motrice constitue un « faisceau » sensori-moteur ».³³⁸

La troisième figure du corps est celle du corps-creux : « Dans le corps-creux, les agitations dessinent des scénarios, des dispositions spatio-temporelles et des distributions de rôles actoriels ; ces agitations schématisées, soit par l'intensité de l'émotion qui en émane, soit par la répétition de leur apparition, laissent par conséquent des empreintes configurées sous la forme de scènes et d'événements. »³³⁹

Il y a, enfin, la figure du corps-point : « le mouvement de déplacement induit des relations entre des positions corporelles. Ce système de positions potentialisées, mémorisées, et rapportées à la position actuelle du corps-point est typiquement de nature déictique. »³⁴⁰

L'écriture, un acte intentionnel et constituant ?

334 *Corps et sens*, p 180.

335 *Corps et sens*, p 181.

336 *Id*, P 114.

337 P 111

338 *Corps et sens*, p 112.

339 *Op.cit.*, p 113.

340 *Op.cit.*, p 113.

Dans l'écriture, il y a dédoublement du sujet : un sujet de chair, pulsionnel, en mouvement – le Moi mobile et un « corps propre », sujet réflexif – un Soi évaluant le Moi. Dans la dichotomie de Coquet, il y a un sujet (celui qui énonce) et un non-sujet (celui qui écrit, mû par ses pulsions, et dont il est question).

Plus que d'un vide existentiel ou métaphysique à combler, il s'agit ici du "problème poétique" ou de ce que Julia Kristeva a pu appeler " la praxis du souci"³⁴¹ : "Le "souci" est le refoulement de la pratique sociale comme pratique objective, et son remplacement par l'attente résignée d'un sens - social ou transcendantal - toujours à venir ³⁴² ».

Les sémioticiens assimilent fréquemment sujet de désir et sujet de quête (modalisé selon le vouloir). Herman Parret, cependant dans la perspective esthétique qui est la sienne, a proposé la "disjonction de la volonté et du désir "³⁴³. Son sujet de désir, comme chez Kristeva, est doté d'un Devoir : " *Il faut introduire parmi les métamodalisateurs, à côté du méta-vouloir, le méta-devoir ou le devoir 2 - obligation, renforçant ainsi la caractérisation déontique des préconditions de l'univers pathique "* ³⁴⁴ . *Le sujet esthétique (sujet des passions " enthousiasmiques" dans la terminologie de Parret) est en effet un "sujet instaurateur (...) un méta-sujet (...) la subjectivité motivée par elle-même, par son devenir-subjectivité"*³⁴⁵ ».

Si l'acte est modalisé par le Devoir/ Vouloir, y-a-t-il pour autant intentionnalité de l'acte ? Dans le *Vocabulaire des études sémiotiques*, à l'article « Intentionnalité »³⁴⁶, nous lisons que « *Coquet est amené à critiquer la notion d'intentionnalité, d'abord en ce que, liée à la conscience, elle ne peut concerner que le sujet (et sa projection qu'est le tiers-actant) et non le non-sujet, incapable de jugement, d'acte réflexif. Ensuite, et cette critique est liée à la première, parce que ce concept présuppose une orientation unidirectionnelle. Or il est possible de repérer une double orientation à partir d'un centre de discours, soit le site de l'instance énonçante.* ³⁴⁷ ».

Ces propos rappellent la notion de « direction d'ajustement » chez Searle, qui va dans le sens sujet-monde ou monde-sujet : « *avec les modalités aléthiques, épistémiques, appréciatives et axiologiques, la « direction d'ajustement » (au sens de Searle) va de l'énoncé au monde (l'énoncé est censé se conformer au monde objectif ou au monde tel qu'il est perçu ou pensé par le sujet ; la direction est notée « ↓ »), alors qu'elle s'inverse avec les modalités déontiques et bouliques (ou « boulestiques », liées au Vouloir), c'est le monde qui doit se conformer à l'énoncé : « ↑ ».*³⁴⁸ L'intentionnalité, entendue comme orientation donnée à un discours (écrit ou oral) semble à minima nécessaire pour parvenir à une mise en forme. Si l'action est mue par un quelconque telos, il y a intentionnalité (que l'action se réalise comme devoir ou comme vouloir). L'intentionnalité entendue comme intention/ motivation (conception pragmatique) ne préexiste toutefois pas nécessairement à l'écriture. La génétique textuelle le montre à travers ses travaux : l'écrit se crée en grande partie in medias res.

Chez Husserl l'intentionnalité s'entend pour tout acte perceptif. En ce sens, au niveau sensible, l'écriture comporterait alors des formes d'intentionnalité sensori-motrices.

341 Kristeva, *La révolution du langage poétique*, p 121

342 Id, p 119

343 Parret , *Les passions* , p 36

344 id, p 90

345 id, p 90

346 Y. Darrault-Harris, P 211

347 *Vocabulaire des études sémiotiques*, article « intentionnalité ».

348 Lidifra.free.fr

L'acte d'écrire est souvent entendue comme un acte constituant. Jouve a relevé chez Kristeva, Lacan et Barthes l'idée d'un sujet qui ne prend véritablement existence que dans et par l'énonciation :

" Si l'artiste inscrit ainsi son corps dans l'œuvre, c'est que l'art, espace du signifiant, se donne comme le champ privilégié du "sujet" au sens lacanien du terme. Le sujet, en effet, est soumis au signifiant, n'existe que par lui, ne se construit qu'à travers lui. C'est donc dans l'opération qui transforme l'énonciation en énoncé, le géno-texte en phéno-texte, que transparait le " je" de l'auteur comme corps différencié, sujet à désirer. (...) Dans l'écrire moyen de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle : c'est le cas exemplaire du narrateur proustien, qui n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir ". C'est que le sujet - on l'a vu avec Lacan - ne pré-existe pas au langage : il se fait dans et par sa propre parole. L'écrivain, sujet du texte, se construit dans le seul temps de l'énonciation. ³⁴⁹"

S'il y a constitution du sujet, on le voit, elle est alors constamment à remettre en jeu.

I.2.3.4. L'esthésie scripturale : conflictuelle ou conciliatrice ?

Nous partons du principe que l'ouverture traçante du geste s'accompagne d'une synchronisation / désynchronisation entre plan de l'existence et plan phénoménologique de l'expérience et d'effets sensibles et émotionnels. L'écriture est ainsi vécue comme conflictuelle ou conciliatrice.

Types esthésiques.

Envisager un type esthésique, c'est décrire une attitude scripturale mais aussi les interactions avec le support/corps verbal. "Dans les manifestations discursives du sentir ", nous disent les auteurs de *Tension et signification*, " tout indique que le sujet connaît un changement de régime modal, sinon de réaction : au lieu de régir et d'informer l'objet, au lieu de l'infléchir, le sujet subit l'objet. " Et de conclure : " Saisir ou être saisi, telle est la question³⁵⁰ ».

Les types esthésiques sont définis dans *Tension et signification*. Ce sont " des morphologies du champ de présence déterminant et diversifiant le faire perceptif, morphologies qui vont servir de plan de l'expression pour un certain nombre de formes de vies reconnaissables." Nous y retrouvons des postures d'écriture décrites ou racontées par des écrivains. Les types esthésiques se répartissent comme suit dans le réseau proposé par Fontanille et Zilberberg : ³⁵¹

	<u>activation</u>	<u>passivation</u>
<u>visée</u>	sujet visant la quête	sujet visé la fuite
<u>saisie</u>	sujet saisissant la domination	sujet saisi l'aliénation

349 Jouve, *Poétique des valeurs*, 2001.

350 *id.*

351 Fontanille / Zilberberg, *Tension et signification*, p 75

La coenesthésie (aise / malaise) :

L'éprouvé peut se définir comme une synchronisation ou désynchronisation. On emploie le terme de coenesthésie pour nommer cet état général du corps. On peut l'envisager sous les motifs de l'aise et du malaise. L'écriture peut être une expérience heureuse ou génératrice de mal-être.

La coenesthésie (ou cénesthésie) est la « sensibilité commune ou générale concernant l'ensemble plus ou moins diffus des sensations relatives à l'état du corps (bien-être, santé, maladie) et aux fonctions organiques (faim, soif, nausée, suffocation).³⁵² Une étude de J. Fontanille porte sur la structure tensive des différentes formes de malaise ; il les caractérise en fonction de 4 critères : modifications de l'enveloppe, motions de la chair, agitations des scènes intérieures et effets de déséquilibre³⁵³.

Il y a deux plans, le plan de l'existence (états de choses) et le plan de l'expérience (états d'âme). Le « motif » du malaise apparaît comme perturbation tensive (extense/intense) sur le fond d'un état perçu comme unitaire : la santé. C'est l'éprouvé d'un désordre de l'état de santé. La sensibilité (l'éprouvé) s'appréhende sur le plan de l'expérience. On envisage les effets de synchronisation ou désynchronisation entre les deux plans. L'aise présente le caractère synchrone d'un devenir ; le plan de l'existence est transparent et se confond avec le plan de l'expérience. La gêne est éprouvée par la désynchronisation des flux existentiels et des flux expérientiels, la perte de sensation de maîtrise et le malaise en est l'éprouvé corporel : « Une sorte de sub-conscience modale et rythmique, la perception d'une modalité et d'un rythme qui ne devraient pas être perçus³⁵⁴ ».

La poly-sensorialité :

Comme nous l'avons observé au chapitre 2, l'apparaître sensible est présenté dans *De l'imperfection* comme une "fracture" : il interrompt le devenir programmatique, conjoint le sujet et le monde et lui offre l'occasion d'éprouver l'esthésie dans son intensité (hypo/hyperesthésique) ou son extension (mono/synesthésique ou para/ co-esthésique). Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, la fracture est immédiatement "fractale", "pluralité des sens". L'ouverture d'un champ, sa déictisation et la création minimale d'un effet de profondeur font œuvrer ensemble plusieurs débrayages perceptifs³⁵⁵. L'écriture allie ainsi trois sens : la sensori-motricité, le toucher et la vue, auxquels il convient d'ajouter la coenesthésie et les kinesthésies initiales et / ou accompagnatrices. Les effets de sens passionnels naissent des arrangements de modalités et des "exposants" tensifs attribués aux "constituants" modaux, ils sont plus ou moins intenses, plus ou moins étendus). La phorie, au nombre des premières articulations de l'espace tensif, par la scission qu'elle opère en euphorie / dysphorie permet aux grandeurs perçues d'accéder à la valeur et d'établir le sujet thymique. L'acte d'écrire génère de tels effets de sens et le parcours scripturaire s'accompagne de "modulations" tensives. On peut, à travers le jeu des "combinaisons et corrélations tensives entre structures modales"³⁵⁶ décrire la sensibilité du scripteur.

I.2.3.5. L'écopoésie et le poème comme formes de vie

352 *Dictionnaire fondamental de la psychologie*,

353 Fontanille, document mis en ligne : « le malaise », <https://www.unilim.frpp> 19-20.

354 Fontanille, *op.cit.*

355 Merleau-ponty décèle d'ailleurs dans chaque sensation un "mouvement"

356 Fontanille / Zilberberg, *Tensions et signification*, p 193

Dans l'interview accordée à la revue *Esprit*, dans un article intitulé « Le poème comme forme de vie », Jean-Claude Pinson souscrit à l'idée de Deguy selon laquelle la poésie est une écologie « contenant même, dans son appréhension des liens de l'homme à la terre, une dimension proprement « pastorale ». Il lui associe également un « ethos » : *Portée conjointement par la production poétique (de poèmes, d'œuvres littéraires en général) et la réflexion à son propos, cette Idée n'est pas sans incidence sur nos aspirations, nos choix et nos comportements en matière de formes de vie. La traditionnelle poétique devient alors une « éthopoïétique », selon un mot avancé par Foucault à propos de l'usage « pratique » des textes fait par les stoïciens : non pas le commentaire mais l'exercice spirituel généré par le texte, son effet. Non pas l'ergon (l'œuvre), mais l'energeia, l'énergie transmise par le texte ».*

Les formes de vie³⁵⁷ :

Greimas a vu la cohabitation à la fin du XXe siècle de quatre formes de vie majeures : l'absurde, l'insignifiance, la dérision mais aussi le discours parabolique : *"(...) les transformations actuelles de nos sociétés ne manquent pas de remettre en question notre compréhension des modes d'organisation sociale : alors que les groupements territoriaux, les institutions établies et les classes sociales - critères selon lesquels les gens se reconnaissent et se posent les uns par rapport aux autres - s'effilochent et se diluent dans l'informe et l'uniforme. Les formes de vie - nous empruntons cette expression lourde de sens à Wittgenstein - paraissent alors comme des cadres susceptibles de rendre compte de la diversité des modes de sociabilité des hommes : on dirait que les individus, dispersés et solitaires, participent néanmoins à une certaine philosophie de la vie , à une manière de vivre, de répondre au monde qui les entoure et même parfois de dire autrement que dans leur monologue intérieur - que les personnes constituent des "communautés de l'esprit" qui les dépassent en les unissant. "* Au début de l'article « forme de vie » dans *Vocabulaire des études sémiotiques*,³⁵⁸ il précise : *« La forme de vie décrit une localité de la sémiotique des cultures. Elle partage la composante axiologique de l'idéologie mais décrit plutôt un régime de présence du sujet au monde manifesté par des propriétés discursives récurrentes (modales, aspectuelles, etc) ».*

Les jeux de langage :

Chez Wittgenstein (mais après le *Tractatus Logico Philosophicus*), le langage est un ensemble d'actions (et sa conception est à l'origine de la pragmatique d'Austin et de Searle). Voici comment Cometti explique le « second Wittgenstein » :

« la signification n'est plus la désignation d'objets ; il y a un usage du langage qui ne consiste pas à montrer les choses mais à produire de multiples actions : commander, raconter, conjecturer, inventer, jouer, solliciter, maudire, prier, etc. (...) le langage est comme une boîte à outils dont on ne comprend la fonction qu'en les reliant à une activité humaine, à un usage dans un contexte : celui d'une collectivité et d'une activité déterminées . Wittgenstein introduit la notion de 'jeux de langage' pour désigner l'ensemble composé par le mot (le terme employé dans un langage) et l'activité humaine dans laquelle il est employé. L'activité linguistique serait un ensemble de jeux de langage enchevêtrés. Cette notion sert à

357 Pour la distinction entre forme, mode et style de vie, on pourra consulter les deux sites suivants : l'internaute.com et ecosimo.com. Cometti précise que Wittgenstein employait forme et mode.

358 P 202. Article de A.B. Greimas.

montrer d'une part que l'usage du langage consiste en pratiques collectives, « formes de vie » « naturelles », d'une diversité prodigieuse et auxquelles on ne prête même pas attention, mais d'autre part que cet usage obéit toutefois, comme les jeux, à des règles qui ne font pas l'objet d'une convention explicite et ont plutôt le caractère de faits sociaux. On s'oriente ainsi vers une conception pragmatique du langage (...) ». Avec la notion de « jeux de langage », Wittgenstein estimait que pouvaient devenir « apparentes les intrications entre le langage et le réel (contexte de la situation, des circonstances), le langage et l'action (contexte du comportement, de la praxis interindividuelle, sociale) ³⁵⁹ ».

Pour Fontanille et Zilberberg toute praxis énonciative peut être définie, sous certaines conditions, comme forme de vie : " Il y a forme de vie dès que la praxis énonciative apparaît comme intentionnelle, schématisable et esthétique, c'est-à-dire soucieuse d'un plan de l'expression qui lui soit propre³⁶⁰.

Quoi qu'il en soit, nous le verrons ci-après, tous ne sont pas d'accord quant à l'intentionnalité des formes de vie. Dans *Tension et signification* les auteurs relèvent "l'emboîtement conceptuel" particulièrement intéressant proposé par Wittgenstein : « Les formes de vie humaines ont ceci de particulier qu'elles comprennent des jeux de langage (actes de langage, états passionnels, types d'interactions, etc.) qui les différencient de toutes les autres ». ³⁶¹

Expressions--> usages-->jeux de langage -->formes de vie

Pour les sémioticiens les notions d'ancrage et de condensation semblent particulièrement adaptées pour expliciter la relation entre expression et forme de vie. En effet, « on peut ancrer dans chaque expression le sens de la praxis quotidienne " et "le parler du langage fait partie d'une activité ou d'une forme de vie qu'elle condense ». Il apparaît ainsi que l'étude d'une forme de vie est indissociable de celle de son " effet esthétique" : " que ce soit du point de vue du récepteur, construire ou interpréter une forme de vie, c'est viser, pour l'émetteur, ou saisir, pour le récepteur, l'esthétique, c'est-à-dire le plan de l'expression adéquat d'un système de valeurs, rendu sensible grâce à l'agencement cohérent des schématisations par une énonciation ³⁶² ».

Une organisation au sein de la sémiosphère :

Les formes de vie sont « des ensembles signifiants composites et cohérents qui sont les constituants immédiats de la sémiosphère.³⁶³ » ; « *Les formes de vie sont elles-mêmes composées de signes, de textes, d'objets et de pratiques ; elles portent des valeurs et des principes directeurs ; elles se manifestent par des attitudes et des expressions symboliques ; elles influent sur notre sensibilité, nos états affectifs et nos positions d'énonciation. Elles disent et déterminent le sens de la vie que nous menons et des conduites que nous adoptons ; elles nous procurent des identités et des raisons d'exister et d'agir en ce monde*

359 Cometti (J.P.), *Philosopher avec Wittgenstein*, Puf, Paris, 1996

360 *Tension et signification*, p 158

361 *Id*, P 21.

362 *Id*, p 156

363« La vie peut-elle avoir une forme sémiotique ? », p 17 dans Fontanille, *Formes de vie*.

»³⁶⁴. Ce sont donc des « configurations sémiotiques ». Elles ont un régime de l'espace, un régime temporel et un régime de croyance qui leur donnent sens. « *Les formes de vie sont l'un des types de sémioses qui adviennent au sein de la sémiosphère (concept de Youri Lotman), « des formes d'organisations sociales ou culturelles (disons, en général, « collectives ») susceptibles de « faire sens », ou du moins de concourir à procurer du sens au monde que nous habitons et avec lequel nous interagissons* »³⁶⁵.

C'est une configuration complexe : « Les éléments constitutants (des pratiques, des stratégies, des actants, des phases d'action) doivent être agencés selon certains types de relations, selon certains tempo et certains rythmes pour constituer un schème reconnaissable, lequel, en accueillant des contenus thématico-figuratifs, axiologiques et passionnels, accédera au statut de forme de vie »³⁶⁶.

Un « vivre avec » :

Selon Fontanille, le « vivre avec » est premier et « vivre » est second : « (...) pour le sens commun (et aussi pour Wittgenstein, apparemment) la catégorie générique est la « vie », qui donne lieu aux formes de vie en général, et à l'intérieur de laquelle on peut dégager une sous-catégorie, la « vie avec langage », qui donne lieu aux formes de vie humaines :

« *Le mode d'existence générique est celui de l'« être ensemble » (exister et agir avec, ou contre) qui donne lieu à des interactions sociales qui peuvent être schématisées en « styles figuraux », y compris pour des objets et des non-vivants. À l'intérieur de ce mode d'existence social, une sous-catégorie accueille des vivants qui font l'expérience du « vivre ensemble » (vivre avec). Mais au sein du mode d'existence social en tant que tel, le « être avec » peut-être indifféremment animal, technologique, physique, végétal ou humain. Le « vivre avec », sous-catégorie du mode d'existence social, peut recevoir des investissements modaux et passionnels typiquement humains. En somme, dans « vivre avec », et en plaçant au centre de la problématique l'action et les interactions, et non la vie en général, c'est « avec » (faire avec) qui est premier, et auquel on peut donner une forme syntagmatique reconnaissable (le style figural du schème d'existence), et c'est « vivre » qui est second, et qui reçoit les contenus propres à la vie humaine (modalités, émotions, passions, normes, etc) »³⁶⁷.*

Ceci nous semble parfaitement congruent avec la théorie des « égards ajustés » à toutes formes de vie de Morizot : « J'entends par diplomatie interespèces une théorie et pratique des égards ajustés. Les égards ajustés commencent par une compréhension de la forme de vie des autres, qui tente de faire justice à leur altérité »³⁶⁸.

Reste la question de l'intentionnalité des formes de vie. Dans l'introduction de leur ouvrage collectif intitulé *Formes de vie*,³⁶⁹ paru en 2018, les auteures Estelle Ferrarese et Sandra Laugier reconnaissent l'engouement suscité par le concept de « forme de vie » mais aussi la disparité des usages que l'on constate dans les Sciences Humaines et Sciences de la Vie. Elles cherchent à déterminer quels sont les invariants de ces différentes conceptions. Ce travail n'infirme ou ne contredit en rien les travaux de Jacques Fontanille qui n'est jamais

364 *Formes de vie*, p 7

365 P 11

366 P 33.

367P 27.

368 MORIZOT, *op.cit.*, p 145.

369 Estelle Ferrarese, Sandra Laugier (sous la direction de), *Formes de vie*, Cnrs éditions, Paris, 2018.

citée par les auteures mais elles utilisent aussi le terme « configuration » : « Une forme de vie n'est pas constituée par un cumul de caractères, par son contenu, mais par la configuration instituée par l'agencement des traits entre eux » mais il s'agit d'user (du monde, de son corps, etc.) d'une manière qui n'est précédée d'aucun projet, principe ou intention qui serait appliquée, mise en « œuvre ». Ne présupposant aucun sujet au sens fort, elle n'a pas non plus d'objet. Il existe deux conceptions divergentes, précisent-elles : la première « *décrit l'agrégation lente de pratiques chargées de sens et qui sont, au cours de ce processus, progressivement rendues indisponibles, indisponibles à une remise en cause aisée. Une forme de vie est donc aussi ce qui s'impose, et par là, ce qui impose* ». Mais pour d'autres, la forme de vie est une forme « de l'engagement ».

La fin de l'introduction de cet ouvrage met en relation les transformations des formes de vie à notre époque avec le changement climatique, la question environnementale et le sentiment de fragilité, l'« affliction » qui en naissent et met en avant sa dimension « politique » puisqu'elle invite à « réinventer l'agentivité comme la revendication ».

L'éco-sémioticienne Nicole Pignier ne postule pas l'intentionnalité de la forme de vie mais met en avant, au contraire, l'imprévisibilité possible de son émergence : « *Pour nous, le style est l'expression d'une forme de vie fondée sur le mouvement processuel dans lequel s'inscrit la relation du sujet au monde entre régularités schématisantes et évolutions irrépressibles. Notre approche de la forme de vie cherche à ajuster la pensée conceptuelle, les cadres nécessaires à la pensée, la méthodologie, au rythme du vivant* ». Un point de divergence avec la définition de J. Fontanille réside dans la manière de penser le rythme qui n'est pas seulement répétition et régularité : « nous envisageons les rythmes de l'utilisateur, au fil des parcours qu'il peut accomplir dans les pratiques sociales formant un ensemble de modulations et d'alternances parfois répétitives, d'autres fois irrégulières (...). Nous invitons à penser l'attitude et son expression rythmique comme variable sur fond certes d'une permanence mais souvent modulée par des imprévisibilités, ou plus précisément des irrégularités imprévisibles ». Cette « sensibilité en devenir » relève donc « d'une force de vie énonciative, perceptive, modale, axiologique, en interaction avec d'autres forces et formes de vie »³⁷⁰.

L'écosémiotique du jardin et de son écriture ne peut qu'adhérer à cette conception. Les formes de vie ne co-évoluent pas de façon régulière et laissent jouer leur créativité. L'écriture, pensée comme une « force de vie énonciative » progresse de même par ajustements, qu'elle se donne ou non comme objectif une certaine forme.

Le haïku, exemple de forme éco-esthétique :

Venant d'Orient, il existe en fait une variété de formes brèves éco-esthétiques : tanka, chôka, sedoka, (qui varient en longueur mais avec alternance de pentamètres et heptamètres), le haïku, l'haïkaï, le waka et le renga, par exemple. La forme la plus connue en occident est le haïku, poème japonais composé de trois vers associant un élément de la nature et une saison. Les deux poèmes suivants de Bashô évoquent une sensation née à la vue ou au son de l'eau :

Pétale après pétale
tombent les roses jaunes -

370 PIGNIER, *HDR*, pp 29-30

le bruit du torrent

Ah ! Le vieil étang
une grenouille y plonge -
le bruit de l'eau³⁷¹

Le haïku permet de s'accorder à l'expérience sensible et à son apparaître. Il autorise l'« accord des souffles » et laisse passer par le corps et le geste du poète, la « respiration » du monde. Augustin Berque précise que cette forme brève « évoque un ensemble de relations codifiées avec le milieu nippon ». La règle est d'introduire un « mot de saison », le kigo (une chose, une coutume, associées à l'une des 5 saisons (dont le jour de l'an) ; ces mots sont classés dans des « saisonniers ». « Quelques mots suffisent pour susciter une impression », un ressenti et « une extraordinaire multiplication des onomatopées »³⁷², expriment sons et impressions qui évoquent une ambiance. Bien que l'écriture soit soumise à certaines règles, cela reste une « énonciation ici et maintenant ». La signification se perçoit immédiatement, sans la moindre syntaxe. Mais l'énonciation ne se fait pas comme dans les langues occidentales où « est « je » qui dit « je » (Benvéniste, 1966). Dans le haïku, en japonais, on dit : « Je suis cela où je suis », la personne en question n'est pas exprimée comme telle, mais en tant qu'une certaine ambiance. La subjectivité est diffuse dans un ensemble particulier de circonstances ». Berque relève que Watsuji avait perçu chez Bashô, « aucun goût pour le savoir mais une volonté de vivre avec la nature dans l'« accord des souffles »³⁷³.

Les écrivains et poètes ont souvent apprécié cette forme d'écriture pour sa simplicité, sobriété et la raréfaction des mots. C'est l'occasion de l'« événement zen » pour Barthes : « *L'écriture est en somme, à sa manière, un satori : le satori (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet : il opère un vide de parole. Et c'est aussi un vide de parole qui constitue l'écriture ; c'est de ce vide que partent les traits dont le zen, dans l'exemption de tout sens, écrit les jardins, les gestes, les maisons, les bouquets, les visages, la violence* »³⁷⁴.

Le poète Salah Stétié entrevoit grâce au haïku la perfection du vide : « *S'il est en quelque endroit une perfection, elle est non celle du plein, mais du vide. Le vide condamne nos ombres et tout à la fois les préserve. Oui, avec quelques-uns, je crois que l'imperfection est cime et qu'ainsi, seulement, sur cette cime mutilée, s'exprime une parole mieux que nous capable de puissant vide* » et s'interrogeant sur son sens : « le haïku est-il autre chose, détaché sur l'écran plénier du sens, que l'engagement de quelques mots dans une formulation réduite à n'être que leur saveur, saveur des mots, à la fin réalisée ?³⁷⁵ »

Ce vide, c'est la « dé-coïncidence » zen selon Jullien : dé-coïncidence de la volonté de représenter mais sans que cette « rupture » soit négative. Elle favorise « l'éclair de la conscience » et « *met d'emblée à l'œuvre, l'inscrivant dans le sensible, la capacité propre à l'ex-istence. Dans la dé-coïncidence, l'art et l'existence découvrent leur commune origine, et d'abord à l'encontre de la « création » : découvrent que le nouveau – l'inouï – est*

371 Bashô, *L'étroit chemin du fond*. Oku No Hosomi. Introduction, traduction et commentaire par Alain Walter, William Blake and Co. Edit, 2007.

372 Postface de Berque à *La liberté dans l'évolution*, 173

373 Watsuji, *Fudô*, p 277

374 P 10

375 Stétié Salah, *Ur en poésie*, p 57.

*effectivement possible, mais précisément du fait qu'il n'est pas naïvement un commencement*³⁷⁶».

Bilan de chapitre : le rapport de l'écriture au vivant.

Nous nous sommes demandé dans le deuxième chapitre comment l'écriture peut rester en accord avec une conception écosémiotique du vivant et comment le lien vivant au lieu peut se manifester par l'écriture et participer à une forme de vie écopoétique. Nous avons vu que certaines théories prennent en compte l'ancrage spatio-temporel dans le corps scripteur et envisagent, mais partiellement, des aspects pertinents de ce point de vue. Une sémiotique qui n'envisage plus le sujet et l'objet dans une confrontation duale hors espace-temps mais dans leurs interactions réciproques et situées ne peut plus sérieusement concevoir l'écriture comme un simple système de signes écrits, un code, dont la fonction est de transposer les signes oraux. En résumé, avec Guillaume on dira que la pensée se construit dans l'écriture – et pas que l'écriture est un pur produit de l'oral ou d'une idée antérieure.

Le travail réalisé par la génétique des textes nous met en garde : s'il repose sur nombre de marquages, il montre qu'un écrit résulte de diverses écritures et réécritures. La remarque relative au rythme est d'importance : la mise en forme constituante « élimine le scripteur de chair et d'os » et « le temps concret, c'est-à-dire le rythme de l'écriture » obéit en fait à deux mouvements : celui du bras et celui de l'œil.

On peut toutefois, envisager des écritures dont la genèse se fait en accord avec les rythmes du vivant. L'écriture aurait ainsi des temporalités, avec des couches, des strates temporelles plus ou moins épaisses, d'une profondeur temporelle plus ou moins grande – et des niveaux d'existence. Le haïku présente ainsi, outre l'inscription spatiale, une assez bonne continuité dans son rapport au temps. De même, le journal intime ou la lettre. Schoentjes constate qu'« il n'existe pas de forme particulière pour écrire la nature » mais que « le recours au journal marque la volonté de porter témoignage, et d'affirmer l'authenticité du propos en le situant dans un lieu et un temps bien déterminés »³⁷⁷.

Avec les phénoménologues de la « trace », on appréhendera l'écriture qui s'ouvre dans le geste d'inscription et la trace, par laquelle s'opère l'acte d'énonciation, toujours renouvelable dans sa tension entre proaction et rétroaction. L'écriture est plus que du langage, elle est une médiation. Elle met en jeu le sensible et le cognitif. Sous l'effet du corps biologique, lieu de la poussée du style, le corps a la faculté de façonner et dé-façonner les cultures par des styles incarnés. C'est ce que dit Barthes dans *Le plaisir du texte* : « Le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. ». Mais à l'ouverture innovante qui marque une opposition aux langages institués, l'écrivain peut préférer l'ouverture pacifiante aux rythmes du vivant.

Qu'on ait accès ou pas à l'intériorité du sujet, quel que soit le type esthétique adopté par l'écrivain, toute écriture comporte une dimension cognitive et une dimension sensorielle qui la rattachent par un lien indéfectible au corps du scripteur. Pour reprendre l'expression de J-C Coquet, « phusis et logos » ont ici partie liée. La phénoménologie du XXe siècle nous apprend beaucoup à ce sujet et une théorie de l'écriture doit en tenir compte.

Une écriture écosémiotique ne se ramènerait donc pas exclusivement à une écriture in situ issue de la matière vivante (type land art ou green street art) mais à toute écriture

376 Jullien, *Dé-coïncidence*, p 147-155

377 SCHOENTJES, *Ce qui a lieu*, p 137

énactive permettant au corps scripteur de renouer avec le vivant, ses rythmes ou son espace-temps. L'écriture poétique apparaît ainsi, de ce point de vue, comme une écriture privilégiée.

Nous concevons l'approche écophénoménologique de l'écriture dans le cadre d'une « grammatologie intégrationnelle³⁷⁸ » non seulement « pluricodique » mais aussi dans ses dimensions spatiale, passionnelle et éthique, comme force vive, médiation corporelle écosituée, modalisée et agissante offrant à la « coopération interprétative » (Eco, 1979) des « signes ambiants » (Pignier, 2019), ouverts, évocateurs de formes de vie écosémiotiques. L'écriture manifeste et fait émerger des esthésis / esthésies qui, partant du local, en dessine et suggère la portée globale, cosmique³⁷⁹.

Nous pouvons maintenant formuler ce que peut être, dans ses composantes principales, une écriture écopoétique opposée à une écriture techno-symbolique (pragmatique). Ceci est schématique car les deux peuvent être mêlées dans les faits. Elle manifeste la liberté du créateur. Le poème est un lieu vivant et « habité », un « oikos » constitué d'un maillage fait de vide et de plein propice aux sémioses, sans telos ni finalité. L'écriture est médiatrice des interactions et rétroactions entre le poète et le monde (sensibilité → O), elle est captation d'énergies, de flux et son émergence est aléatoire. C'est une praxis écoesthésique, ajustée au cosmos et qui s'exerce avec disparition de l'opposition nature / culture. L'écriture est un mouvement dirigé vers une matière. Le couplage dynamique se manifeste par le geste dans le sein même de l'œuvre pendant sa création (scripteur-> support), se fait à partir d'une inscription ouvrante dans la modalité existentielle de l'actualisation. L'écopoète a une prédilection pour le continu, l'isochronie, le /non terminatif/.

Le poète affirme ainsi une non maîtrise de l'homme sur la nature, une non prééminence sur les autres formes de vie, un non savoir sur l'« être » qui est mouvant, insaisissable. L'écriture est en accord avec l'ethos du vivant (la « po-éthique » du vivant selon Pinson).

L'écopoème met à l'épreuve la créativité du langage. Mais l'œuvre produite a un cycle de vie : Potentiel, Actuel, Réalisé, Virtuel avec « recyclage » par passage dans l'imaginaire du lecteur comme du créateur.

Chapitre trois : Jean Tortel, un poète entre esthésies et esthésis.

Notre choix s'est porté sur le poète Jean Tortel pour la volonté qu'il eut de rompre avec une carrière toute tracée afin de renouer avec la terre natale et y poursuivre ses recherches et sa pratique poétiques. Son observation de la vie du jardin lui permit de renouveler son écriture et ses formes.

I.3.1. Les origines de Jean Tortel...

Les parents de Jean Tortel sont nés dans le Vaucluse et ont des origines paysannes. Dans l'ouvrage qu'elle a publié après sa thèse sur Jean Tortel, Kalixa Dolharé retrace le parcours du jeune Tortel, de l'enfance à Saint Saturnin-lès-Avignon et rapporte que : « Dès son premier anniversaire, chaque été de son enfance, il se rend à Buisson, dans le Haut-

378 I. Klock-Fontanille (2016)

379 Nous remercions Mme Pignier de cette remarque complémentaire.

Vaucluse, où il se sent « en contact avec la terre ³⁸⁰ ». Il est d'abord affecté en Bourgogne puis en 1923 en Avignon où il rencontre et épouse Jeanne-Marie Dupeuple en 1926. Entre 1926 et 1934, Jean Tortel travaille à Gordes, « où son paysage poétique commence à se construire » (...) puis à Toul où il ne se plaît pas (...) et à Marseille de 38 à 65.³⁸¹ (...) Nous reprenons ici la biographie de K. Dolharé car elle confirme notre choix initial :

« En 1965, Jean Tortel prend une retraite anticipée afin de pouvoir se consacrer tout entier à la lecture et à l'écriture. Il s'installe hors les murs d'Avignon, à Villeneuve-lès-Avignon, au bord du Rhône, dans une ancienne propriété nommée les Jardins Neufs. Ce lieu devient pour lui, pendant trente ans, un terrain d'observations et d'interrogations inépuisable : à la suite d'Épicure et des philosophes du jardin, il considère son domaine comme un *speculum mundi*, source de création, mais aussi d'une morale et d'un art de vivre ». (...) À partir de 1965, « tous les textes ont été écrits ici, en ce petit jardin, dans un présent spatial », écrit Jean Tortel dans « *Progressions en vue de* » (p 93). « « Poète scrutateur et interprète de l'espace », Jean Tortel trouve alors sa voix propre et fait paraître ses plus beaux textes (...) » (p 13). Le jardin offre « assez de corps à sa réflexion poétique pour la rendre valide. Le jardin devient ainsi le thème de prédilection de l'écrivain, fermement persuadé que le monde est et qu'il est « transparent » à qui sait le voir selon la « meilleure méthode »³⁸².

L'inspiration de Jean Tortel suit ses déplacements, évolue en fonction des changements de lieux - imposés ou voulus, des demeures ou des voyages : le Vaucluse, Gordes, Toul (en Moselle), Paris, Marseille, les Jardins Neufs. Le poète n'aime pas particulièrement voyager mais il le fait car, comme il l'a expliqué laconiquement : on lui a dit que « c'était une bonne chose ». Il est ainsi allé en Espagne et pendant les vacances se rend à Paris, chez Ponge par exemple, qu'il peut recevoir en retour. Les *Correspondances* font état des nombreux déplacements des deux amis.

I.3.2. Du symbole à la terre des sens...

Après avoir suivi ses maîtres en poésie (Baudelaire, Mallarmé, Royère et les symbolistes), Jean Tortel explore au tournant des années 50 de nouvelles formes d'écriture. Par son activité de critique littéraire, les rencontres et les nombreux échanges dans le milieu des écrivains novateurs des *Cahiers du Sud* dont il est un collaborateur assidu jusqu'en 66 et, par la suite, par son expérience de poète-jardinier, il est conduit à soulever des problèmes essentiels liés au langage, au vivant, à leur relation. Il n'a de cesse de s'interroger sur ce qui peut les déterminer ou, au contraire, sur ce qui peut constituer leur liberté.

L'évolution de sa poésie n'est pas linéaire. Nous allons tout de même nous accorder trois repères essentiels pour mieux comprendre les tensions qui travaillent l'écriture, les avancées comme les retours en arrière : le symbolisme, la déconstruction et la phénoménologie merleau – pontienne.

A la facture figurative des textes d'avant-guerre succède une écriture centrée sur l'objet. Dans la mouvance du Nouveau Roman, Tortel encourage ensuite une littérature objective (en faisant connaître, notamment, Ponge et Guillevic). Il initie lui-même une poésie optique dont l'influence marque encore nombre de poètes contemporains (Dupin par exemple, dont l'oeuvre présente de nombreux points communs). Dans les dernières

380 Émission « Du jour au lendemain », France Culture, 13 février 1990

381 Qu'il ne quitte que pour les vacances et les voyages (voir *correspondance*)

382 Dolharé, *op.cit.*, P 38

décennies Tortel se tourne cependant vers le corps et propose sa conception du « corps double » ou « corps véritable ».

La marque symboliste

Tortel fait ses débuts en expert de l'écriture symboliste. Son premier recueil est fortement marqué par les prédécesseurs symbolistes et manifeste une haute technicité tant syntaxique que figurative. Mais, dès *Jalons*, son premier essai d'esthétique, le jeune homme est en quête d'une vérité qu'il ne parvient pas à atteindre dans le ressenti constant de l'inadéquation de son langage poétique et de ce qu'il souhaiterait exprimer. Le sentiment d'un anisomorphisme³⁸³ entre le vécu et le dit s'est d'abord traduit comme la montée d'un incoercible besoin de vérité, accompagné d'impuissance et de culpabilité envers la chose à nommer. S'il y a critique d'un langage³⁸⁴ c'est qu'il y a « présence abolie » ou encore « absentification des corps » par le langage. "Représenter" le rapport au monde instauré par l'expérience poétique c'est, pour lui, tenter de "présentifier" cette expérience mais, dans le même temps avouer son impuissance à la rendre par des mots. C'est donc aussi, présentifier l'absence d'un savoir et, par là, les oscillations du croire. *Jalons* est ainsi l'aveu d'« un ne pas pouvoir-faire » : « Les mots sont impuissants à...Mais non, malheureux, les mots ne sont jamais impuissants, mais toi. C'est à ce moment précis où, par trop de scrupules peut-être, tu luttas désespérément avec eux et te laisses emporter par leur tourbillon, brisé, que tu prends la pleine conscience de ta qualité de poète, et que pourtant tu cesses de l'être, puisque tu ne peux plus t'exprimer. ³⁸⁵ » L'irréductibilité présence/langage est évoquée dès *Cheveux bleus*, un recueil qui, en 1931, à l'époque du surréalisme, reste marqué par les symbolismes baudelairien et mallarméen. La page est ici substitut de la présence de l'être aimé. C'est à elle que le poète confie ses soucis. L'impossible rencontre entre la chose et le mot est également regrettée dans les derniers vers où « le ciel qui se pâme aux plaintes enfantines / Ne connaîtra jamais le verbe qui le crée ». Dans *Votre future image*, le langage cache l'être : le vers est ainsi « surpris » qui couvre l'oiseau. Dans *Paroles du poème*, Tortel distingue nettement le monde de l'ici-maintenant et « un autre monde » verbal : « Ma nourriture est le secret / Que je poursuis et que tu gardes, / À la parole destinée, / Chair que je crée si je la mords / Et la désigne à l'autre monde. » De même, dans *Élémentaires*, à la suite de Mallarmé, le poème « À partir d'une fleur » engage une réflexion sur le langage et sa distance au réel :

« Ce friselis de pétales,
Agencement ou mousseline de couleur,
Tout cela est absence
Quand elle est là. » (p 11)

« Rose et profonde, aussitôt étrangère,
Elle tremblait, vivante entre les mots,
Entre les morts peut-être et le silence » (p 13)

« Le commencement de la fleur

383 Terme employé en philosophie pour exprimer un décalage

384 Titre d'une suite poétique de Jean Tortel.

385 Tortel, *Jalons*, p 10

C'est elle-même et c'est merveille
De l'y laisser. »

« Le langage n'est là
Que pour la faire autre,
Bienvenu cependant
S'il l'a multipliée. »

« A quoi sert-il cependant
Sinon à dévorer
L'objet qu'il désigne ? »

Plus tard, *Le discours des yeux*, en 1982, exprime le regret de la conjonction et du recours palliatif aux substituts déréalisés de l'objet : « *Ou bien : déposé, oublié sur le blanc, quand obsédante de n'être pas une vue, l'image n'est plus d'ici mais détachée de son objet – (et tout objet alors insaisissable n'étant plus que son miroitement qui tourne en girant le nocturne d'où il ressurgit sans repos), spirale de l'espace autre (dans le temps disparu de la mémoire et celui, faux du rêve) et nue différemment, tournoie.*³⁸⁶ »

Selon le principe de l'innutrition, Tortel s'est imprégné du meilleur des poètes et a mûri leurs propositions. C'est dans une injonction de Scève qu'il trouve la voie qui sera désormais la sienne, dans ses multiples variations : « Que l'importance soit dans ton regard... ». *Cheveux bleus*, comme une grande partie de l'œuvre de Tortel avant les années 50, est marquée par diverses influences. Scève, Baudelaire, Mallarmé et Apollinaire ont chacun marqué le style du poète. Durant l'émission radiodiffusée « Un écrivain à notre table », Tortel présente *Cheveux bleus* comme un hommage à Baudelaire. Le symbolisme et les emprunts sont prégnants (le symbolisme mallarméen, les thèmes, lieux magiques d'inspiration d'Apollinaire). Le rapprochement entre l'amour et la poésie est d'abord exprimé dans un poème pour Nane « Le poème et toi » où la femme est la muse.

Dans *Jalons*, l'hérité poétique marque encore l'écriture. Tortel n'hésite pas à mentionner le « vide papier » et sa blancheur et Mallarmé reste très présent jusqu'aux recueils tardifs. Tortel affiche néanmoins la volonté de rompre avec les « romances écœurantes » de Verlaine et le couple de « mauvais garçons » que furent Verlaine et Rimbaud. La rupture d'avec Rimbaud, quoique souhaitée, semble moins évidente. Dans *De mon vivant*, un poème intitulé « Arrivée » répond au « Départ » de Rimbaud et reconnaît que le poète a marché dans la trace de son prédécesseur. L'anaphore « il y a » présente dans « Enfance III » de Rimbaud sert encore d'amorce à Tortel. Le rejet de Verlaine, quant à lui, est réitéré dans *Votre future image* : le poète est associé à la grisaille et à un lyrisme dégénéré.

Dans *Votre future image* on trouve des poèmes consacrés à des héroïnes mythiques célèbres (Ophélie, Juliette...) et, en référence à Mallarmé, un poème intitulé « Suicide beau ». De fait, si l'on trouve dès 1942, des poèmes consacrés à l'objet, témoins d'un souci de réorientation de l'inspiration poétique vers l'objectivisme, jusqu'en 1946 on trouve des poèmes de facture majoritairement classique. Mais Tortel marque ensuite une volonté affichée de changement. L'épigraphe de *Paroles du poème* (1946) dit ainsi : « Le poème parle. Simplement puisque son dire est une constatation. » L'acte de langage mis en œuvre

386 Tortel, *Le discours des yeux*, P 24

est loin d'être encore pur constat pourtant : le « je » est omniprésent, la tonalité souvent lyrique et le langage métaphorique. La substance du contenu enregistre le bouleversement mais la syntaxe est complète. Dans *Naissances de l'objet* l'influence du « Sonnet en X » de Mallarmé et la thématique du silence marquent « Neuf poèmes regardent³⁸⁷ » : « Silence dans le champ rouillé / Que le maître abandonna / Les pousses grises durcissent au soleil / Nul ne passe par là. »

Passage par la déconstruction et le textualisme

Il faut ensuite replacer la pratique poétique de Jean Tortel dans le contexte de la période de déconstruction philosophique et littéraire qui prévaut à la fin des années 60, tout particulièrement représentée par le mouvement Tel Quel. Pour rompre avec toute forme de subjectivisme, Tortel inscrit d'abord sa poésie dans le vaste mouvement de contestation de la "déconstruction".

Claude Dubois a écrit un article sur cette idéologie : « *La « déconstruction » est un terme de philosophie générale. Il s'agit de « la traduction interprétative opérée par Jacques Derrida des termes « destruktio » et « abbau » employés par Heidegger dans Sein und Zeit pour signifier l'entreprise de « destruction de l'histoire de l'ontologie ». La traduction plie ces mots et cette entreprise au propos derridéen. Qu'est-ce que déconstruire ? Une stratégie affirmative qui, partout où elle s'exerce, procède au renversement des oppositions traditionnelles, qu'elle découvre comme autant de hiérarchies violentes. (...) Que déconstruit-on ? Des textes et d'abord des textes philosophiques – mais à suivre le concept de « texte général », tout, et notamment des « institutions », peut-être concerné par la déconstruction.* ³⁸⁸ »

Opposant poètes du signifiant et poètes du signifié dans *Introduction à la poésie contemporaine*, Lewers rassemble Queneau, l'Oulipo, Tel Quel dans le premier groupe et les resitue dans le contexte de leur époque :

« *Humoristiques ou non, de telles recherches ou expérimentations soumettent au primat du signifiant toute production d'un sens. Qu'il s'agisse de langue ou de littérature, elles sont le fait d'une pléiade de chercheurs venus des horizons de la linguistique structurale ou chomskyenne, de la psychanalyse, de la psycho-critique ou de la socio-critique, au cours des années 1960-1975. Structuralisme, marxisme, psychanalyse inspireront donc assez vite, de façon conflictuelle mais dans une perspective révolutionnaire, les fondateurs et les collaborateurs de la revue Tel Quel, née en 1960, en même temps que l'Oulipo. Son titre fait référence aux deux volumes d'essais critiques de Valéry ainsi intitulés parus en 1941 et 1943. Ce choix insiste à l'origine sur l'étroite corrélation qui unit qualité littéraire et travail de la forme, ou de l'écriture. Dans Tel Quel, en effet, Valéry écrit : « Les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles.* ³⁸⁹ »

Denis Roche affirme que la poésie n'est plus que « survivance idéaliste et « symbolarde », « jeu rhétorique de codes surcodés à l'infini ». « Elle a leurré les surréalistes, pris au piège des symboles et des métaphores ³⁹⁰ ». Nous retrouvons une même critique dans les carnets de Tortel (rassemblés dans *Ratures des jours*) qui voit dans le discours et le symbole, les « deux ennemis » et il déclare que « la métaphore est inutile ».

387 *Naissances de l'objet*, P 92

388 Encyclopédie philosophique universelle, *Les notions philosophiques. Dictionnaire 1*,

389 P 121

390 P 122

Mais Tortel ne déconstruit pas pour déconstruire, ne transgresse pas en fonction d'un mot d'ordre, ne suit pas une mouvance textualiste pour s'inscrire dans un groupe, il transgresse d'abord parce qu'il est en quête d'une vérité d'ordre poétique et que pour lui cette vérité ne peut que passer par le langage. Il est donc en quête d'un autre langage. Ce qui le conduit, bien évidemment, à explorer les voies ouvertes autour de lui, à s'y engager. Il serait toutefois erroné de dire que Tortel « suit » car il ouvre lui-même les voies. Les dates de ruptures proposées par Michel Collot dans *Le chant du monde* montrent en tout cas qu'il était bien en avance...Il soulevait en effet des problématiques dont sa poésie est un traitement expérimental, tâtonnant, toujours remis en question. Il était en quelque sorte un « lanceur », un promoteur d'idées – ce qui se conçoit aisément vu son rôle de rédacteur en chef et collaborateur dans une revue de poésie ouverte et novatrice – mais non inféodée – comme *Les cahiers du sud...*, commencés, c'est vrai, avec les textualistes mais ensuite volontairement restés en marge. La *Correspondance* entre Ponge et Tortel révèle des tensions entre eux et les membres de Tel Quel et manifeste une ironie quelque peu acerbe à leur rencontre. Ponge, qui a commencé auprès d'eux, s'est ensuite lui aussi écarté du groupe.

Dans un article sur Jean Tortel, paru dans son *Dictionnaire ...*, Jean- Luc Steinmetz caractérise *Relations* (1968), *Limites du regard* (1971) et *Instants Qualifiés* (1973) comme des oeuvres porteuses de textes « proches des essais de déconstruction, tentés à la même époque par l'avant-garde ». L'émergence de la nouvelle poésie désirée dans *Jalons* se fait de manière discontinue et non linéaire dans des œuvres qu'on peut qualifier d'intermédiaires avant *Instants qualifiés*, *Arbitraires espaces* ou *Des corps attaqués*. Dans ces œuvres – situées après la guerre jusqu'au début des années 70, nouveau et ancien style alternent dans un mouvement expérimental. Dans *Naissances de l'objet* les objets revisités en hommage à Francis Ponge (la rose, la lampe, le miroir et la fenêtre) font naître une nouvelle morale : « Il est dur de sortir de soi / où l'on est bien / Et qui peut me reprocher d'être bien/ Sinon celui que je suis plus grand que moi / C'est à moi de trouver l'issue / Qui ne me quitte pas³⁹¹. »

Le retour à la terre, une écriture en son « site »

L'inspiration née de la nature est présente dès *Jalons* (p 75) mais en regrettant qu'elle s'exprime spontanément dans un « vieux » langage désormais récusé et obsolète. Le poème fait son auto- critique :

« Coup de filet.

Le bleu des seringas sur l'odorante plaine,
Le rythme éblouissant des nymphes sur un mur,
Le miroir qui se dépolit sous ton haleine
Perturbatrice et pâle au vol dépouillé dans l'air,
L'arbre inquiet, jamais le même,
Et le dépouillement de l'âme sous la nue
vivante – à soi-même, inconnue,
Le bleu des animaux répandus sur la plaine,
La plaine vivante et pâle et le miroir qui la reflète.
Miroir de l'âme à ce qu'on dit. Je répète

Les vieux mots enterrés sous le mépris des poètes. »

Si, dès les années 50, nous trouvons des ferments de ce qui pourrait être considéré comme du « textualisme » dans les écrits de Tortel, cette réflexion et ce langage ont déjà leur « site », pour reprendre l'heureuse expression de J.L Steinmetz, et sont déjà installés dans une relation analogique quasi-viscérale avec la Terre.

Avant de rappeler l'importance de « l'expérience éditoriale » dans laquelle Nicole Pignier n'hésite pas à voir « une force et forme de vie »³⁹² nous allons déterminer quelles sont les influences littéraires de Tortel ainsi que les affinités entre Tortel et deux autres poètes qu'il a fait connaître grâce aux *Cahiers du Sud*, et sur lesquels il a publié des essais, à savoir Eugène Guillevic et Francis Ponge.

I.3.3. Un poète, des poètes... « Ce réseau de souffles, cet entrelacs »

La présentation de *Correspondance* nous rappelle la définition du terme « époque » par Jean Tortel : « *«s'y devine ou s'y entend l'écho d'autres voix autour des deux dominantes, moins frémissements d'une actualité (ici absente ou distancée) qu'esquisse du réseau immédiat des relations les plus proches, mais qui définissent tout de même une époque au sens que J. Tortel donne au terme : « Ensemble des travaux et des jours qui, dans un laps de temps donné, celui d'une génération par exemple, compose les soucis et les joies de l'homme, si l'on veut bien dire qu'une époque n'est, après tout, que ce réseau de souffles, cet entrelacs qui en fin de compte dessine une courbe dont la direction est visible* »³⁹³ ».

Un poète baroque ?

Jean Tortel s'est intéressé aux Baroques et dans *Un certain XVIIe siècle*, il nous laisse aussi un très intelligent et sensible « Baroques. Avant-propos sur les Baroques allemands. » Notons que Jean Tortel fait partie – et à juste titre – des auteurs composant l'anthologie critique de *Lire le baroque* de Jean – Pierre Cheveau, aux côtés de Montaigne, Théophile de Viau, d'Aubigné, Corneille et, plus près de nous, J. Morel ou Jean Rousset. Dans son *Clefs pour la littérature*, enfin, Jean Tortel fait référence à de nombreux auteurs baroques et dit que le baroque est « une constante de l'esprit »³⁹⁴. Nous allons cependant nous intéresser ici plus particulièrement à l'avant-propos d'*Un certain XVIIe siècle*.

Après son éblouissante description de la sensibilité baroque, Tortel présente ensuite des poètes et des citations tout en relevant des poncifs (c'est le terme qu'il emploie). Mais, se dépêche-t-il de préciser : « Ne pas trop insister, cependant, sur des « imitations » systématiques ; il est trop naturel qu'une mentalité commune s'exprime en mouvements et en images semblables. » Dans le même temps, reconnaît-il, « *sous le même nom de « baroque européen », on désigne en fait, diverses expressions qui ne se recouvrent pas toujours. Et plus encore que les expressions, les morales sont différentes : la position de l'esprit devant la présence baroque n'est pas la même partout.* » Pour la catégorie « baroque » proposée, il y a ainsi, certes, un « schéma général » mais surtout des « structures complexes » et il convient surtout de montrer en quoi les poètes sont

392 Pignier, *HDR*, chapitre trois, « L'expérience éditoriale comme force et forme de vie ? »,

393 *Cahiers du Sud*, n°280, 1946

394 Tortel, *Clefs pour la littérature*, p 130

« originaux, irréductibles ». Le contexte socio-historique joue d'ailleurs un grand rôle dans ces différenciations car il influence tant le contenu que l'expression.

On reconnaît bien là Jean Tortel, niant la validité ou l'intérêt « concret » de la catégorie, la laissant aux « historiens de l'art et de la littérature » mais capable, malgré tout, de l'explorer, de la pulvériser jusqu'à proposer lui-même un invariant : « *maintenant qu'il n'est plus regardé comme une dégradation du goût, mais comme une force spécifique de la sensibilité, passé le temps de Brunetière, il serait peut-être excellent de le poser dans le relatif, et parfois même dans l'accidentel*³⁹⁵. »

Quant au « vertige » baroque, Tortel le récuse pour l'exercice même de la poésie. Dans l'entretien accordé à René Kochmann, il dit clairement : « Je n'ai jamais considéré la poésie, ou ma poésie, comme un vertige, comme une illumination. S'il y a illumination, s'il y a vertige, c'est à l'intérieur du texte : c'est aux autres de le voir, ce n'est pas à moi. »³⁹⁶

Jean Tortel est-il un continuateur de la poésie baroque, et une fois ceci dit, aurions-nous tout saisi de l'individu ? Il est légitime, c'est vrai, de l'associer aux Baroques. Il est connu et reconnu pour ses écrits sur le baroque et les thèmes ou stylèmes récurrents de sa poésie du jardin et des paysages le placent dans cette lignée (la profondeur et le mouvement, par exemple³⁹⁷). Mais la sensibilité réagit-elle en regard de catégories littéraires qui seraient comme de grandes « idées sensibles » parmi lesquelles on pourrait choisir ? On se doute que Jean Tortel aurait peu apprécié qu'on le catalogue aussi strictement. En posant la question, nous réitérons en fait l'éternel conflit au sein de l'esthétique : parle-t-on des sensations individuelles (dégagées du collectif) ou d'une « sensibilité culturelle » ?

L'artiste : entre sensibilité individuelle et sensibilité collective (esthesis et esthésies)

A l'époque de Jalons, Tortel estime que l'artiste est à la fois un Moi et « la foule ». Alors que son maître Jean Royère pense que « l'artiste est un Moi ; l'art est une foule », Tortel réintègre sous la forme de la compétence la dimension collective attachée à l'artiste : « *L'artiste est aussi une foule et réunit en lui-même la répétition et la catachrèse. Il est à la fois original, en tant qu'il est lui, et un homme comme les autres : un simple chaînon. Il est une foule puisqu'il est un homme, c'est-à-dire un conglomerat excessivement complexe d'hérités, d'automatismes, et aussi d'imprévisibilités, car la foule, summum de répétition, est aussi summum de catachrèse. La répétition et la catachrèse ne peuvent exister isolément, mais seulement en fonction l'une de l'autre. Tout est à la fois, répétition et catachrèse*³⁹⁸. »³⁹⁹

Le discours des yeux et les carnets sont clairs : Tortel voudrait faire passer les valeurs de l'individu avant celles du collectif : « *Dire je, quand c'est lui qui le dit mais nul autre que lui ne peut le dire, soulève les difficultés inhérentes au désir de désigner, en se nommant soi-même, les rapports avec un on qui vous a fondé et dans le sein duquel on se fond. (Difficultés que des phrases assumeront quand elles auront constaté que le je et le on sont à la fois des entités et des corps, gluants ou bleus - et que, partagées entre le concret*

395 P 130-131

396« Entretien avec Jean Tortel », p 144.

397 On consultera avec profit, si ce n'est déjà fait, l'étude de Claude Zilberberg sur le Baroque et le Classicisme, *Présences de Wölfflin*.

398 Sociolecte et idiolecte pour le sémioticien. Voir Fontanille, « La base sémiotique de la perception » : « la perception se spécifie à l'intérieur d'un idiolecte et d'un sociolecte. »

399 Tortel, *Jalons*, « En forme de notes sur le musicisme. », p 93.

et l'abstrait, des zones d'obscurcissement les traversent). (...) Nous discouons mais on nous parle. Et le on qui nous parle est immobile. C'est nous qui bougeons. Immobile aussi, l'objet. Mais les images dansent. (...) Reconnaître que « on » ne discerne pas ce qu'il voit, mais encore que ce qu'il voit n'est pas ce que nous lui rapportions ; que c'est traversé, corrigé (légiféré) par tant d'interventions étrangères à nos sondes, qu'à chaque instant l'objet perçu (attaqué, détraqué), n'est plus celui qui avait provoqué le désir quand nos vues l'interrogeaient naïvement ; s'en remettre alors aux visions dont « on » est le producteur : c'est récuser nos réponses. (C'est sans doute aussi récuser l'objet). Et refuser le face à face. »⁴⁰⁰

Jean Tortel sait que le regard ne peut se départir de sa dimension culturelle : « Peintures : nos regards sont culturels, fondés sur ceux de quelques autres qui... C'est pourquoi ils changent à l'égard du tableau. Du texte aussi, du reste. Ou alors, et dans le meilleur des cas, l'oeuvre dans sa durée nous regarde autrement, afin de briser ce qu'elle est et de se reconstituer pour nous. Ce sont nos regards qui sont suspects, mais qui se laissent avoir. »⁴⁰¹

Le milieu littéraire : Les cahiers du sud

Les influences antécédentes sont importantes mais le milieu fréquenté par le poète comme la singularité de sa sensibilité œuvrent de conserve jusqu'à créer un mouvement révolutionnaire de changement paradigmatique. C'est ce qui s'est produit avec les « poètes marseillais » au tournant des années 50 avant que deux groupes plus distincts se forment (les « matérialistes » et les « telquellistes »), ces deux groupes s'étant cependant accordés sur la nécessaire rupture antilogocentrique. Tortel s'inscrit dans ce mouvement de contestation qui prévaut et évolue tout au long du XXe siècle. Daniel Briole, dans *Lire la poésie française du XX siècle*,⁴⁰² présente les poètes qui ont marqué les années 40-60 et met en avant leurs affinités.

C'est dans la troisième partie de son ouvrage « 1940- 1960 : combats, inventions, redécouvertes » et plus précisément au chapitre « L'invention de nouveaux langages » que Daniel Briole présente Jean Tortel. Le rôle des revues est, en ces années-là, capital. (« Ce sont des laboratoires pour les Lettres », disait Valéry). Les *Cahiers du Sud* « jouent après 1945, un rôle de tout premier plan ». D. Briole rappelle que différents courants étaient « en conflit » à cette époque et que nombre d'œuvres originales sont alors nées : « C'est dans ce contexte dominé par d'âpres et stimulants débats d'idées que se développent certaines œuvres novatrices, produites par des individualités fortes, issues dans certains cas d'une rupture complète entre une activité de résistant pendant la guerre et un travail de création poétique ». Il présente alors, bien évidemment, René Char puis Francis Ponge. Viennent ensuite « loin du lyrisme et du surréalisme : Follain, Guillevic, Tortel », tous trois réunis dans leur refus de la métaphore⁴⁰³.

Dans le recueil *Correspondance 1944-1981, Francis Ponge, Jean Tortel*, l'introduction présente *Les Cahiers du sud* :

« Les Cahiers du Sud furent pour le Midi un foyer littéraire, intellectuel dont le rayonnement peut se comparer à celui de la NRF à Paris. Ils se caractérisent par un vaste

400 Tortel, *Le discours des yeux*, pp 74-75, p 135, p 150.

401 Tortel, *Ratures des jours*, p 235

402 Briole, *Lire la poésie française du XXe siècle*, Dunod, Paris, 1995

403 Briole, *op.cit.*, pp 99-103

réseau de collaborateurs, par une rare capacité d'accueil et un éclectisme heureux dont témoigne la collection des frontons. Ils ont non seulement accueilli dans leurs colonnes des écrivains tels que J-P. Sartre, A. Camus, P. Valéry, M. Yourcenar, des critiques et des chercheurs comme Odette de Mourgues, Albert Béguin, Georges Poulet, Paul Bénichou, mais surtout ils se sont ouverts à toutes les littératures étrangères, germaniques, romanes, sud-américaines. Chargé dès 1943, de la « Revue des revues », membre actif du conseil de rédaction de 1945 à la cessation en 1966, J. Tortel signe à la fois des poèmes, des articles critiques, des chroniques sur le roman, la poésie, la recherche dix - septième. Il lutte pour imposer Guillevic et Ponge « que n'acceptait pas sans réticence une équipe familière des surréalistes (à cause d'André Gaillard, l'un des fondateurs) et quelque peu fascinée par Saint-John Perse et Valéry ».

Jean Tortel vouait une profonde et durable admiration à l'écriture de son ami Francis Ponge. Jean-Marie Gleize pensait qu'il faudrait « rouvrir le dossier de la relation Ponge-Tortel et Tortel - Ponge, qui ne saurait se réduire au constat d'un épicurisme, d'un matérialisme, d'un objectivisme et d'un littéralisme partagés.⁴⁰⁴ L'article sur *Le parti pris des choses* paraît en 1944, il fait partie d'un « petit corpus d'articles « à chaud » (...) à une date qui n'était pas trop favorable à la divulgation d'un recueil somme toute « expérimental », en tout cas très peu conforme à l'horizon d'attente en matière de poésie. » Jean – Marie Gleize voit dans la publication de ce texte une « intention stratégique » de Jean Tortel : « Jean Tortel a souvent rappelé quel a été son apport aux *Cahiers du Sud*, à partir de 1938, date de son arrivée à Marseille et de son engagement aux côtés de Ballard, Bousquet et les autres : celui d'un introducteur d'un réalisme, d'un littéralisme non lyrique (Ponge, Guillevic) dans un contexte où régnait d'un côté la fascination pour le poétisme surréaliste et d'un autre pour l'altitude formelle, voire formaliste, d'un Valéry, comme pour le « haut-voltage » persien. Ce texte d'introduction au *Parti pris des choses* apparaît alors comme une sorte de manifeste en faveur d'une poésie nouvelle, ou d'une poésie autre, qui prônerait une certaine morale de l'expression. » Mais Jean-Marie Gleize trouvait également intéressant d'envisager les « divergences fondamentales » que les deux amis auraient toujours sciemment passées sous silence.

Dans cette correspondance, la plupart des lettres sont de Francis Ponge (les autres lettres sont-elles égarées, perdues ?) mais elles montrent que l'échange était régulier avec Jean Tortel et qu'il s'agissait d'un dialogue, d'un véritable échange entre poètes et hommes de Lettres vivant une période de grands bouleversements dans le monde littéraire. Les lettres de Ponge sont intéressantes à plus d'un titre : elles font resurgir l'effervescence littéraire des revues (*NRF*, *Cahiers du Sud*), les fréquentations, le milieu littéraire et intellectuel de l'époque au sein duquel se meut Ponge. Il connaît malgré son état (dit) de misère beaucoup d'écrivains. Il voue une très grande amitié à Tortel, souhaite le rencontrer souvent. La qualité de cet échange est ainsi décrite par Bernard Beugnot et Bernard Veck qui ont rassemblé les lettres et écrit la préface de l'ouvrage :

« La relation nouée dont parle Tortel ressemble à une variation sur l'antique définition de la lettre comme « dialogue des absents » (*Démétrios de Phalère*). « Les mots développés qui reparaissent à la lumière, après la traversée obscure, agissent de la même façon et restituent à ceux qu'ils sont allés chercher la présence de l'absent » ; « Tu ne saurais pas ce que je suis, ni moi ce que tu es si nous n'arrivions pas à nous reporter ensemble à

404 Gleize, Publication de la société des lecteurs de Francis Ponge, rubrique « La fabrique pongienne ».

l'expression de ce que nous avons en commun » ; « fonction admirable de l'écriture-cristallisation. Toi, qui écris, tu es où tu n'es pas⁴⁰⁵. »

Ponge entretenait également un échange épistolaire avec, dans « ses jeunes années », Gabriel Audisio, puis Paulhan (« figure du père ») puis son ami Philippe Jaccottet, ainsi qu'avec Sollers. Ponge vit d'abord à Paris avec sa famille dans une certaine précarité, avec des dettes, des prêts...il fut aidé par d'autres poètes dont Tortel ; dans la lettre 42, il manifeste sa reconnaissance à J. Tortel pour l'envoi d'un mandat. La lecture de ces lettres révèle que, même après 50 ans, Ponge courait toujours après l'argent, était toujours sans le sou. Il n'avait pas la situation stable de Jean Tortel (fonctionnaire). Ces lettres montrent aussi que Ponge souhaitait devenir célèbre⁴⁰⁶. Sans profession stable et rémunératrice il a cependant des relations parisiennes. Il donne fréquemment des adresses à Jean Tortel et interfère auprès d'écrivains pour que des maisons d'édition publient son ami. Il collabore ensuite à la revue *Action poétique*. Il y a donc une aide mutuelle entre les deux hommes mais, on le comprend dans les lettres, une immersion complète dans le milieu littéraire marseillais pour Jean Tortel, et dans le milieu littéraire parisien pour Francis Ponge. Ils aiment échanger sur la littérature et leurs écrits.

Ils ne se contentent pas de se conseiller, ils se donnent mutuellement des travaux à réaliser ou à publier, s'informent de leurs publications respectives dans *Action* ou aux *Cahiers*. Lorsque Ponge travaille pour *Action (poétique)*, il demande des textes à Tortel. Ponge est à l'origine de « l'acte d'écrire » de Tortel et Tortel a demandé (et réclamé, sous peine de détruire l'équilibre et la cohérence d'un numéro prévu des *Cahiers*) ce qui deviendra « Pour un Malherbe ». Ils s'aident, en fait, dans les publications. Ils se consacrent fréquemment des poèmes.

Dans les années 49-50, de grands bouleversements eurent lieu. Ponge a proposé une réflexion autour du renouveau de la rhétorique, la réflexion autour de l'écriture est également engagée. Ils se recommandent des auteurs (Solier, *Contre – terre* ou des poèmes d'André du Bouchet conseillés par Ponge à Tortel). Ponge envoie aussi une liste d'adresses parisiennes dans laquelle on trouve Maurice Merleau-Ponty (24, rue de la tour, dans le XVIe).

Ils se rencontrent durant les vacances (à Paris rue Lhomond) « lorsque Ponge est enfin mieux installé », à Marseille chez Tortel ou à Avignon aux Jardins Neufs puis aux Vergers de Bar-sur-Loup, chez Ponge, et avec d'autres écrivains aussi ; la correspondance évoque ces rencontres. Ponge relate aussi en détails les propos tenus au sujet de Tortel ! Lorsque Ponge ne peut répondre à l'invitation (raisons financières ou familiales), c'est toujours un très grand regret pour lui. Il rappelle alors fréquemment que le dialogue, les échanges, les réflexions avec Tortel sont pour lui essentiels.

Les relations / interactions au sein du milieu littéraire apparaissent donc capitales : La publication dépend de comités, des sélections sont faites en fonction de la qualité ou de l'innovation des textes et il y a des contraintes de publication : un certain volume et une forme de cohérence pour l'ensemble d'une parution. Des refus peuvent toutefois être compris comme des désaccords entre personnes – qui mettent ainsi des bâtons dans les roues...À plusieurs reprises Ponge et Tortel évoquent ce fait. Comme nous l'avons déjà dit, les relations au sein d'une même « confrérie » ne sont pas toujours amicales ou solidaires. (Tel Quel est mentionné).

405 *Correspondance*, P 11

406 *Id*, P 75

Il n'y a donc pas de réelle autonomie de l'écrivain. Jean Tortel pense cependant qu'il a eu « une plus grande autonomie que les autres rédacteurs. Ce que je dois, bien entendu à l'atmosphère, à l'esprit des *Cahiers*, est absolument considérable. Mais je ne pense pas que je suis véritablement ce qu'on s'est complu quelquefois à appeler un poète des *Cahiers du sud* comme, du moins, on se l'imaginait en 1938. » (Avant son arrivée.) Selon Tortel, c'est Joë Bousquet qui a le plus marqué *Les Cahiers* : « Je crois que Bousquet était le véritable maître des *Cahiers du Sud*, un maître absent, immobile et nocturne. Et malgré tout, il était toujours présent dans l'élaboration des *Cahiers*. »⁴⁰⁷

Quoi qu'il en soit, on peut sans forcer le trait considérer que Jean Tortel fut un « influenceur » (Raymond Jean dit « un admirable incitateur ⁴⁰⁸ ») : « Bien des choses entendues dans les *Cahiers du sud* et notamment par la bouche de Jean sont passées par là et sont passées ailleurs », affirme Emmanuel Lochaque dans une émission de radio. La liste est longue des poètes qui lui sont redevables : Du Bouchet, Steinmetz, Dupin, Noël, Vargaftig, Henry Deluy, Nicolas Pesquès, Claude Royet-Journoud, Gilles Cyr, Antoine Emaz, Philippe Beck...⁴⁰⁹

Suivre les mouvements de son époque, les écouter, en extraire le meilleur mais aussi critiquer et innover, telle était la règle de Tortel.

Guillevic, Ponge, Tortel : les affinités et les différences.

Ponge, Guillevic et Tortel ont travaillé chacun à leur façon pour plus de concrétude. Leurs problématiques initiales sont parfois très proches mais ils ont donné sinon des réponses du moins des traitements différents. Tortel n'écrit ni comme Ponge ni comme Guillevic, pas plus que Guillevic n'écrit comme Ponge. L'ouverture sur le monde ne prend pas le même chemin.

Bachelard voyait en Guillevic un « poète de l'imagination matérielle ». Briolet considère que « *Terraque met en relief la véritable originalité de son auteur : nommer la matérialité des choses, les explorer, les dévoiler (...) pour interroger le monde, tenter de l'appivoiser en exorcisant l'inquiétude qu'il inspire dans son rapport avec l'inconnu ...* » avec « une réticence constante envers l'image et la métaphore », et « dépouillement, sobriété, émotion sévèrement retenue ». D. Briolet décèle ainsi des « affinités » qui rattachent Tortel à Guillevic : « *Pour lui (Tortel), le poème est avant tout parole maîtrisée, parole faite pour dire l'intensité d'un regard attentif sur le monde, sur le corps, source du désir, mais aussi – la polysémie du mot l'indique - « objet matériel caractérisé par ses propriétés physiques » (dictionnaire petit Robert). « Presque toujours étranger à l'inquiétude qui habite les interrogations poétiques de Guillevic face à l'épaisseur de la matière, Tortel est avant tout guidé par la recherche d'un bonheur d'expression qui n'est autre qu'un bonheur de dire⁴¹⁰ ».* Tortel dans *Guillevic* avait noté cette caractéristique lorsqu'il comparait Ponge et Guillevic mais pour relever une différence :

« *L'action Pongienne s'exerce donc sur un langage dont elle se méfie, parce qu'il n'est pas lui-même avant d'être délivré, tandis qu'elle fait confiance en l'objet dont la seule tare est d'être mal nommé par qui en le change. Sa morale est une morale de l'expression.*

407 René Kochmann, « Entretien avec Jean Tortel », p 144-145.

408 Raymond Jean, *L'œuvre ou vert*, introduction, p 12.

409 Liste à laquelle on peut ajouter tous ceux qui l'ont apprécié : Arseguel, Laude, Sarré, Guglielmi, Clancier, Veinstein, Todrani, Roubaud, Hocquard, Jouanard, Albiach, Dobzynski, Chappuis, Gleize...(liste non exhaustive).

410 Briolet, pp 104-105.

Chez Guillevic, au contraire, les choses au départ, sont dans leur propre nuit, dans leur propre souillure et si la parole en est atteinte, si un certain silence primordial s'établit, c'est que les choses sont là trop menaçantes par leur lourdeur, l'informel qu'elles portent en elles, pour ne pas apporter au langage d'abord la frayeur d'avoir à la nommer ».

Dans son *Guillevic*, Tortel dit que l'univers de Guillevic est « *Un univers tangible. Toute la poésie de Guillevic est possédée de l'intense besoin de toucher, afin d'éprouver la présence d'une espèce d'épaisseur (souvent liée d'ailleurs à l'érotisme)* ». « *Un monde épais* », « *mais réel aussi dans le sens de non idéalisé, non enjolivé, présenté avec ses rocailles et ses pourritures* » (...) : « *les objets quotidiens que la pauvreté rend sacrés* » ... « *La poésie de Guillevic contient, je dirais organiquement, une des qualités humaines essentielles, et peut-être la plus précieuse : le sens de l'effort, qui le pousse à serrer toujours d'un peu plus près la vérité* » ; « *toujours les mêmes objets, le même étang, la même assiette (...) il y a dans Carnac « ce mur qui s'écaille* »⁴¹¹ ; *il y aura toujours quelque chose de religieux dans l'approche guillevicienne de l'objet* », « *ni l'arbre ni l'armoire n'étaient des symboles (...) et pourtant, l'objet est dans un « espace quasi-mythique* »⁴¹² ».

Le style de Tortel se différencie de celui de Guillevic dans *Terraqué* qui reste très symbolique. Tortel voulait en finir avec le symbolique, cette écriture de mise à distance du réel et de la sensibilité dont il maîtrisait pourtant les techniques. Mais Guillevic, il faut le reconnaître s'est ensuite engagé dans un « travail de simplification, pour passer du discours à l'ellipse »⁴¹³. Il y a réduction des expressions pour plus d'énergie. (...) Il nommera *quanta* les courtes séquences qui constituent ses poèmes, empruntant cette notion – le quantum est une quantité irréductible – aux théories du physicien Max Planck⁴¹⁴ : « L'ellipse m'est consubstantielle, je l'avais trahie. » dit alors Guillevic dans « *Choses parlées* ». Les styles se rapprochent alors davantage. La place de l'homme dans la nature guillevicienne est expliquée par le poète dans la présentation de *Terre à bonheur* : « L'idée de départ de ces poèmes, c'est que la terre est faite pour que les hommes y vivent heureux ; elle est faite pour leur bonheur. Or, le premier ennemi du bonheur, c'est, pour nous, le capitalisme⁴¹⁵. » Il était en effet, alors, marxiste et avait des préoccupations sociales, sur la condition de l'homme. La douleur de l'« homme au fond du puits » par exemple. C'est un recueil thématiquement hétérogène – terre à bonheur mais aussi terre à guerre, de combats entre les hommes (« *Exécution* », par exemple, sur le suicide de Raymonde Dien et les affres d'une possible guerre nucléaire dans « *Urgence* »). Guillevic, dans sa poésie, est plus engagé que Tortel. Le chant initial de la terre rehausse l'horreur de la guerre et en accroît l'absurdité.

Dans « *Si je n'écris pas aujourd'hui* », il y a des motifs communs à ceux de Tortel mais le traitement est différent. Guillevic s'inscrit dans le monde en donnant au moi une dimension cosmique. Il devient métaphoriquement « fragment du monde » (« puits »). L'aventure poétique a une dimension épique par sa grandeur, par sa lutte. Il redonne sa gloire à tous les éléments du monde (dont lui, poète). Avec « *Un mot* », Guillevic ne s'insurge pas contre la coupure opérée par les signes mais loue les vertus de ses fonctions : mettre en relation et créer une ouverture. Dans « *L'exposé* », le poète a combattu une tension inhérente à son esprit : l'élan vers l'ailleurs, le ciel, l'espace, la découverte, d'une part et, d'autre part, le devoir de s'occuper de la terre. Le ton est souvent didactique, il emploie

411 Cela rappelle irrésistiblement la fissure du mur chez Tortel

412 Tortel, *Guillevic*, pp 6-54

413 Postface de Deggot de *Terre à Bonheur*.

414 *Id*, Degott, p 138

415 Guillevic, *Terre à Bonheur*, 1985, p 120

fréquemment les impératifs (ce qui justifie le titre : exposé. Ce qui est exposé, c'est le monde là-devant, « la terre plate et nue », et ce qui est transmis (ce devoir à comprendre). Dans le poème « La ligne du printemps », alors que les arabesques établissent un point commun entre Terre et Ciel, deux étendues, la verticalité qui relie sol et ciel est la ligne de l'élan vital. Le calme est possiblement le terme du parcours, de la verticalité des « désirs ». Le paysage est tracé dans ses grandes lignes (paysage épuré) ; la terre est étendue, balayée par la faux du soleil, espace de bonheur et de beauté de la nature (terre à bonheur) d'un devenir cyclique. C'est un poème épicurien du carpe diem où l'on évoque mort et squelettes. Le sujet-poète n'est pas qu'un observateur (sujet de voir / placé devant la nature). Il est un sujet synesthésique, il reçoit de la nature : « C'est comme si nous puisions / La bonté à grands seaux / Dans des puits de lumière ». Il y immerge les bras. Voir, deviner, vouloir être dehors, sentir, s'élever, suivre, préférer, puiser, l'homme exerce ses facultés, ses sens, avec confusion des éléments naturels et des hommes (par le « nous ») relayé par « on ». Dans ce poème, l'opposition nature / culture disparaît.

Dans un recueil plus récent, *Si je n'écris pas aujourd'hui*⁴¹⁶ le poème « Têtus, têtus... », construit sur l'anaphore « têtus comme », l'entêtement est force du vivant, volonté, obstination à perdurer, résilience. Le « nous » final, volontairement englobant peut renvoyer à l'homme en général – comme espèce – mais aussi, plus spécifiquement, aux poètes, toujours opiniâtres dans leur recherche – à l'instar des savants -, leur labeur poétique. Dans un poème lyrico-cosmique, Guillevic chante le progrès, la science et ses découvertes, l'ouverture vers l'espace. Il a foi en ce progrès qui permet de tout vaincre, le réel « Nous le tiendrons à notre guise » comme la mort. Dans la chute de la dernière laisse, il enjoint cependant à un nécessaire retour à la terre : « Redescendons. / Ce coin de terre / A grand besoin de nous ».

Francis Ponge, quant à lui, fait la connaissance de Jean Tortel en 1943 durant la résistance. Ponge parcourt le sud en tant que « commis voyageur » de librairies. De nombreuses affinités relient les deux hommes, littéraires et politiques : ce sont des hommes de gauche ; Jean Tortel chargé de la « Revue des Revues » aux *Cahiers du sud* est membre du conseil de rédaction :

« En 1951, Jean Tortel dirige un numéro spécial de la revue *Les cahiers du sud* sur « le préclassicisme français ». Comme Ponge, qui publiera *Pour un Malherbe* en 1965, il admire Théophile de Viau, Tristan Lhermite, Malherbe et ses disciples, tels Maynard ou Racan et, bien entendu, La Fontaine, qui n'est plus un « préclassique ». Comme Ponge encore, il se veut un artisan du mot, récuse l'inspiration, affectionne le métier, le travail : permanence, au cœur de la modernité, de certains idéaux essentiels du classicisme⁴¹⁷ ».

Ils ont aussi un intérêt partagé pour les écrivains modernes. Ponge lui recommande *Contre terre* de Solier : « Cela m'a paru remarquable », dit-il, ainsi que Du Bouchet pour les *Cahiers*⁴¹⁸.

Les préfaciers de leur *Correspondance*, notent aussi une « même sensibilité méditerranéenne » chez « le maître de la rue Lhomond et le poète des Jardins-Neufs » : « Dans le miroir épistolaire, deux portraits se dessinent, comme peints en diptyque, tantôt par le regard sur soi, tantôt sous le regard de l'autre ; deux cultures aussi se répondent, se font écho, s'enrichissent parfois mutuellement à partir de sensibilités accordées, de goûts

416 Guillevic, *Poésie* / Gallimard / Télérama, 2015, avant – propos de A. Velter. Dans ce recueil nous trouvons également un poème dédié à Jean et Jeannette Tortel.

417 Briolet, *op cit*, p 106.

418 *Correspondances*, P 75

*communs, d'une réflexion partagée sur l'écriture (...) »⁴¹⁹. Tortel et Ponge ont préféré vivre d'esthésies plutôt que d'« anesthésie » : Tortel a rompu son contrat de fonctionnaire pour se consacrer à l'écriture et à la vie aux Jardins Neufs. Une « révolution calme » à son image. Ponge, quant à lui, avait des refus marqués et des soucis sur le plan professionnel, d'où ses difficultés financières - ce qui semble avoir moins touché Tortel. Dans *Proème à Francis Ponge*, Tortel affirme l'importance du *Parti pris des choses* « pour la littérature ou l'histoire de la sensibilité contemporaine⁴²⁰ » : Nous n'y trouvons pas seulement un inventaire « de ce qui appartient au poète », des objets du monde mais dans cet ouvrage il s'agirait de « donner un sens plus pur aux objets de la tribu ». Pour améliorer notre situation, indiquer « des possibilités de bonheur, Ponge, mû par le « dégoût des idées » (c'est-à-dire la métaphysique et l'absolu qui font connaître l'angoisse), se donne, suit des règles d'action morale et sociale ».⁴²¹ Pour Tortel, Le *Parti pris des choses* est une œuvre complexe, à la fois une esthétique et une éthique : « sans sortir d'elle (...) œuvre fermée - elle acquiert toutes les qualités de l'être vivant, c'est-à-dire qui est en communication avec l'extérieur. »*

« Fondée sur l'esthétique - peut-être, au fond, est-elle une esthétique - elle devient un moyen d'agir (elle : « la morale du bonheur » de Ponge)⁴²². Et c'est parce qu'elle fait partie de la catégorie du complexe qu'elle s'est relativisée. Une « seule cosmogonie » ou description hypothétique, entraîne facilement soit à la « nostalgie de l'unité » - et alors, adieu le complexe, soit à l'abandon, à l'absurde – et alors, adieu l'action nécessaire. Pour échapper à la fois à la mort esthétique et à l'indifférence morale ou à l'angoisse, Ponge, placé devant l'alternative aux deux branches inacceptables, se fie à ce qu'on ne fait que plaindre ou mépriser : la condition humaine. Il prend le parti de sa précarité, de son absurdité même, parce qu'il faut en prendre son parti et que si l'homme n'a pas d'autres possibilités que les siennes, du moins en a-t-il un certain nombre (il a notamment celle de parler) qui lui permettent un certain dégagement, une certaine liberté qu'il faut utiliser ». (...) Ce nouvel « homme absurde » ne sera pas un simple Hamlet, un simple « danseur de corde » dont le souci serait de garder son équilibre sur le « tranchant du problème ». « Il s'y maintiendra aisément et pourra s'occuper d'autre chose sans déchoir ». Ce « nouvel homme absurde a donc de l'aisance, il reste ouvert et disponible et il ne tombe pas. » Il tend vers une raison qui serait une sorte de « calme complexe ». « Il est donc naturel que le *Parti pris des choses* se résolve en même temps en une esthétique et en une morale »⁴²³.

Ponge est un « classique » en ce sens qu'il recherche la perfection et la fermeture de l'objet. Il travaille la masse sémantique. Tortel abandonne l'idée de toute possible complétude (il devient le poète des « limites du regard »). Tortel cherche à garder « trace des réactions de (s)a sensibilité » se rapprochant de la technique japonaise du haïku, de l'indicible, avec l'idée que « le langage est un corps ». De plus, il « creuse le sillon du vers ». Gleize comme Arséquel estiment que les écrits de Tortel sont plus « noirs » et moins « calmes ».

L'émergence d'une sensibilité écoesthétique

419 *Correspondances*, introduction, p 11

420 Tortel, *Proème à Francis Ponge*, P 16

421 Jean Tortel, « Entretien avec René Kochmann » : « Ponge, Guillevic, d'abord, puis maintenant André du Bouchet, ou Deguy, ou Dupin, Jaccottet, Roubaud, Marcelin Pleyne sont beaucoup plus explicables, sont beaucoup plus acceptables, par le fait qu'il y a eu la poésie de la résistance », p 147.

422 Tortel, *Proème à Francis Ponge*, P 18

423 *Id*, pp 20-22.

Nicolas Castin remarque que la phénoménologie post-husserlienne, celle de Merleau-Ponty tout particulièrement, encourage dans la poésie du XXe siècle « une écriture accueillant la concrétude, faisant place au corps, aux rythmes, aux résonances de signifiants ou d'étymons ». « On voit apparaître chez Merleau- Ponty », nous dit Castin, « *la notion d'idée sensible qui fait descendre l'essence de son ciel supra – lunaire pour l'incarner, à son tour, la mettre en situation, la plonger dans la sphère « esthétique » où elle aura à reformuler son sens en tenant compte du corps qui la structure* » et il cite le philosophe : « *Nous avons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions*⁴²⁴. » Il n'y a donc pas, à ce niveau, représentation d'un objet mais « connivence » avec lui : « Il y a un monde pour le corps qui est comme le milieu qu'il projette autour de lui. Il est le véhicule de « l'être – au - monde ». C'est en entrant dans le « champ phénoménal » qu'il y a « découverte d'un substrat corporel de l'existence » et d'une « couche perceptive du monde ». Dans la poésie de Guillevic, Castin note « l'impact du monde tangible » et « une logique de l'appartenance sensible » chez Tortel comme chez Guillevic⁴²⁵.

Dès les années 50, nous trouvons les signes avant – coureurs de cette co-esthésie écologique qui relie Ponge, Tortel ou Guillevic. Pour étayer cela, nous nous appuyons sur un document peu utilisé de la critique tortellienne : une critique de *Contre Terre* de De Solier, parue dans les *Cahiers du sud* en 1950. Dès la parution de *Contre Terre*, Francis Ponge, enthousiasmé par cette lecture, fait part de sa découverte à Jean Tortel. Emballé à son tour, Jean Tortel publie dans sa revue un article dithyrambique sur ce qui constitue à ses yeux une œuvre emblématique de la « nouvelle poésie » qui s'érige contre le surréalisme, la suprématie du rêve et du « stupéfiant image ». Il s'agissait, certes, d'abord, d'un combat du langage poétique à mener mais l'ancrage dans le sol est ici annoncé, la poésie a trouvé son « site ». Nous en livrons ici des extraits :

« *Quoi de plus certain que la présence que nous restitué "Contre Terre", sans cesse combattue par l'homme et qui menace sans cesse de l'envahir ? L'indomptable travail du peuple des ronces, des marais, des écorces, du fumier...* » (...) « *Cet univers où l'homme n'aurait rien à voir, quoi de plus brut, de plus éloigné que la parole et qui s'y refuse davantage ? (...) Faute d'un langage adéquat, (le poète) devra-t-il s'avouer impuissant et la parole est-elle donc condamnée à glisser sur les carapaces lisses ou à se perdre, comme l'eau de la pluie, au fond de l'humus en ne laissant que quelques traînées, des flaques ? La rencontre cherchée se résoudra-t-elle à un passage au cours duquel rien ne sera désigné ? (...) un livre comme Contre Terre m'apparaît comme très important. Il est probablement le plus significatif de l'effort poursuivi par la nouvelle poésie pour restaurer la primauté du constat sur le rêve, de la vue sur la vision. Assurément, et pour ne pas se perdre dans le monde étrange de l'exacitude multipliée, il faut être attentif à revaloriser les relations entre l'objet et le langage. Un univers recrée pour le seul usage personnel du poète ne convaincrat pas. Fini, j'espère, le temps où la suprême liberté consistait à créer son monde (...). D'ailleurs, nous sommes malhabiles à l'attention devant les choses, à cette patience nécessaire pour retrouver la faculté de discrimination. Malhabiles à l'humilité qui s'exerce à débrouiller un grouillement de fourmis. Mais c'est un premier pas dans la direction de la grande clarté que cet acharnement à constater : c'est-à-dire à démêler les tourbillons obscurs d'un peuple de larves et de piquants, nos ennemis. On dirait que Solier se place en*

424Castin, Revue Littérature *Poésie et philosophie*, « Pour une raison sensible », p 3-32

425 CASTIN Nicolas, *op.cit.*

deçà des vertiges, que son regard rattrape le point originel à partir duquel toute netteté était possible. Et peut-être que le poète laisse échapper le secret de son livre quand il écrit : Ceci se passait avant la grande confusion. »⁴²⁶

Nous retiendrons trois grands axes de cette lecture :

- Le plan de l'énonciation. À cette époque, Jean Tortel s'oppose au lyrisme : le poète doit s'abolir devant son dire (retour à la disparition exécutoire du poète exigée par Mallarmé) et Tortel approuve le choix de Solier.

La poésie dépasse la relation sujet / objet. Le poète s'efface au profit de l'objet (similitude - ou anticipation - avec « le parti pris des choses » pongien), mais ici, plus précisément, devant la Terre jusque dans ses constituants les plus infimes et les moins nobles. Le poète y exerce sa faculté de discrimination.

- le plan du contenu : Dans cet article apparaît la nécessité d'ouvrir le langage à l'objet et de le mettre en relation, de partir à sa rencontre, ce qui s'oppose à la poésie centrée sur l'être (la poésie ontologique définie par Jean - Claude Pinson dans *Habiter le monde en poète*, comme étant celle qui régnait avant la postmodernité, celle qui crée « son monde » d'après Tortel. C'est ainsi d'abord « contre » - en lutte mais aussi en contact avec - « la présence » envahissante que l'homme applique désormais son travail. Un travail difficile du fait de l'inadéquation du langage. La préhension de l'objet par les outils acérés du langage est décrite (dans une coupure de citation) comme un arrachement violent. Le langage du poète devient ainsi un langage « rugueux » (écho rimbaldien de « Adieu » dans *Une saison en enfer*).

- Sur le plan pragmatique : le lecteur se retrouve alors devant l'énigme et les dangers du texte. Dans une autre coupure de texte, Tortel a précisé : « mais les ronces...les toiles d'araignée... ». La métaphore de la nature hostile est retenue pour rendre compte du danger rencontré par le lecteur qui s'aventure en ce nouveau lieu poétique. Un même labeur attend donc poète et lecteur. La parole glisse ainsi sur l'objet et le sens, telle « l'eau qui forme des flaques ». Le lecteur doit se battre à son tour pour pénétrer ce langage. Ces difficultés du lecteur correspondent à celles du travail poétique. Dans sa « lutte contre l'impuissance à dire », la rencontre n'est pas un arrêt pour désigner mais un « passage » (itératif dans ses approches vers l'exactitude). Trop dangereuse pour établir une relation de confiance et de satisfaction avec le lecteur, cette tentative de Solier apparaît cependant à Jean Tortel comme « un pas dans la direction de la grande clarté » (la clarification de l'objet).

Les *Cahiers du Sud* est à l'origine d'une réflexion qui se focalisera désormais sur une nouvelle poésie du monde naturel, trouvée notamment chez Ponge et Guillevic. Cet intérêt croîtra à l'ombre du textualisme, devenu dominant dans les années 70, et s'essaiera aux tentatives multiformes de la poésie contemporaine avec toujours en regard une adéquation, une certaine justesse à trouver. On le sait, certaines tentatives furent parfois jugées maladroitement mais chez Tortel les erreurs sont toujours constructives. Si les premières expériences d'ouverture à l'objet puis au corps ont pu l'éloigner de son lecteur, les suivantes s'ouvrent à l'homme et au monde.

I.3.4. L'éco-phénoménologie tortellienne

Jalons témoigne d'un effort pour aller à la rencontre de la nature et il se sent coupable envers elle : « Il se parle esthétique au milieu de l'herbe chaude, politique dans la brume bleue de septembre, philosophie en face des gris admirables de Sénanque ».

426 *Cahiers du sud*, n° 299, 1er semestre 1950

Reprenant la distinction mallarméenne entre les « vues » et les « visions », il déplore ainsi l'invasion des « visions » dans un milieu propice à la « vue ». C'est cet oubli de la nature en elle-même, cette indifférence, que le poète doit réparer. Le chapitre XLII relate alors une grande marche du poète qui cherche à entrer en contact avec le paysage : « *Seul au milieu d'un paysage pur, je cherche à ne plus penser à autre chose qu'à lui, ou plutôt à me coller à lui, à m'identifier à sa nécessité, insciemment, je me borne à mâcher quelque herbe, gratter un peu le sol, remuer un peu les cailloux et la terre*⁴²⁷ ». Le plaisir de la nature s'éprouve à son contact direct plus que dans sa représentation.

Dans *Jalons*, Tortel s'interroge, inquiet, sur les finalités et les moyens à donner à sa poésie et pose la question philosophique majeure de la connaissance et de la vérité dans leur rapport au langage ou, en d'autres termes, la question ontologique de l'être dans les mots⁴²⁸.

Dans cette quête de la vérité on retrouve le poids de la tradition philosophique. A la suite de « la longue théorie des sages dénommés philosophes », Tortel entreprend de « chercher la vérité » mais, avec ironie, déclare qu'il n'en cherche « qu'une » et « qu'une fois pour toutes, il faut qu'elle soit « la bonne ». Avec leurs « langages », les philosophes se contredisent les uns les autres mais chacun reste cohérent dans son système (ou « château »), chacun tend vers la certitude et l'autonomie, établit les lois « naturelles de l'univers ». Après le pouvoir du discours de la science sur les idées, les philosophies « enrôlent » et « engagent à l'action »⁴²⁹. Les philosophes sont soit « sous la lampe » soit occupant l'espace social et médiatique pour « déranger » la cité par des prises de conscience.⁴³⁰

Cette « vérité » tant espérée, Tortel la trouve du côté de la phénoménologie : « J'écoute un de mes maîtres me dire : « Que l'importance soit dans ton regard... » et « Je dois être un phénomène ».

Le « corps véritable » selon Tortel.

Comme son ami Francis Ponge, attaché au « matériau sémantique », Tortel explore les virtualités et potentialités sémantiques de quelques mots - clefs. Au fil de son œuvre, il cherche ainsi à « accentuer le sens pluriel du mot corps⁴³¹ ». Alors que le premier explore le champ sémantique et la diachronie du mot (son idéal, confie-t-il à Sollers, est de faire miroiter dans un texte tous les sens du mot et toutes les associations qui lui sont liées), le poète du regard cherche à constituer le sémantème isomorphe à sa perception du mot « Corps ». Dans un passage de *Ratures des jours* daté de 1969, Tortel développe d'abord l'idée d'un « corps véritable », essentiellement défini comme un lieu de phorie et de réversibilité sensible :

« (10/2/1969) (...) »

Tous les corps (y compris les objets doués de certaines qualités émouvantes, ou tels ensembles privilégiés) restent dans les limites qui les inscrivent et ne peuvent à aucun moment déborder d'eux-mêmes. Tous, sauf un, qui s'appelle alors corps unique, ou véritable, et qui crée sans cesse ses propres limites. C'est celui qui fut désigné à l'amant et à

427 Tortel, *Jalons*, pp 88-90.

428 Présentée dans Auroux (2016)

429 Tortel, *op.cit.*, p 201-203

430 Tortel dit ne pas être spécialiste mais il lit les philosophes. Et les auteurs antiques, Hésiode, Lucrèce, Virgile.

431 Tortel, *Ratures des jours*, p 153

l'intérieur duquel il se retrouve toujours, où qu'il soit, quand chacun de ses mouvements s'inscrit dans un mouvement analogue du corps aimé. (Si bien que la figure du couple est la danse, et que certains couples purent réaliser figurativement leur expression le temps d'une danse ...).

Tout corps est donc seulement regardé ou saisi, excepté l'unique qui est regardé-regardant, saisi-saisissant. L'existence du couple se confond avec le double jeu (ou double je) de l'unique. C'est dire aussi que chacun des deux corps qui le compose regarde et saisit quelque " autre" à l'intérieur de l'unité couplée. En ce sens, "l'autre" est toujours accidentel(le), posée là pour que le couple puisse vérifier son unité.⁴³² »

Pour ce qui nous concerne plus particulièrement ici, le "corps véritable" est aussi le corps de la relation esthétique par laquelle le sujet esthétique plongé dans la phorie, « peut aussi bien s'instaurer comme objet que comme sujet ⁴³³ ». Comme on le voit, Tortel fonde l'unité du sensible dans le "deux" (il n'y a pas d'objet perçu sans sujet percevant et sensible et pas de sujet percevant -sentant sans objet pour mettre ses sens à l'épreuve - ou à la preuve). De plus, Tortel dissocie le corps du "corpus. Le rapprochement des termes est d'abord simplement interrogatif, comme laissé en suspens. Tortel cherche à savoir " si les signes d'encre alignés sur le papier figureront quelque chose de la nature du corps (corpus)? » Mais, après réflexion, le corps esthétique ne lui semble nullement constituer un corpus. En effet, la "danse qui permet de vivre la fusion du deux" n'existe que dans la relation :

"(...) je m'entends, jusqu'ici nous fûmes deux - à peine plus de deux, mais au-delà de ce deux on n'en sait peut-être rien - à être concernés par l'idée que je me fais du corps.

Et le corps, le "corpus", l'ensemble organisé qui se propose à ceux qui ne furent pas lui, n'est qu'écriture, et non plus vérification de deux regards conjugués ⁴³⁴.

Dans un parti pris très pongien des choses et avec une humilité toute guillevicienne, le poète doit rester proche et respectueux du réel : Pour tortel la fonction du poème est de dire l'irréfutable (c'est-à-dire le ressenti) ⁴³⁵: « *Se souvenir que le texte, disons ici le poème, a pour fonction essentielle de dire, une fois pour toutes, au présent, ce qui est irréfutable. Par exemple : « La nuit est déjà proche à qui passe midi. » Cela est vrai, indiscutablement, comme une vérité de la Palisse. Mais nous le ressentons dans un mouvement d'organes chaque fois qu'à midi le ciel se couvre (ou va, sans doute, se couvrir). Cela fait partie du réseau qui nous incite. Cela le compose. Ce sont choses telles et qui ne peuvent apparaître que de temps à autre dans l'écriture, qu'il faudrait dire. C'est ce que j'appelle la constatation, ou l'interruption (ou encore la qualification). Tout le reste est une espèce de couverture, de temps couvert, de nuée. »*

Écrire revient alors à « fixer les réactions de ma sensibilité » nous dit Tortel, mais le désaccord entre la sensation et sa mise en texte est patent. Ainsi en est-il, par exemple, du rythme, qui n'est pas isomorphe pendant la conversion scripturale :

« Que l'émission soit maigre, elle est flux qui dépasse le regard.

Pourtant une certaine emphase, elle est lisible, accentue les périodes d'un mouvement immense qui vient jusqu'ici (celui d'une parcelle démunie) par le sommet des feuilles, de scintillement en scintillement, alors qu'on ne pourra figurer une surprenante

432 *Id*, p 124-125

433 Greimas/Fontanille, *Sémiotique des passions*, p 30

434 Tortel, *Ratures des jours*, p 152-153

435 *Id*, p 215

jubilation qu'en la ralentissant, simplifiée et réduite à des lignes, hachures abstraites qui découpèrent d'abord un autre Temps au cours duquel la jubilation n'intervenait que pour interrompre la grisaille du spectacle habituel. »⁴³⁶

Le corps propre et les phénomènes liés à la proprioceptivité s'installent alors définitivement dans sa poésie. Sa démarche est proche de celle de Merleau-Ponty, même si le poète peut aussi parfois s'en démarquer. Par delà le dualisme corps / esprit, le philosophe s'attache à faire comprendre que « c'est par la perception que nous investissons le monde de notre subjectivité vivante. » (11) Le monde perçu est en effet « le sol originaire de toute rationalité », « sol de l'idéalité ». La « réduction » est la méthode propre de la phénoménologie, le geste qui permet d'accéder aux phénomènes proprement dits en les débarrassant du « vêtement d'idées » des théories.⁴³⁷ Selon les formules de Merleau-Ponty « l'apparaître du monde pour moi est la mesure de mon être » et « le sens d'être de ce qui est, c'est d'être pour, c'est-à-dire d'apparaître ». Chez Tortel également, l'important est « ce qui est » : « L'important est d'entrer dans ce qui est quelque chose. La suite n'est que progression. »⁴³⁸ Dans les vers suivants, Tortel affirme également le « primat du vécu » loin des théories :

La langue, les yeux.

Toucher quelque élément, le corps,
N'est pas science.⁴³⁹

Percevoir, sentir, savoir ... ne pas savoir

La poétique éco-phénoménologique – née dans ou à l'ombre de la déconstruction – s'est construite sur le paradoxe d'une langue dominatrice et anisomorphe. La poétique de Jean Tortel constate et regrette cette domination. Après une longue pratique en quête de l'être mais pour avoir en vain tenté de l'atteindre et de la dire il adopte finalement, contre tout dogmatisme, une philosophie proche des sceptiques. L'instable et le précaire lui apparaissent propre au vivant. Tortel a ainsi également des affinités avec Wittgenstein pour qui la vérité est chose qui se "montre" mais ne se "démontre" pas (par des définitions ou des axiomes par exemple).

La formulation du problème est proche de la conception heideggerienne du langage : la perception est injonction à dire mais cette injonction conduit le dire poétique au silence :

« Injonction de relater. Mais relater la chose vue, ou corps, est sans doute impossible. Impossible s'il faut combler la chose, si la relation réclamée doit être totale, arrêtée, par la signature qui boucle, à la réussite d'un dire après lequel il n'y a plus rien à dire⁴⁴⁰. (...) Quelle que soit la phrase qui l'engendre et la forme qu'adopte la phrase pour figurer cet engendrement, l'énumération est impossible même si l'œil s'attarde à réclamer l'hypnose qui l'immobiliserait là devant (et s'il s'attarde trop la nuit le surprendra). Cela, ici, qui n'est pas nommé et qui, sans doute, ne le sera pas, total des informulables opacités au

436 *Id*, P 64

437 Renaud Barbaras (2001), « Penser selon la perception »

438 Tortel, *Ratures des jours*, p 76.

439 Tortel, *Instants qualifiés*, p 110

440 Tortel, *Le discours des yeux*, p 16.

seuil de la vue, que seul un discours pourrait peut-être pénétrer s'il se prolongeait indéfiniment, toutes les images de l'innombrable non-lu forment l'immense fond. »⁴⁴¹

Il faut donc accepter l'imperfection inhérente au dire.

En lisant Leibniz, Jean Tortel est définitivement convaincu de l'existence d'un monde imperceptible : « J'aurais pu tirer profit de Leibniz avant d'entreprendre *Le discours des yeux*. Sa théorie des perceptions trop petites pour être « perceptibles » (trop nombreuses et trop précipitées pour être retenues) aurait pu sinon me servir de point d'appui, du moins m'encourager et me permettre de mieux dire.⁴⁴² » Il y a donc aussi imperfection de la perception.

Point d'angoisse, cependant, devant l'incomplétude et la finitude, mais bonheur simple d'un désir perpétuellement alimenté, « les désirs inassouvis » sont des « satisfactions » :

« (Donc, ne pas épuiser le désir ; faire en sorte qu'il s'alimente de lui-même comme une sphère s'éclairera d'une lumière intérieure dont elle est la source ; que le désir subsiste dans son propre corps, dans ses limites. Méthode ou chance, qui sait ? Ainsi mes désirs inassouvis, ou seulement en partie, ne sont pas causes d'angoisses, mais bien de satisfactions. Les accepter tels qu'ils sont, sauf parfois, l'envie de les mordre.) »⁴⁴³

Le Savoir sur l'être est, tout compte fait, un Non Savoir :

« On ne connaît pas un être si on n'en connaît pas les coins d'ombre, les pertes, les oublis, les ignorances. Si l'on ne connaît pas ce que lui-même a laissé partir, et son absence d'être. Tout ce qu'il ne peut dire puisque c'est sa nuit. Et nous nous irritons qu'il ne le dise pas. Mais il ne peut pas. »⁴⁴⁴

Une phénoménologie de l'écriture :

Dans un article intitulé « L'acte d'écrire », paru aux *Cahiers du Sud* en 1950 et repris dans *Le trottoir de trèfle* en 1986, Jean Tortel expose une conception novatrice de l'écriture qui mérite attention. Les compléments apportés dans les cahiers de *Ratures des jours* (1994)⁴⁴⁵ sont également d'un grand intérêt. Jean Tortel avait une connaissance étendue en matière de littérature mais aussi en linguistique et s'intéressait, de façon générale, à la science et aux nouvelles sciences. Nous notons ainsi que, dans l'article sur Francis Ponge, « Francis Ponge ou la formulation globale », Tortel fait allusion à la question de « savoir ce qui, selon lui, différencierait parole et écriture ». Cette même question, Benvéniste se la posait avant son accident...⁴⁴⁶

Si Jean Tortel ne fait pas de citation directe des théories, il en emploie le vocabulaire, la terminologie. L'objet de notre thèse n'est pas de recréer un réseau complet de filiations entre Tortel, les philosophes, les linguistes ou les scientifiques – ce qui en soi pourrait faire l'objet d'une autre thèse - mais nous affirmons que Jean Tortel était un poète informé (voire in-formé par ce à quoi il adhérait ou ce à quoi il s'opposait).

La systématisation s'appuie sur une conception à la fois mécaniste et vivante, une interprétation psychologique et une explication énergétique. Elle fait référence à ce que nous

441 *Id*, p 69

442 *Ratures des jours*, p 252.

443 *Ratures des jours*, p 290.

444 *id*.

445 *Ratures des jours*, (cahier du 20 octobre 1955 au 31 août 1956) est plus qu'un journal, c'est un carnet d'écrivain, un laboratoire de l'écriture, lieu de réflexions théoriques, littéraires et critiques.

446 Remarque formulée dans Fenoglio, *Autour d'Émile Benvéniste*.

appellerons « la première pratique » de Tortel, celle qui se nourrit conjointement des lectures mallarméenne et merleau-pontienne qui, toutes deux, placent l'écriture sous le sceau de l'« effort ». L'écriture, acte intentionnel prenant sa source dans un manque est, à ce moment, selon Tortel, une prédation. L'écriture est le moyen d'assouvir une satisfaction immédiate mais toujours à renouveler. Jean Tortel et Francis Ponge ont régulièrement eu l'occasion de dialoguer de l'entreprise pongienne (celle, notamment, de *La rage de l'expression*). Toute une réflexion s'est ainsi d'abord engagée autour de la langue dans son rapport au réel, et des notions de vérité, complétude, finitude qui en découlent. Cette imperfection de la relation du sujet à l'objet ouvrait la voie à une pratique répétitive et persévérante, à une quête constamment relancée. Tortel a théorisé sa méthode mais il convient de ne pas l'y enfermer puisqu'il a ensuite pris une voie très avant-gardiste et a entériné un « style » qui lui appartient en propre et qui n'a plus guère à voir avec l'écriture de Francis Ponge. Il s'est orienté vers une pratique moins conflictuelle, celle des « jardins zen⁴⁴⁷ ».

Quelques œuvres emblématiques :

Catherine Soulier considère que le recueil *Les villes ouvertes*, paru en 1965, représente un tournant dans la poésie tortellienne. Il est vrai qu'à partir de cet ouvrage, la facture textuelle a changé, est plus aérée, délestée des marques symboliques ou figuratives. La thématique du lieu se focalise sur le jardin et avance vers une philosophie du jardin. Bien qu'il soit possible d'établir des ponts entre l'avant et l'après des *Villes ouvertes* et que nos références portent sur l'ensemble de l'œuvre (poétique et critique), les textes les plus emblématiques ou qui, à tout le moins, justifient notre propos, sont écrits dans les années 80 car c'est dans la pratique in situ des Jardins-Neufs que l'éco-phénoménologie de Tortel fut la plus aboutie.

Des corps attaqués (1979)

C'est un recueil paradoxal mais fondamental dans cette poétique car il constate à la fois l'existence de « limites infranchissables » et de « relations innombrables entre les corps ». Les corps sont ceux du lieu, des objets ou le corps du regard, « intrus dérangeant » qui les « attaque ». Le lieu lui-même est « lieu certain mais insituable », sans centre, chaotique, mouvant, « dont l'au-delà ne concerne plus le regard » mais qui perdure dans le « tremblement » de l'écriture, à la fois force de vie et d'ataraxie. L'ouvrage contient un poème de l'apparaître : « L'objet hors des plis », un poème du maillage et des interactions local/global dans un penser global : « Insituable est le lieu ». Le jardin y est un lieu d'interactions et de bords fluctuants, de métamorphoses et de dérèglages, un jardin qui malgré ses limites s'ouvre au cosmique. Dédié à Philippe Jaccottet, « Tramé, c'est un beau jour » exalte tout à la fois la puissance des mélanges et la positivité du vide dans son rapport à la vie. « Spirale interne », enfin, explore l'intériorité inaccessible mais douloureuse du corps.

Les solutions aléatoires (1984)

Dans *Les solutions aléatoires*, le jardin, traversé d'animaux, devient le lieu d'exercice d'une poétique élémentaire en rupture avec le symbolisme Romantique et d'une méditation sur l'énigme du corps végétal ou sur l'intériorité d'un cerveau (« La boîte noire »). Le regard, quant à lui, subit l'attraction invincible de l'apparaître du sensible, perçu comme accident,

447 Nous reprenons une formule d'André Dimanche avec qui nous avons eu l'honneur de nous entretenir au téléphone.

hasard dans un parcours aléatoire. Le jardin est un monde de traces, de formes, d'épaisseurs et d'attractions et interactions corruptrices et fatales entre les corps déréglés dans le chaos cosmique.

Dans un dire auto-référentiel, le poème est tantôt assimilé à la Terre (espace et matière, lieu de déploiement d'un sens rhizomal), tantôt à un corps vivant : l'encre en est son sang, le vers est animé d'un souffle. Forces et phénomènes sont également à l'œuvre dans la création du poème et les isotopies du jardin et de l'écriture se mêlent et se fondent dans leur équivalence.

Passés recomposés (1989)

Passés recomposés est une narration rétrospective à la troisième personne dans laquelle le protagoniste rassemble des souvenirs sans pouvoir se porter garant de leur authenticité. C'est en fait un récit de la mémoire perceptive. Le titre est explicite : la mémoire n'agit pas comme une plaque d'enregistrement infaillible mais comme une mémoire « créatrice » qui re façonne le passé. Elle lui retranche certains fragments ou en déforme d'autres. Ses productions sont des reconstructions parfois erronées, déviantes, déformantes par rapport à ce qui fut.

Deuxième partie : « Que le vivant y ait sa place »

Dans cette deuxième partie, nous montrerons que la pratique éco-phénoménologique permet à Jean Tortel de renouer avec le vivant. Grâce à elle, on observe le passage d'un logocentrisme techno-symbolique inquiet à une éco-esthésie décentrée et apaisée où les schèmes Nature / Culture, Vie / Mort, Humain / non Humain, Animé / non Animé ou Fermeture / Ouverture ne sont plus des oppositions catégorielles mais des complémentarités. Nous montrerons d'abord que les jardins de Tortel sont des jardins de médiations, de « relations » et de variations où le cartésianisme du poète objectiviste est mis à rude épreuve. Nous verrons ensuite qu'aux jardins, tout est en mouvement, jusqu'aux limites spatio-temporelles floues et poreuses des lieux. Dans un troisième temps, nous mettrons en avant les affinités perçues par le poète entre son écriture écosituée et le vivant.

Chapitre un : Corps en un jardin

II.1.1. La médiation.

« C'est folie de prévoir »

La médiation comme intervention humaine

La médiation du poète- jardinier est d'abord intervention humaine sur le vivant, une remédiation mais aussi une dégradation. Le jardinier-poète tient le rôle paradoxal d'un opposant et d'un adjuvant au végétal. Le thème de l'agression est récurrent. Il participe à cette agression marquée à l'encontre du végétal puisqu'il s'oppose à sa prolifération :

Le sécateur
Est sauvage

Il taille
L'embrouille

Le dessous difficile
A désigner⁴⁴⁸

« Désigner » peut ici être entendu à la fois comme « acte de signalement » et comme « conception ». Le verbe a la même origine que « dessiner » : tous deux viennent du latin « designare : marquer d'un signe, dessiner, indiquer ». Le *Littré* précise que « dessein » est une autre orthographe ancienne de « dessin ». Le verbe « désigner » rassemble les deux actes majeurs du poète-jardinier : nommer et façonner.

Mais l'agression, c'est aussi la cueillette. Dans *Les saisons en cause*, Tortel fait allusion à la cueillette des fleurs :

C'est folie de prévoir les plantes.
Qu'on énuméra belles.
A fléchir que dérangeant.
Nos pas nos mains cruelles.
Ravisseuses des évidences.
Pour les rassembler autrement.
Tiges corolles disposées.
Selon nos vœux et parfaire.
Réordonnés l'éclat l'odeur.
Qui s'exténueront dans nos murs. (74)

Dans *Relations* (1968) le recueil « explications de textes » est composé à partir de citations extraites d'œuvres narratives ou documentaires utilisées dans un manuel de langue, *Vocabulaire et Méthode d'orthographe* paru chez Galet et Gillard. Le poème suivant, plus lapidaire et plus poétique que le texte souche, met en exergue dans sa pointe finale une opposition chromatique (rose vs vert). Le rose, en un temps révolu, était la couleur naturelle du vigneron mais le vert est la couleur du vigneron moderne. Le titre en apporte l'explication :

Le sulfatage des vignes

Les vigneron ont changé de couleur.

Ils étaient roses : peut-être
Parce que les grappes le sont,
Ou la terre bonne au raisin,
La lumière du soir,
Les feuilles des cépages vieux.

Je ne sais pas.
C'était autrefois. Maintenant
Ils sont verts.

448 *Les Saisons en cause*, p 25

Autrefois, temps de symbiose entre l'homme et la nature, où l'homme s'accordait au vivant et au cosmos, cède la place à un monde où l'homme rompt avec les volontés de la nature et sa logique : les grappes sont roses mais les hommes sont verts. Le poète pointe avec ironie l'absurdité du monde moderne dans lequel l'agriculture commence à s'infiltrer et se perdre. Dans *Passés recomposés*, dans un poème, il mentionne cette agriculture : « bon pour les brûlis ». Les brûlis sont des terrains desséchés ou fertilisés par le feu. En ce cas c'est une technique qui consiste à brûler les forêts pour ensuite semer sur le sol riche en minéraux (mais cela ne dure pas pour de nombreuses récoltes et il faut donc défricher et brûler à nouveau).

Ceci n'est pas sans rappeler également un commentaire dans *Limites du regard*, au sujet d'une tour inquiétante qui domine le jardin. Une « chimie utile » s'opère à l'extérieur dans un espace jugé « dangereux » :

Elle raide encombre haut

Encombre haut de sa raideur
Un ciel disposé pour des arbres,
Désigne un espace arbitraire,
Blanchi, stérilisé.

Une chimie utile impose
Des gestes qui sont dangereux
Parfois mais réservés à ceux qui savent
Transformer en plaques de neige
Extrêmement légère une boue
Apportée d'ailleurs. (72)

Mais c'est grâce à ses soins, son souci, son attention et ses gestes que les corps se déploient, peuvent atteindre leur envergure et leur pleine beauté. Le jardinier répare les agressions de la nature envers elle-même (les dégâts de l'orage, par exemple).

L'agression utile, c'est le travail attendu du jardinier : couper, bêcher, sarcler, pour le maintien et l'équilibre au sein de l'espace vivant. Dans une interview radiophonique, Tortel avoue en effet être « peu adroit » avec les outils de taille.

La taille dénude
Le platane et le ciel, tous deux
Enveloppés de branches.

Elles basculent
Ont un peu craqué,
Très doucement.

Lente est la grâce du réseau
Que la hache a rompu et qui s'incline
De haut, abandonnant.

La grande palme, linge,
Froisse à peine les plantes.

La charpente d'un corps
Est évasée, blanche
Jambes épaisses écartées
Ou bien moignons, mais ciel sans figure⁴⁴⁹.

Le bêchage est acte de tranchage, complété par l'arrachage à la main :

Pénétrable assez molle l'hiver
Éprouva cette année la terre
Sans la geler disponible
A l'enfoncement d'une lame

Qui nettoiera découpe
Plus profondes que lui les racines
Insidieuses à ramper les bulbes
Attendent par dessous.

C'est herbu où l'amas
Sera bêché tranches agglomérées
Sur quelques vers les plantes noires
Pourriront sauf quelques-uns
La main les arrache encore
Tenaces dans le pullulement
En fermentation qui gâtera
La poussée qu'on prépare⁴⁵⁰.

L'usage du feu avec les brûlis⁴⁵¹ est un acte ambivalent vecteur de destruction et de fertilisation :

On entasse pour le feu
Les résidus de l'été
Ou bien le vent les annihile
Ou l'eau les décompose.

Arrachés, piétinés, les restes
Çà et là de ce qui fut vert
Traînent encore, disparaissent
Peu à peu.

Il ne reste rien qu'une épure,

449 *Limites du regard*, p 105

450 *Les saisons en cause*, p 67

451 C'est une technique qui consiste à brûler les forêts pour ensuite semer sur le sol riche en minéraux, mais cela ne dure pas. Il faut donc défricher et brûler à nouveau.

Une terre incolore et le projet
De massifs encore impossibles,
Le réseau pur des bois
Qui n'interrompent pas le vide
Des lourdeurs abolies.

Surface disponible, tracés
Théoriques. Quelque corps
Ressuscitera. C'est possible⁴⁵².

L'intervention peut aussi être une remédiation à des intempéries destructrices comme dans cet extrait d'*Arbitraires espaces*, le vent a rabattu les glaïeuls et il s'agit de réparer cet accident figuratif :

Redresser après le vent.
Certains glaïeuls articuler incertaines.
Les proximités attendre ou respirer.
Rassembler le jour que divisent.
Quatre éléments discernables.
Comprendre que nos présences.
Autorisent le jeu que c'est.
Dans l'épaisseur de l'apparence.
Que ça joue et que perpétuels.
Quelques mouvements au-delà.
Des corps endoloris sur terre.
Dirigent constituant. (23)

Dans ce texte le programme déontique manifesté par les prédicats à l'infinitif apparaît aussi comme un programme d'émergence (ou de retour) du sens : il s'agit d'abord d'"articuler" les tensions sous-jacentes et constitutives d'une pré-syntaxe pour ensuite catégoriser le monde et laisser "jouer" le corps et la langue au sein des systèmes de valeur : Il s'agit de redonner forme aux figures - aux "fleurs" du sens. Par le recours à l'isotopie du mécanique ("articuler", faire "jouer", le "jeu", "mouvements"), Tortel nous livre aussi une représentation psycho-mécanique du langage (nous pensons ici à la linguistique guillaumienne). La formation d'un système de valeurs passe, nous dit-il, par l'"articuler" et le "jeu", tous deux autorisés par « nos présences ». Le verbe "articuler" employé pour désigner la déictisation de l'espace, fait passer d'une sémantique du continu au discontinu. Pour Tortel, "articuler" c'est aussi saisir des variations, des degrés de profondeur perceptive (« articuler incertaines. / Les proximités »), chercher à rendre compte du soubassement tensif des valeurs et de l'articulation des valences (ici intensité et étendue faibles). Tortel note également un temps opératif. Ce temps opératif est une suspension ou un battement (« attendre ou respirer"). C'est le temps d'avant la catégorie. La mention "après le vent" implique l'idée d'une antériorité opposée à une postériorité. De même l'ici s'oppose à un ailleurs : "dans l'épaisseur de l'apparence" renvoie à l'immanence des objets, aux structures profondes que le regard et les sens ont tant de peine à connaître et "quelques mouvements

452 *Limites du regard*, p 104

au-delà" qui " dirigent, constituent" à ce qui n'est plus une transcendance mais le rythme des cycles (« perpétuels ») et leurs aléas, « des corps endoloris sur terre » en étant le résultat, dans une dimension quasi-orchestrale (« mouvements », « dirigent »). Nulle idée de telos bien défini mais présence constatée de forces qu'il faut contrebalancer.

La valeur, Jean Tortel en est conscient, ne peut être dissociée du corps. Il faut "comprendre que nos présences. / Autorisent le jeu (...)". Le corps est médiateur du sens. Par le corps tensif, impliqué dans les actes perceptifs, les signifiants du monde extranaturel sont conjoints à leurs signifiés et délivrent plus que le sens, une signification. Mais c'est par une activité de différenciation (" le jeu") que les éléments du monde peuvent être catégorisés. L'image du jeu (ludique ou spatial) est fréquente en linguistique : elle n'est pas sans évoquer la comparaison saussurienne entre langue et jeu d'échecs ou les « jeux de langage » décrits par Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques* mais aussi la théorie de l'énonciation de Culioli. Notons que le style de catégorisation adopté obéit à un mouvement de concentration. Il y a réunion, rassemblement figuratif : "rassembler le jour que divisent / Quatre éléments discernables". Le jour est ainsi une structure élémentaire de la signification, un agrégat des "quatre éléments discernables" qui constituent une catégorie conçue comme un "tout achevé"⁴⁵³. Le discours opère au sein d'une telle structure pour positionner ses valeurs et assurer la maîtrise de son expression sur la totalité. Mais de fait, le travail ardu au jardin nécessite abnégation et humilité. Ce sont ces « mouvements au-delà » qui « dirigent » le devenir du corps végétal. Ici l'homme peut être son adjuvant : « nos présences autorisent le jeu ». On le voit, l'emploi de l'adjectif qualificatif « endoloris » n'est pas ici une personnification rhétorique mais signale une forte empathie avec le corps en souffrance. Enfin, le parcours somato-cognitif (« articuler », « attendre », « respirer », « comprendre ») est un travail qui redonne sa cohérence et sa possibilité de sens au lieu. À l'époque d'*Arbitraires espaces*, Tortel est encore très imprégné par les notions saussuriennes de système, jeu et arbitraire. Les aspects déterministes s'évanouissent dans les recueils suivants.

Le geste qui consiste à désherber, remuer, creuser et nettoyer la terre sait se montrer humble et respectueux. Le thème du désherbage à la main et les interactions entre les corps est ainsi évoqué dans un style simple et bas :

La peau des mains verdit
Par les herbes l'odeur
Est autour de moi

Dans les ongles noirs Verte
De tirer l'herbe et nue
Lieu des entailles et de quelques épines

Un peu de sang
Contre les ongles noirs

Inaperçu⁴⁵⁴.

453 Fontanille, *Sémiotique du discours*.

454 *Les saisons en cause*, p 19

La philosophie du poète semble assez bien résumée par ce vers conclusif d'un poème de *Limites du regard* : « Je ne suis le maître de rien » (44).

Lorsque le jardinier – paysagiste Gilles Clément parle de « jardins de résistance », il décrit une figure de jardinier qui correspond en tous points au poète - jardinier Jean Tortel. Gilles Clément pense que « Jardiner, c'est résister ». Le travail de la terre est porteur d'un enseignement de vie : Il faut, tout à la fois, « laisser faire, aller dans le sens des énergies en place, et non contre » mais aussi intervenir : « *ça s'appelle jardin parce qu'il y a un jardinier (...) on ne laisse pas tout faire. Dans un jardin, l'homme intervient, mais il fait avec la nature et non pas contre elle. Faire le plus possible en allant le moins possible contre les énergies en place. Les jardiniers savent depuis des siècles que la maîtrise de la nature est une illusion. La nature transforme et invente sans arrêt.* » D'où l'idée qu'il faut aussi respecter le « *jardin en mouvement* » qui « *privilégie les dynamiques dans l'espace, les changements de place des plantes* ⁴⁵⁵ ».

« noter les réactions de ma sensibilité »

Nicolas Castin relève une « méditation de Tortel sur le corps » et n'hésite pas à rapprocher Tortel et Merleau-Ponty. Si le nom du philosophe n'apparaît pas explicitement dans les cahiers ou les réflexions du poète, Merleau-Ponty figure bien sur la liste des adresses parisiennes qui lui sont confiées par Ponge dans une lettre publiée dans *Correspondances*. Il nous a toujours semblé évident que Tortel avait lu et médité à sa façon des écrits merleau-pontiens. Le fait nous a été confirmé par Liliane Giraudon qui a discuté de Merleau-Ponty avec Tortel. Nous pouvons ainsi établir un parallèle entre un poème de *Limites du regard* et un extrait de *L'œil et l'esprit* dans lequel le phénoménologue conçoit le sensible comme une déformation de l'être perçu.

Dans *Limites du regard* (dans la partie 1960), nous trouvons la méditation sur la pierre déformée par l'eau :

L'eau profonde est sans remous
Claire jusqu'aux pierres bleues
Cependant lointaines tremblantes
Déformées par la transparence
Du corps liquide

L'eau solitaire est pareille
A l'esprit humain
Elle contient le vertige
Du regard qui la contemple
Claire jusqu'à ce vertige (...)

Ce genre de réflexions est de toute première importance quand on sait que notre poète du regard fut atteint de troubles oculaires qui finirent par interposer une tache entre lui et le monde. Chez Merleau-Ponty une « chair » s'interpose toujours entre le sujet et l'objet :

« *Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait*

455 Lavocat, « Gilles Clément, jardiner c'est résister », Reporterre, le 20 avril 2014

pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sous cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique »⁴⁵⁶.

Dans *Le Discours des yeux* la phénoménologie du regard conduit Tortel à constater que « le corps dépend de l'objet, semble n'exister que grâce à lui. C'est « comme » s'il naissait à travers l'interrogation ». Il ajoute également : « L'objet est actif et le regard subissant (...) l'image se renverse sur la rétine ». Ceci va dans le sens du « chiasme » selon Merleau-Ponty « l'idée de chiasme, c'est-à-dire : tout rapport à l'être est simultanément prendre et être pris »⁴⁵⁷. Pour le philosophe Cavailler, « Le chiasme définit donc une certaine expérience du monde, expérience qui est le fondement même de l'étonnement philosophique. Ce chiasme, ce recroisement définissent la texture même du monde, c'est-à-dire la chair, dont la réversibilité est la clé⁴⁵⁸».

Nicolas Castin observe qu'« *Il n'est plus, dès lors, de limites pré-établies qui cliveraient le moi et le monde, mais bien l'avènement d'un chiasme qui les corrèle vertigineusement et les fait empiéter l'un sur l'autre.* » ; « *L'accent est mis non plus sur la désobjectivation du réel, mais sur la désobjectivation, sur l'état lyrique comme dissolution de l'opposition du moi et du monde, comme immersion dans l'onde indivise du devenir. Ce sujet chiasmatique qui semble commun à la poésie comme à la phénoménologie suppose (...) l'abandon de la définition subjective cartésienne, thétique et monadique, au profit d'un sujet « pathique », plongé dans l'appartenance sensible⁴⁵⁹* ». Ce que confirme le poème suivant dans *Instants qualifiés* :

Le ciel est bleu (quelle aventure).
Il est courbe.
Il est épais.

A partir de son bleu il est
Eclatant (il éclate
En lui-même et pour lui,
Sans cause et sans objet).

Il est éblouissant.
Il m'éblouit : je le complète. (32)

Le ciel est ici une immanence sans transcendance, saisie avant l'avènement d'un sens. Plutôt que lui assigner un sens, Tortel préfère contempler le mystère de la création et savourer l'union de l'homme et du cosmos. L'évidence d'être de la présence est aussi la rencontre d'un alter ego, la complétude par l'alliance, la fusion dans l'unité également signifiée dans cet autre poème :

Qui est belle ?
Le vent, la nuit
Immédiats.

456 Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, P 70

457 Cavailler, *Premières leçons sur l'œil et l'esprit*.

458 Cavailler, *id.*

459 CASTIN, « Pour une raison sensible », pp 11 -12, p 53

Lier le corps
Aux grandes raisons spatiales
Ceci est l'anneau d'or. (45)

On notera que, dans *Instants qualifiés*, Tortel affirme l'intentionnalité du perçu :

Mais tout est corps ou nu
Dans les yeux y compris
Sa nuit, l'aveuglement
Quand ils s'avancent.

Le corps renverse le regard
Il l'accomplit (73)

Le corps est un obstacle, agissant mais c'est par lui que s'opère l'accomplissement du regard. Chez Merleau-ponty, dans *L'œil et l'esprit*, « la visibilité du voyant est constitutive de sa vision, il est insuffisant de dire que je vois quelque chose là-bas : c'est au contraire la chose qui accède d'elle-même à la vision, qui « se voit là-bas ». Dire que le voyant est visible c'est dire que la vision vient cristalliser une visibilité intrinsèque des choses, que l'acte de voir est l'envers d'un mouvement plus profond par lequel la chose accède à la visibilité. Cette aptitude à être vu fait partie de l'être et l'acte de vision, loin de fonder la visibilité, en procède. »

L'objet chez Tortel est une « interruption » et un « regard » :
« L'objet n'est probablement pas la première interruption dans le cela puisqu'on ne sait où situer l'origine du désir interrogateur et que même il n'y en a sans doute pas. Mais il est la première interruption qui nous « regarde » ; celle qui réside dans un espace que nous pouvons atteindre soit par les sens, soit par l'« imaginative » scévienne. L'objet est donc la première interruption de référence qui, de par sa place, est immédiatement constatée. Il ne s'agit pas de partir de l'objet en vertu de quelque décision : nous ne pouvons pas faire autrement. Où que ce soit, on est en face. Ou contre lui »⁴⁶⁰.

Dans *Ratures des jours*, Tortel conclut que cette relation de la perception est un « cela qui me concerne » :

« En tirer quoi ? Ni leçon ni théorie, bien sûr, puisqu'elle ne prétend pas apporter une décision (éclairée) à ce qui se passe quand on voit (ou qu'on écrit), mais seulement relater ce qui semble se passer pour quelqu'un et sans que...N'envisager aucune généralisation qui serait d'ailleurs malhonnête, puisque je suis seul à voir comme je vois et peut-être alors ce que je vois. »

La « chose vue » est perturbatrice : « À peine est-elle vue que le désir s'en empare et tout se détraque ». Comme le notait Raymond Jean, « Il serait faux de croire que (...) les choses ne sont plus que choses d'encre. Elles le sont peut-être, mais l'encre de Jean Tortel est une encre tremblée qui obéit à la dictée vivante des yeux, de la peau et du corps »⁴⁶¹. Dans la poésie tortellienne le sens dépend aussi de ce que Guattari a appelé une forme de « chaomose » (osmose entre la substance et le corps propre). Que le corps soit troublé,

460 *Ratures des jours*, p 217

461 Raymond Jean, *Pratique de la littérature*, p 204.

perturbé par des transformations dans l'ordre naturel et le monde devient, comme dans ce texte, incompréhensible, illisible :

Il suffit de quelques gouttes.
D'un bruit lointain qui nous avise.
De rentrer d'attendre le feu.
De l'avancée prodigieuse l'air noir.
Le tourbillon des feuilles pour.
Que tout soit faussé certains mots.

Dans le texte, il y a deux transformations corrélées : transformation de la terre et du ciel (les signifiants), transformation de l'état thymique du sujet (passage de la non-peur à la peur). Il y a donc catastrophe et perte de sens et la chose passe au rang de l'invention :

Terre et ciel n'ont plus de sens.
Espace aussi sans doute qui.
Montrent quelques entrailles illisibles.
N'a que les noms inventés par la peur.
Reste une chose celle qui.

Le sentir, un malaise né de perceptions menaçantes correspondant sur le plan thymique à la peur, provoque une homogénéisation subjective de l'existence sémiotique et fait émerger des représentations du réel déformées (des valeurs que Tortel sait marquées au sceau de la fausseté). La « sensibilisation thymique » conduit à la perte du sens : gouttes, bruit, air noir ou tourbillon des feuilles sont autant de signes annonciateurs de catastrophe et capables d'anéantir le sujet sous l'effet de la peur, de lui faire quitter le monde connaissable et sombrer dans l'irrationnel. Tortel l'a expliqué à maintes reprises dans ses entretiens et interviews ou dans ses carnets : sa peur de l'orage et du feu remonte à l'enfance, feux de forêts qui sévissaient dans le Vaucluse ou feux d'artifice du 14 juillet. L'orage est ainsi associé à la destruction. De fait, ceci montre combien « la sémosis est proprioceptive »⁴⁶². Elle naît sous l'effet des affects, émotions, passions.

Les « variations lumineuses » ont également une influence « physiologique » :

« (...) la variation lumineuse à travers les saisons ou le temps (qu'il fait) m'a toujours beaucoup touché et (que) peut-être elle est à l'origine de certaines de mes pulsions les plus secrètes. Comme une espèce de palpitation qui est en moi, qui se précipite ou se ralentit et qui, par conséquent, m'éprouve (et d'abord, physiologiquement)⁴⁶³ ».

Ceci est un obstacle à l'objectivité, aucun regard « naturaliste » ne peut ainsi se targuer d'une authenticité parfaite. Il est bien difficile de lutter même contre la « sémosis sauvage », notamment du fait de la peur. Nous trouvons en outre chez Tortel une réflexion sur la fragilité des enveloppes et la précarité des existants. Dans *Précarités du jour*, la paupière est figure d'une enveloppe protectrice (un Moi-peau chez Anzieu), animée et accumulatrice d'images :

La paupière est immense
Elle interdit l'espace ou l'accumule

462 Greimas / Fontanille, *Sémiotique des passions*, p 41

463 Tortel, *Ratures des jours*, p 190

Au globe cristallin qui renverra
Les objets à leurs places elle confirme
Que l'espace est entier qu'il partage
En noir et vert le marcheur
Est au large un battement
Suffit à l'opaque tenture
Très souple et peau palpitante

Porte ouverte ou fermée
Prison la plus noire barrière
Entre le vert et celui qui
Voudrait le voir

Et permission diffuse. (40)

Mais dans *Limites du regard*, le poète décrit cependant un espace et un corps démunis de toute protection contre l'envahissement des particules de suie avec ses effets somatiques ; l'enveloppe est poreuse, le corps est attaqué :

Dégorgement, suie mouvante
Résidu de ce qui brûla
Perdant peu à peu, issue
Du tuyau, toute forme épaisseur
Jaillissante au départ, dépeuplée
Très vite et cependant
Droite au départ (nul vent au ciel grisâtre)
Puis absorbée dans l'air
Désormais particules, quasi
Abstraite mais perdue,
Voguant très loin et sur les vitres
Retrouvée ou dans les poumons,
Changée en toux ou taches grasses
Que les doigts ramifient aux silences d'ennui,
Métamorphoses d'étincelles,
Merveilles clandestines, ou spasme
Emprisonné dans la gorge de brique
Réfractaire. (97)

La vue

Les yeux délèguent, par obligation, leur parole à une autre parole mais à la condition que cette dernière puisse « écrire l'antériorité de son écriture »⁴⁶⁴. *Le discours des yeux* est donc à la fois énonciation énoncée par les yeux et énonciation (linguistique) sur cette énonciation, un transcodage du langage visuel en langage verbal (signifiants visuels du monde naturel et leur signification mais aussi discours sur le discours premier). Les yeux entrent en relation avec un espace (le jardin) et des objets / « corps », porteurs de signification. L'exercice du regard montre qu'il ne se fait pas maître de tout savoir. Le titre

464 *Le discours des yeux*, épigraphe, p 9

initialement prévu pour le *Discours des yeux* était *Le savoir des yeux* mais s'est avéré impropre. C'est, en tout cas, pour Tortel, le recueil qui lui semble « le plus élaboré » et « le plus précieux de tous ceux qu'il ait écrits ». Chez Tortel l'explication se fait par le regard. Sans relâche. Comme un devoir que le poète s'est assigné à lui-même. Tortel écrit ainsi dans *Limites du regard* :

Instants qualifiés
Clairs Mais la vitre
Est indéchiffrable.

Il fait jour et là
Certes clair. Couleurs justes,
Rayons, mouvements
Parfois sublimes. L'ordre
Est clair. Mais c'est faux.

De l'espace et du temps nulle figure
Ne le contient puisque chaque regard
Est le premier ou reste aveugle. (68)

Sa poésie se place donc non au niveau de la subjectivité mais plus au niveau de la subjectivité.

Tortel est extrêmement sensible aux variations de la lumière. Deleuze, dans *Logique de la sensation* a dit « L'art n'est pas une invention de formes mais une captation de forces ». La lumière de Cézanne telle qu'elle est décrite par Tortel nous le rappelle. Dans *Ratures des jours*, il apprécie la lumière matinale du Vieux-Port de Marseille et s'interroge sur ce qui fait la qualité de la lumière dans un tableau, qu'elle soit dans les lointains ou qu'elle émane de la couleur comme chez Cézanne : « Nulle part mieux que le long du Vieux Port – il est vrai que c'est le matin – je ne ressens cette extraordinaire joie que compose la mouvance des choses et alors que tout devient atmosphère, air. Un Turner, même un Gelée ont dit cela trop brutalement, en insistant ; on ne peut pas ne pas comprendre. Monet lui-même...Il vaut mieux pour garder cela, ou le retrouver en cas de besoin, recourir à l'abstraction malherbienne : Tout le plaisir des jours est dans leur matinée...(...) Là où la peinture réussit le mieux à retenir ce dont je veux parler, c'est dans les « lointains » du tableau – comme quand elle est en arrière d'elle-même.

Au fond j'aime peu la peinture qui impose une anecdote à la lumière. Cette anecdote fût-elle hymne ou dithyrambe. Le peintre que j'aime part de la peinture pour aboutir à la lumière (à sa propre lumière et à la lumière propre à chaque objet). Ainsi Cézanne dont le bleu qu'il compose devient la chaleur tragique du ciel d'orage. Son bleu est antérieur à ... »⁴⁶⁵.

La lumière a un pouvoir de monstration. Le verbe « désigner » est aussi bien employé pour l'action du poète-jardinier que pour la lumière de l'éclair :

Insituable
Est le lieu
Même hors de la nuit

465 Tortel, *Ratures des jours*, pp 32-33

Ou que l'immense doigt d'éclair
Le désigne ou pas⁴⁶⁶.

Plusieurs soleils
Inclinés différemment
Selon l'ascension prévue
Ou leur descente.

De très grands pas traversent.

Les ombres plient et déplient
Leurs tentes de laine verte
Que déplace la transparence
De l'un à l'autre bout du champ.⁴⁶⁷

Dans ce texte, Tortel prête un intérêt des plus vifs aux passages de la lumière et des ombres sur la terre. La valorisation de l'ombre par rapport à la lumière, traduite par une synesthésie tactilo-visuelle connote la sensualité désirée, mettant en valeur les sèmes de la profondeur, de l'épaisseur, de la douceur et de l'énergie. La traduction métaphorique de la saisie haptique (« leurs tentes de laine verte ») montre que dans l'imaginaire tortellien, l'alliance de l'ombre et de la terre est un lieu d'intimité propre à faire naître une sensation coenesthésique de bien-être. La lumière est facteur de désorganisation spatiale. Sous son emprise et son invasion l'espace devient un chaos où s'abolit toute possibilité d'émergence du sens.

La lumière est intentionnelle :

La descente oblique
Regarde le corps,
L'illumine.

L'angle droit fascinant
Trébuche et laisse
Ses traces noires

(Qui s'allongent, s'éclaireront)⁴⁶⁸.

La transitivity visuelle peut se muer chez Tortel en Passion du regard :

L'image marche verte et robe
Dérobée, que la vitre interdit,
Balancée sur l'écartement
Léger, obscur des jambes tout de même
Gracieuse obscénité pire

466 Tortel, *Des corps attaqués*.

467 Tortel, *Instants qualifiés*, p 95

468 Tortel, *Instants qualifiés*, p 96

Que nue, agresse
Les yeux reposant, les ouvre,
Plaies, pour disparaître.

Par sa force d'attraction, l'image, actant aux attributs féminins, s'impose au corps sensible, contraint d'ouvrir les yeux et de subir sa violence. La réprobation et l'oxymore « gracieuse obscurité » traduisent la schize d'un sujet pris entre euphorie et dysphorie, attraction et répulsion, devant une image qui s'offre pour mieux se refuser (l'image est souvent *ob-scène* chez Tortel : elle se jette sans pudeur devant un observateur qui, pris au dépourvu, ne peut que succomber). Dépossession et souffrance engendrées par la dénégation affectent la représentation du corps propre : les yeux, réceptacles de l'érotique kinesthésique deviennent ainsi "plaies". Cette assomption de l'inaccessibilité de la valeur par le regard nous invite à déplacer le plan de l'extéroceptif vers l'intéroceptif et à y lire l'allégorie de la pensée - dont le regard serait alors la métonymie et la vitre la figuration d'un obstacle épistémique. L'ethos ici manifesté évoque irrésistiblement le texte "Nudité" de *La pensée dérobée* dans lequel Jean - Luc Nancy médite cette phrase de G. Bataille : " Je pense comme une fille enlève sa robe » :

" *La pensée nue est remise à elle -même pour approcher la présence nue* ". "*La nudité est ce qui se rapporte essentiellement à l'atteinte d'un autre qui ne saurait l'atteindre et qui de cette manière la connaît pour ce qu'elle est, pour la nudité* ". "*Ce dont il s'agit avec cette nudité a porté, jusqu'ici, un nom philosophique : celui de finitude* ". "*Finitude (...) désigne la fin de la présence comme être stable, permanent, disponible - comme chose donnée et comme figure dessinée, comme mythe constitué ou comme raison établie*". "*La finitude (...) c'est-à-dire existence dont la vérité consiste à laisser son sens toujours plus au-delà ou en deçà de tout accomplissement - ainsi que le fait toujours et exemplairement la nudité qui se dérobe* ". Le regard est donc, dans le paradigme tortellien des esthésies, vecteur d'imperfection, souvent d'étonnement et d'émerveillement, mais aussi parfois de douleur.

Dès *Explications ou bien regard*, le regard affirme sa volonté d'expansion toujours contrée par l'obstacle, le regard est le héros d'une odyssée de la vue, le regard toujours en quête de voir, par delà toutes les vicissitudes... Dans *Limites du regard*, le poème suivant montre la réversibilité du voir :

(1968-1969)

Cela. Ou le corps.
Existe. Je sais.
Ce qui me regarde.

Forme accordée quand le jour
Reparaît cohérence
Quotidiennement violente.

Respire à côté.

Tout autre corps infligera
Sa blessure.

Le regard accompagne le corps en mouvement de l'observateur dans son arpentage du jardin dans *Instants qualifiés* :

Le regard s'arrête (alors
C'est l'obstacle, le corps, le mur, le feu, il ne
Peut pas les dépasser).

Le regard se dirige (aveugle
Et fasciné dans son rayon, il n'a
Pas d'autre tracé que l'étroite
Descente rectiligne).

Le regard pénètre (il est seul
Jusqu'au sang et fouille
L'objet aimé).

Il se détourne (arrachement
Hors de l'unique, les figures
Multiples réapparaissent).

Promener le regard : il frôle
Le haut zinnia orange. (86)

Débrayage : de la vue au toucher

Le voir et le toucher sont fréquemment associés chez Tortel. Dans son introduction au numéro d'Études *Françaises*, « Le corps des mots », Marc – André Brouillette explique qu'il y a « *un voir doté de sens et pouvant être manipulé (« manié avec les mains »)*. *On saisit avec le regard comme on saisit avec les mains. L'auteur cite Gérard Arseguel pour qui le regard tortellien est « instrument de mesure »*⁴⁶⁹.

Dans l'extrait suivant, le poète met en scène la réflexivité du toucher :

Lumière mur

Le verrou déchiré
Intact en apparence
Vu de loin.

La main tâtonne
Se réchauffe
Sur le ciment.

Nicolas Castin s'est intéressé au sens du toucher dans la poésie de Tortel. Le toucher, ouverture à l'autre, autorise la rencontre : « Pour un poète comme Jean Tortel, le toucher permet (aussi) de rejoindre confusément l'obscurité de l'être désiré et tient ainsi une

469 Brouillette, *op.cit.*, P 10

place déterminante dans le rapport à autrui (...) » tandis que la vision se lie vite à un risque de figement, de pétrification objective »⁴⁷⁰. C'est le cas dans le poème « Le corps », (ici, corps de l'aimée, pas une abstraction) dans *Naissances de l'objet* :

Le corps est devant toi
Il est beau, il est sombre.
Sa peau développa
L'espace de tes mains. (112)

Mais aussi au jardin :

La main se dégage
Humide et noire
Des herbes rompues

Elle a tâté l'obscur.

Arraché. Qu'est-ce à dire ?

Elle a retrouvé quelque chose
Que le regard ignore.

Sombre quête au fond du lit.

Trafiquent les graines
Qui gardent le secret⁴⁷¹.

Face au végétal, la main a plus de pouvoir que le regard mais la graine reste l'ultime enveloppe impénétrable...

Durant l'écriture du poème, la main prend le relais du regard pour délivrer les signes.
De fait :

Le combat du regard et de la main
Tourne autour du corps.
On ne sait lequel est obscur.

Aucune satiété possible.
Mais rupture. L'informe verte
S'arrête en geste suspendu. Le corps
Se replie. Un autre espace
L'a remplacé, joue et soulage

470 CASTIN, *op.cit.*, p 18

Sur la question du toucher, dans *De l'imperfection*, p 30, Greimas allait dans le même sens : « Le toucher est plus que l'esthétique classique veut bien lui reconnaître – sa capacité de l'exploration de l'espace et de la prise en charge des volumes – il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale ».

471 Tortel, *Limites du regard*, p 66

Où la raison.⁴⁷²

La polysensorialité met surtout en œuvre la vue, le mouvement et le toucher. Le goût et l'odeur sont également évoqués. Ils sont des « sens plus directs et archaïques », dit N. Castin, « comme le tact » et « peuvent prendre le relais du regard » car le jardin (contrairement au paysage) est essentiellement le lieu d'un contact immédiat : « Le jardin de Tortel est avant tout le lieu d'un contact et sans véritable recul avec la chair des choses »⁴⁷³.

Voir l'intériorité

L'occupation du champ intéroceptif de l'enveloppe corporelle et sa déformation est traitée dans un long poème dans *Des corps attaqués*, intitulé « Spirale interne ». L'expérience tortellienne du corps y prend des aspects déroutants. " Spirale interne" relate en effet l'épreuve douloureuse d'un ulcère et le dévoilement clinique de l'organique tout comme la minutie descriptive du spectacle de la douleur participent à l'élaboration d'une représentation hallucinée du corps :

Soleil et silence à qui
À mal et noir glacis
Provisoire invoqué si
Rayonne au ventre et lance
L'ulcère intermittent pareil
À la brûlante plaque au sol.

Échancra le sommeil
Solitaire entre deux froids. (...)

Le corps propre est ici centre d'un champ de présence, ancré dans un environnement visuel et sonore défini ; il est aussi lui - même " champ de présence " doté d'un mouvement intime, une douleur décrite comme une kinesthésie occupant le corps dans un mouvement discontinu et centrifuge. Il s'agit d'une coenesthésie, c'est à dire la "perception interne de notre corps et de son fonctionnement végétatif. (Elle) résulte de l'ensemble des sensations intéroceptives (c'est-à-dire en provenance du milieu interne du corps) perçues simultanément et aboutissant à une impression physique de bien-être, de fatigue, de malaise⁴⁷⁴ ».

Dire la douleur c'est pour Tortel rejoindre son lieu exact même si pour cela il faut transgresser les frontières du corps et du littéraire. L'intériorisation du regard dans un corps spasmodique et dérégulé, la dénudation de l'enveloppe corporelle sur des entrailles vues en transparence, exposent le mal dans un mépris quasi surréel des limites attendues entre le dehors et le dedans. Dans ce poème la proprioceptivité a également ceci de particulier qu'elle agit sur les représentations et les valeurs au point d'opérer une scission sujet - monde. Ici, c'est bien "la chair vive, la proprioceptivité "sauvage"qui se manifeste et réclame ses droits en tant que "sentir" global⁴⁷⁵. La sensation kinesthésique perturbe la perception du monde extérieur :

472 Tortel, *Limites du regard*, p 69

473 *Op.cit.*, pp 16-17

474 Fontanille, « Le malaise », *op.cit.*

475 Greimas / Fontanille, *Sémiotique des passions*, introduction. Voir également notre première partie,

(...) La spirale
Peut-être est rouge et montent
Les viscères expire
En saignement et ce qui

Tourne autour des yeux
Violente l'obscur ajoute
Quelque méchanceté
Un ulcère à l'espace
Où le sommeil dévie

"la spirale (...) ajoute / Quelque méchanceté / Un ulcère à l'espace" : la projection de l'état du sujet sur l'état du monde témoigne de la force déformatrice du mal. La spirale est un actant modal qui fait obstacle à toute saisie " orthoesthésique" et assume un rôle transformationnel. La sensibilisation de l'espace par la médiation proprioceptive délivre une figure métaphorique supplémentaire, une représentation " autre". Il y a donc très précisément esthésie : "la kinesthésie provoque un détachement des structures du monde réel, une "déhiscence" dirait Merleau-Ponty et, de fait, la perception d'une illusion. Le corps esthésique est ici également corps "esthétique" puisqu'il s'inscrit dans un univers baroque et participe à la création de son atmosphère : la sensation de vertige rejoint ces autres stylèmes que sont la spirale, l'asymétrie ("dévie"), les sensations intenses et antithétiques (soleil / noir glacis ; brûlante plaque / entre deux froids).

Il faut enfin considérer que l'actualisation sensorielle prend (comme c'est fréquemment le cas en discours) la forme d'une synesthésie. Le corps animé fait entrer en action et en interaction plusieurs modalités sensorielles : esthésies sensorielles, cénesthésie et kinesthésie.

Le corps spasmodique se déforme sous l'effet d'un mouvement centrifuge d'expulsion pour finir dans l'éclat de la douleur :

Toute secousse annonce
L'acide blanc.
L'autre qui dérive en attendant
(...)
Aigre et secrète
Remue
De bas en haut.

Vide et gonflé.

(...)
Crever cela
Dissoudre quelque chose
Qui dedans arrêter
Le creusement.

Mais rien ni

Calme, quand
Allongé

L'acquiescement nocturne infirme
Une brûlure de l'entaille
Interne étincelante.

Spirale interne est la représentation d'une expérience authentique. Dans *Ratures des jours* Tortel décrit également mais plus prosaïquement ses maux à l'estomac. Le passage suivant permet ainsi de comprendre certains termes (« invalide » par exemple) :

« (5/11/1971)

(...) *Estomac, une gamme de fatigues aux noms divers, et différentes : pesanteur, hoquets, aigreurs, brûlures, montée d'acide, crampe (je les distingue bien), « fausse faim ». Craindre le froid, la fatigue physique quand l'abdomen est contracté par l'effort ; bêche, houe interdite alors qu'il fait très beau. Se réfugier en soi-même ; en quelque trou ; soi-même troué, et le trou. Silence, immobilité nécessaire. Fuite, refus. Puis quand la fatigue (douleur ?) passe, c'est comme si elle n'avait jamais été. Elle ne laisse aucune trace, aucune écriture dans le corps. Rien ne fut imprimé – et c'est comme la dialectique de l'orage et du beau temps, celle de l'angoisse et du calme »*⁴⁷⁶.

La désynchronisation patente entre le plan d'existence et le plan de l'expérience (travail au jardin et, le mot « silence » le suggère, travail du poète) crée un malaise et une angoisse mais qui, lorsqu'elle cesse, ne laisse qu'une empreinte mémorielle.

Dans un article intitulé « L'intérieur est le lieu. Poésie / endoscopie. »⁴⁷⁷, Catherine Soulier a également relevé l'importance du corps propre et tout particulièrement « le corps dans son articulation au monde »⁴⁷⁸ dans les poèmes de Jean Tortel. Catherine Soulier s'est intéressée à un autre poème de l'intériorité : « La boîte noire ». Ainsi, dans « La boîte noire »⁴⁷⁹, le regard tente de pénétrer à l'intérieur du cerveau mais ne pouvant que délivrer des connaissances apprises en biologie et en anatomie, l'investigation menée n'apporte pas de réponse satisfaisante quant au lien entre le Moi subjectif et cette masse neurale inaccessible. L'ouverture du poème est consciente de l'obstacle cognitif :

Voûtée lisse
Travaille la boîte
Interdite aux yeux.⁴⁸⁰

La clôture du poème questionne l'appartenance de cette intériorité :

476 Tortel, *Ratures des jours*, pp 176-177

477 Catherine Soulier, *Études françaises*, 40,3, « L'intérieur est le lieu. Poésie / Endoscopie. », p 65-78

478 *Id*, p 66

479 Jean Tortel, *Les solutions aléatoires*, 1983

480 *Id*, p119

Ce qui est.
Par dessous.
Sainte.
Serait-ce moi.
Ou qui.⁴⁸¹

Comme le remarque Catherine Soulier le titre évoque d'abord la boîte noire d'un avion, une machine électronique ou un ordinateur mais elle est bien décrite en termes anatomiques : « méandres, involutés, canaux, valves, ligaments, plaquettes, cellules, phosphore ».

La problématique de Jean Tortel reformulée par Catherine Soulier nous semble, d'un point de vue sémiotique, particulièrement intéressante :

*« Comment ajouter le savoir objectif – celui de l'anatomie, de la biologie, de l'électronique etc – et l'éprouvé subjectif ? Comment faire coïncider ces phénomènes de circulation sanguine ou électrique, d'échanges cellulaires avec ma pensée, ma remémoration, ma jouissance ? Entre les deux domaines – celui du savoir et celui du vécu immédiat – la discontinuité paraît radicale »*⁴⁸².

Dans le poème le cerveau ne fonctionne pas seul ; il est mis en relation avec le cœur et le sang : « battements », « palpite », « circule » attestent d'un mouvement et d'un rythme intérieur perceptibles. Le cerveau est relié au reste du corps par la colonne vertébrale et les autres organes. Lorsque Catherine Soulier dit que la description de Tortel repose sur des connaissances succinctes, il faut tout de suite préciser qu'elle est phénoménologiquement d'une exceptionnelle exactitude et que ce qu'il a choisi d'évoquer est au cœur d'une problématique qui scinde les neurosciences.

Ces réflexions ne sont pas sans évoquer la démarche phénoménologique de Nathalie Depraz : « Tu sens ton cœur battre, tu ne sentiras jamais tes neurones s'activer ».⁴⁸³ Elle entend par là qu'il est possible de sentir son cœur battre (après un effort par exemple ou un état émotionnel vif) même si ordinairement, à un niveau préconscient, on ne l'entend pas (chez une personne en bonne santé) alors que pour les neurones, c'est impossible.

Bilan :

Sensible aux émergences, aux variations qui créent et recréent le jardin, la poésie de Tortel est celle de la relation au lieu et aux formes de vie qui l'habitent et l'animent. Le poème met en scène les interactions entre le corps médiateur du poète-jardinier et les éléments et corps végétaux qui constituent le jardin. L'intervention humaine peut être adjuvante ou opposante au devenir végétal : Tortel relève les pratiques « hors sol » ou qui vont contre le vivant (brûlis et chimie). Le meilleur travail reste celui du geste, avec et dans la terre, pour y trouver le sens du vivant. Le jardin est le lieu de l'expérience renouvelée du sensible dans ses vibrations et ses variations multiples : jeux de la lumière énonciatrice, créatrice d'une ambiance et source de thymie ; lieu de la profondeur pour l'exercice d'un regard qui s'immisce dans les moindres interstices. Mais le jardin est aussi l'expérience d'un sentir synesthésique par laquelle le poète découvre que la relation sensible est une interaction : sujet et objet sont liés et s'y transforment mutuellement.

481 *Id*, p 138

482 Catherine Soulier, *op.cit.*, p 70

483 Depraz et Desmidt, *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, 2015, n°38, « Cardiophénoménologie », pp 47-83

II.1.2. Tortel et l'énigme du corps végétal

De l'analogie au naturalisme.

Si Tortel manifestait déjà « le désir d'un langage fondamentalement ancré dans le monde sensible » que Castin relève dans la poésie contemporaine ⁴⁸⁴, Alain Pailler considère quant à lui que « Entre tous aiguisé au réel, le regard de Jean Tortel s'avance vers le monde d'avant la parole que perpétue le règne végétal »⁴⁸⁵. En ce domaine, toujours selon Pailler, « le tournant, c'est *Relations* ». Le critique montre l'importance des relations du poète au végétal : « *A l'origine de cette parole se trouve un substrat non verbal. Le monde qui, pour nous, n'a peut-être d'existence que s'il est désigné, existe antérieurement à la parole de ce poète et persiste extérieurement à celle-ci. Les relations de Tortel au végétal nous le rappellent constamment, de même que l'être-au-monde ne commence qu'avec la prise de parole qui aboutira à la figuration du monde* »⁴⁸⁶. Ceci n'est pas sans rappeler l'un des objectifs de la sémiotique post-structuraliste qui souhaitait « rendre compte des conditions et des pré-conditions de la manifestation du sens ⁴⁸⁷ » et « esquisser une image du sens antérieure et nécessaire à la fois à sa discrétisation ». Chez Tortel, cette image ne serait-elle pas aussi celle des préconditions du sens ? Ce que l'on peut d'ores et déjà affirmer, c'est que l'un de ses premiers souvenirs d'enfance lié au végétal est l'expérience proprioceptive du grand pré « noir » de Buisson, dont on ne coupait jamais l'herbe et dans lequel il avait l'impression non pas de courir mais de « nager ». Il l'évoque dans *Villes ouvertes*, dans le poème « Le pré où on entre ». De fait, avec l'aimée, la langue, le poème et l'écriture, le végétal est l'un des corps qui composent une cosmogonie incarnée dont le poète tente de percer l'énigme. En 1946 paraît le recueil *Paroles du poème* dans lequel Tortel chante « Le corps véritable » :

Qui n'a pas sous sa peau senti couler le rire
De la branche où la pluie ardente scintillait,
Qui n'a jamais franchi la marge des ablais
Qui n'a pas écrasé les mûres sur sa joue

Et n'a pas écrasé sa joue sur la vendange
Mystérieuse d'une chair en mouvement
Afin de se quitter et de perdre sa trace
Dans cette chair unique un unique moment.

Qui ne s'abolit pas, n'aime et ne peut comprendre
Ce que je dis (62)

Ce « corps véritable » se rencontre dans l'expérience sensible du monde, sa transcription linguistique ou dans la relation amoureuse, les trois étant intimement associées :

484 Castin Nicolas, article *op.cit.*, p 19

485 Pailler, P 240

486 Pailler, p 249

487 Greimas / Fontanille, *Sémiotique des passions*, p 11

Chair que je crée si je la mords
Et la désigne à l'autre monde.
Celui que j'apporte avec moi
Et qui prolonge notre amour. (70)

Il faut toutefois le reconnaître, la phénoménologie de sa relation au végétal ne s'est pas extraite non sans mal de la tradition symboliste. Il est intéressant d'observer l'évolution du traitement d'un thème tel que celui de la fleur. Dans *Cheveux bleus* (publié lorsqu'il a 27 ans, mais il y a des poèmes écrits plus tôt, par exemple « Gordes » à 25 ans, en 1931), fleurs et jardins symboliques et mystiques sont omniprésents avec des réminiscences mallarméennes comme le lys, les roses d'Eucharis, les iris. On constate néanmoins une présence déjà très marquée de la nature, de la végétation et de la joie ressentie en son sein. C'est une poésie lyrique, souvent invocatrice et rhétorique avec ses adresses à la deuxième personne. L'écriture de la nature, indissociable de l'amour pour Nane (Jeannette) était d'abord orientée par les motifs baudelairien (l'azur) et mallarméens (la blancheur du lys ou de la page), ce qui ne lui permettait pas d'atteindre la vérité poétique fusionnelle ressentie à Gordes. Désormais trop conventionnelle, elle empêche de révéler ce qu'il découvre et il rejette le symbole. La poésie du sensible peut ainsi atteindre le lecteur ; l'autre, technique, parfois difficile d'accès, peut plaire par sa virtuosité mais mettre à distance par une obscurité sémantique recherchée. Dans plusieurs recueils, on observe chez Tortel une tension entre esthesis et esthésies ; l'une et l'autre co-évoluent et s'enrichissent mutuellement. En 1942, dans *De mon vivant*, le poème « Figures au soleil » mentionne la « présence » dans des strophes lapidaires qui relatent son apparition. En 1955, dans *Naissances de l'objet*, Tortel s'engage dans une nouvelle écriture – avec « Jeter le mot » notamment – mais le symbolisme reste présent, sous la forme du lys encore, qui participe d'une atmosphère surannée et précieuse. Toutefois, le programme poétique est lancé : « Nous irons tuer la rose », projette le poète dans « Raisons du poème »⁴⁸⁸, signifiant par là la mort des symboles attachés à la rose. Elle devient ainsi, dans le recueil, présence au monde provocante et née de la lumière. En 1960, dans *Explications ou bien regard*, « Je suis mortel » est un poème dans lequel tous les sens sont convoqués dans une fusion qui donne « le goût du bonheur sur ma langue ». À partir du problème de la fleur, le poète se découvre lui-même. Dans *Élémentaires*, (1961) dès le premier poème, « À partir d'une fleur », la fleur est une forme, un agencement, son double dans un miroir et étrangement cette fois-ci sans senteur associée ; elle rappelle à nouveau un traitement mallarméen de la fleur comme représentation d'une absente. Tortel dit la disparition de l'objet dans les mots, de l'objet dans sa nudité pour un autre, dans le mouvement impersonnel d'une relation poétique : « quelqu'un l'emporte en son obscurité ». Plus loin, cependant, il a besoin de retrouver ce « corps perdu parmi trop de reflets ». Le détachement du traitement mallarméen - l'avancée, dirons-nous - naît dans la conscience du rôle de la lumière – ici parle le vrai Tortel et apparaît le début d'une réflexion phénoménologique : il y a révélation de l'objet par la lumière - métaphorisée dans un éloge de la figure féminine (quasi-persienne) de la servante : « Assez d'espace est découvert par la lumière / Et son grand geste de servante aux bras levés. / La forme du matin, chaque matin sauvé / L'invente heureusement dans les bras qui surgissent / Blancs de quelque tombeau... / Assez pour qu'un objet victorieux se vante / S'invente, et je le vois, et je vais le nommer. / L'espace est vert » (17). L'invention naît du

488 Tortel, *Naissances de l'objet*, P 137-138

réel, c'est une conception classique de l'invention (tout comme le pouvoir créateur du matin) mais on admettra qu'on s'éloigne ici tant du discours classique que du discours mallarméen. En effet, la lumière est perçue, mise en exergue comme articulation signifiante ; la lumière finira ensuite elle aussi par se « dénuder » de sa métaphore pour devenir pur phénomène qui précède l'émergence. Une étape pour une nouvelle voie (voix) poétique. « À partir d'une fleur », donc. Dans « La rose en sa ténèbre », le poète tente d'explorer l'intériorité de la rose – une autre façon d'exploiter ce thème conventionnel, encore abordé sous l'angle de la déliquescence de la beauté – pensons à « Mignonne, allons voir si la rose » de Ronsard - mais pour une observation clinique de la dégradation, non sans humour et candeur, d'ailleurs, par l'approche du regard curieux et intéressé, dans la proximité, vers son intimité avec l'idée d'une intentionnalité de la rose qui garde ses secrets : « On ne pénètre pas dans la rose (...) quelques pétales s'écartent comme exprès / Pour nous faire croire ». Alain Pailler observe que le mot « fleur » se raréfie à partir de *Relations* comme le recours au symbolique et qu'apparaissent à la place les démonstratifs « cela » et « ça » (168). Il s'agit en effet pour Tortel de regarder d'abord la fleur pour ce qu'elle est :

Le commencement de la fleur
C'est elle-même et c'est merveille
de l'y laisser⁴⁸⁹

Mais force est de constater qu'elle ne se livre toujours pas, reste inaccessible même si c'est sans double entendre au regard, d'un point de vue plus nettement phénoménologique. L'énigme du corps végétal c'est ce que Nicolas Castin a appelé « l'autre impossible »⁴⁹⁰ :

La fleur est humide

Elle est une chose lourde
ronde fermée sans lumière
À l'intérieur⁴⁹¹

Mais elle provoque émerveillement, éblouissement :

Toute fleur dans sa volonté d'être
Éblouit le voyant qui n'a qu'à s'incliner⁴⁹²

Ainsi, avec *Les saisons en cause*, advient une vision littéraire renouvelée de la fleur, perçue dans son lien à la terre, avec un regard quasi-naturaliste. Nous apprécions tout particulièrement cette « vue ». Elle est reconnue comme être vivant qui a sa part d'altérité et des aptitudes appréciatives fondatrices de sa force (elle « balance ») et de sa forme de vie (dotée d'un « bulbe », elle est à la fois « ouverte » et « close » et elle « persiste ») :

489 *Limites du regard*, p 31

490 Castin, *op.cit.*, P 19

491 *Limites du regard*, p 35

492 *Limites du regard*, p 36

La fleur hors de ce là dérange.

Elle persiste au vent se montre
Séparée creuse
(Ouvrte ou close) courbe.

Elle balance une chair innumérable
Un corps jamais exactement nommé

(Ce qu'on regarde)

Dans l'air couleurs
Issues d'un filtrage
Souterrain graine
Ou (tulipe) bulbe
Enfoui dans l'hiver. (89)

Ceci fait partie d'un projet qui cherche à renouer avec la concrétude des choses et à retrouver le lien à la nature dépouillé de ses oripeaux symboliques, dans une forme d'éco-cosmo-poétique :

« Pour le poème, je le fais partir le plus souvent du plus vaste et du plus général : le ciel, l'eau, le jour. Assurément, c'est que je veux en faire des objets réels et concrets, non pas des symboles, non pas des entités (ni des espaces vagues) ». ⁴⁹³

Le risque de l'anthropomorphisme.

Alain Pailler a prévenu le lecteur de Tortel contre une éventuelle accusation d'anthropomorphisme. Commentant quelques vers de *Relations* dans lesquels Jean Tortel montre le végétal comme un corps agressé, le critique nie la culpabilité que le poète-jardinier peut ressentir dans son traitement du végétal et il voit dans l'intentionnalité de la plante un « jeu », un simple faire « comme-si » du poète :

Arrangé ou rompu
Ma loi le déforme et l'oblige (57)

Ceci fait dire à l'auteur : « *Et nul remords à éprouver puisque, malgré sa ductilité, il exclut tout anthropomorphisme. (...) Car le végétal se déplie, et se déploie (s'écrit) en dehors d'une quelconque anthropomorphie ; et l'un des jeux implicites à sa figuration consistera justement – inévitable contradiction – à lui prêter des « intentions », en somme à faire comme si* ». Ces figures du végétal « se constituent, poétiquement, à l'écart de tout humanisme » ⁴⁹⁴.

Tortel relève le « geste » de la fleur :

493 Tortel Jean, *Ratures des jours*.

494 Pailler, *op.cit.*, pp 235-236

Aucune satiété possible.
Mais rupture. L'informe verte
S'arrête en geste suspendu. Le corps
Se replie. Un autre espace
L'a remplacé, joue et soulage
Où la raison.

Tortel, poète du regard, a également doté la fleur de cet organe :

Cela. Ou le corps.
Existe. Je sais.
Ce qui me regarde.

Forme accordée quand le jour
Reparaît cohérence
Quotidiennement violente⁴⁹⁵.

La « contradiction » de Tortel est en fait la conscience scientifique d'un dilemme difficile à résoudre : jusqu'où est-on en droit d'aller, quelle limite ne faut-il pas dépasser pour rendre compte de cette vitalité, somme toute plus complexe que ne semblait l'entendre en son temps la philosophie ou le discours rationnel des scientifiques ? C'est la raison pour laquelle on peut estimer qu'il est dans une contradiction car sa poésie est faite de constats, fuites, rétractations mais revient constamment sur la question. À l'image des scientifiques de cette dernière décennie, Tortel a reconnu les formes de l'intentionnalité du végétal dans ses textes mais a souhaité – en naturaliste qui se voulait objectif – rester au plus près de leur physiologie et morphodynamisme. Leur énonciation, même descriptive, reconnaît cependant l'altérité vivante de ce que Nicole Pignier désigne, après Imanishi, comme « subjectité ».

L'enveloppe et le mouvement.

Dans un poème d'*Explications ou Bien regard* mais qui est aussi repris au début de *Limites du regard*, Tortel fait l'éloge de la feuille, enveloppe protectrice pour le fruit :

Je ne sais rien de plus beau que la feuille
Dont l'épaisseur luisante et sans cassure
Couvre le fruit.
Je ne sais rien de plus beau que le vert
Protecteur des fruits,
Que le suprême abri de la parole
Contre l'orage et le bruit et l'éclat,
Qui prend la forme du silence. Et la
Profonde, la ténébreuse verdure,
Celle d'une figure ensoleillée⁴⁹⁶. (11)

Dans notre exemple le vert est associé à l'immobilité et au silence de sa profondeur. Ce qui ne saurait surprendre. Si pour Tortel l'abri protège et cache alors la beauté d'un

495 Tortel, *Limites du regard*, p 69

496 On notera qu'il reconnaît ici la capacité de la fleur à faire signe.

mystère enfoui, l'usage en langue entérinée dans des expressions métaphoriques que l'humain s'applique à lui-même, les connotations négatives de l'immobilité du végétal (« végéter », « prendre racine »...). Alain Pailler, dans sa thèse d'état *Figures d'un monde végétal. Approches de Jean Tortel*⁴⁹⁷. (1985) s'attarde sur l'usage du qualificatif « vert », souvent substantivé et métonymie du végétal et recense pour sa part des exemples où le végétal est plus paradoxalement associé au mouvement. Il cite ainsi : « Feuille et feuille, les mouvements / Sont verts des futures ombelles » dans *Relations* (51) ou dans *Instants qualifiés* (59) :

Ce qui traverse
Est peut-être le vert

Ou les branches maigres
Rayant ce vert toutes ensemble

Mais il associe surtout le végétal à un mouvement, une avancée invincible, une liberté profuse née des profondeurs de la terre qui se déploie en un réseau inextricable avec une totale absence de géométrie, une altérité douée de forces de vie dont Francis Hallé s'émerveille aussi dans *Éloge de la plante* :

Le chiendent dont le parcours
Souterrain est incontrôlable,
Cordes blanches nouant
Le sol à son secret ;

La ronce impossible à franchir
Sans saignement ;

Le liseron qui contredit
La grâce de syllabes frêles
En s'étirant pour étouffer ;

Les chardons en pagode et surprenante
Exhalaison, l'euphorbe une pâleur,

Toutes racines plus profondes
Que la bêche. Inaccessible
Attente dans l'ombre en vue
De surgir pour être coupées. (81)

Pour lui, en effet, « Le végétal est le corps sans limites, / Impénétrable. » :

Ignorant ou docile à l'intérieur
De son règne, le végétal n'est rien
Autre que masse irrépressible

497 Pailler, *op.cit.*, P 138

Ou bien déraisonnable éclat.

(En permanent dialogue avec l'ombre
pour la répandre ou bien la déchirer
de multiples flammèches.)

À peine
Puis-je me maintenir à la surface

Et pour le voir.

Le végétal est le corps sans limites,
Impénétrable.

Parfois il fait beau. Le silence
Traverse le jardin, est traversé
Par certaines rougeurs.

Les colonnes (vertes ou bien
Lointaines marbres reflétant
Sa rupture) changent de place.

Sans que soit témoigné l'instable
Ou l'immobilité.

C'est peut-être la nuit.
Ce sont des pas

Vers l'aube tendue des limites,
Ruines maladroites de
Quelque parole en mouvement
Derrière cet espace. (87)

La liberté et l'invincible reproductibilité des herbes « dites » sauvages le fascinent. Dans *Le trottoir de trèfle*, (texte publié en 1947), alors qu'il est en vacances et a cessé toute activité, il se promène le long d'un chemin et observe alors (en citadin habitué aux espaces anthropisés et façonnés par l'homme) la liberté de l'herbe folle qui envahit l'espace :

« *La route de Puy-de-Dôme, comme beaucoup de routes de montagne, est bordée de trottoirs non empierrés où l'herbe pousse. A la hauteur où nous marchions, c'était du trèfle : court, très serré et vert d'une fraîcheur intense, j'ai dit alors : « Le trottoir de trèfle... » pour être aussitôt surpris par l'aspect littéraire – foncièrement littéraire – de la formulation – et quel joli titre, dont je qualifie le bord d'une route où rien ne contrarie la présence banale de végétaux sans prestiges. Le trottoir de trèfle, pas une image, pas une « tentative de langage », mais la façon la plus simple et la plus directe (la plus utilitaire) de désigner la matière dont le trottoir était constitué. Qu'il fût de trèfle au lieu d'asphalte...Seul le bonheur*

*de marcher dans l'herbe conserve une existence réelle. Il n'y a pas de frontières, pas de coupures et tout est simple. Si simple. Comme le trèfle d'un trottoir. »*⁴⁹⁸

Comme on le voit à travers la citation, dans la pensée du poète, bien avant l'expérience des Jardins-Neufs, la soi-disant « opposition » nature / culture commence à se troubler : ce ne sont point des catégories mais des pôles tensifs qui travaillent la perception.

Tortel ne manque pas de relever l'extrême diversité des herbes :

« Cependant j'arrache l'herbe (elle étouffe, empâte la terre humide), sans chercher à nommer chacune des séduisantes herbacées multiples, mais toutes fraîches, aiguillées sans les inscrire dans leurs différences. J'appelle ça de l'herbe, hors de toute autonomie à l'intérieur de l'herbe. Alors qu'il suffit de se pencher pour s'apercevoir qu'elles sont plus ou moins découpées, fines lancéolées, coupantes, foncées, racinées différemment, plus ou moins faciles à extirper, plus ou moins répugnantes, molles, belles⁴⁹⁹. »

Comme Francis Ponge, Jean Tortel a aussi pensé la spécificité du végétal dans ses facultés étonnantes à communiquer sans paroles, à être divisibles sans mourir et à resurgir de leur mort :

« Écrire simplement : ça se casse. Essayer de reprendre toute quotidienneté à zéro, et sans lui infliger d'autre valeur que celle de pouvoir être transportée dans le langage. Reprendre à partir du végétal, parce qu'il n'est pas inerte, comme est la pierre, et parce qu'il est disponible, étant sans parole propre. Déjà l'animal parle assez pour qu'à partir de lui, l'anthropomorphisme soit inévitable.

*Disponible : pas exactement ; mais maniable en tant que tel sans qu'il se dé-figure par l'action qui s'exerce sur lui ; cependant que le végétal émet assez de signes émouvants pour se maintenir à la limite de l'objet qui devient corps. Il contient et projette assez visiblement les météores, soleil, ombre, pluie, vent, qui l'affectent, pour être un messenger cosmique irremplaçable⁵⁰⁰, sans pour cela se prévaloir d'aucun message. Je peux donc, en l'amenant dans mon espace, le détruire (arracher, froisser les feuilles, couper les branches, cueillir, manger) tout en le laissant intact, car il repousse. Il supporte donc mieux qu'un autre l'exercice de la parole dans sa contradiction élémentaire : destruction – érection. »*⁵⁰¹

Le cycle du vivant :

Le végétal est un phénomène perçu dans le temps. Dans son œuvre, la vie est perçue dans le mystère et la merveille de ses incessantes transformations, dans un cycle inéluctable où la naissance devient décomposition, qui devient mort puis renaissance et nouvelle décomposition.

Alain Pailler a relevé l'importance du cycle du vivant dans la poésie de Tortel : *« Au centre même du dialogue qui s'instaure entre un je et le monde, le végétal se révèle comme corps de relation au grand drame cosmique (l'univers entier soumis à la loi d'un perpétuel anéantissement). (...) Tortel regarde le monde avec une constante lucidité. L'évolution de l'homme n'autorise aucun retour en arrière. Son anéantissement est inéluctable et met un point final à cette évolution. (...) Cette entropie qui hâte les corps vers leur disparition, Tortel*

498 *Le trottoir de trèfle*, p 12-13

499 *Ratures des jours*.

500 Aux jardins, le poète constate la co-énonciation du vivant. Le végétal fait signe sans intention : « le végétal émet assez de signes émouvants » et « il contient et projette assez visiblement les météores, soleil, ombre, pluie, vent, qui l'affectent, pour être un messenger cosmique irremplaçable, sans pour cela se prévaloir d'aucun message. »

501 *Ratures des jours*, p 228.

l'observe à l'intérieur du monde végétal, y participe avec toute la force de son regard à la fois attentif et passionné (désirant) »⁵⁰².

L'apparaître dans « L'objet hors des plis »

Dans "L'objet hors des plis", le terme « objet » peut être compris dans un sens étendu mais aussi comme objet du regard désirant, à savoir la plante saisie dans la dynamique de sa « déhiscence », un terme employé par Merleau – Ponty pour décrire l'apparaître, mais qui est avant tout un terme de botanique. Celle-ci invite à savoir accueillir le « faire signe » des autres vivants, à co-énoncer en « sujets ambiants » et pas en sujets pensants. L'objet assure un triple rôle : il est d'abord objet de désir, épreuve sensible offerte ou imposée au sujet percevant mais un paradoxe qui s'offre et se refuse dans le même temps et engage le sujet dans un conflit d'ordre perceptivo-cognitif. Le sujet s'implique dans une quête épistémique pour la narrer, en rendre compte de la manière la plus authentique qui soit. Enfin, l'expérience de l'écriture s'ouvre sur un savoir plus général, métaphysique et le poème devient réflexion ontologique sur l'ordre du monde et ses lois.

Dans cette rêverie / méditation sur l'apparaître, la relation entre le sujet et l'objet est présentée dans les termes d'un conflit. Le statut existentiel de l'objet est sciemment ambigu : l'abondance des marqueurs d'espace invite à concevoir l'objet comme un élément extéroceptif. Mais d'autres indices évoquent un objet intéroceptif, voire onirique : "les yeux fermés la masse / Qui reposait remue / Étonne le dormeur" (140) ; "l'oeil ne peut les franchir / Sinon fermé" (143). Il ne s'agit pas, toutefois, de la narration d'un rêve mais d'une rêverie - très bachelardienne - sur l'intériorité secrète de l'objet. De façon générale, l'objet est, pour l'observateur, "Corps objet de désir" (142). Cet observateur est un actant modal privé du savoir dont la tension vers l'objet est présentée comme un mouvement perturbateur : il "dérange" l'objet (140). Cette tension semble impulsée par la modalité déontique. Dans le syntagme "la transparence à traverser" (142) la préposition manifeste le sens d'une obligation. Après repérage d'un invisible ("la part invisible" (137)), le désir et le vouloir-voir prennent le pas sur le sujet. La fonction du désir est celle du langage : nommer ("toujours un désir les désigne"). L'observateur est placé devant un spectacle euphorique ("réjouissant" (138)). Le verbe "occuper" dans une incidente («il occupe») a un double sens : remplir un espace (c'est-à-dire "se trouver dans") ou remplir une durée (c'est-à-dire "passer le temps"). Il y a donc disposition curieuse, ouverture de l'imaginaire au spectacle du monde connaissable.

Tortel nous livre la définition intentionnelle et relationnelle d'un objet qui devient paradoxal et fascinant sous son regard. L'objet est perçu comme un sujet animé, doté d'intentionnalité mais dont les visées sont contradictoires : son action semble d'abord indépendante de la présence de l'observateur. Il "apparaît se montre" (137) et "n'a cure que j'y sois" (137) mais aussi il "provoque" (du latin *provocare*, appeler). Ce défi, auquel répond l'observateur permet alors à ce dernier de jauger les failles et les forces de l'objet et le texte devient une rêverie sur la frontière, sur les altérations et scissions de la forme attaquée mais aussi sur sa capacité de conservation et sa force de prédation. Car l'objet est lui aussi capable d'"attaquer" les autres corps.

L'agent principal de déformation est la lumière du jour qui, selon "le vent" ou "l'heure" pose ses ombres (145), efface les contours. L'orage est également un agent destructeur de la forme, obstacle à leur saisie (144). Dans cette approche de l'objet, le sujet, certes, a plusieurs adjuvants : son imaginaire (143), qui lui autorise une traversée (même

502 Pailler, *op.cit.*, p 237

contrefactuelle) de la masse mais aussi " toute lueur" (140) qui, s'attaquant à l'objet, semble ouvrir un chemin vers un ailleurs invisible. Les prédicats actionnels "fissure", "traversés", (140), s'ils constituent une forme de pré-syntaxe avant l'accès à la valeur, ne permettent cependant pas de la connaître. L'objet semble en effet doté d'une force intérieure lui permettant de réagir aux attaques ; c'est une masse compacte " sans hiatus à l'intérieur" (140), un plein qui résiste aux investigations de l'œil. Les objets peuvent être fissurés en surface, "lézardés", ils peuvent exposer leurs failles mais surtout ils peuvent opérer des mouvements de repli pour préserver leur intégrité (le verbe "compenser" suggère un instinct de préservation, un paraître qui se dévoile comme pour mieux garder le secret de son être). L'entrelacement des trois isotopies du tissu, de la frontière et de la parole achève la représentation d'un objet énigmatique, peu enclin à dévoiler un ailleurs invisible mais dont la présence ne fait nul doute. L'isotopie du tissu parcourt l'ensemble du texte : "étoffe, rideau, plis, vêtement (137), franges (138), épaisseurs (147), jetés, affuble, décoire (141), coutures visibles (144), épaisseur (147)". Elle figure l'écran de l'être. La topologie fait apparaître de manière récurrente des espaces divisés, séparés par une frontière (par obstruction ou par espacement) dont l'isotopie est également abondamment illustrée : "coutures ", la succession antithétique " rejoints / lézardés ", "fleuve", "sillon" (146), "limite", "l'opaque" mais aussi "volet, ciel, rempart" (148) au-delà desquels se trouve " l'espace abstrait". Nous pouvons représenter la progression cognitive récurrente dans l'œuvre de la façon suivante :

volet		
l'"enjambée suspendue "	---> ciel	----> l' "espace abstrait"
	rempart	

L'objet appelle vers un ailleurs « l'espace abstrait » qui est, avant tout, le texte, but ultime de l'observation et de la méditation. Mais les objets sont aussi capables de suture, de réparation : ils sont à la fois division et réunion, "divisibles " mais " infiniment rejoints". Le "fleuve" est emblématique de cette dualité. Dans une forme d'incidente Tortel passe abruptement de l'objet au fleuve. Il suggère ainsi une analogie. Tous deux sont habités par des flux, ondes, qualités sensibles perceptibles mais en deçà du sens. " Le fleuve ne se suit pas mais se traverse", nous dit le poète : il est une coupure entre deux mondes mais surtout un lien, un passage possible de l'un à l'autre. Les bords de l'objet seraient donc tels les rives du fleuve : limites à franchir, à transgresser. L'isotopie de la parole, actualisée sous la forme du silence, rehausse le caractère anthropomorphe de l'apparaître, "Ce là / Qui n'a pas la parole" et ne délivre pas de sens.

Les objets sont également des obstacles aux autres objets (ils sont "obstacles jetés" (141) qui opacifient l'espace dans une occupation proliférante : "Partout ils sont " (141). Ils limitent le regard, empêchent toute saisie panoptique. Il y a donc assomption de la finitude du sujet. Tortel a, en outre, une vision prédatrice, cannibale même, de l'objet (ils se "dévorent" (141) " et appliquent leur force les uns contre les autres («se gênent et s'usent»). Le texte est l'au-delà de l'objet mais c'est une fausse transcendance. Tortel met le nom en accusation : le nom entraîne, selon Tortel, une déperdition sémantique (le verbe " ruina" suggère en effet une perte de valeur). L'objet, doté d'un potentiel de sens, serait en quelque sorte trahi, dépossédé par le nom qui en murerait la richesse au regard et bloquerait de la sorte la circulation des valeurs. Le nom a une fonction ornementale car il affuble, "décoire" mais aussi inhibitrice puisqu'il "interrompt" l'objet, le cache mais aussi ne le laisse pas parler. La deuxième mise en cause concerne la figure " étrangère" (146) à la présence perçue.

L'émergence de la figure est décrite par Tortel comme une opération de renversement. Elle naît de l'informe, d'un pré-langage : sous l'effet de la durée (suggérée par le sème /duratif/ contenu dans le verbe "sécréter"), un "amas" (141) se transforme en figure. Cette dernière est donc contenue en ferment dans un objet issu du monde naturel. Le positionnement de la "figure sur le blanc" (141) est une substitution (pour "remplacer" l'objet), une destitution, aimerions-nous dire, puisqu'elle instaure une valeur autre, "étrangère" à l'essence de l'objet et susceptible de lui causer "dommage" (147). Le rôle de la figure est donc connoté péjorativement, elle a un caractère usurpatoire qui ne satisfait pas le poète, désireux d'effectuer un retour aux choses mêmes et de retranscrire de la manière la plus juste qui soit son rapport au monde. L'activité figurative est perturbatrice, créatrice de troubles ; par son effet le "blanc" "divague" et "tremble". Tortel entretient donc un sentiment de culpabilité à son endroit. Elle égare loin du réel et crée un monde autre, une nouvelle "épaisseur" (147) qui ne fait pas accéder à la nature des choses.

La fréquence du verbe être (dans son sens existentiel ou son emploi attributif) témoigne de la portée ontique du poème. L'assomption de l'inaccessibilité de l'être est réitérée par l'isotopie du tissu qui marque la prévalence du paraître sur l'être : l'être est toujours recouvert, caché par le paraître. L'adverbe "apparemment" (142) insiste également sur le caractère contrefactuel de la traversée de l'être : c'est une pure illusion, produit de l'imaginaire, un faire-semblant, un comme-si («on dirait que " (143)). La morale de l'épreuve sensible est donc celle d'un objet - fable (de "fables opaques") que l'objectivité ne peut cerner (" la nuit le désert sont des objets invérifiables " (139)). C'est une morale lucide qui accepte le butoir du réel et tente de s'en accommoder.

La nature est exemplaire (elle constitue un exemplum), elle nous ramène aux schèmes tensifs et au travail en amont des signes symboliques : une observation faite dans la nature devient une vérité générale (d'où les passages au présent gnominique que nous pouvons relever ci et là) ; elle devient loi de la nature et la classe des objets convoqués est étendue à ses différents ordres. Il y a donc une didactique⁵⁰³ naturelle et analogique (l'adverbe "ainsi (145) marque un parallèle) à laquelle Tortel est particulièrement perméable. L'ambivalence des pouvoirs de l'objet ou de l'action humaine est exprimée par des polyptotes antithétiques disposés en chiasme : "formes / déforma " et " détruit / instruit " (du latin instruere : bâtir). La fonction agonistique des objets et le mouvement d'abolition des formes n'est pas sans évoquer la lutte pour la survie selon Darwin. Chez Tortel, on le voit à travers l'exemple de ce poème, c'est l'ontologie de l'objet qui permet d'énoncer des lois générales et non l'inverse. Pour reprendre une expression de Ricoeur, sa poésie est une poésie « antéprédicative », elle œuvre dans le « silence de l'objet » avant qu'il ne délivre son sens.

Mais ce qui apparaît ordinairement comme déception devient chez Tortel plaisir de la découverte.

L'apparaître et l'éblouissement

L'apparaître est un thème central dans l'œuvre de Tortel. Ses titres sont éloquents : *Naissances de l'objet* « L'objet hors des plis » dont nous avons précédemment proposé une lecture, "Hypnagogiques " écrit à la lueur des flammes...La fracture y est figurée sous des formes diverses : la brèche, la lézarde, la fissure, les volets mi-clos ...qui permettent de connaître la valeur (" l'amour, la poésie", dirait Eluard) ou ... le blanc . C'est là une

503 Les titres d'autres recueils montrent que cette remarque ne s'applique pas qu'à ce texte : *Didactiques et Explications ou bien le regard*.

constante de la poésie contemporaine que nous retrouvons chez Dupin, Stétié, Albiach ou Laude pour n'en citer que quelques - uns. Le phénomène esthétique peut aussi s'imposer de lui-même, pour lui-même dirait-on, telle la grâce plastique et les esquisses du gymnaste dans ses exercices :

(...) Sous tel angle
Selon la pente des obliques
Et brusquement quelque clarté le corps
Se renversant ainsi
L'éblouissant gymnaste en creux
Compose de ses reins
La forme de sa merveille (...)

Rupture, choc, heurt, syncope, éblouissement ⁵⁰⁴ ou révélation, sont des effets fréquents chez Tortel. La poésie, on le sait avec Rimbaud, naît par l'ascèse du regard. Chez Tortel elle est aussi le résultat d'une recherche (ou la sanction d'une ouverture). C'est le cas dans le poème suivant que nous apprécions tout particulièrement pour sa modernité :

Solitude haute l'ormeau.
Regardait un pays partagé.
Par une traînée blanche.
Pour atteindre à l'arbre il passait.
Derrière des remparts traversait.
Les détritrus qui se désagrégeaient.
Dans le soleil écartait les tiges.
Pâles parfois nauséabondes.
Il était seul nul ne venait par là.
Aux heures de l'éblouissement.

L'espace, polytope hétérogène, est exploré par les sens qui œuvrent en synergie (kinesthésie, vue, odorat, toucher) dans une pré-syntaxe où un " pré"-sujet modalisé par le vouloir et le savoir est en quête ("en attente") d'un apparaître. La fracture n'est pas événement fortuit mais recherché. La résolution des syncrétismes perceptifs, qui sur le plan ontologique est une exploration de l'empirique, une saisie au sein du multiple où l'extense précède l'intense, est une aventure singulière qui nous conduit à transposer l'esthésie de l'espace en allégorie de la création.⁵⁰⁵

504 Bucher, dans *Lire Greimas* : l'éblouissement est « un motif-clé » (p 171) dans la description de l'esthésis : « un sujet (...) appréhende une « réalité » du monde « extérieur », mais cette appréhension, dont le caractère sensitif et sensuel est souligné, rétroagit sur l'observateur. La saisie se fait saisissement (...) un bouleversement de la conscience : une extase, un ravissement se produisent qui troublent les représentations courantes. L'expérience vécue est intégrale, elle est intellectuelle (elle suppose un travail de déchiffrement que dénote l'extrême rigueur des textes sollicités) mais est aussi affective et sensitive (elle concerne la saisie des gestalts temporelles, spatiales et formelles). Au terme de cette métamorphose surgissent des vues entièrement inédites. Ces expériences sont particulières : elles s'incarnent dans une situation (des mots) unique(s). Chaque scène brille d'un éclat mystérieux, elle est nimbée d'une gloire secrète » (p 171).

505 Charles Lalo soutient que « nulle part la réalité ne nous offre toute faite une expérience esthétique, que nous n'aurions qu'à en extraire », car « le monde esthétique, l'artiste ne le trouve qu'en le construisant » (cité par Huisman, *L'esthétique*, p 58).

Le Disparaître...

Dans *Élémentaires* le thème de la mort – acceptée - est récurrent. Parlant de la fleur, le poète constate qu'« Elle tremble car elle annonce /Triste qu'elle est ce qui meurt », (27), « Puisque la fleur est imparfaite », (28).

Dans le deuxième poème « La fleur est sa mort », la rare mention du parfum est aussi l'évocation de la mort. Tortel y parle plutôt des fleurs comme des choses vues – formes belles - mais ici l'éclosion, la diffusion du parfum sont l'attente de la mort. Dans le poème, on assiste au travail de la tension entre les pôles schémiques ouverture / fermeture et vie / mort :

Il faut descendre aveugle dans la fleur
Oublier tout attendre qu'elle éclate
Dans le rouge et dans le parfum
Mystérieux qui la compose

Elle s'ouvre quand elle meurt
Nous attendrons qu'elle meure
Pour voir le secret de son corps (21)

Dans *Explications ou bien regard*, l'hiver est le temps de la déréliction de toute chose :

Des choses vertes
Naissent et meurent
Mes yeux tes seins
Disparaîtront

Avec les pluies
La pourriture
Gagnant les fruits

En fait de l'eau

Les choses mortes
Avant l'automne
Errent dans l'eau
Qui les dissout (57)

Toujours dans *Explications ou bien regard*, et comme l'a également fait Francis Ponge, Tortel a écrit sur la figue. Ici, une « esthesis de la décomposition »⁵⁰⁶ nous présente la figue comme une figure alvéolaire, lieu d'un fourmillement, d'un pullulement dont l'action corruptrice du corps s'allie à la montée de l'odeur putride qui envahit et perturbe le corps propre : il y a inscription du dire dans le monde sensible concret :

506 Expression empruntée à Bucher

Dès qu'il a plu les figues
Deviennent écœurantes

Crapauds ou charbons solaires
Apparemment imputrescibles
Quand par les abeilles creusées
Elles sont chambres sucrées
Chaudes fourmillantes d'or

La pluie a gonflé gâté
Le suc le miel
Choses (moisies) écrasées
Les fruits sont méprisables

Nos pas sous le figuier soulèvent
Sombres l'aigreur de la mort (52).

Dans *Limites du regard*, le végétal se montre résistant, cependant, aux actions humaines ou aux éléments :

déchirées se dessèchent,
pourries cependant.
La moelle, cette substance
Noircissant et molle ; à peine
Distincte d'un suintement.

La tige haute
Ne casse pas mais
Arrachée, soulevée d'un seul coup.
La racine pendante.

Blême (jaunâtre) elle est
Un nom de fleur
A peine évoqué si la main
La tire hors du froid. (96)

Palme, bronze ou platane, il faut
De longues pluies pour la réduire
En langue noire et collée
Au fond de l'herbe, à la nuit
De quelques trous qui furent
Le dégât de l'été, raide
En son refus d'aboutir à l'humus
Mais pourrissant collée, infecte
Désormais, et tout l'hiver et l'eau
Rudimentaire
Ou bien, immédiat, le feu. (98)

Du conflit entre l'homme et le végétal on passe à un conflit au sein de la nature même qui conduit à une forme de chaos où l'humain, le végétal et le minéral se confondent par leurs « veines » ou « caillots » dans le pourrissement, dans un refus de s'ouvrir au travail dual et complémentaire des pôles tensifs de la vie et de la mort :

C'est en forme de tas,
S'est précipité, s'agglomère
Cailloux veinés bleu et rose.

(Veines bleues et roses, caillots.)

Les contours, les fibres
Sont un monceau, humides par-dessous,
Se désagrègent,
Engendrent leur nocturne.

L'odeur primitive suinte
Verte et noire, rouge et noire.

Violences d'ombre ou d'éclat
Sont pareilles. (Ou profuses.)

Poète de la situation, des sensations et des variations de toutes choses, Tortel adopte le point de vue des Stoïciens devant la mort et comme la poétesse Emily Dickinson dans sa serre, inspirée par ses fleurs, cela lui rappelle « que la mort et la vie ne se contredisent pas, qu'elles se mêlent sans cesse sous nos yeux et que parfois elles se transforment l'une en l'autre, presque toujours sans que l'on s'en aperçoive⁵⁰⁷ ».

II.1.3. Corps communicants.

Alain Pailler a perçu la dimension scripturale accordée par le poète aux éléments naturels : pour lui, cela ne fait aucun doute, « Le vert est tracé » (139). Il est même un « punctum » au sens barthésien du terme, qui « condense une énergie » ; lieu agrégatif d'une force » qui « peut prétendre prendre place (...) parmi un « empire des signes » (139). Nous lisons ainsi, dans *Limites du regard* :

La tourmente est verdâtre.

Le crayon sauvage du vent
Rature l'espace, recouvre
Les plantes incertaines,
Texte déjà violet, jaune,
Proche de son éclat. (113)

507 MARTELLA Marco, « Pensées » dans *Fleurs*, p 65

Pailler met en exergue que dans *Instants qualifiés*, les branches de l'arbre ne sont pas « agies » par le vent mais qu'elles ont le « pouvoir d'écrire l'espace » (143) et qu'elles deviennent « métaphore du vers, du tracé, voire de la main traçant / écrivant » (144). Comme cette dernière, la branche « Dérange les brefs espaces / À traverser »⁵⁰⁸. Dans *Solutions aléatoires*, le végétal devient support d'écriture du feu :

La pampe est raturée de noir et si le vent
Se lève la maison
Peut-être brûlera. (75)

Pour mimer une encre au-delà
Des arbres dont les verticales
Portent très haut le drap
Pourpre enroulé craquant. (76)

Dans sa thèse, il rapproche Tortel et Ponge, ce dernier évoquant également « l'écriture des végétaux »⁵⁰⁹: « Parlant des arbres, Ponge pense qu' « Ils ne sont qu'une volonté d'expression (...) ils ne s'occupent qu'à accomplir leur expression, ils se préparent, ils s'ornent, ils attendent qu'on vienne les lire ». Ponge compare le mode d'expression des animaux et des plantes : « L'expression des animaux est orale, ou mimée par des gestes qui s'effacent les uns les autres. L'expression des végétaux est écrite, une fois pour toutes (...). Chacun de leurs gestes laisse (...) une présence, une naissance irrémédiable *et non détachée d'eux* ». Nous l'avons montré plus haut, Tortel a également puisé son inspiration auprès d'autres poètes et chez Tardieu.

Il y a, toutefois, on le note à plusieurs reprises, une forme de réticence, un recul inquiet et rationnel face à cette révélation possible, une intuition d'un autre langage dans le monde naturel. Cela fait partie, pensons-nous, de ce qu'on a pu appeler les « contradictions » ou « tensions » de l'auteur. Lorsqu'il répond à l'« interrogation » du monde vivant, le poète ne pense pas toujours établir une véritable communication. Dans le texte suivant il récuse toute forme d'intentionnalité allant dans ce sens. L'arbre ne réagit pas à ses actions, ses émotions ; il reste silencieux malgré l'action violente exercée contre lui :

Scintillante avec joie
Ou s'arrachant à soi-même
La même branche
Mais révoltée.

Métaphorique puisque
Révolte ou joie sont mes empreintes
Sur le bois muet.

La poésie de Tortel ne cesse pourtant sinon d'attester du moins d'interroger cette capacité à communiquer du végétal vivant, qu'elle soit représentée comme langue, écriture ou parole :

508 Tortel, *Instants qualifiés*, p 59

509 Pailler, *op.cit.*, cité p 154

À quelle question répondre
Si passe trop près le vent
Quand les nuées se déchirent
Au-dessus des arbres mous

Cela va s'abattre
En grêlons décharnés
Nulle réponse quand l'arbre
Est emporté avant qu'il ait frém⁵¹⁰

Les feuilles rouges, mains désertes,
Lâchent le ciel qu'elles tenaient.
Tous les trésors sont-ils perdus ? (...)
Ce jour une allégresse était
Sur le point de se formuler,
J'étais au centre⁵¹¹.

L'arum fleurit.
Blanche et noire,
Toute violence est passagère,
Scintille et disparaît.

La brume
Attend l'orage ou le beau temps.

Et s'il se parle ici
C'est qu'il existerait
(En ce conditionnel incohérent)⁵¹².

Ignorant ou docile à l'intérieur
De son règne, le végétal n'est rien
Autre que masse irrépressible
Ou bien déraisonnable éclat.

(En permanent dialogue avec l'ombre
pour la répandre ou bien la déchirer
de multiples flammèches.⁵¹³)

510 *Limites du regard*, p 14

511 *Id*, p 23

512 *Id*, p 117

513 *Limites du regard*, p 87

le texte
est comme l'iris déhiscent⁵¹⁴

Mais, dans le même temps, cette volonté de distinguer : il parle de « signaux » mais n'y voit pas d'« information » :

Celui qui cherche
Une route quelconque
Va vers ce que je dis

C'est vers ce que je dis
Peut-être vert parmi les corps
Dont les signaux diurnes
N'informent pas⁵¹⁵.

Mais la mort du végétal est aussi celle du langage :

S'accumule
Derrière la vitre
La masse et rose grossit

Elles gonflent s'épuisent
Tant elles gonflent pour tomber

Pourries un peu pétale
Par pétale ou sèchent
Entières immobiles sphères
Suavités qui se délitent

Les courbes exactes sont
Magma derrière la vitre c'est
Nul langage
Comme toutes les morts
Celle de l'anonyme rose
Et grise⁵¹⁶.

Dans *Solutions aléatoires* nous rencontrons pourtant « des chouettes qui relient à l'origine de l'écoute » (p 79) et le monde animal traverse souvent le champ de présence tortellien : dans *Solutions aléatoires*, par exemple, il y a des chiens qui aboient et des chats qui miaulent, dans *Limites du regard*, les insectes sont observés. Liliane Giraudon rappelle que Tortel était un fervent lecteur de l'entomologiste Fabre. Dans le poème suivant, Tortel est fasciné par la danse (érotique) des insectes autour des fleurs et la pollinisation :

514 *Solutions aléatoires*, p 152

515 *Précarités du jour*, p 77

516 *Les saisons en cause*, p 117

La fleur est humide

Elle est une chose lourde
Ronde fermée sans lumière
A l'intérieur

Seul un insecte s'insinue
Comme il enfoncerait dans l'eau

Il faut descendre aveugle dans la fleur
Oublier tout attendre qu'elle éclate
Dans le rouge et dans le parfum
Mystérieux qui la composent⁵¹⁷

D'abord imprégné par la pensée essentialiste occidentale (comme Husserl et Merleau-Ponty), Tortel accepte ensuite le non-savoir sur « l'être » et se rapproche d'une épistémologie écosémiotique.

Tortel prend conscience d'une autre forme de communication possible entre les êtres vivants, qui ne passerait pas par les mots : une communication non symbolique. Il retrouve cette conviction chez plusieurs poètes : La Fontaine, les Romantiques et, parmi ses contemporains, Tardieu, Guillevic, Ponge et De Solier, dont la lecture lui a été vivement recommandée par Ponge. Selon Tortel, La Fontaine avait déjà tout compris lorsqu'il affirmait : « *Tout parle dans l'Univers / Il n'est rien qui n'ait son langage* »⁵¹⁸. Tortel récuse l'idée d'une communication purement figurative qui résulterait, par exemple, d'une personnification de la nature mais l'échange est signifiant : « *Quoi qu'il en soit, ce n'est pas métaphoriquement que les Romantiques exigent de la nature une réponse ou que La Fontaine entendait le langage universel. Même s'il n'était qu'un écho de la parole humaine renvoyée par un mur, cet aller-retour multiplierait la signification de celle-ci.* » Avec Tardieu et son professeur Froeppel, Tortel conçoit parfaitement que les hommes ne sont pas les seuls à communiquer au sein du monde naturel :

« *Et si le langage, en effet, est le seul moyen de communication possible entre les esprits, n'est-ce pas cet informe balbutiement qui doit être appelé de ce nom ? Peut-être un néant. Et si les sophistications en vue de communiquer étaient une dérision et leur résultat un mensonge ? En réalité les hommes ne peuvent parler entre eux que par le langage qui s'absente de soi. Cette hypothèse est épouvantable si elle n'est pas absurde. Ou bien alors le langage organisé qui n'aide pas à la communication mais qui la générerait plutôt, n'est qu'une sorte de jeu, grâce auquel un petit nombre d'individus s'exercent à être orgueilleux.*

Pour éviter d'être enfermé dans un dilemme, il suffit parfois de lui tourner le dos. Il n'empêche qu'on ne saurait sans s'inquiéter, passer sur une question que se pose le professeur Froeppel. « Serait-ce que l'homme, se demande-t-il, subit en permanence la tentation d'abolir en lui le langage ? » Le professeur Froeppel est un héros que Jean Tardieu conduit à la découverte de « l'infra-langage » et d'une entente secrète, entente qui ne règne pas seulement entre les hommes, se dit le professeur, mais s'étend à la nature entière :

517 *Limites du regard*, p 35

518 La Fontaine, *Épilogue*, Livre XI, fable 10 citée par Tortel dans « Dégradation et extension du langage ».

« Les signes, les avertissements, les mots de passe étaient partout : dans l'agitation des feuilles, dans la forme et la couleur des nuages, dans une tache de soleil, sur un mur, dans l'aboïement d'un chien ». (P 17)

Le minéral aurait lui aussi son « infra-langage ». C'est ce qui semble suggéré dans *Des corps attaqués*, dans « Insituable est le lieu » :

*Cri de plâtre ou fissure
Les morceaux se rejoignent
Seuls.
Cela paraît en ordre
Devant et rien.
Les gestes de la pierre.
Une certaine respiration
Qu'un craquement continuera
Au coeur des lignes, des forces.*

Pour comprendre et accepter cela, l'homme ne doit plus juger l'univers à l'aune de lui-même. L'anthropocentrisme est un obstacle réel qui ne permet pas d'accéder à la réalité des choses :

« L'homme est ainsi, que tout est son masque ou que sur tout il pose un masque, qui est lui. »⁵¹⁹

La notion de langage doit donc être étendue. C'est ce que prône Tortel en 1946 dans les *Cahiers du Sud* dans « Dégradation et extension du langage » après sa lecture de De Solier :

« Et il est possible que la dégradation en signes conventionnels de la parole vivante constitue la première phase de son extension, la première manifestation de cette entente. Une première marche. On a l'air de descendre... Du poème aux mots, des mots au cri ou au rire ; de là, aux gestes. A partir de ce moment, l'homme commence à parler aux choses à leur façon. Il a suffisamment aboli en lui ce qui faisait son « honneur » pour se retrouver au niveau du monde.

*Geste du paysan, du marin, de celui qui a un métier, qui façonne le bois, qui soulève un fardeau. Déjà certains animaux le comprennent ? Peut-être les plantes. Peut-être un jour, les murs eux-mêmes... Il n'est plus séparé de son univers. Il est admis dans la ronde. Il participe au langage total. »*⁵²⁰

Dans cette citation, on le voit, Tortel entérine l'existence du langage animal. Le « peut-être » qui modalise plantes et murs a son importance, l'incertitude étant moindre concernant les plantes. En 1946 ces questions sont, d'un point de vue scientifique, encore problématiques. Sa poésie a toutefois été marquée par une tension contradictoire, une réticence rationnelle devant les intuitions pourtant réitérées de l'expérience sensible.

Bilan :

L'écriture écosituée permet de porter un regard neuf sur le vivant, et tout particulièrement sur les forces remarquables, quoique paradoxales et énigmatiques, du végétal. Le poète oublie le symbolisme des corps végétaux et conçoit leur ipsité sans

519 *Id*, p 17

520 *Cahiers du Sud*, n° 282, 2^e semestre 1946

anthropomorphisme ni anthropocentrisme. Ce sont des corps dotés d'enveloppes protectrices mais perméables, animés de mouvements, des corps aux qualités et facultés étonnantes, capables de se diviser, de disparaître, de renaître en dehors même de l'action humaine et de résister aux grandes rudesses du climat. Fasciné par la diversité des herbes sauvages et leur force d'envahissement, le poète devient, aux Jardins, sensible à la beauté des formes, des déploiements, des forces vitales qui, au gré des cycles d'apparition, disparition et résurgences, laissent jouer les schèmes Nature / Culture, Vie / Mort, Mouvement / Immobilité. Le poète découvre également le « langage muet » des plantes. Les végétaux savent aussi énoncer, ils ont le pouvoir d'inscrire leurs traces, d'écrire l'espace et de faire le sens du jardin ; ils émettent aussi des signes, entre eux par leurs échanges, « dialogues » et vers l'homme en lui procurant sensations, émotions et leçons de vie ou de mort. Car l'expérience des Jardins est une confrontation à la philosophie des pré-socratiques et une acceptation de la mort auxquels végétaux et humains sont soumis. Le poète devient ainsi un sujet ambiant qui renoue et co-énonce avec le vivant. Les textes présentés dans la section de chapitre montrent que Tortel s'accorde avec Michel Deguy lorsque celui-ci déclare que « La poésie est une écologie » : en effet, la poésie permet de penser l'écologie lorsqu'elle se fonde sur l'expérience sensible et s'ajuste à ses variations.

Chapitre deux : Des jardins et paysages en mouvement.

II. 2. 1. Des paysages anthropisés.

II.2.1.1. Terres de vie.

Dans les premiers recueils les paysages sont fortement anthropisés. La présence et la force de la terre s'y manifestent d'une manière puissante. Avec *De mon vivant* comme le titre l'indique, le « vivant » importe très tôt. Le déterminant possessif restreint la portée à la personne, à la portion de temps vécue par le poète. Le poète relate alors l'expérience littéraire (avec de nombreuses dédicaces et traces d'intertextualité). La présence de la nature et de la terre est déjà très marquée : une observation de la germination, de la montée des sèves et un aspect charnel donné aux personnifications de la nature, qui entraîne l'étreinte. La poésie symboliste laisse place à un bucolisme lyrique avec des évocations de la vie aux champs, à la ferme parmi les bêtes. La personnification de la terre est fréquente dans l'oeuvre : ainsi dans « Les habitants de la terre », dédié à Jean Ballard. Il chante le travail du sol, avec le sol. Le secret de la terre appartient aux initiés et à ceux qui lui sont fidèles :

Nous sommes seuls avec une poignée de terre,
Seuls avec le secret dont nous étions jaloux,
Dont nous parlions à voix basse, entre initiés.
Celui qui n'était pas pour les hommes de la rue.
Ni pour ceux qui partaient à la recherche d'autre chose.
Et nous fermons les poings pour protéger encore
Du soleil et du vent, ce brin de terre
Que nous avons arraché aux racines qui plongent trop bas. (...)

Du paysage on passe ainsi au milieu paysager⁵²¹, avec le travail social. Nous trouvons cet aspect de manière très marquée dans les premiers recueils puis dans l'un des derniers, pourtant composé aux Jardins-Neufs, *Passés recomposés*. Ainsi, *De mon vivant* évoque la vie des hommes dans la rudesse des climats, la sécheresse (« à Tollier ») ou le froid (« à Toursky ») mais dans ce dernier poème, dédié à Toursky, est aussi montré le lien de solidarité humaine. Le premier poème « Tout est silence... » est constitué de 5 tercets qui chantent la beauté souveraine du monde réconcilié. Les deux derniers tercets sont remarquables :

Je marche dans l'herbe haute de la joie
Du côté des rayons chargés d'abeilles,
Les épaules lourdes de fruits

Et puisque j'ai promis
De t'annoncer au règne secret de la Terre
Nous nous avancerons à la limite du vent.

Dans *De mon vivant* on suit plusieurs fois la progression d'un homme dans la nature souvent rude et confronté à l'incendie d'une ferme, d'une forêt, dû à l'orage (des points communs avec *Passés recomposés*). D'autres lieux reviennent, les combes, par exemple. Dans « Les objets t'appellent », les objets sont ceux du quotidien à la campagne : objets fonctionnels, manufacturés (lampe, couteau) comme objets végétaux (herbes, graminées, feuilles vertes). L'anaphore rimbaldienne et apollinarienne « il y a » crée le catalogue d'un quotidien campagnard simple et familier passant de l'intérieur (la lampe) à l'extérieur (la nature), autant d'éléments, d'images éparses, constitutives d'un certain bonheur. Dans « Tu n'es pas seule au monde », la campagne a les faveurs du poète : « la ville autour de nous bouge comme une absente ».

Dans les poèmes, ce sont des souvenirs d'errances dans la nature avec l'aimée, des traversées, des sommeils au hasard des refuges découverts, jusqu'à la fusion, jusqu'à devenir éléments du paysage :

« Nous étions les touffes balbutiantes de la plaine
Sous le vent qui passe comme un aveugle de feu
Où, couchés sur le ventre et la tête enfouie,
Les hommes fous perdent la terre entre leurs doigts ». (38)

Il y a des paysages épiques, récits du déplacement d'hommes et de femmes, de villes quittées. Des scènes d'effroi, des crimes, des évocations de guerre (recueil publié en 44), de mort :

Le corps est traqué dans son ombre,
Les poings veilleurs ont succombé,
Ont glissé dans le grand sommeil
Jusqu'à la terre qui les mouille. (30)

Les œuvres écrites jusqu'à la fin des années 40 sont un témoignage de la vie rurale et du lien indéfectible entre l'homme et la nature dans des scènes âpres, souvent violentes mais qui revendiquent l'amour de la terre. Le combat pour la survie du paysan et celle du guerrier sont inextricablement mêlés dans des isotopies superposées. Cet amour de la terre n'est pas sans rappeler celui de Giono.

Dans « l'arbre et la rue », dédié à Alexandre Toursky, le promeneur retrouve le bonheur du sentier campagnard avant de réintégrer la ville honnie :

Je traverse les pentes douces que mon ombre traîne derrière elle.
Je marche dans les sentes aux pierres adoucies par les sabots.
Les parfums chantent, l'ombre longue des animaux
Traîne sous les arbres comme le souvenir des joies réelles. (55)

La route est douce aux pieds quand pas un ne vous attend.
Vous qui passez dites-moi bien si je suis seul au monde.
Il bouge autour de moi comme la fête et mes paroles
Sont pour lui seul, depuis qu'il m'a donné le vent.
(...)
Je marche au bord des blés comme au bord du bonheur.
Je foule mes regrets comme les raisins.
Les arbres se penchent pour me donner la main.
Je marche à côté du bonheur comme à côté de la mer. (56)

Sur le pont charnel qui ramène à la ville souffrante.
Des mains tendues et des sanglots salueront mon passage. (58)

Il est également hanté par le souvenir de la terre brûlée, image obsessionnelle qui traverse les premiers recueils. Dans *De mon vivant*, le thème de la fuite apparaît par peur du feu, né de la foudre ou de l'action humaine.

Parmi les paysages tortelliens nous trouvons aussi les paysages du Nord. Il a passé trois ans à Toul, en Meurthe et Moselle : tristesse des poésies et inspiration verlainienne dans *Votre future image* qui évoque le départ de Gordes pour Toul et la déchirure profonde du poète qui doit quitter la « terrasse » et les cieux de Gordes où « Le Lubéron est en face ». « Poèmes du jour et de la nuit » compare la campagne du Lubéron et la triste banlieue parisienne :

La langue des hommes est dure comme le sel.
Les cheminées jettent la peau des hommes dans le ciel.

Paris déliquescent roule vers les champs d'épandage,
Les pavillons défunts dansent dans les cordages. » (45)

Le foin jonchait négligemment la route :
Au flanc du ciel, notre cœur s'éteint goutte à goutte.

Les hommes ont froid. Siffle le vent sous les portes.

Et les trains de banlieue, les sirènes mortes. » (46)

Que vous fondiez, brouillards le long des champs amènes
Délicieusement.
Dociles à la main de l'émouvante plaine,
Translucides moments. » (47)

Dans la plaine et dans Paris les choses se lassent.
La fumée est heureuse de pouvoir manger l'espace ! » (48)

La pierre, la terre, le bois et les métaux qui crient
Sous l'étreinte des mains luisantes et vulnérables :
Les agneaux poussés hors du ventre crient dans l'étable" (49)

Il faut porter tout le poids de l'amour
Celui de la terre
Celui du fer et celui de l'azur,
Celui de la mort. (53)
(...)
Porter le poids redoutable du sang
Et le poids de l'âme,
Porter le poids du feu, le poids pesant
du sang qui s'enflamme.

On a besoin de raidir les épaules,
De tendre les reins,
Pour que ce gros sac comme une auréole,
Ne tombe en chemin (...) (54)

II.2.1.2. Terres de mémoire

Les paysages archéologiques des *Villes ouvertes*.

Dans *Les villes ouvertes*, Tortel met à jour des vestiges antiques. Les paysages archéologiques de ces villes ne sont pas ceux de villes visitées mais imaginées. Ce sont des lieux de mémoire anthropologique, de « creusement », de renversement. Dans « La ville à déterrer », il faut « creuser jusqu'où boivent les morts » jusqu'à « déchirer si profond cette terre / Qui secrète des masques » qu'apparaîtront et ressusciteront « les squelettes parfaitement lisses ». Comme le souligne Catherine Soulier, le projet mis en œuvre par les *Villes ouvertes* est comparable à « *une catabase ou, encore, une nékuia, c'est-à-dire à une descente vers les profondeurs chthoniennes comme celle que réalise Ulysse dans le chant XI de L'odyssée. La poésie renverse ainsi la mort en vie* ».

Les paysages recomposés de la mémoire

Les paysages anthropisés de *Passés recomposés* font resurgir par bribes les souvenirs d'un vécu rural. Dans l'un de ses premiers recueils, le poète laissait déjà entendre qu'il souhaitait se construire sur son passé :

Je ne m'en irai pas de moi.
J'aurai le goût entre mes lèvres
De ce que je fus autrefois,
Des matins futurs qui m'attendent.⁵²²

Dans *Ratures des jours*, Tortel commente ce recueil : « Certaines présences naturelles, des journées, des moments, des corps – et même des figures de journées et de corps, que je suis seul à connaître et que j'ai reconstruits, transformés peut-être et que je revois, non comme un rêve mais refaits dans une lumière étrangement exacte, de tels instants, de telles choses ont pour moi une valeur qu'il me faut dire et qu'il m'est impossible d'avouer autrement que par le poème ⁵²³ ». Le narrateur extradiégétique accompagne un (proto-) sujet percevant et axiologise ses découvertes :

C'était peut-être ainsi.
La mémoire est une syntaxe.
Soulignée légèrement oscillante.
Pour s'accrocher quelque part. (12)

Par les techniques d'écriture qu'elle met en œuvre, cette suite narrative nous semble profondément originale. Située en milieu rural, avec des emprunts au lexique ou aux techniques du genre policier (schéma de quête, ellipses), genre romanesque qu'il affectionnait particulièrement, elle met en scène des gens simples et rudes. La narration n'est cependant nullement romanesque. Son rythme sémantique est d'ailleurs proche des récits épiques. Les scènes sont perçues de façon sécante, sans origine ni terme, le narrateur privilégiant l'arrêt temporaire à la transformation. La narration résiste ainsi au sens avec des amorces inabouties de récits, procédé que l'on emploiera dans ce qu'on appelle la « nouvelle narration » au tournant du siècle.

Quelle est la visée de Tortel ? Il ne s'agit point pour le poète de forcer la mémoire, mais de rendre compte avec exactitude de la confrontation d'un homme et de son passé. À la lecture les fragments forment un continuum, un effet de fondu-enchaîné qui donne un rythme cinématographique (une alternance de prises de vues, de séquences). C'est un récit filmique au sens technique du terme (Gérard Arséguel note également l'influence des films noirs sur l'écriture de Tortel).⁵²⁴ La révélation ultime de la dernière séquence et le renversement d'interprétation qu'elle entraîne nous amènent à considérer l'énonciation comme une manipulation énonciative : la procédure de débrayage actantiel nie l'instance de l'énonciation et installe une personne anonyme uniquement désignée par le pronom personnel « il ». Le débrayage temporel par un emploi majoritaire d'imparfaits mais aussi par quelques formes au passé simple, inscrit l'espace énoncé dans une période révolue. Le /faire-croire/ actualisé au plan de l'énonciation est donc une manipulation qui oblige le lecteur à distinguer deux niveaux et deux actants. La dernière séquence invalide cette rupture et nous montre que le « il » est une énallage de personne (comme celui de Butor dans *La modification*) ; ce « il » désigne l'instance de l'énonciation mais celle-ci projetée sur le papier se trouve mise à distance d'elle-même, autre, objectivée, car objet de discours. La

522 Tortel, *Passés recomposés*, P 28

523 TORTEL, *Ratures des jours*, p 78.

524 Arseguel, *Le regard poétique*.

mémoire progresse au fil des lieux de la campagne et de la vie à la ferme : un village, des combes où se rejoignent les amoureux, un lavoir, une rivière, le cimetière, le pré à faucher, un champ et son grangeon, l'étable et l'écurie. Défilent ainsi les lieux du passé.

Les paysages nourriciers retiennent également l'attention du poète. Ils se caractérisent par leur abondance. Ainsi en est-il du lieu de pêche :

La remontée de lourds filets.
Que les pêcheurs aux bras nus.
Tirent sur les cailloux. (21)

Ce sont aussi des lieux de chasse :

Demain s'il ne pleut pas si le chasseur
Donne à manger le pain du lièvre poursuivi (29)

On y trouve maints produits à portée de main ou de bouche, raisin ou fruits du sorbier par exemple :

Les vignes dans la belle nuit profondes.
Leurs grappes y sont dangereuses.
D'une fraîcheur trop vivante.
Craquante aux bouches surprises.
Ils envahissaient la parcelle sombre.
Abîmaient en riant les ceps.
Emportaient les raisins transparents.
Distribuaient aux lèvres le plaisir. (12)

Fruits blets de la sécheresse
Bonheur certain de bouches attentives. (30)

Le corps s'inscrit dans le monde dans une relation marquée de respect :

Il était parmi tout cela.
Qui sans lui eût été le même.
Il ne déformait rien il montait.
Sur la charrette chargée d'herbe. (44)

Des scènes du travail pénible et répétitif des hommes et des bêtes sont décrites :

Pas de tracteur des silencieux.
Labourages très lents les bêtes.
Lasses on les menait.
A l'ombre les sillons.
Comme certaines lames brunes.
Luisaient de l'humidité peut-être.
Suintant de l'intérieur le reste.
Qu'on ne retournait pas était la terre.

Sans qualité monotone.
Noire pour les brûlis. (33)

L'esthésie de la décomposition est récurrente soit dans la logique du vivant (car la mort fait partie intégrante de cette vie) soit comme cause d'activités à rebours du vivant :

« Cela pourrissait en bordure / D'une allée qui fut profonde » (24), « (...) le mur/ N'enfermait plus les anciennes tombes. / (...) De l'ormeau on y pénétrait. / Pour accomplir le sacrilège. / On descendait dans les trous. / On ramassait quelques os d'inconnus / On les abandonnait dans l'herbe. » (28)

Pour atteindre à l'arbre il passait.
Derrière des remparts traversait.
Les détritrus qui se désagrégeaient. (46)

Le propre de ce paysage est de se décomposer, c'est un paysage mouvant, en mutation :

Un paysage là devant.
Nécessaire à lui-même.
Se décomposait les chemins.
Divaguaient à chaque.
Tournant réinventaient le lieu.
(...)
Des niveaux parcelles pentes.
Trop peu dirigées pour que.
Restent en ordre les choses. (47)

Certaines synesthésies rendent cette vie auprès du vivant, végétal comme animal, souvent anxiogène. C'est un univers vecteur d'étrangeté, une énigme à comprendre, un monde d'incertitudes :

Quand on ouvrait sur la rue l'étable.
Coupée soudain par la violente raie.
Ne perdait rien de son noir il entrait.
Dans l'odeur inquiétante des bêtes.
Attaché tout le jour avant.
De sortir le troupeau le chien.
Gémissait la paille alourdie.
Était un peu gluante il avançait.
Très lentement dans cette obscurité.
Tachée de jaune il respirait la laine.
Il essayait de comprendre une image.
Il entrevoyait les brebis.

La vie y est soumise aux aléas du temps, au cycle des saisons. Tortel, en tension entre les schèmes du continu / discontinu, poursuit la poésie météorologique de *Les saisons en cause* :

Excessives les foudres de l'été.
Traversaient les arbres nobles » (24)

Le temps était instable (25)

même
si le ciel noircit et quand l'homme
profère qu'il fera beau.
Demain s'il ne pleut pas (29)

La joie et l'exubérance qui se dégagent des scènes de la vie rurale rompt avec le calme, la lenteur et la pénibilité des travaux des champs. Chants et danses sont associés aux jours de fête :

De la fête ainsi retournaient.
Quelques-uns les jeunes filles.
Étaient bruyantes leurs éclats.
Heureux figuraient sur la route.
Les mêmes danses qu'au bal. (12)
Danses à la fontaine était.
L'incitation du soir la plus pure. » (18)
Les airs chantaient dans les gosiers des jeunes filles.
Apprenaient par cœur les paroles. (19)
elles chantaient
Quelques valse tragiques c'était vrai
Que les soirs tournaient en riant. (19)

La campagne favorise également les échanges, la communication et les rencontres secrètes :

Toute la nuit les femmes dorment.
Qui battaient le linge en dévoilant.
Quelques secrets dans les éclaboussures. (17)

Les longues traces.
S'entrecroisaient jamais.
Coupé le pré jaune épaisseur.
Luisante d'herbe fatiguée les traces.
C'était nous qui rampions.
Là-dedans les rencontres.
Imprévisibles arrêtaient un moment.
Les corps qui cherchaient un passage. (32)

Chaque champ tenait son grangeon.
Ou petite grange visible.
Du chemin posée là et fermée.
Pour y garer de l'orage.

Les instruments les graines la corbeille.
Trop lourde ce soir pour les femmes.
Fatiguées abriter.
Le couple clandestin qui désirait se voir. (34)

Tout en évitant toute forme marquée de lyrisme, la narration poétique parvient à rendre avec acuité la charge émotionnelle des scènes de la vie d'une ruralité perdue. Modernité de la forme et mémoire de la tradition sont alliées avec brio dans *Passés recomposés*.

II. 2. 2. Limites d'un jardin ?

Le jardin a des limites en rapport avec la finitude humaine. Il est le lieu d'un travail, parfois pénible, en contact direct avec la terre, mais porteur de satisfactions. Il sait que ses interventions sont parfois violentes mais qu'elles autorisent le regain. Le jardin, où s'exercent un regard et une sensibilité écologiques, en accord avec le corps jardinier, est lui-même un corps dont la profondeur et l'exubérance font oublier les limites. Et le jardin, habité et animé de ses multiples co-énonciations, apparaît lui aussi tel un « corps véritable » relié au grand corps cosmique. Lors d'un entretien radiophonique chez le poète, aux Jardins Neufs, avant la parution de *Des solutions aléatoires*, Gérard Arseguel questionne Jean Tortel sur la position de la maison et du jardin, situés entre le Rhône et la ligne du train, avec la maison tournée vers le jardin et le Rhône. Il se demande si dans ces deux tracés, on ne peut voir « quelque chose de symbolique ». Jean Tortel n'infirme pas la remarque mais précise que l'espace, délimité par des haies de cyprès lui permet de discerner sans savoir ce qui se passe au-delà. Jean Tortel se dit rassuré par l'existence de limites : dès Gordes il éprouvait le besoin de tracer des limites, des bornes dans le paysage. « S'il n'était pas fermé, il serait insupportablement vaste ».

Cependant, sous le regard et dans la sensibilité éco-phénoménologiques de Tortel, le jardin, animé de multiples coénonciations entre les vivants (humains, végétaux, animaux), n'est pas un monde clos, protecteur et ordonné – qui ne dépendrait que des soins et des souhaits du jardinier (pour un jardin nourricier dirigé, maîtrisé, traité pour une production maximale ou pour une esthétique à son agrément. Sur la question de l'ordre, tous les commentateurs ne sont pas d'accord. Kalixa Dolharé y voit un monde bien délimité, clos, sécurisant, dans lequel règne l'ordre : « *Le jardin s'apparente ainsi à un monde en réduction (speculum mundi), accessible à une saisie aisée, globale et complète par l'homme qui ne doute aucunement que ce lieu est, et qu'il est pleinement, selon un ordre rigoureux. En le voyant, le poète y voit une « nature immédiate », (...) que je peux embrasser d'un seul regard, sans effort* ». Jean Tortel se place ainsi dans la lignée des penseurs du jardin, en particulier d'Épicure. (...) Comme ce dernier, le poète est convaincu d'une part que le monde, à l'image du jardin, est un espace limité et donc mesurable, parce que ses yeux le lui montrent ainsi⁵²⁵ ». Si Tortel pensait le trouver dans *Limites du regard* ou *Limites du jardin* (titre d'ailleurs ensuite transformé en *Critique d'un jardin*), des titres ultérieurs *Solutions aléatoires* ou *Les saisons en cause* montrent, à travers l'observation des phénomènes, une évolution dans la problématique du jardin et de son rapport au monde extérieur.

La citation de K. Dolharé remonte à *Jalons*, un des tous premiers recueils du poète, alors qu'il n'était pas encore installé aux Jardins-Neufs. L'idée d'ordre a été refusée par G.

525 DOLHARÉ, *Poétique de Jean Tortel*, p 46-47

Arséguet, qui y perçoit plutôt le chaos. Allant dans le même sens, notre hypothèse est que le jardin de Tortel est à l'image du monde mais d'un monde dérégulé sur lequel l'homme ne semble plus avoir la main, la maîtrise. C'est ce que suggère le poème « Insituable est le lieu » dans *Des corps attaqués*. Une pluralité de lieux plus ou moins reliés les uns aux autres nous fait penser à la représentation du monde de Latour, telle qu'elle est exposée dans *Face à Gaïa* ou à la théorie du maillage de Timothy Morton. Le jardin n'est-il pas plutôt ouvert ? Lorsque nous avons présenté nos axes de recherche à Liliane Giraudon, cette dernière nous a immédiatement affirmé : « Jean aurait aimé Gaïa », ce qui nous conforte dans cette idée. D'un point de vue sémiotique, la réponse n'est pas anodine. Ce seraient alors moins les valeurs, la sécurité, la protection qui compteraient que les porosités et les ouvertures sur l'extériorité qui permettraient de rendre compte des mutations du jardin. Le corps du jardin serait alors un corps médial.

Dans cette seconde partie nous donnerons entre parenthèses le numéro de page de l'oeuvre de référence des textes de Tortel cités pour illustrer le propos.

Le traitement de la profondeur et de la frontière.

Dans *Limites du regard* la profondeur est aléatoire : « (...) n'importe. / Quelle présence élémentaire désigne. / La profondeur aléatoire. / Qui devrait égarer comme celle du lac ». Si la profondeur spatiale ne permet pas de dessiner un espace aux contours précis, elle est cependant, chez Tortel, le lieu d'une " incarnation"; elle suffit pour qu'émerge le phénomène esthétique. Dans

Des corps attaqués (76), nous lisons :

La profondeur et belle
Derrière gagna
Les volets passe à travers

Dans tous les cas, la profondeur est connotée positivement, elle est trait esthétique ; ainsi, par exemple, dans *Passés recomposés* (12), loue-t-il :

Les vignes dans la belle nuit profondes

La perception de la profondeur participe à la constitution de l'espace esthétique tel que le conçoit Tortel : ce n'est pas seulement le moyen d'accéder à une connaissance de l'objet (dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, l'objet " est" parce qu'il y a la distance) ; c'est surtout un espace de flux et d'esquisses, de mouvements et de transformations non arrêtées (ou non "arêtées", comme dit le poète). Dans l'avant - dernier texte de *Passés recomposés*, la profondeur apparaît de manière exemplaire comme un stylème spatial privilégié :

l'obscur
Réminiscence prolongeant son écart.
Reculait sans disparaître.
Tout à fait à l'horizon.
Des soirs très beaux semble-t-il.
A se désagréger.
Bel imparfait vacillant (49)

Le souvenir et le crépuscule ont le même mode de fonctionnement. Les deux figures créent un effet de champ le long d'une profondeur protensive, les esquisses sont repoussées mais également retenues aux frontières du champ de présence : les figures ne basculant pas dans le néant, la sensation esthétique n'est pas à terme et c'est là, pour le sujet - observateur plongé au cœur de la phorie un état de grâce proprement esthétique. Le lent mouvement de transformation qui anime en leur sein espace mémoriel et espace naturel permet de rapprocher jusqu'à l'amalgame ces deux paysages. Telle la lumière du jour devant l'arrivée de la nuit, la réminiscence, bien que vouée à l'exténuation par les forces du temps, résiste à un mouvement inexorable de disparition. Le sujet de la contemplation éprouve ainsi la beauté fragile et mouvante du double spectacle de la nature et de la mémoire, saisis dans leur déroulement. La valorisation de l'*energeia* émerge de l'axiologie vie / mort sous-jacente et ce duel psychico-cosmique peut ainsi être transposé au niveau ontique. L'expression " À se désagrégér", comprise entre deux points, est donc dotée de trois sujets virtuels : le souvenir, la lumière du jour, l'homme. La valeur imperfective des procès étant privilégiée, la résonance crépusculaire ou mémorielle apparaît ici différente et moins pessimiste que chez Mallarmé, dont le crépuscule bascule suggestivement dans le néant. Tortel n'occulte pas l'aspect terminatif mais il n'accède pas à la valeur esthétique. Si le soleil devient métaphoriquement " le suicide rouge" dans *Instants qualifiés* il n'est pas le "suicide beau" des *Poésies* :

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
(...)
Quoi ! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde (69)

C'est une frontière poreuse qui finit par s'ouvrir, par nécessité :

Dans la haie l'échancrure
Est un arbre mort.

On passe à travers
Par l'arbre mort,

Les chiens en quête, le vent.

Limites nécessairement déchirées,
La clôture imparfaite.

Le corps fascinant
Apparaît et disparaît (103).

La frontière tortellienne apparaît aussi de manière récurrente, comme un lieu de décomposition, de désagrégation (lieu du duratif et du retardement). Citons par exemple ces

quelques vers de *Passés recomposés*⁵²⁶ où l'esthésie de la décomposition s'accompagne d'une transformation du paysage :

Cela pourrissait en bordure.
D'une allée qui fut profonde.
Les grands pins disparurent.
Ainsi peu à peu (24).

Le jardin est un espace « interstitiel ». Nicolas Castin se représente le jardin de Tortel « comme le « lieu de la confusion catégorielle », où l'on perçoit surtout des épaisseurs, de la saturation, de l'éclat. L'abolition de la profondeur résulte de « l'interposition des écrans (...) vitres, regards, butées diverses »⁵²⁷ qui créent des interstices entre sujet et objet : chacun « obture » le passage, la circulation ». La suite « Critique d'un jardin » reflète l'ensemble de ces caractéristiques.

Dans « Critique d'un jardin », il y a un espace énonciatif (un espace d'ici, espace familial) et par le débrayage spatial il y a installation d'un espace d'ailleurs (espace énoncif, étranger). Les trois catégories topologiques de la tridimensionnalité sont convoquées, à savoir : l'axe de l'horizontalité, de la verticalité et l'axe de la prospectivité. Mais par la force de l'attention, le regard dépasse l'opposition ouvert / fermé et peut forcer les limites du jardin, trouver l'ouverture dans la fermeture (la « clé » dont il est question est matérielle mais aussi symbolique). Une limite est posée : la lune est à l'horizon (58) mais il y a extension du champ spatial par l'ambiguïté du terme « semailles » (58) qui crée une confusion avec les travaux des champs (hors du cadre du jardin). Le mouvement se fait « en avançant » (64). Le jardin est relié au cosmos : par la présence de la lune ou du soleil mais aussi avec la nécessité de l'eau de pluie. Le jardin est décrit dans sa verticalité : il est une profondeur mais aussi une ouverture vers le ciel. Il y a une mise en abyme avec la profondeur redoublée du massif. L'ancrage temporel du jardin tend à disparaître avec abolition de la limite temporelle (« C'est ...après ») (62-63).

Jardin des éléments, jardin en mouvement.

Les grâces de l'esquisse : flux, afflux, influx

Au fil des œuvres, Jean Tortel s'achemine vers l'observation de phénomènes de plus en plus ténus, d'objets subtils et volatiles, au tracé parfois fort imprécis sans être stable et figé. Dans *Instants qualifiés* son exploration du champ phénoménal atteint l'extrême du dicible : le regard, attentif aux moindres mouvements du monde, s'exerce à percevoir les flux et les formes ou à pénétrer les immanences dont il conserve l'empreinte sensorielle dans des textes qui manifestent une curiosité insatiable envers les mystères aléatoires et suggestifs dont la nature gratifie le regard. Saisi par la beauté de l'insaisissable le poète refuse cependant l'ineffable et cherche à rendre compte avec art et précision des modulations de la présence et de l'absence comme du degré de plénitude des objets.

Tortel, « poète des tensions » : c'est l'opinion de Jean-Marie Gleize dans *L'œuvre ou vert*. « Jean Tortel (...) dès 1971, sait analyser le lien de tension à élaboration, et le lien de cette tension au mode spécifique de présence (présence/absence) de l'objet dans l'espace,

526 Tortel, *Passés recomposés*, P 24

527 Castin, *op.cit.*, P 18

et dans l'espace-texte ⁵²⁸». L'occupation du champ visuel donne lieu à des effets de champ que l'on peut décrire selon la catégorie présence / absence et un mouvement de présentification ou d'absentification par rapport au corps propre. On retrouve ainsi les quatre modulations de la sensibilité proprioceptive, elles-mêmes dérivables en états d'âme fondamentaux. La présentification de la présence, tout d'abord, se manifeste lorsque le corps propre atteint la plénitude de la chose jusqu'à l'« oppression du trop-plein de présence ⁵²⁹». Dans le texte suivant, extrait de *Instants qualifiés* (41), le flux des esquisses pénètre ainsi le champ visuel en le saturant :

Excessivement
Par masses qui pénètrent
L'une et l'autre dedans
Et voûte d'ombre déchirure
Au centre du jasmin
Des volumes non arrêtés
Jamais arrêtés parfois roses
Entre la vitre et le ciel blancs.

L'adverbe de manière "excessivement" dénonce l'intensité de l'influx visuel sans que nous puissions y entendre un jugement de valeur négatif. La position initiale de cet adverbe montre également le caractère premier de l'intensité dans ce déploiement esthétique : la composition s'impose dans son débordement d'être, arrête le regard et l'invite à la contemplation esthétique. C'est donc l'intensité, ici, qui ouvre l'esthésie. Les volumes « jamais arrêtés » sont ceux de couleurs toujours en extension. Les valences de l'intensité et de l'étendue président ici à la saisie des « masses » alors que dans *De mon vivant* (65), un recueil plus ancien, l'espace renaissait à la vie par le mouvement et l'émergence de la forme :

La forme avance et glisse
Et reste illuminée.
Elle occupe l'espace
Qui se réveille.

L'extrait de *Passés Recomposés* (49) que nous avons déjà cité est une illustration de présentification de l'absence. Les esquisses sont repoussées aux frontières du champ de présence (naturel ou mémoriel) sans basculer, néanmoins, dans le néant : « l'obscur réminiscence (...) sans disparaître ».

Dans les recueils antérieurs à la période des années 80, nous trouvons à maintes reprises la figure de l'attente et une absentification de la présence. Le regard, curieux, est toujours désireux de découvrir de nouvelles choses. Dans *Élémentaires*, le regard voudrait connaître l'intérieur de la rose :

Il faut descendre aveugle dans la fleur

528 Nous reprenons ici les travaux évoqués dans notre première partie (à « Approche sémiotique : l'espace tensif) : Fontanille, Zilberberg, *Tension et signification* ainsi que « La base sémiotique de la perception » de Fontanille

529 Fontanille, id.

Oublier tout attendre qu'elle éclate
Dans le rouge et dans le parfum
Mystérieux qui la composent

Elle s'ouvre quand elle meurt
Nous attendrons qu'elle meure
Pour voir le secret de son corps (21)

Dans les recueils plus récents, plus ancrés dans le présent vivant, cette figure apparaît moindre.

« Insituable est le lieu », dans *Des corps attaqués*, présente dès l'incipit une impression angoissante de désorientation sous l'effet de la lumière. Dans le texte suivant, la proprioception angoissée n'est pas explicitée ; deux formules lapidaires suffisent néanmoins pour évoquer le vide après un passage :

Quelques couleurs
Fondamentales
Paraissent et passent.

N'est pas visible
Ce qui emporte et laisse
L'étendue sans désir (107)

L'absentification de l'absence, ici, caractérise ce « vide, le rien, l'évanescence de la chose même hors des horizons au-delà desquels la visée intentionnelle se perd » dont parle Fontanille. Elle peut faire naître " l'angoisse du néant, où le corps propre perd toute possibilité de se situer : quand on a un corps, il faut bien se situer quelque part, mais l'effort déictique ne s'accompagne ici d'aucun remplissement et reste sans contenu de sens⁵³⁰ ".

Si certains textes associent un degré de plénitude à un état d'âme spécifique, on ne saurait toutefois établir une corrélation étroite entre eux chez Tortel. La plénitude du champ de présence peut être indésirable (la lumière et le soleil dans "Insituable est le lieu", par exemple), ou bienfaisante. Le poète peut aussi rester neutre, éviter tout commentaire et laisser sa plume retranscrire un afflux au sein du réel :

Plusieurs soleils
Inclinés différemment
Selon l'ascension prévue
Ou leur descente.

De très grands pas traversent.

Les ombres plient et déplient
Leurs tentes de laine verte
Que déplace la transparence

530 Fontanille, *id.*

De l'un à l'autre bout du champ.⁵³¹

Dans ce texte, à nouveau, Tortel prête un intérêt des plus vifs aux passages de la lumière et des ombres sur la terre. La valorisation de l'ombre par rapport à la lumière, traduite par une synesthésie tactilo-visuelle connote la sensualité désirée, mettant en valeur les sèmes de la profondeur, de l'épaisseur, de la douceur et de l'énergie. La traduction métaphorique de la saisie haptique (« leurs tentes de laine verte ») montre que dans l'imaginaire tortellien, l'alliance de l'ombre et de la terre est un lieu d'intimité propre à faire naître une sensation coenesthésique de bien-être. La lumière est ici facteur de désorganisation spatiale. Sous son emprise et son invasion l'espace devient un chaos où s'abolit toute possibilité d'émergence du sens.

Du jardin au paysage, le jardin paysage.

Pailler désigne les Jardins-Neufs en Avignon comme « l'un des prototypes du corps-paysage 532 ». Nicolas Castin fournit des critères simples et précis pour distinguer paysage et jardin, tout en reconnaissant que les traits de l'un peuvent parfois se retrouver dans l'autre. Le paysage se décrit en termes d'« étagement », de « composition optique », « élargissement de plans », de « profondeur » 533 ; c'est un lieu où les catégories se distinguent plus aisément.⁵³⁴ De fait, l'opposition jardin / paysage dépendrait des « effets de profondeur » ou d'« étagements ». Nous constatons en effet dans *Arbitraires espaces* ou dans *Des corps attaqués* une déspatialisation par dissolution des frontières et, de fait, une difficulté à distinguer jardin et paysage dans cet espace expérientiel incarné mouvant mais abstrait d'une conscience soumise à la finitude et à la précarité des êtres.

II.2.3. Cycles et saisons.

Le jardin s'inscrit dans un espace mais aussi dans le temps : on y observe des mouvements, des apparitions, des transformations. Le jardin s'en remet tout autant aux soins du jardinier qu'aux aléas du temps et des saisons. De plus en plus Tortel se sent relié à ce monde en « perpétuelle mutation » et marque son « accord au mouvement cosmique »⁵³⁵. Sa poésie devient poésie des variations : « *Il faudrait se tourner du côté des préclassiques (...), ou du côté de certains peintres orientaux (Hokusai) pour trouver d'autres exemples d'une pareille attention portée aux variations les plus infimes de la nature, que l'on jugerait à tort insignifiantes* »⁵³⁶.

Un exemple de cette attention sera donné ci-après à travers notre lecture d'« insituable est le lieu ».

531 Tortel, *Instants qualifiés*, p 95

532 PAILLER, *op.cit.*, p 239

533 Castin (2004), P 17

534 Castin, *id*, P 18

535 PAILLER, *op.cit.*, p 327.

536 Pailler, *id*, p 237

II.2.4. Étude de cas : l'atypie et l'atopie du lieu dans « Insituable est le lieu »⁵³⁷

*Comprendre le lieu
Attaqué saisi
Et quoi de toutes parts
N'est pas nécessaire*⁵³⁸

Cette lecture est une analyse inspirée (très librement) de la lecture croisée des ouvrages de René Thom, de Sémiotique *du visible* de Jacques Fontanille, de l'article déclencheur « Physique du sens et morphodynamique » de Jean Petitot.⁵³⁹ mais aussi de théories plus récentes comme le maillage dans *La pensée écologique* de Timothy Morton et le réseau de Latour dans *Face à Gaïa*. Le poème est reproduit en annexe.

II.2.4.1. Les métamorphoses du lieu :

un lieu polytope et hétérotope

Le texte adopte un point de vue morphodynamique sur le « disparaître » d'un lieu. La forme décrite est celle d'une substance décadente, qui perd sa forme. Il s'agit pour le poète, dans sa déambulation à travers une multiplicité et déformabilité de lieux de comprendre et faire comprendre « quoi de toutes parts / N'est pas nécessaire » afin de remédier à cette décadence.

C'est un lieu polytope et hétérotope : le titre est une énigme, voire une provocation pour le lecteur, les phénomènes représentés peuvent en effet être localisés dans l'espace et dans le temps. Ils sont circonscrits dans un « jardin » (93) et sont observés durant une « après-midi » (93).

Prégnance et hétérogénéité des corps :

La promenade est l'occasion de relever des phénomènes que nous pouvons appeler des prégnances (au sens de René Thom), Thom les définit de la sorte :

« *Les prégnances sont des entités non localisées, émises et reçues par les formes saillantes. Lorsqu'une forme saillante capture une prégnance, elle subit de ce fait des transformations de son état interne* »⁵⁴⁰.

La prégnance, chez Tortel, n'est pas psychologique (affective, réminiscente) mais physique : la diffusion de la lumière et l'infiltration de l'eau apparaissent ainsi comme les principaux facteurs de transformation de la matière (et Tortel est particulièrement sensible à la poésie qui se dégage de ces phénomènes).

Les modes de la fusion élémentaire :

Dans l'« étendue composée » (109) du jardin, les objets deviennent ainsi des corps complexes : ils intègrent en leur sein des corps étrangers, se mêlent à eux. Jean Tortel prête

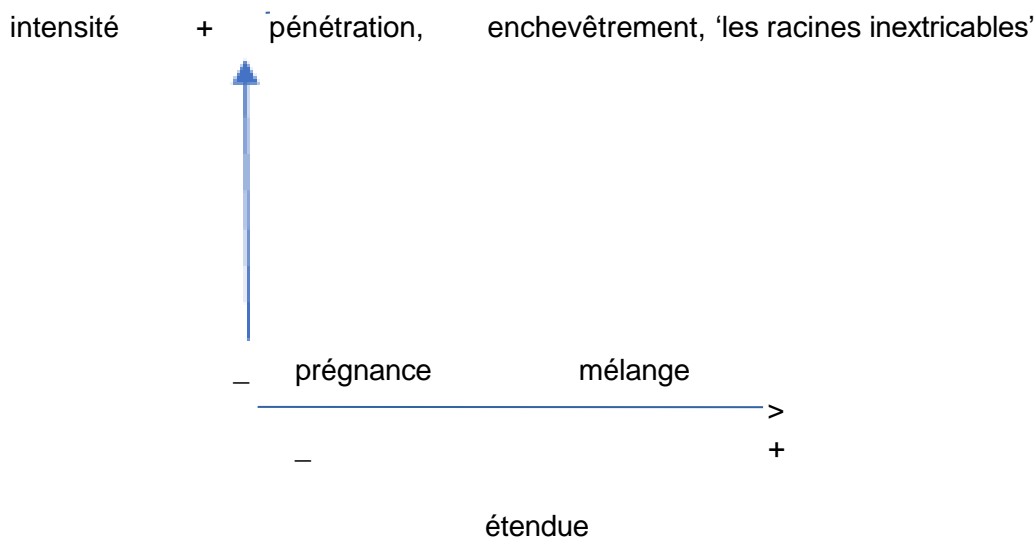
⁵³⁷ Tortel, *Des corps attaqués*. Document placé en annexe.

⁵³⁸ *Des corps attaqués*, p 119

⁵³⁹ Jean Petitot, *RSSI*, « Physique du sens et morphodynamique », volume 14, 1994, n°1-2

⁵⁴⁰ Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, 1988

un intérêt tout particulier aux différents modes de la fusion élémentaire : le mélange (plus ou moins intime), l'enchevêtrement, la prégnance et la pénétration violente que nous pouvons distinguer grâce aux valences de l'étendue et de l'intensité dans le schéma suivant :



La prégnance est autorisée par la porosité des frontières (100 : » en trop plein des nappes souterraines) ou par l'énergie interne par laquelle un corps en expulse un autre (100): sécrétion de « brouillards sueurs » par le système flexible.

La pénétration et l'insertion se manifestent par l'éclair qui est une force énergétique transitive orientée (91 : « l'immense doigt d'éclair le désigne ou pas »), le plus souvent agressive (93 : « une lueur tuméfiée le jardin »).

Le mélange, comme celui de l'eau et de la terre, produit un nouveau corps (la boue). Il y a observation d'une pénétration du volume (un espace partiel englobé par le jardin) comme une forme vide en attente de remplissage.

L'enchevêtrement produit des corps « distincts inséparables » (111) : ils conservent leur nature propre mais restent unis par des liens indestructibles.

La saisie successive de ces différents modes de fusion des éléments donne un caractère instable et « tremblé » au décor, toujours en voie de transformation (comme une allégorie baroque de la vie, saisie avec empathie dans sa phase décadente). La précarité de la stabilité des formes et états est soulignée avec étonnement : « La pourriture est lente / Car en somme ça tient » (106) elle est d'ailleurs perçue de façon négative : « ne tombe pas » (92)

La fusion est rarement parfaite du fait de :

- la réapparition, résurgence : « la croûte quelquefois s'affaisse et l'eau / réapparaît » (101)
- la dislocation du corps imprégné, pénétré
- des rémanences, suspensions : figurées sous la forme de « brouillards sueurs » (100), « flaques » (101), « rigoles transparentes / En trop plein des nappes sous terre » (100) « Certain bleu en suspension » (92) : effet de tache ; lieu intermédiaire entre le haut et le bas ; emploi impressionniste du bleu (substantivé).
- mais elle s'achève finalement par une suturation du corps attaqué : il présente une forme d'adaptation et de réparation, comme animé par une pulsion de vie.

C'est une rêverie de la prénance : dans cette description ambulatoire⁵⁴¹ le poète ne cherche pas à décrire l'essence d'un lieu déterminé et cohérent mais sa mutabilité sous l'effet conjugué de divers éléments. L'observation de la perméabilité des corps et de la diffusion transformatrice de la lumière et de l'eau entraînent le poète naturaliste (mais qui ne peut se départir de sa subjectivité) dans ce que l'on peut appeler, alliant Thom et Bachelard, une « rêverie de la prénance ». Lumière et eau sont en effet des facteurs catastrophiques qui provoquent une rupture d'être des objets investis. Il y a ainsi, dans l'ensemble du poème, un déterminisme non de l'être car l'être y est instable mais du paraître, placé sous la dépendance de l'activité lumineuse. La lumière, qu'elle soit « ordinaire », « livide » ou plus intense comme celle du soleil (110) modalise la forme et la dimension du lieu ou des objets (111), créant ainsi, au gré des variations, un espace à géométrie variable (113). La lumière est ainsi un anti-sujet, un agent destructeur. Tortel nous la représente sous des traits anthropomorphes agressifs. Elle « tuméfie » l'espace et procède à sa défiguration (93) jusqu'à l'annihiler lorsqu'elle « emporte son angle ». L'eau participe également à l'altération du paysage. Les « infiltrations » (103) et sécrétions (« brouillards sueurs », 100) dues à la perméabilité des corps créent des déplacements de la matière (« Pâte de boue / Instable », 102, « les figures (...) / Fissurées sous un poids, 103) dont l'observateur ne peut donner la mesure exacte (« Entrée en terre le volume / Que l'on déplace on l'ignore », 101).

Les corps et les objets sont fragilisés : Tortel distingue deux temps : l'avant et le pendant (qui suggère l'après). Avant d'être « attaqué », le corps ou l'objet étaient corps vivants, objets complets, chacun avec son enveloppe protectrice (chair ou pellicule) qu'il observe maintenant soumis à l'attaque de l'eau. Fissures (101), affaissement (« la croûte s'affaisse ») apparaissent et laissent présager le danger d'une détérioration plus grande. La présence de fissures est également suggestion de l'intimité des corps attaqués, de l'intériorité de corps et objets qui s'avèrent constituer des microcosmes.

Tortel constate l'« immensurable » des forces. Des négations d'ordre cognitif manifestent l'incapacité du sujet observateur à catégoriser selon la quantité. Il a accès à du /continu/ et à du massif non discrétisable et ne peut spécifier l'antactant. L'eau qui tombe reste « immensurable ». De même, « on ignore » le volume de terre déplacée : l'ampleur des transformations ne peut être mesurée. Le regard qui est d'ordinaire l'« instrument de mesure »⁵⁴² du poète-jardinier, ne peut effectuer les saisies.

Les figures de la catastrophe sont nombreuses : le motif de la catastrophe apparaît de façon récurrente sous différentes figures soumises à déformations et métamorphoses. Le relevé des champs lexicaux permet de noter les mouvements suivants :

La bifurcation dans l'espace : « ses tournants » (91), « flexible » (100), « les tournants du cuivre » (97), « les courbes » (100), « tournant » (109), « angle » (110-111)

Le motif de la chute : les gouttes, l'averse (92), « descende » (101), « s'affaissa » (101), tomba (101)

La rupture : « s'effondrent », « rupture » (105), « échappe » (103), fissures (103), « l'écorce tombe » (108), l'éclatement (97), le rayon « éclaté » (97), un craquement (99), le compact « cède », (100), « foudroyé » (112)

La métamorphose douce : « assouplissent » (100) ou dure : « détruire / purifier (96), « remplaçant » (113)

541 Concept de Philippe Hamon, *La description littéraire*.

542 Expression de Gérard Arseguel dans *Le regard écrit*. Poétiques de Jean Tortel, également cité par Brouillette, p 10.

Le renversement : « se répand » (97), le chien renverse / les résidus (mange se répand » (98)

Le mouvement : coule (102), déplace (101), bougea, ombres ébranlées (101), soulève (102)

L'impression générale est celle d'un grand désordre. Le texte se présente comme un discours sur la morphodécadence et sur le passage de la forme à l'informe. Lorsque « l'œuf germé se répand » (97), le passage est saisi dans son actualisation, /non accompli/, dans le chaos de la déformation avant la délivrance d'une nouvelle forme.

Quelques figures de la stabilité entrent toutefois en opposition :

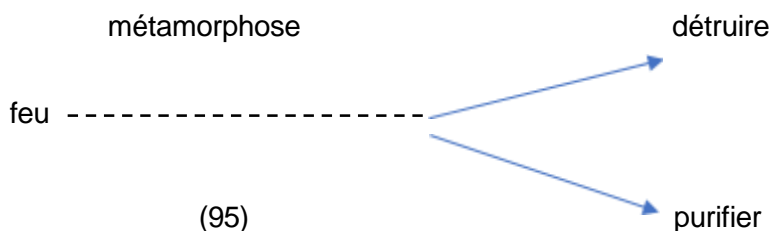
« Certain bleu / en suspension / ne tombe pas » (92) ; « qui tient à peu près » (105), « ne tombe pas » (106), « cela tient » (106), « ça tient » (106)

Le regard met en avant différentes opérations des éléments sur l'espace et la matière, à savoir, pour chaque élément, sur ses opérations spatiales, (ses modes d'occupation de l'espace), son rôle (la métamorphose due à cet élément), la polarisation de l'axiologie selon son action destructrice ou constructrice, sa matérialisation en un autre élément (ses avatars), le choix de l'anthropomorphisation (ou pas) dans la représentation de l'élément et, enfin, les valeurs extra-naturelles (extra-physiques) qui lui sont conférées (valeurs symboliques, mythiques...)

Le feu :

Le statut du feu n'est pas celui des autres éléments. Il a la particularité d'être à la fois agent et agi. La structure factitive « faire sortir » (on le fait sortir) combine deux verbes qui nécessitent des sujets distincts : le feu est le terme d'un procès dont l'origine est un être animé (ici, un animé humain indéterminé désigné par le pronom personnel « on ») mais il est aussi un procès en soi, un phénomène émergent possédant « sa propre loi » (95) qu'il est difficile de connaître et de maîtriser. Comme Héraclite, Tortel a conscience de l'autonomie du feu et de la non-prédictabilité de son action. Le hasard gère la flambée (94) et le discours du feu s'élabore sur le mode de l'incertain. Le vent, bien qu'il soit porteur d'une axiologie (vie ou mort car « bon ou mauvais ») ne peut cependant décider de son sort, de sa propagation ou de son anéantissement (95). Il est né sous l'effet du hasard et doté d'une intentionnalité et d'une dynamique mystérieuses et fascinantes. Il ne suscite pas d'affects particuliers.

Le feu est opérateur d'une transformation :



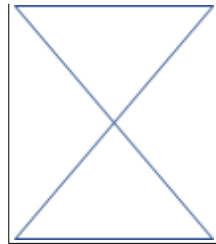
Le feu participe à la métamorphose du lieu (95). Par la multiplication des foyers (« chaque foyer force les yeux », 109), éparpillés, des ouvertures dans l'espace sont créées.

Le feu « prend dans sa langue » et transforme les objets en lui-même (feu anthropomorphe et dévorateur). Puis il crée le vide, un vide qui équivaut à une purification.

Il effectue également différentes opérations sur l'espace qui le métamorphosent. Les quatre modes d'occupation de l'espace sont représentés :

Concentration

(détruire)



Immobilisation

cercle « inerte »
ou « s'étouffe » (95) : disparition

Diffusion

« fumée »: terme complexe, instable, transitoire

Circulation

« lancée en brèches » (95)
« se propage » (95)
adjuvant : le vent

La lumière se matérialise en feu : la lumière, sous la forme de l'éclair, transporte le feu. Le « vieil arbre » est ainsi « foudroyé ». La lumière-feu venue du ciel est destructrice. Elle axiologise le cadre du jardin selon la /mort/. La vie du jardin est soumise à une métaphysique « naturelle ». Le tronc foudroyé est toujours là, cependant, vestige d'un autre temps.

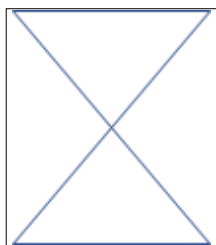
L'eau

Il est fait mention d'une « margelle », il y a donc un puits dans le jardin (qui se trouve, on le rappelle, au bord du Rhône).

Opérations sur l'espace :

Concentration

« margelle » = puits



Immobilisation

« flaques fréquents miroirs »
(l'eau immobile est non axiologisée)

Diffusion

« Brouillards », « sueurs »
eau pulvérisée (« humectée »)

Circulation

« rigoles » ; « des nappes pourvoient selon la pente »
Infiltration : « ce qui pleut » (103),
« entrée en terre » (100)

L'eau, nécessaire à la vie, est un adjuvant à la croissance des plantes. La valeur /vie/ est donc assignée à la circulation de l'eau (100 : « apaisent les soifs »). Dans ce poème le jardin est un espace qui pourrait communiquer avec l'extérieur mais ne le fait pas : le ciel refuse son eau d'orage (« certain bleu (...) ne tombe pas, les gouttes...ce n'est pas lui ») mais comme nous l'avons vu, lui envoie son feu. Le jardin pourrait être une entéléchie mais il est doté d'un système dérégulé. L'eau a ainsi la forme d'un « système enroulé » qui peut s'auto-dérégler, créant « brouillards », « sueurs », excès (« secrète », « en trop plein », « réapparaît »). L'eau, qui s'immisce dans la matière provoque une déformation, un effondrement par l'intérieur et la transforme :

Mélange des éléments :
eau + terre = boue

liquéfaction

terre-----> « pâte de boue » / le « gluant »
 « la terre coule comme les coings »

Il y a amollissement du dur : « la croûte s'affaisse », déplace la terre (101), la croûte s'affaisse (101), instable (102)

La terre subit les effets de l'eau (rôle passif). Mêlée d'eau elle prend des consistances boueuses instables et changeantes, de la croûte au liquide. De façon générale elle attaque les formes et, paradoxalement, alors que sans elle la vie au jardin n'est pas possible, elle devient destructrice dans l'excès, engendre la mort. On observe la dégradation de la matière : pourrissement des poutres et retour à la terre (à la matière minérale).

On constate les mélanges élémentaires :

eau + feu : l'eau et le feu se mêlent. Dans ce réseau aquatique, il y a des aires de feu ; dans un même espace étrange se côtoient feu et pourriture. L'eau est de force supérieure, déformatrice, il y a sous son action, « assouplissement » (100) des « alentours du feu » et l'eau « étouffe » le souffle qui anime le feu.

eau + lumière : la lumière se transforme sous l'effet de l'eau :

opacification

lumière -----> « nuit mouillée »
 / pure/ /impure/

La lumière, d'abord évaluée par un qualificatif neutre est « ordinaire » mais porteuse d'« ombres » avec ses « objets dans le jour » (109) et ses intervalles entre les objets. Elle est atteinte par l'eau qui la transforme et la fait passer de la transparence à l'opacité. La lumière est fragile, facilement contaminée par l'eau, sujette à l'hybridation. L'eau la « salit ». Il y a ainsi une opposition entre les « rigoles transparentes » au sol et la « nuit mouillée » en l'air.

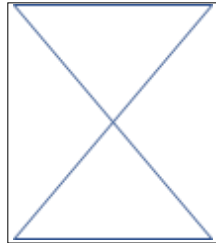
L'air

L'air, représenté par le vent (107 : « sous le vent ») présente une axiologie ambivalente /vie/ et /mort/ : le vent est « bon ou mauvais ». L'intensité de la circulation est faible : « très peu de vent » mais elle provoque le mouvement : « assez pour que remuent des corps / Distincts séparables ». Il fait « trembler » les feuilles et fait se propager le feu (en ce cas, il est

adjuvant de sa croissance ou de son expansion). L'air participe à la respiration du feu. Le feu qui meurt est un feu qui « s'étouffe » (95).

Concentration

amenuisement jusqu'à disparition :
« s'étouffe »



Immobilisation

pesanteur « le temps est lourd »
légèreté : « un bleu en suspension »
(ciel/ pulvérisation /grappe?)

Diffusion

« assez pour que remuent
des corps »
fait « se propager le feu »

Circulation

(faible) : « très peu de vent »
+ respirations (du feu, de la
pierre)

La métaphore de la respiration est appliquée au minéral : la pierre (avec la figure de la façade) est une pierre kinesthésique. Elle est / + animée/, /+ humaine/. La façade en pierres est une frontière perméable qui s'ouvre et se ferme dans un mouvement systolique (rythme binaire et alterné). Tortel évoque les « gestes » de la pierre et une « certaine respiration », c'est-à-dire un mouvement de va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur. La pierre est capable de recevoir en son intériorité une part de l'extérieur : elle est perméable, poreuse (pas une simple frontière érigée pour obstruer, protéger). C'est une fausse clôture. L'anthropomorphisation (ou la vie de la pierre) s'exprime par « cri », « geste » (une motricité), « respiration », cœur « des forces ». La douleur de la pierre est signifiée par « cri de plâtre ou fissure » (99). Le corps est attaqué, a subi une agression (vent, chaleur, eau ?) et se transforme. La pierre peut ainsi « noircir » (105), c'est-à-dire se dégrader. L'eau semble mise en cause dans la formation de moisissures. C'est un organe vivant qui respire et semble mû par une organisation interne, une force d'adaptation. Elle est capable de résister aux forces extérieures. Elle est animée par une pulsion de vie (pouvoir de suturation, de cicatrisation). On retrouve là le mythe de la pierre animée (pierre qui parle, pierre qui vit dans les contes et légendes) mais elle est observée ici dans sa vie propre. Il y a une magie naturelle, un merveilleux naturel de la pierre dont nous fait prendre conscience Jean Tortel. La pierre figurée par le caillou est quant à elle dotée de « veines » (97) qui « tracèrent ». Elle participe à l'élaboration d'un certain sens dans le jardin.

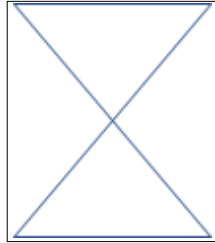
La terre

Concentration

dure ou molle : croûte / le gluant, pâte

Diffusion

de boue

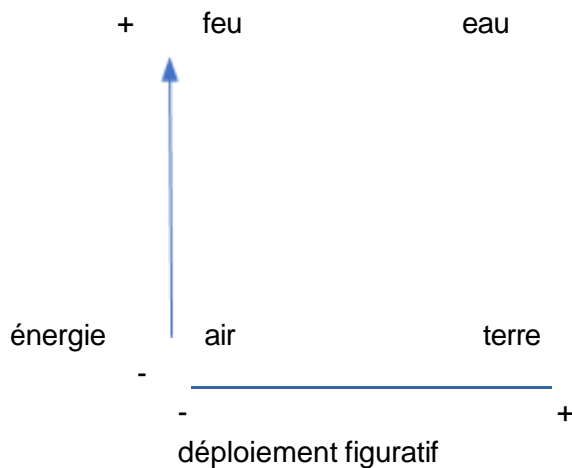


Immobilisation

Circulation

mouvement : « le volume que l'eau déplace » ; la terre coule comme les coings

La terre est support du foyer « cercle inerte », de la marche, prenant possiblement forme de labyrinthe ou de « grand' rue ». Elle subit les agressions de l'outil qui tranche et « soulève », de l'eau qui la transforme et la déplace. Elle a une forme de respiration dans les alternances de vide et de plein qu'elle présente : les intervalles en surface, les interstices (de vide ou d'air) autorisés à l'outil ou à l'eau. La terre est le lieu du minéral ou du retour au minéral. Terre, feu, eau et air présentent des valences d'intensité et d'étendue qui peuvent être rassemblées dans le schéma suivant :



Dans cette alchimie naturelle des éléments, l'air, quoique présent, axiologisé comme élément de vie, est atone et peu étendu. L'eau, intense et extense à la fois, est porteuse de déliquescence. Les corps sont en rupture d'être car ils ne peuvent stabiliser leurs formes : la substance est malléable, transformable, évolutive et la saisie des corps n'est que celle d'un état transitoire, en mutation, en reformation (pour sa reformulation).

II.2.4.2. Un lieu asymbolique ?

La loi du désordre.

Chez Tortel il n'y a pas d'essence intangible, immuable, fixée. La nature est changeante, variée, profuse et s'offre à la curiosité toujours renouvelée du spectateur. La méditation est aussi une méditation ontique et la leçon tirée du spectacle du monde, celle de la mutabilité comme loi naturelle. La forme ou quasi-forme du lieu est soumise à l'aléatoire : le hasard y est une force agissante.

Le lieu est un jardin arboricole assez vaste dans lequel se trouvent massifs, arbres, treille. On y rencontre, certes, quelques espaces dégagés (l'aire du feu, par exemple) mais l'avancée est souvent difficile. Dans cette déambulation ou arpentage (afin de vérifier l'état du lieu et de ce qui le compose), les repères spatiaux ne sont pas suffisants, l'avancée est difficile ; le lieu est dépourvu d'horizon fixe, la lumière ne permet pas toujours de situer les corps, « indiscernables » (97), le champ visuel est occupé voire traversé par des objets et des corps en mouvement, instables, il est saturé par les phénomènes. Espace et corps – dont les sens de l'observateur - apparaissent ainsi formellement imparfaits. Sur le plan cognitif, le sujet observateur réitère son ignorance ou ses doutes : « on ignore », « ou pas », « peut-être ». Il émet une hypothèse : « c'est comme si / c'était ainsi », des approximations. Il cherche certaines choses et parfois trouve : « C'est là », dit-il (113). Des effets de champ font s'approcher de certains éléments ou balayer l'espace (passer d'un espace partiel à un autre : accès aux nappes souterraines, à l'intérieur des volumes avec perception du vide). Mais il est impossible d'adopter une vue panoptique, d'avoir une perception unifiante du lieu, de le saisir dans un regard englobant. Le regard se déplace le long des axes de l'horizontalité, de la verticalité, tantôt vers la profondeur, en relevant des espaces partiels, enchâssements, inclusions, inscription (« À l'intérieur des lignes sombres / Quelque récit peut-être exact ») tantôt en supérativité, dans un espace modulé par des volumes mais aussi par des sons qui interfèrent (cri du plâtre, chien qui remue les détritux). Dans ce lieu la découverte semble infinie.⁵⁴³

Paradoxalement, dans ce parcours synesthésique, ni goût ni odorat mais importance du regard, de la sensori-motricité, de la main (toucher), de l'ouïe (proche de l'hallucination acoustique avec le cri de la pierre).

Perte de centre, perte de sens ?

Dans cet espace clos - poreux, non-euclidien et labyrinthique " nul centre pour l'étendue composée" ne peut être repéré. La lumière endosse le rôle d'un anti-sujet et fait obstacle aux repérages du sujet - observateur, abolissant la possibilité d'une relation minimale entre la source perceptivo-cognitive et sa cible. Dans un parcours d'abord quelque peu erratique, dans un espace qui se construit et se détruit dans un même mouvement, la diffraction des horizons et le brouillage des frontières produit ainsi une sensation de vertige :

(...) La lumière ordinaire
Désorienté
Sur des massifs et ses tournants
Égarent les horizons (...)

Dans cet espace tensif qui n'autorise que des saisies chaotiques, l'émergence d'un monde signifiant ne peut donc avoir lieu (marquée par une forte composante négative :

543 Ce qui évoque le titre de Claude Royet-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*.

préfixes négatifs (in-, dés-), particule adverbiale forclusive (pas), verbes à connotations péjoratives : égarer, ignorer, la conjonction de coordination « ou »). La lumière, au lieu d'assumer son rôle d'auxiliaire dans l'avènement de la signification s'oppose à l'acte d'identification et modalise le sujet-observateur d'un Ne-Pas-Savoir-global. La lumière, bloquant l'assomption d'identité et produisant l'indifférenciation participe ainsi à la désémantisation du jardin qui, sous son effet transformateur devient un "corps attaqué ". L'évocation contrastée des ombres et du soleil permet en outre de conférer un pouvoir déconstructeur au soleil et constructeur, "constituant" aux ombres. L'emploi de l'imparfait de l'indicatif fait également s'opposer deux avatars de l'espace : un espace appartenant à un temps révolu où la sensori-motricité faisait advenir le sens ; un autre, le temps présent, sans cohérence et absurde :

On est ici mais c'est
N'importe où le soleil
Emporte son angle

(De ma gauche à ma droite
Si je regarde au Sud)
Les ombres à portée
Constituaient le sol
Qualifiaient les formes
Sur lesquelles marcher
Signifiait ici.

L'avancée se fait avec une dépossession continuelle des repères acquis. La déictisation s'arrête avant l'assomption d'une identité topique au profit d'un mouvement critique d'indifférenciation (le mouvement de déictisation spatiale « On est ici » s'accompagne d'une indifférenciation réitérée : « Mais c'est n'importe où », l'observateur refusant d'accorder la moindre singularité au lieu. La disposition des objets et les déséquilibres géométriques soit font obstacle à la reconnaissance d'un centre, soit affirment l'universalité du lieu. Il n'y a pas de repérage par rapport au sujet et peu de repérages des objets les uns par rapport aux autres. L'espace est labyrinthique (« chaque tournant »). Mais qui parle ? Le « je » est absent, remplacé par un pronom indéfini inclusif « on », relayé par le pronom relatif sujet indéfini « qui ». Il y a non-identification du sujet « je », anonymat et impersonnalité de l'actant-observateur. Un discours est rapporté avec distance du locuteur mais intégration de l'actant-énonciateur collectif dans son propos dans le rejet de « on dit » en fin de vers (103). Sous l'orage (93) les valeurs s'inversent : celles de la nuit sont transférées au jour et vice-versa, il y a brouillage catégoriel, d'où l'impression d'une fausseté de l'apparence pour le poète.

Le « simulacre » textuel.

Comme le résume Jean-Marie Brouillette dans la présentation du recueil d'essais sur Jean Tortel, *Le corps des mots*, « Sollicité par l'apparaître des choses, le poète répond par la

« visibilité du langage », le regard devenant ici un élément de transformation et de compréhension du monde. »⁵⁴⁴ mais, ajoutons-nous, aussi de conciliation avec le monde.

La délimitation d'une frontière, quoique imprécise, permet de segmenter l'espace en un espace hétérotopique menaçant et un espace topique clos et protecteur :

(...) inutile
De déplacer le cadre.

Là devant le danger est comme
Hors du cadre (...)

« Cadre » renvoie au registre spatial (une forme, une topologie) et pictural (esthétique), il est polysémique et suggère le double statut du texte et une problématique portant sur la nature du lieu (configuration naturelle ou composition artistique ?). Tortel ouvre deux réseaux sémantiques.

Le cadre est également qualifié de « livide » (93) : livide, c'est-à-dire blanc et brouillé (sèmes dénотatifs) + fantomatique, maladif (sèmes connotatifs). Le cadre est donc difficile à délimiter et à saisir. Il y a bien segmentation (distinction) d'un intérieur et d'un extérieur : lieu hétérotopique des dangers, de la violence, du meurtre, menaçant (le sujet souhaite rester à l'intérieur de l'espace topique clos sécurisant). Cependant, à l'intérieur on trouve une cohabitation des contraires (le bon / le mauvais ou la violence / la sensation de paix, de calme).

La symbolique (ou le simulacre) du lieu apparaît alors : cette segmentation permet de "comprendre le lieu attaqué ". Le sujet-zéro des verbes à l'infinitif mène en effet sa méditation poétique sur trois fronts parallèles, enchevêtrant les isotopies de la nature, du corps et de l'écriture. Sur ce corps d'immanence et d'essences vient se projeter dans un mouvement spéculaire l'image du texte, autre espace circonscrit mais qui, tel le jardin ou le corps, contient lui aussi son infini.

Qu'est-ce qui est « insituable » ? On ne peut croire que Tortel puisse réellement se perdre en son jardin. Ce qui est insituable, c'est ce qui se déploie à travers le texte, cette représentation imaginaire de la matière et d'un lieu, fruit d'un imaginaire (reprise dans l'imaginaire du lecteur).

L'isotopie de l'écriture est très marquée : « inscrit », « feuilles » (polysémique, renvoyant à la nature et à l'écriture), « inscription », distance évoquée, dissociation entre le « nom inscrit » et la chose. Les ruptures sont observées dans la nature mais le texte présente aussi ses ruptures isotopiques (allotopies) : pas de continuité thématique, mais des discontinuités comme dans l'espace occupé par une grande variété d'êtres, d'objets, de matières, d'éléments.

Cette méditation / interrogation sur l'identité du lieu fait écho à une réflexion de Merleau-Ponty au sujet du représenté dans un tableau : « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde »⁵⁴⁵ Il y a bien « simulacre » (93). Le mot vient du latin *Simulacrum* : « représentation figurée » et signifie en dictionnaire : « fausse apparence ; action de faire semblant ». Tortel présente donc son poème sous l'angle du contrefactuel, à travers une opposition vrai / faux et signale une inversion du vrai en faux. Le terme « simulacre » (93) insiste sur l'aspect artificiel. Il y a « déstylisation » de l'objet de valeur

544 BROUILLETTE, *Le corps des mots*, p 10

545 Cité par Cavailler, p 32.

initial dont les nouveaux traits et le nouveau paraître sont modalisés par le /mensonge/ (ce qui est vu est un paraître sans être). Il apparaît que le lieu est « insituable », certes, parce qu'il n'offre pas de prises suffisantes sous forme de repères ou d'indices précis pour en fixer un dessin net mais aussi parce qu'il n'a plus d'existence dans le monde réel.

II.2.4.3. Corps, jardin, texte : les corps complexes

Le meilleur exemple d'un tel corps complexe est le mur qui respire (la pierre qui vit) mais nous trouvons aussi l'eau canalisée, la grappe de raisins et le texte lui-même, qui lui aussi respire et qui, comme l'espace a ses espaces saturés et ses blancs, ses interstices. Il y a une correspondance entre l'acte de voir et celui de respirer.

Résistance et organisation des corps

Le corps, agressé, déformé, peut résister et se régénérer. Cette régénération nécessite une ouverture vers l'extérieur ; la clôture provoque un « effondrement » irrémédiable par l'intérieur, une asphyxie. Les corps sont dépendants de leur éco-système, pas des solipsismes mais des lieux de circulation et d'échanges (également de mélanges et de fusions, mais en ce cas il y a transformation et risque de détérioration, mais parfois cicatrisation, suture, ils se « reforment » (113).

Dans ce jardin clos mais lieu de porosités, un principe du vivant l'anime, (comme celui d'une cellule qui respire)

Fractures et fractales

La dialectique du plein et du vide est animée par les fractures, fractales et fractalisation du vide ; par la présence du vide interstitiel dans l'espace, l'espace est tramé, il y a présence du vide en chaque corps-paysage, il y a également distinction des corps par le vide. « L'obstacle tramé », c'est -à -dire l'enchevêtrement de vide et de plein, note une structure particulière d'objet, « respirante ».

Dans cette grande passion du vide, 'Insituable est le lieu" nous livre de manière frappante l'image de la réversion des deux infinis ; les espaces partiels délimités et inspectés le long des allées, entrailles et espaces blancs de ce corps au triple visage permettent la fractalisation d'un nouveau vide en leur microcosme. Le poète découvre ainsi que le vide et le plein ne s'opposent pas mais sont complémentaires.

Ontologie de la frontière et de l'entropie.

La méditation des frontières conduit Jean Tortel à élaborer une philosophie de l'objet de portée ontologique et universelle. La résistance des corps (corps de l'autre, corps de l'objet, réfractaires à toute saisie holistique) aurait pu lui dicter une éthique pessimiste de la finitude. Du point de vue du sujet la frontière est d'ailleurs une clôture sécurisante et sa transgression une menace. Mais l'observation des phénomènes du monde naturel invite le poète à remettre en cause la notion même de frontière : perméables aux flux, les corps se fissurent et laissent entrevoir une valeur autre. Il n'y a pas, en outre, de substance et de forme stables mais un apparaître fluctuant et relatif. La frontière est, à la fois, ouverture et mouvement. Toujours agressés et en rupture d'être mais toujours en suture et en reformation, corps, espace/ jardin et texte sont des systèmes d'échanges vivants, nourris de la rencontre de l'autre.

On retrouve ici le principe de la « chair » merleau-pontienne., une chair animée, qui échange et respire. C'est cet ineffable mystère et beauté de la nature et du vivant qui fascine le poète.

Dans « Insituable est le lieu », le jardin se transforme ainsi en un immense corps organique auto-suffisant dont la croissance ne dépend plus d'une théogonie mais de l'alliance des forces telluriques et cosmiques. Mais il a besoin d'être compris par le jardinier pour que celui-ci puisse l'aider car ce monde est à parcourir, observer pour le soutenir et le rectifier si nécessaire. Le jardinier exerce son rôle d'adjuvant et non son pouvoir.

Le regard tortellien permet d'accéder à la pensée écologique décrite par Morton : pensée du maillage (la trame), du décentrement, de la complémentarité du vide et du plein comme de la positivité du vide. Comme Morton, Tortel était à la fois un grand lecteur de Mallarmé et de Leibniz et sur ce lieu tramé vient se projeter dans un mouvement spéculaire l'image du texte, autre espace qui, par ses signes et ses blancs, contient lui aussi son infini.

Bilan de chapitre :

Avec Tortel, le lieu, même circonscrit, est associé au mouvement et aux transformations. La poésie des débuts, comme le recueil plus tardif *Passés recomposés*, présente des terres de vie peuplées d'hommes saisis dans leurs activités rurales, la vie des champs et des campagnes, près des bêtes et de la terre nourricière. Ce sont des terres de résistance, de résilience où l'on éprouve les « joies réelles », le bonheur dans la relation et la solidarité. Mais ce sont aussi des terres de feux, de menaces, de peurs et de fuites où l'homme n'est pas le maître. Ce sont enfin des terres anthropologiques de mémoire : terres d'histoire, de mythe ou du souvenir, imaginaires ou reconstituées, comme des fragments retissés pour combler les lacunes d'une énigme ou les déchirures de l'oubli. Jean Tortel reste toutefois associé aux Jardins-Neufs, espace tensif et mouvant aux frontières instables mais aussi corps ambiant du cosmos, travaillé par les schèmes complémentaires du bas et du haut, de l'ouvert et du fermé, du continu et du discontinu.

Les équivalences établies entre le jardin, le corps et le texte nous invitent à envisager plus précisément le rapport de l'écriture au vivant dans la poésie de Jean Tortel.

II. 3. Chapitre 3. L'écriture comme force de vie

Introduction : De l'opposition à l'adhésion.

L'analyse de l'acte d'écrire est particulièrement intéressante chez Tortel. Alors que Barthes court à la valeur et au « geste significatif », Tortel redécompose le parcours qui mène du geste à la valeur et montre très précisément comment le sens s'enracine dans le sensible et dans la synesthésie scripturale.

Jean Tortel n'a toutefois pas toujours donné une vision réconciliatrice de l'écriture. En lisant « L'acte d'écrire », on pourrait à juste titre douter de la dimension écopoétique à donner à la pratique tortellienne. Dans ses poèmes ou écrits parallèles on trouve une représentation agonistique de l'acte d'écrire, née d'une conception très occidentale et merleau-pontienne qui veut que l'écrivain cherche « l'être-même » des choses et que son écriture résulte d'un effort ensuite répercuté sur le lecteur qui interprète. Dans un premier temps elle se place donc sous l'égide de l'opposition et de la résistance. L'écriture nécessite effort, abnégation et opiniâtreté. C'est ce qu'on pourrait appeler le constat « symboliste » ou « techno-symboliste ». Or, Jean Tortel s'est rendu compte qu'il était prisonnier de cette conception et que l'écriture pouvait naître d'un mouvement intérieur plus calme, d'un accord

pacifié au vivant par l'abandon de la volonté d'emprise. Pour approfondir l'écophénoménologie des Jardins-Neufs, il s'est tout naturellement tourné vers une pratique proche de l'inspiration orientale ou de la nouvelle narration.

Depuis le début, cependant, la description de l'apparaître de l'écriture n'est guère différente de la description des phénomènes perçus dans le monde vivant du jardin, à ceci près qu'elle transporte les vues du monde dans un espace « autre » ; l'écriture elle-même est figurée comme un corps formant corps à corps avec celui du poète. Le poème, dans lequel s'inscrivent désirs, attentes et ethos du poète, devient ainsi « forme de vie supérieure » qui subsume les principes ou libertés propres au vivant. Les écrits métascripturaux (journal, article, essai portant sur l'écriture) décrivent en fait, nous semble-t-il, une situation intermédiaire de quête d'une forme existentielle où l'écriture pourrait traduire un accord profond et véritable au vivant et à la terre. Il vaudrait donc mieux considérer l'écriture tortellienne comme une tension entre deux états, l'un plutôt instable, qui correspond à la recherche innovante ou l'écrit programmé et l'autre, plus apaisé, dont on trouve un modèle dans la peinture orientale ou dans le haïku, genre littéraire qui s'en rapproche le plus. Ainsi, dans l'œuvre tardive, avec *Instants qualifiés* ou *Les saisons en cause*, nous retrouvons cette tendance mais de façon singulière. Pour ne pas restreindre Tortel au genre du haïku, nous reprendrons une formule d'André Dimanche qui a publié plusieurs des derniers ouvrages de Jean Tortel, et nous parlerons de façon plus générale des « jardins zen ».

Dans un premier temps nous allons envisager l'écriture sous son aspect agonistique. Ensuite nous verrons quelles sont les configurations privilégiées de Tortel après les années 70 (avec *Instants qualifiés*, *Tombées* – qui a reçu le prix France Culture, *Les saisons en cause* ou *Passés recomposés*) qui manifestent une démarche de co-énonciation avec le vivant (accueil, bienveillance, accord des rythmes).

Les réflexions et poèmes de Tortel sur l'écriture sont si nombreux qu'une étude approfondie du sujet dépasserait largement le cadre de notre propos qui est, avant tout, d'ordre écosémiotique. Le rapport au vivant tel qu'il est établi par le poète mérite cependant une attention particulière car il est manifesté très tôt dans la pratique. Pour résumer, que ce soit à partir de la conception techno-symbolique du langage ou que ce soit dans la conception éco-esthétique de l'écriture, nous relevons les points communs suivants : le départ de l'écriture dans un « vide » puis dans une « intention musculaire », le travail des pôles schémiques de l'ouverture et de la fermeture, une prédilection pour le concentré, l'aléatoire et l'« à - peu - près », la création à travers l'acte d'écrire d'un corps « véritable » plus ou moins assimilable à un moi-poème en vue de la constitution d'un poème qui serait (ceci apparaît dès *Jalons*, en 1934) « forme de vie supérieure » avec son esthétique et sa morale. L'idée du « corps véritable » (« le corps véritable (...) regardé-regardant, saisis-saisissant »⁵⁴⁶) est celle du couplage dynamique structurel, de cette interaction / rétroaction entre le poète et le monde ou le poète et son support / texte. Nous allons d'abord nous concentrer sur les aspects différentiels qui disparaissent ou s'évanouissent dans la pratique plus tardive : l'idée de lutte, d'effort, de réalisation à parachever, le passage du « vide » au « vide » et le sens d'une imperfection inhérente aux êtres perçus, par la finitude et la faillibilité humaine qui pourtant chercherait à dominer. L'écriture, du point de vue coenesthétique est ainsi extensivement décrite comme une prédation née sous la « faim » d'écrire. Nous montrerons ensuite que dans la conception écoesthétique, l'écriture devient

546 Voir première partie, chapitre 3.

davantage une structure d'accueil, qui se vit dans l'accord, l'ajustement, l'actualisation et que le vide est en fait une alternance de vide et de plein, vécue comme signifiante et à l'image de ce qui se passe dans le monde vivant. La recherche (ou l'attente) de l'impression efface alors la gêne associée à l'idée d'imperfection dans l'art pour un accord plus pacifié avec le monde où Nature et Culture sont plus complémentaires qu'opposées.

Nous plaçons en annexe un extrait de « l'acte d'écrire », qui pourrait constituer un morceau d'anthologie sur le désir d'écrire et dont nous reprendrons ici quelques passages pour étayer notre argumentaire.

II.3.1. À partir d'une conception techno-symbolique du langage : Écrire est lutter contre un langage.

Dans « L'acte d'écrire » et le journal *Ratures des jours*, nous trouvons maintes considérations qui prouvent que refus et oppositions rendent la pratique extrêmement difficile. D'abord, le « souci de la praxis » dont parle Kristeva est prégnant chez Tortel. Il lutte contre les discours établis et transforme l'acte d'écrire en un agon contre le langage. Ensuite, cette croyance en un « être stable » des choses à atteindre et saisir, est une conception qui assigne une finalité inaccessible et contraire aux lois du vivant qui se révéleront et se déploieront par ailleurs aux Jardins.

II. 3. 1.1. La « faim d'écrire »

II.3.1.1.1. « un besoin intérieur », « pour une fin désirable »

Ce que nous explique Tortel en matière de communication va à l'encontre des propos théoriques de certains linguistes. Nous pouvons prendre le cas, par exemple, de G. Molinié. Pour Molinié, un poste actantiel émetteur est « un espace, une zone, un lieu indéterminé, général et reconnaissable, caractérisé comme (...) une puissance d'émission, appelée, excitée, mue, exclusivement par la seule considération de l'existence du pôle opposé, celui de la réception »⁵⁴⁷. Ce n'est pas le cas chez Tortel. L'essai « L'acte d'écrire » débute, certes, par le rappel de la fonction conventionnelle de l'écriture : établir une liaison ou rendre présent l'absent, mais pour ensuite la récuser. Il n'a pas de destinataire précis :

« Quand le fils soldat s'arrache du casernement et s'isole sur son lit, c'est au prix d'un certain effort volontairement consenti, qu'il retrouve, en donnant de ses nouvelles, le monde heureux qu'il avait perdu. Il prend la plume (...).

Prendre la plume, pour écrire. Le but est déterminé : donner des nouvelles et en demander. On écrit à quelqu'un ou pour quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi (à la limite). Écrire revient donc à établir une certaine liaison (...). À l'autre bout du monde, les mots développés après la traversée obscure, agissent de même et restituent à ceux qu'ils vont chercher la présence de l'absent (...).

Cependant, à la différence du soldat qui n'a pas à chercher ses destinataires, je ne sais pas à qui j'écris. L'enveloppe de la lettre reste blanche »⁵⁴⁸.

Dans ses récits épiphoniques, toujours, pourtant, l'écriture repose sur une intentionnalité que Tortel ne cherche pas à combattre. Écrire est « un besoin intérieur », « ça vient du corps », nous dit-il, pour « une fin désirable » si bien qu'il « provoque » volontairement ce besoin et en crée « les conditions matérielles ». Dans *Ratures des jours*, Tortel distingue l'écriture de commande et l'écriture poétique désirée. La programmation

547 Molinié, pp 59-60.

548 TORTEL, *L'acte d'écrire*, pp 29-30.

s'accompagne d'impératifs formels et temporels qu'il a du mal à accepter, qui le conduisent à des jugements dénigrants sur sa propre écriture, la syntaxe ou le lexique et provoquent des instabilités d'ordre physiologique.

Tortel semble éprouver jusque dans sa chair la fonction constituante du langage. Tortel non seulement confirme les observations de Parret relatives au rôle du devoir dans le faire esthétique mais Tortel va plus loin lorsqu'il interroge l'identité modale du sujet de désir. Les modalités du devenir (le devoir) et de l'ouverture (le vouloir) dirigent sa pratique. Mais le vouloir est paradoxalement relégué au second plan ; il ne surdétermine que le déroulement processuel d'une écriture qui est avant tout vécue sur le mode déontique. Le méta-devoir précède tout méta-vouloir voire se suffirait à lui-même. Ce devoir originel, Tortel l'exprime en termes de "nécessité" ou de « besoin » : « Une nécessité me pousse à continuer, à réduire le blanc du papier ; à me couper de l'univers dans lequel je baignais »⁵⁴⁹ ; " Je reconnais que rien ne me force d'écrire, sinon le besoin intérieur⁵⁵⁰ ». Cette nécessité est en effet " *de l'ordre du primordial, c'est-à-dire du viscéral : du corporel à coup sûr (à en juger par l'énervement), analogue ou à côté de celle de la respiration ou de l'évacuation, et qui, à travers l'événement, se transforme en un exercice des sens, une intention musculaire et non plus viscérale. En un mouvement dirigé.* " Et Tortel de préciser, pour diminuer l'importance de la part volitive : « En disant « dirigé », j'introduis un principe autre mais je peux dire : se dirigeant ; opérant à partir de lui-même son propre renversement⁵⁵¹ ». Ce n'est donc pas un désir réduit à la libido mais une force qui le « travaille » (au sens fort et étymologique du terme) de l'intérieur.

Selon Tortel, c'est d'abord une cœnesthésie qui amène, à travers la déformation du corps propre, la « fracture » puis l'« événement » de l'écriture (ces deux termes appartiennent aussi bien au vocabulaire greimassien que tortellien). L'événement de l'apparaître du corps textuel est ainsi décrit par Tortel : « *Donc immobile ou au contraire se contredisant, ou se disant à l'encontre du regard qui l'interroge, se formant contre la main qui le façonne : et tout corps fait ainsi, qui se résout à la fois dans l'événement qu'il est et dans les mouvements aléatoires qui le détraquent* ».

La coenesthésie (ou cénesthésie) est la « sensibilité commune ou générale concernant l'ensemble plus ou moins diffus des sensations relatives à l'état du corps (bien-être, santé, maladie) et aux fonctions organiques (faim, soif, nausée, suffocation) »⁵⁵². Dans « L'acte d'écrire », Tortel décrit la coenesthésie initiale d'abord comme « une angoisse diffuse », « un vague dégoût » puis comme une sensation de faim.

L'écriture, selon Tortel, est d'abord l'expérience d'un envahissement. Un mouvement interne centripète, d'origine indéterminée, agit sous l'effet d'une compétence modale ouvrante. Orientée vers l'extérieur comme un trop plein d'énergie qui cherche à se libérer et à se fixer, la kinesthèse interne tente de traverser l'enveloppe et accède par là à l'intentionnalité : " *Ça veut s'échapper de mon corps, en vue de l'acte. (Dépasser la poussée pulsionnelle, intégrer les borborygmes, etc.) Je laisse ce qui bouge et que seul le résultat de mon acte pourra quelque peu maîtriser, s'agiter par dessous. Ça vient peut-être de plus loin - oui, comme une levée d'orage* "⁵⁵³. L'enveloppe, surface d'inscription des percepts ne peut

549 Tortel, "L'acte d'écrire », p 31

550 *Id*, p 34

551 Tortel, *Ratures des jours*, p 256

552 *Dictionnaire fondamental de la psychologie*,

553 Tortel, "L'acte d'écrire », p 34-35

réprimer les pulsions, a peine à assurer sa fonction de maintenance ⁵⁵⁴ et l'effet de profondeur régressive (émotionnelle) est fortement anxiogène. Une sensation cénesthésique de malaise occupe ici le champ interne, opprime le sujet et finit par en perturber le comportement. " *Ce à quoi j'obéis apporte en moi le doute, une angoisse diffuse - envie de quitter ma chaise, de changer de place, impression d'être décroché de tout - un vague dégoût, je ne sais quoi d'indéfinissable qui me pèse*"⁵⁵⁵. Tortel qualifie aussi parfois l'avant-dire de "vertige", "une espèce d'attrait vertigineux, de l'ordre de l'angoisse ou de la solitude"⁵⁵⁶. Comme on le voit l'axiologisation thymique est incertaine. (Dysphorie ? euphorie ? - Tortel évoque le dégoût comme l'attrait). La cohérence d'une forme de vie est détruite au profit d'une autre, et le plan de l'existence et le plan de l'expérience se séparent dans une distorsion psychique douloureuse : "Mon intention m'arrache d'un ensemble dont je faisais partie pour me projeter je ne sais où en moi ou hors de moi et tend ainsi à me détruire en aliénant cet ensemble".⁵⁵⁷ Tortel parle encore de "déchirure" : "Le fait d'écrire et même de penser à l'écriture (...) commence à me déséquilibrer, me déchire"⁵⁵⁸. Le passage à l'acte est donc une atteinte portée à l'encontre de l'enveloppe (métaphorique et psychique) du sujet, une déformation violente par pénétration ou évacuation. Le geste n'entraîne plus seulement la déchirure de quelque substance (de l'expression ou du contenu, médiatisée par le regard) mais aussi la déchirure du moi vers un possible mais hypothétique avènement de sujet.

La première représentation notable de l'écriture de Tortel, avec « L'acte d'écrire », est d'un point de vue physiologique relativement violente. C'est une faim et une prédation. Les mouvements intérieurs, informes, désordonnés mais perceptibles sont tels des "borborygmes"⁵⁵⁹ et la nécessité de la réalisation place le scripteur en tension entre deux postures contradictoires :

*« Passer de l'écriture « d'en ce moment » au texte « écrit » n'est plus qu'un problème d'attention. Tout s'est mis en marche ; le transformer en texte nécessiterait une méthode, sans plus ; mais il n'y a pas mutation entre ce que j'écris ici et ce que j'écrirais si. Tandis que, entre des désirs obscurs, des raclements, des angoisses, des borborygmes mentaux, du silence et cela, que j'écris, il n'y a pas de commune mesure. Les deux espaces ne se recourent pas. Alors qu'il s'agit, au plus profond, d'un même désir, et malgré cette commune respiration difficile, rien n'est commun d'une attitude à l'autre et je ne peux mesurer le vide qui sépare deux présences différentes en moi ; celui entre la réclusion et la liberté, entre le piétinement et la marche »*⁵⁶⁰.

Tortel ramène le geste à un acte nutritif : "Sa seule justification, comme la nature du pain qui se mange figure et justifie le geste du laboureur"⁵⁶¹. L'acte d'écrire est donc un acte compensateur dans lequel un sujet opérateur (le scripteur) se dédouble en son propre juge pour apporter une sanction thymique ou thymico-cognitive (l'assouvissement ou le non-assouvissement). Dans une représentation catastrophiste du parcours on passe du déséquilibre à l'équilibre (suration) après déchirure et phase de lutte pour restaurer l'ordre initial. Mais l'ordre acquis retourne au désordre : il y a donc instabilité de la forme. Ramenée

554 D. Anzieu, *Le moi-peau*, chap. « Fonctions du moi-peau ».

555 Tortel, "L'acte d'écrire », p 33

556 Tortel, *Ratures des jours*. Même si parfois il s'en défend.

557 Tortel, "L'acte d'écrire », p 33

558 *Id*, p 33

559 Rappelons les deux sens de « borborygme » : 1 – bruit causé par le déplacement des gaz et des liquides dans le tube digestif ; gargouillement. 2- (svt pl.) Parole incompréhensible, son que l'on ne peut identifier.

560 *Ratures des jours*, p 75-76.

561 Le laboureur : celui qui creuse le sillon comme le poète creuse le sillon du vers.

à un niveau purement instinctuel, à l'éthologie de l'acte, la psychologie (ou la psychophysique) de l'auteur est, ni plus ni moins, celle de l'animal pris dans un cycle de prédation. Les états du sujet décrits par Tortel présentent des affinités étroites avec les étapes du schéma de prédation établies par René Thom. Thom distingue en effet cinq étapes :⁵⁶²

- 1- Aliénation du prédateur en sa proie
- 2 -Catastrophe de perception
- 3 - Catastrophe de capture
- 4 - Catastrophe d'ingestion
- 5 - Diminution de l'énergie et sommeil

Dans les poèmes *Spirale interne* avec l'esthesis de l'ulcère à l'estomac ou avec *La boîte noire*, sa cérébroscopie imaginaire, Tortel montre que cerveau, cœur, poumon et estomac entrent tous en jeu dans la vie subjective et affective et que le cœur n'est pas dominant. Le cœur ne devient plus important qu'en avançant en âge – ce qui semble logique : dans l'œuvre phénoménologique de Jean Tortel, l'impact des dysfonctionnements du cœur n'apparaît que lorsque Jean Tortel devient un homme plus âgé par le ressenti de l'organe ou le « ralentissement » des actions. Sinon, il est positivement figuré à travers ses pulsations, la circulation sanguine (virtuelle, plus imaginée que « vue » ou sentie). La pulsion d'écriture viendrait d'ailleurs, selon lui, du ventre, assimilée à cette « faim d'écrire » source d'une déformation du corps propre.

La distorsion initiale du moi s'accompagne d'un sentiment d'impuissance, l'objet visé devenant objet saisissant. Il y a aliénation au sens fort : " Mon acte s'est d'ailleurs emparé de moi, si bien qu'il a l'air de me constituer ".⁵⁶³ La dynamique⁵⁶⁴ qui sous-tend l'écriture en acte est donc celle d'un cycle d'hystérésis qui tend à rééquilibrer la catastrophe par une compensation et que l'on peut représenter à la manière de Thom. Le passage de la chréode psychique à la chréode motrice est une nécessité. Une impuissance à écrire bloquerait le sujet du côté de l'aliénation. L'imaginaire modal prendrait le dessus et un danger possible serait de ne pas retrouver l'unité. Le système nerveux, Thom le rappelle, "permet d'être un autre" et la libération / projection sur la feuille (second moi-peau selon Anzieu) est le moyen pour le sujet de se libérer de ses démons. L'acte créateur complet, dans cette perspective, comporte une face intellectuelle et une face physiologique. Selon la part plus ou moins grande accordée à la neurulation ou à la projection on pourrait alors parler, sur le modèle de Kristeva, d'un art " névrotique " ou d'un art " psychotique"⁵⁶⁵. Tortel, après Mallarmé ou Valéry, privilégie la part aliénante du processus créateur en optant pour un art innovant qui repose sur l'effort et la résistance.

Tortel retrouve cette conception dans « L'araignée » de Francis Ponge :

« *L'araignée représente ici l'écrivain : attente, capture, déglutition (de vocables tournoyants). Aussi bien le poème qui la figure se place-t-il, toujours comme elle dans sa toile, au centre d'une œuvre qui se préoccupe de donner, par l'exemple ou l'explication, une définition aussi globale que possible de la formulation verbale* ⁵⁶⁶ *Ce que Ponge souligne, c'est que le drame est en contenu dans la dialectique de la poursuite et de la capture au*

562 Thom (1977)

563 Tortel, "L'acte d'écrire », p 34

564 Voir Blanche-Noëlle Grunig dans l'article « Pour une conception dynamique du sujet », qui au terme de son article de linguistique concluait que le « sujet » est « un lieu qui ne recelait pas un stock amorphe de contraintes de langue et de représentations, mais bien plutôt un lieu où circulaient des représentations sans cesse agitées de soubresauts. »

565 Kristeva, *Révolution du langage poétique*.

566 Tortel, *Francis Ponge, cinq fois*, p 36

cours de laquelle le poursuivant halète pour employer encore ce terme de Boileau, que Francis Ponge reprendrait certainement volontiers à son compte. Drame qui ne peut alors se rompre que lorsque l'épuisement de l'auteur approche, qui force, avant d'abandonner, et quasi désespérément, un dénouement arbitraire en prenant le rôle du deus ex machina. (...) Oui, le jeu se termine toujours par une fuite, une dérobade de l'écrivain, que Ponge enveloppe d'ailleurs de je ne sais quelle ganse d'ironie. Ce qui est dit suffit pour faire exemple. Continuer, pense l'auteur, serait présomptueux. « Passion trop vive, infirmité, scrupule », tout empêche en effet d'aller jusqu'au bout. Car la question se pose toujours de savoir dans quelle mesure il y a autre chose à dire, ou à mieux dire, dans quelle mesure la représentation pourrait être plus complète. La langue de l'araignée est plus précise devant la ronde des insectes qui volent à l'entour. Nous pensons sans doute que l'écrivain s'épuisera toujours avant le langage : devant une littérature telle que peut l'annoncer l'œuvre de Francis Ponge, ce « Danger de vie » comme le définit superbement Garampon, il serait permis de parier un instant pour un dénouement en faveur de l'écrivain »⁵⁶⁷.

Ces représentations s'expliquent en partie, chez Ponge, par la volonté d'innovation et les enjeux éditoriaux. Mais Ponge reste un « classique » pour qui travail de la langue et effort sont des valeurs essentielles (Ponge a écrit *Pour un Malherbe*). L'écriture des Jardins se détache dès le début de cette forme d'esthétique, l'isotopie de l'imperfection apparaissait fréquemment, comme nous l'avons dit, dans les textes de Tortel, avec un goût plus marqué pour le baroque.

II.3.1.1.2. De l'« interrogation » à l'« intention musculaire »

L'écriture est un surgissement, une force vive. Les images sont nombreuses pour tenter d'en approcher et faire comprendre l'origine physiologique. Dans *Le discours des yeux*, qui est écrit dans une très belle prose et témoigne d'une incroyable prolixité descriptive, nous lisons encore : « *État prénatal de l'écriture. Les paroles dans un creux et pour en sortir. Entassement, dans et contre le silence, un remue-ménage comme dans l'incertitude de la parturition une rumeur et les saignements des poussées viscérales. (...) Réclamer toutes les paroles à la fois, c'est aussi l'état naturel de l'information primitive – des espèces de raclements, de tractations dans la gorge profonde et dans l'eau viscérale – avant toute parole, quand tout est encore à dire. Avant n'importe quels tracés, qui nommeront : et ce sont des paroles qui relateront cela qui se passe en plein jour, dans l'évidente clarté des relations objectales mais avant toute parole, avant qu'un langage déchire sa propre nuit, pour s'exhiber*⁵⁶⁸ ».

Dans *Le discours des yeux*, nous pouvons cerner plus précisément ce mouvement intérieur qui préside à l'acte d'écrire :

« *Gestes remontant les vaisseaux qui s'épandent dans la voûte du palais en nervures privées d'éclairage, et sous la langue. Ils furent tremblements, ou balbutiements, ou suintements, avancées tâtonnantes, impossibilité d'accéder à la parole (avant que), linge, papiers froissés, lignes barrées et les doigts éternés raclant.*

Dans cette préhistoire ou pré-diction d'un discours des yeux qui sera lui-même préhistoire d'une écriture, le désir encore inarticulé gronde dans un creux sans limites : c'est dire qu'il ignore encore le corps. Qui ne sera pas lisible avant le passage mutant, dans le visible ». (22-23)

567 TORTEL, *Francis Ponge, 5 fois*, p 40.

568 *Le discours des yeux*, P 54

Le scripteur selon Tortel est donc d'abord un non-sujet qui connaît une forme de « proto-intentionnalité » sous la forme d'une nécessité qui, sous l'action du Voir, déclenche ' « l'intention musculaire » mais dans une alternance incessante de conjonctions et de disjonctions, par une relance perpétuelle d'un état à l'autre.

L'acte d'écrire est séparateur car fondé sur une autre perception mais révélateur car capable d'exprimer l'extéroceptivité. Tortel est proche de Merleau-ponty qui parle de l'« interrogation » du monde alors que Tortel évoque « l'étrangère interrogatrice ». La formulation du problème, nous le notons, est parfois également proche de la conception heideggerienne du langage : la perception est injonction à dire mais cette injonction conduit le dire poétique au silence :

« *Injonction de relater. Mais relater la chose vue, ou corps, est sans doute impossible. Impossible s'il faut combler la chose, si la relation réclamée doit être totale, arrêtée, par la signature qui boucle, à la réussite d'un dire après lequel il n'y a plus rien à dire*⁵⁶⁹. (...) *Quelle que soit la phrase qui l'engendre et la forme qu'adopte la phrase pour figurer cet engendrement, l'énumération est impossible même si l'œil s'attarde à réclamer l'hypnose qui l'immobiliserait là devant (et s'il s'attarde trop la nuit le surprendra). Cela, ici, qui n'est pas nommé et qui, sans doute, ne le sera pas, total des informulables opacités au seuil de la vue, que seul un discours pourrait peut-être pénétrer s'il se prolongeait indéfiniment, toutes les images de l'innombrable non-lu forment l'immense fond.* »⁵⁷⁰

La main devient le relais du regard pour le renversement d'un espace dans un autre. L'écriture est l'entrée dans l'espace autre avec une autre profondeur, avec un autre temps où l'objet n'est plus, révolu. Ce qui importe pour Tortel, jusqu'à le fasciner et donner lieu à des reformulations multiples, c'est l'acte même du « renversement » qui résulte de deux pratiques transformatrices : le regard et l'écriture. Il y a ce renversement de l'objet sur la rétine, par le regard, puis le renversement de ce nouvel objet sur la page par l'écriture (également nommée la « qualification »). L'erreur serait de simplifier ce passage de la chose aux mots. Jean-Marie Brouillette a particulièrement insisté sur ce point : le discours sur le visible et l'invisible rapproche Tortel et Merleau-Ponty mais le discours sur l'écriture les sépare : poser des mots sur le papier, c'est passer d'un espace à un autre, quitter son objet pour un autre.

II. 3.1.2.« Surmonter l'obstacle »

II.3.1.2.1. L'agon et les anti-sujets

Dans *Ratures des jours* Tortel explique qu'il concilie parfaitement son emploi de fonctionnaire et sa passion de l'écriture. Mais les obligations éditoriales, les activités de « commande », il l'avoue⁵⁷¹, transforment très vite cet amour en haine.

Orientée vers le tri et la sélection, lorsqu'elle est marquée par une volonté de rupture, sa praxis réfute tout savoir et toute laxité. L'observation des corrélations entre compétence modale et performance montre que la corrélation intense / extense, appliquée au pouvoir-faire assure la cohérence du parcours modal. Un pouvoir - faire étendu devient un pouvoir-faire faible, sans intensité : "Au fond, ou mieux, j'aime sentir derrière la parole, mais refrénée, mais combattue, mais niée, cette espèce d'horreur devant la face pâle. Quand la parole s'étale complaisamment, je cesse de m'y intéresser. Toute parole est lutte, ou n'est rien (lutte

569 *Le discours des yeux*, p 16.

570 *Id*, p 69

571P 39

contre elle-même. Lutte et silence) ⁵⁷² . » Apparaissent ici, au plan modal, les premiers linéaments d'une esthétique du concentré et de l'opposition, qui privilégie les opérations concessives (du type "bien que pouvoir - faire, cependant Ne pas faire) et les relations inverses (le + entraîne le - et le - entraîne le +). L'évaluation thymique paradoxale (J'aime sentir / Cette espèce d'horreur) accuse en outre le masochisme de l'acte⁵⁷³. Quoiqu'il en soit, l'écriture trouve son sens et sa valeur dans l'effort et le projet d'accomplissement de l'être du sujet ⁵⁷⁴ passe par l'affirmation d'un Pouvoir- faire sans forte croyance car toute maîtrise s'avère éphémère et illusoire. C'est bien, toutefois, cette quête réitérée du faire « concentré » qui sémantise et, dans les termes de Tortel, "constitue" le sujet-scripteur. Quoique tourné vers le langage, le dispositif modal est congruent avec une démarche phénoménologique car il renoue avec la fonction cognitive de l'esthésie. Il s'agit d'éprouver la présence même si l'esprit reste occupé par le fait que la saisie holistique est impossible : " Car je sais que l'acte n'aboutira pas, je veux dire que l'acte n'ira pas plus loin que ; qu'un certain vide, un certain non-écrit surgira toujours, impossible à encre, la face de l'inaccompli. Que l'histoire de l'écriture est celle de son défaut d'être. " ⁵⁷⁵

Un manque (un "rien", un "vide"), perçu comme une force antagoniste initiale fonde ainsi une « intentionnalité » scripturale qui serait seconde :

« Il me semble que toute prise de contact avec la parole commence par un Rien. Le vide est paradoxalement l'obstacle au moment où la parole va commencer⁵⁷⁶ ».

Dans cette optique, l'écriture est un combat engagé entre le scripteur et son texte et la plénitude se paie au prix de l'effort. Pour Tortel, l'œuvre est un corps et écrire est un corps-à-corps : « une nécessité me pousse à continuer (...), tandis qu'une force que je ne mesure pas m'empêche d'accéder à ce qui »⁵⁷⁷. L'aire scripturale est un champ de bataille dans lequel le poète se livre à une " politique scripturaire violente⁵⁷⁸". Pailler relève que chez Tortel, « des actions s'exercent sur certaines choses déjà dégagées de leur inertie native. Elles reçoivent de toutes parts les coups qui les dérangent jusqu'au résultat espéré »⁵⁷⁹.

Tortel rend compte de la dimension agonistique de l'action. Il y a tension entre le « sujet ambiant » et le « sujet symbolique » : « *Il s'agit de surmonter l'obstacle que le langage propose à la parole (parler contre les paroles) et qui crée, de ce fait, la nécessité de parler. Il faut donc créer son obstacle pour le franchir et par conséquent provoquer le langage à son fonctionnement total* » ⁵⁸⁰ . Le poème est un adversaire diabolique, doté d'une grande malignité : il se plaît à apparaître sous une forme, disparaître, puis reparaître sous une autre : « Il est éprouvant, imprévisible, il me surprend toujours » ⁵⁸¹ . La phrase est qualifiée d'« hypocrite » : « *Je vacille, ou l'écrit, depuis la phrase interrompue. Elle se proposait d'être écriture possible de l'entrée en écriture, impérative, donc. Hypocrite cependant dans son allure d'hypothèse. (Hypocrite). Et s'est brusquement arrêtée comme si : (...) ayant tout dit*

572 Tortel, *Ratures des jours*.

573 Tortel s'est posé la question

574 Fontanille / Zilberberg, *Tensions et signification*

575 Tortel, "l'acte d'écrire", p 35

576 Tortel, *Ratures des jours*, p 11

577 Pailler, *op.cit.*, P 31

578 Pailler

579 P 122.

580 *Ratures des jours*

581 Tortel, "l'acte d'écrire", p 37

de ce qu'elle avait à dire, alors qu'elle n'en a rien dit, elle retournait à la massivité dont elle évoquait l'éclatement, en se réfugiant dans son informulé ».

Un ou plusieurs contre-programmes s'opposent de la sorte, conjointement ou successivement, au faire du sujet. Obstacles et accidents surviennent durant l'acte d'écrire : « *La petite granulation noire s'est précipitée sur le papier, a pris cette forme de chaîne ou de trace qui est celle de toute écriture, en se condensant parfois si vite qu'elle s'accumule sous l'outil en une sorte d'amalgame ou de boue qui bouche le passage. Et je m'arrête : d'abord pour constater une sorte d'étonnement.* » L'écriture rencontre maints obstacles et aléas. Dont un autre corps, celui de la rhétorique, qu'il convient également de malmener : " Si la ponctuation est un élément rhétorique, la manier comme on veut. » La rhétorique est un surmoi contraignant qui oriente et qui juge. Dans *Feuilles, tombées d'un discours* le livre est une unité organique. Il existe des « lois organiques »⁵⁸² mais elles sont « maltraitées »⁵⁸³ par le désir ». Ces lois organiques sont celles de la « rhétorique »⁵⁸⁴ que l'écrivain doit retrouver à chaque fois « au fond du blanc originel » car « chaque départ dans l'écriture » est une réinvention et l'écrivain est marqué à tout jamais par sa culture : « la rhétorique qui l'aura formé et qui le marque comme le fer rouge la bête qu'on ne veut pas perdre. »⁵⁸⁵ Dans *Ratures des jours*, il renie d'ailleurs ses premières publications marquées à son « fer rouge », qui présentent parfois un intertexte manifeste.

II.3.1.2.2. De l'image à la figure

Chez Tortel, le couple Image / figure identifierait les deux termes du passage du phénoménal au plan de l'expression. Ce dernier, qui manifeste l'écart rhétorique, est explicité dans le poème suivant :

L'instant de la qualification
Étant celui, par des voies arbitraires,
Audibles ou non, sinueuses
Contre l'obstacle,
Jeu ou chute, du passage
De l'image dans la figure,
L'image est toujours maltraitée⁵⁸⁶.

L'image est ce qui est vu, la figure ce qui est dit. Le passage de l'image en figure est une catastrophe : « *Projet non surfait, l'image s'impose à la manière de certains événements cosmiques, ceux illustrant la colère ou la joie, inimaginables en termes de litote : qu'on ne peut retenir, la marée l'orage le beau temps qui s'avancent en faces non masquées intransitivement ; qui sont là devant, directs, immédiats complétés par rien, et qui arrivent. Sauf à détruire ou réjouir le quelqu'un (ou l'œil) qui est en face ou qui reçoit, vacille un peu, s'effare sans interrompre l'avancée en étoile ou faisceau – qui ne le concerne peut-être pas. L'image est une catastrophe.* »⁵⁸⁷

582 Tortel, *Feuilles, tombées d'un discours*, P 40

583 *id*

584 *id*

585 *op.cit.*, P 41

586 Tortel, *Instants qualifiés*, p 47

587 *Le discours des yeux*, p 63

Comme le montrent les citations suivantes, l'image est valorisée car elle relève du vrai et du sensible :

« *En vue de le décomposer en lignes qui le restructureront, par telle rhétorique active qui se fonde en regard de l'activité opposite que nous avons reconnue insupportable, celle du flux déferlant jusqu'ici, images. Répétées, une théorie solennelle. La figure de son avancée insécable, toute qualification qui déchire la nébuleuse la désigne sans pouvoir l'épuiser ni la distraire d'elle-même. Malgré les interruptions.* »⁵⁸⁸

L'image « Ne sera détruite que dans quelque écriture. »⁵⁸⁹

Ou bien :

« *Dans le soleil d'hiver descendu, quand le regard qui cependant embrasse la totalité du paysage inscrit dans la vitre, s'épuise sur un diamant qui est pseudo-métamorphose, beaucoup plus référence que figure, et d'ailleurs illicite parce qu'il propose indûment le signe ascendant de son signifié pourvu de gloires externes dont l'anonyme eau de pluie est privée.* »⁵⁹⁰

L'objet est ainsi amené dans « l'espace, autre, de la figuration homothétique et dont le tracé est interminable. »⁵⁹¹

« *La parole se prend dans l'opération de renversement dont nous faisons état tout le long de notre discours, lequel est cette opération même puisque les phrases, couchées, sont, envers les images que nous avons su retenir, les figures de ce qu'elles ont cessé d'être une fois reportées dans l'espace autre qui ne nous concerne plus ou qui, pour nous, est virtuel.* »⁵⁹²

L'image est joliment définie dans *Rature des jours* (52) :

IMAGES	occasionnelles, immodérées, excessives
Impeccable	immaculées, fortuites, gratuites
Perméable/imperméable	abusives denses (abondant, serré, touffu)
incoercible	continu
indéfectible	densité, compacité, épaisseur, inflation
inlassable...	déchiffrer, démêler, deviner, expliquer,
interchangeable	pénétrer, devinable
discontinue	inépuisable, intarissable
irrécusable	immensurable et incommensurable
irréversible	fouisonnement, pullulement ou pullulation
inexhaustible	enflure

Dans *Explications ou bien regard*, on lira donc littéralement le « peu d'images » comme un regret :

« Ce que j'ai dans ma main, très peu
Et très peu de belles images » (p20)

588 *Le discours des yeux*, p 88

589 *Id*, p 90

590 *Id*, p 94

591 *Id*, p 106

592 *Id*, p 148

Bien que l'image soit présentée ordinairement de manière positive, l'agacement perce parfois dans le ton du poète, car une « formule » est toujours attachée à elle comme un obstacle à quelque transparence de l'image :

Détestable imagerie
Entre les mots et le vrai
Sa formule s'interpose
Arrête les rayons nus
Il vaut mieux garder son silence » (43)

II.3.1.2.3. La théorie du « renversement ».

Dans sa poétique du regard, Jean Tortel a élaboré une théorie du « renversement » de l'objet par le langage qui n'est rien moins que la conversion ou « projection/inversion » sémiotique. Jean Tortel emploie le terme de « conversion » pour évoquer la transformation de l'objet en image :

« Et d'ailleurs, si je regarde par la fenêtre ou par ma fenêtre oculaire, je ne sais ce qu'il y a autour de mon cadre de vue, à côté, derrière, après lui. D'autres tableaux sans doute, possibles. D'autres images qui affluent ailleurs que sur moi, et d'ailleurs. Je ne peux que les imaginer, c'est-à-dire supposer la conversion universelle des choses en images. Virtuelles tant que je ne bouge pas ou que le cadre ne se déplace pas »⁵⁹³.

Dans un second temps, il décrit des images qui se « renverseraient » :

« Mais si l'écrit projeté prit, pour commencer, l'apparence d'un serpent, (ç'aurait pu être un ventre...), sa courbe qui est une des avancées de l'inépuisable désir à susciter n'importe laquelle des images qui se renverseraient dans l'écriture, elle est peut-être là sans rien signifier, sauf que la bouche enflammée interrompt réellement le texte à venir, que depuis je recherche en accumulant de l'écrit. »⁵⁹⁴

Ce « renversement » est vécu comme une intrusion, une irruption (ou « interruption ») du langage :

« Un renversement incompréhensible s'est produit, entre-temps, entre des temps quelconques et quelque part dans l'espace visible, qui bouleverse les rapports (si bien établis...) entre les objets et le regard, par l'irruption d'un tiers, le langage (...) »⁵⁹⁵.

De ceci résulte alors un déséquilibre, une non-coïncidence inhérente au flux des images et, de fait, la répétition de l'acte d'écrire :

« La matière objective perturbée par la manière interrogative se transforme sous l'action (d'un pouvoir arrogant, en une équivalence qui est sans doute son envers. Alors l'écriture, (qui dénonce son action perturbatrice en même temps qu'elle l'exerce) ne trouvera par conséquent jamais le point d'équilibre où s'immobiliserait dans la sécurité conquise, sa coïncidence avec l'objet. Elle se dévorera en mimant la dévoration illusoire de l'objet qu'elle tourne et retourne sans cesse dans l'exercice hallucinatoire de la figuration, se répète, se

593 *Ratures des jours*, p 47 et dans *Le trottoir de trèfle*, p 25 : « Mais l'écriture est l'espace du comme si. Celui de la figuration, indépendante de la logique des termes. »

594 *Id*, P 130-131.

595 *Id*, p 55.

répète sous le ciel parfois vert et parfois blet – et cette courbe de phrase que je devais pour finir et dont je ne me souviens plus. »⁵⁹⁶

II.3.1.2.4. La synesthésie scripturale

Dans cette conception, l'écriture apparaît globalement comme une entreprise de domination : la relation instaurée entre le corps du scripteur et le corps du texte transforme l'un et l'autre en corps « réactiles ». Ainsi, tour à tour, chacun devient source / cible ou sujet de visée ou de saisie, transformant une quête en domination ou subissant son aliénation.

Le texte est une forme labile et protéenne :

« Il m'échappe au fur et à mesure que je le forme : chaque " instant" de sa formation est comme une naissance nouvelle qui le produirait tout entier, et chaque fois. Il surgit sans cesse de son néant, sans cesse appelé à y retourner. »⁵⁹⁷

Le scripteur reste ainsi " perpétuellement suspendu à ses imprévisibles métamorphoses "⁵⁹⁸ et le faire phanique est vécu comme une itération. L'écriture en train de se faire, s'empare du sujet. Avec Tortel on peut donc parler d'une "dérobade" textuelle, c'est-à-dire un mixte d'aliénation (l'objet semble saisi) et de fuite (l'objet n'est plus saisi), les saisies sont en fait, on l'a vu, aléatoires mais aussi instables et infinies, comme l'explique cet extrait très tortellien sur la mise en forme et la relecture :

"Quand on retravaille sur un texte qu'on croyait pourtant avoir écrit, on s'aperçoit que non seulement tout texte est perfectible, mais encore (et en laissant de côté la notion de perfectibilité) qu'on peut s'appliquer à poursuivre indéfiniment le travail et que le texte est modifiable à l'intérieur de soi sans qu'il y ait de limite à la modification. Il se dévore et se reconstitue sans fin possible, si bien qu'il n'est jamais lui-même, dans son être, mais toujours approximatif à lui, en mouvement, en question, en anxiété par rapport à lui ; jusqu'à ce que : ou bien le coup d'arrêt arbitraire, ou bien ... Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change ? Mais cet "enfin" (qui serait comme un soupir de soulagement, enfin le repos, enfin le calme, la certitude, enfin la fin du tremblement ...) contredit " l'éternité" négatrice de l'en fin, qui seule pourrait cependant changer le texte, une fois pour toute en lui-même ; cette éternité qui abolit toute possibilité de l'écrire. On est alors fasciné par quelques formulations qui paraissent aller à l'encontre et qui parvenues à un état de perfection stabilisatrice, paraissent nier la tragique dérobade textuelle."

Le corps esthétique et réactile, touché, touche à son tour ; vu, il pose un regard sur le voyant. Une distinction opératoire semblerait ici celle qui naît sous l'effet de la "divisibilité phorique"⁵⁹⁹. La phorie, au nombre des premières articulations de l'espace tensif, par la scission qu'elle opère en euphorie / dysphorie permet aux grandeurs perçues d'accéder à la valeur et d'établir le sujet thymique. Tensif et ponctualisant dans les poèmes, l'acte d'écrire libère le Moi des pulsions destructrices du ça. La coenesthésie et les kinesthésies (internes et externes) sont elles-mêmes perçues euphoriquement. En effet, elles influent sur le rythme du faire artistique : "Je crois bien que c'est un moyen, pour l'écrivain", dit Tortel, « d'aller plus vite vers l'espace de son écriture. Un raidillon de traverse. Une façon, désinvolté peut-être, de sauter les obstacles". Le caractère dysphorique initial disparaît dès lors qu'il y a frayage et

596 *Le discours des yeux*, pp 70-71.

597 Tortel, *Ratures des jours*

598 *Id*

599 Fontanille / Zilberberg, *Tension et signification*, chap. " présence " p 99

transfert des pulsions. Le geste, actant synchrétique du contact et du mouvement, emporte l'intense et l'euphorie. La tonicité sensori-motrice est en congruence avec les méta-modalités précédemment relevées et définitoires du sujet d'"enthousiasme" selon Parret.

La vue, mode de la distance est quant à elle déceptive et dysphorique : elle parcourt le "flux scandaleux"⁶⁰⁰ des objets du monde, subit leur surgissement "obscène"⁶⁰¹ mais ne peut jamais les saisir dans leur être véritable, dans leur plénitude.

L'œuvre de Tortel est donc l'aventure d'un regard, de ses émerveillements ou épreuves et frustrations, sans pathétique ni atteroiements mais étonnement, à la manière d'un naturaliste qui chercherait les lois dans le vécu de l'expérience. Mais même si le poème est un "objet placé là, vu, lu", dans la pratique l'œil et le geste sont étroitement associés et le poème⁶⁰² est d'abord une aire "scripto-visuelle" ⁶⁰³animée de mouvements internes : dans les poèmes ce sont des "cailloux jetés,⁶⁰⁴ accumulés " en une sorte d'amalgame", parfois réduits en "boue"⁶⁰⁵. La sensation tactile dominante est celle du /mou/. C'est un corps doté à la fois de plasticité et de profondeur, qui se laisse attaquer, se déforme mais qui ne cède jamais : "Élasticité de l'obstacle. Non statique. Non permanent. Parfois aboli. Le mur pneumatique (...)"⁶⁰⁶

Le scripteur a l'impression d'effectuer « un travail sur une matière » :

« Dans la mesure où écrire signifie adresser un message, je n'écris pas. Mais le vide, la distance, l'espace qui se creuse ou se rapproche entre les mots et moi : tout porte à croire que je poursuis un travail sur une matière. Il est peut-être arbitraire, mais encore : mon application à choisir entre les signes pour les disposer dans un certain ordre, le soin que je mets à organiser un ensemble qui n'existera qu'autant que..., le souci de donner à ce qui se déroule l'équivalent figuré d'une forme, tout me porte à croire que mon but est davantage de façonner une certaine chose que de déverser mon moi sur le papier⁶⁰⁷ ».

II.3.1.2.5. Marquages et figures du corps

La lutte se manifeste à travers le marquage des deux corps en présence : le corps du texte mais aussi le corps du scripteur.

Les marques de ce combat sont d'abord visibles sur le corps-enveloppe du poème. Les figures récurrentes de l'orage, de la barre et de la rature, autoréférentielles - et créatrices d'une "surréalité" du poème devenu miroir de sa genèse - évoquent cette lutte, tant intérieure (avec l'orage) qu'extérieure (avec la barre et la rature). Forme et substance de l'expression ainsi « attaquées » trouvent leurs corrélats au plan du contenu (genres et "forme" visuelle du poème). Le sens est déformé, dévié, corrodé ou déchiré (par les figures rhétoriques de l'épanorthose – l'auto-correction - les anacoluthes et les ellipses). La ponctuation, quant à elle, dans certains recueils, découpe et déséquilibre les unités sémantiques. Pour Tortel, le point est signe de rupture :

« Une figure (rhétorique ?) sans dimension, le point, hasard au cours de l'écriture ou qui, au contraire, déclare ma propre intervention / rupture avec un écrit que je rejetterais, a

600 Tortel, *Ratures des jours*

601 Du latin Obscenus. D'abord : de mauvais augure, sinistre. Puis compris comme ce qui ne doit pas être montré sur scène.

602 Tortel, *Ratures des jours*, p 122

603 Expression empruntée à J.M Adam dans *Lire le poème*.

604 *Ratures des jours*

605 Id

606 Tortel, "l'acte d'écrire", p 31 (pneumatique, du grec pneumakikos; de pneuma, le souffle)

607 Id, P 36

nié que fût possible la poursuite dans un espace qui resterait ouvert : nié en somme l'interminabilité continue d'un langage qui ne se dénoncerait que dans sa division d'avec lui-même. »

Ou encore :

« Contre la non-phrase, le maniement, les mesures ; (une liberté requise et réfutée ; respirer, blanchir ; le face à face arbitraire du noir et du blanc ; la séparation, l'aération, l'alentissement. Regard regardé, la phrase est désignée à sa sévérité, à son égarement. Toutes sortes de flexions plus ou moins apparentes, de l'ordre de la torsion en même temps que de la tension, nettoyage ingénu du langage, mais son dérèglement comme l'objet se complique et s'obscurcit quand l'attention s'accroît, manifestent que le combat s'exerce à l'intérieur de quelques mots rebelles et soumis : à une espèce de volonté qui intervient, qui les provoque à se détourner de leur cours naturel, en vue de faire, (un texte, une phrase...) »

La main, quant à elle, en toute logique, est un corps-point (qui se déplace, a ses « itinéraires », une « marche » ...) : « chaque dérangement systématique du système verbal disponible occasionne une nouvelle présence spatio-temporelle »⁶⁰⁸. Le corps-chair est affecté par le besoin d'écrire perçu comme des « poussées », du « viscéral ». Le corps du scripteur est aussi un corps-creux, habité, agité de visions contre lesquelles il faut lutter au profit des « vues » dans le souci de ne point trop imprimer sa subjectivité à l'altérité perçue.

Après une approche très fine de l'objet par la substance, il considère à son tour de très près la substance de l'expression dans son rapport à l'acte d'écrire et tout particulièrement durant le corps à corps. Il discerne les figures du corps. Tout d'abord, le corps-enveloppe :

L'inscription est celle de la ponctuation, assénée par un « geste décisif » et singulier (le point final).

La langue est corps-chair car elle est constituée par le « tas endormi des signes » qu'il s'agit par quelques « griffures » de faire surgir en surface pour faire advenir le sens dans un « rassemblement de signes » :

« Car en vérité la phrase a dépendu de moi. Elle n'a probablement jamais été écrite avant que j'intervienne un instant au milieu de la langue disponible et que mon passage accidentel dans le tas endormi des signes ait provoqué, comme une griffure, deux ou trois raies noires, porteuses de sens et soudain interrompues: une phrase (...) qu'un tel assemblage ne se qualifie phrase qu'en raison de son unicité ne me satisfait pas (...) C'est qu'en fait, elle m'échappait, cependant qu'elle rayait la masse en vue d'un rassemblement de signes dont la cohérence est une espèce de complétude, exigèrent aussitôt qu'on les distinguât du hasard, comme des feuilles encore pour brûler se séparent des autres sous un coup de vent. »

La langue aussi est corps creux dès lors que la phrase lui emprunte une part d'elle-même :

« La phrase apparue parce qu'on la traça n'est qu'une découpe dans l'étoffe sans dimensions du langage, une des innombrables figures de la possibilité d'écrire quelque chose à propos de quelque chose (...) »

608 *Ratures des jours*, P 102

L'écriture, quant à elle est un corps point décrit dans ses déplacements : « *Mais l'écrit est une tête chercheuse qui ignore la fin de sa course – une chaîne d'interruptions, de déviations, de trous.* »

Tortel observe aussi chez Ponge, la conversion d'un corps chair en corps enveloppe : d'abord perçu comme corps-chair, l'écriture est ensuite appréhendée comme un corps-point dans ses déplacements ; il y a ensuite changement de point de vue et l'écriture devient corps-creux avant d'accéder au statut de corps-enveloppe, c'est-à-dire au poème écrit :

« *La rage de l'expression dont la formulation ne veut être autre chose que le réseau des vibrations qui la compose, est comme le type du texte au présent. Elle est restée en train de s'écrire, destin perpétuellement remis en cause d'une forme qui ne veut pas se figer. La rageuse tension pongienne, son entêtement, son refus de laisser le moindre intervalle entre l'objet et lui, ou sa parole, c'est vouloir à tout prix maintenir celle-ci au présent. Aussi, laissées pour ainsi dire à l'air libre, comme un écorché dont les pulsations sont visibles, ces proses sont la mise à nu d'une opération présumée secrète, l'impression sur le papier du trajet de l'esprit quand il les forme, la figure exacte, nuancée et violente, du travail de l'écrivain. (...) Tout est cheminement de cette sorte, tout, en somme, naissance, dans La Rage de l'expression où le poème est moins le texte auquel s'arrête en fin de compte, et pour autant que...l'auteur, que les mouvements divers dont il est agité regonflé) durant l'acte de création, qu'ils constituent »⁶⁰⁹ ; « *Et cependant le hasard reste, dans la mesure du possible exclu. D'où l'allure particulière d'une écriture qui partant consciemment à sa propre recherche, reste comme suspendue à sa propre progression. Elle est devenue figure de son mouvement aussi bien que de l'objet qui l'a provoquée. L'acte d'écrire est éventré. Nulle tricherie n'est plus possible. (Mais que de ruse...). Toutes les cartes retournées, tout est communiqué. (Serait-ce la ruse suprême ?) Livrer ses recherches, ses piétinements, ses départs, ses scrupules, ses manques ; ne rien cacher d'un jeu entrepris dans un but qui le dépasse – non : pas même ses réussites (pas de fausse modestie...) ; compter ses points aussi bien que ceux de l'adversaire, le langage, alors qu'on devient soi-même langage, c'est identifier le poème à l'acte qui le crée ».⁶¹⁰**

La parole écrite, ensemble de signes posés, agissant à leur tour, devient atteinte, trace indélébile qui marque la feuille mais "traverse" aussi et marque le corps du scripteur. "Le passage en moi des signes", nous dit Tortel, est un nouvel affect :

"Est-il possible d'écrire sans être atteint par ce qui vient d'être écrit ? Une phrase cesse-t-elle d'être l'ombre qui s'allonge sur les suivantes ? Mais les ombres tournent. Rien ne peut faire que ce qui est écrit ne le soit pas, et même si je brûlais le cahier, le passage en moi des signes que j'y trace laisserait sa marque"⁶¹¹.

II. 3.1.2.6. Asynchronie des rythmes et type esthétique

L'écriture est habitée par le rythme : "A l'intérieur de l'immobilité, le mouvement perpétuel."⁶¹² Mais il y a désaccord, anisochronie et asynchronie entre vitesse du surgissement des mots et vitesse souhaitée (d'où certains effets passionnels) : « L'encombrement est causé par les mots, dont la vitesse est différente de la mienne. Je

609 Francis Ponge *5 fois*, p 37.

610 *Id*, p 38. C'est nous qui soulignons.

611 Tortel, *Ratures des jours*, p 9

612 Tortel, *Ratures des jours*, p 11

croyais qu'ils me véhiculeraient alors qu'ils sont l'obstacle. »⁶¹³ Si, d'un point de vue écosémiotique, écrire est « laisser s'exprimer les schèmes et leurs forces duales, dans un mode d'énonciation symbolique », on constate ici, écrire est aussi « un acte éco-techno-symbolique avec un risque de rupture / discontinuité entre l'« éco » et le « techno-symbolique »⁶¹⁴».

Les inscriptions et ratures sont des effets de rythme créant retardements (temporels) et profondeurs (textuelle / spatiale) :

« Alentissement analogue à celui, ou de même nature, qui retarde à travers les quelques interruptions de blanc solaire, la décomposition des feuilles dans l'humide, dont quelques-unes, séparées, deviennent peut-être la figure d'une feuille. Il semble que les grands désirs attentifs qui raturent le comme l'on parle, peut-être à la façon dont les saisons raturent l'année, mais, aussi comme des fils parallèles qui isolent leur charge, convergent vers un lieu d'autonomies contrôlées et de changements de vitesses dans lequel, pour sauver son hasard, la phrase putrescible trace, sur un vide désormais nié puisqu'il est devenu son blanc attaquant, le vers éventuel -

*et vers quelle prose... »*⁶¹⁵

Les mots se dérobent et ralentissent le poète emporté dans son élan, pris entre les forces du continu et du discontinu :

*" Je butte sur eux, ils m'embarrassent, gênent ma marche et soudain se dérobent, disparaissent pour scintiller encore quelque part, hors de ma portée, en me laissant devant le vide que leur absence creusa. Je lutte. Je m'irrite, je m'enfoncé. Je souffre. Je commence à me désespérer. Je ne sais plus ce qui se passe, moi devant mon geste inachevé, compromis"*⁶¹⁶.

« Toutefois et quelque soit la formulation adoptée, le blanc de la page interrompt toujours une avancée qui pourrait être continue. Le vide tend à se creuser autour des mots (qui restent les mêmes et qui relatent le même événement que ceux de la phrase originelle); de sorte que chaque dérangement systématique du système verbal disponible occasionne une nouvelle présence spatio-temporelle et qu'une sorte de lenteur se déclare au cœur de cet objet considéré, épaisseur, faille, délai, scrupule à se dénoncer, aussi bien par les arrêts de l'émission vocale à laquelle le blanc fait obstacle, que par les ratures successives du tracé noir. L'effet de lenteur qui force à l'attention et envoûte le regard – lenteur interrompue et comme à la recherche d'elle-même, ou de sa signification, (mais le pourrissement lui aussi est très lent...), est provoqué par le procédé arbitraire de l'inscription). Trois lignes arrangées pour le tracé qui creuse, semble-t-il, dès qu'il fut intentionnel un autre espace de la parole (ou dans elle) en vue peut-être, d'exercer une fonction que l'état initial de la phrase n'avait pas laissé prévoir. »

L'étude des ratures et corrections relève d'ordinaire, nous en avons parlé précédemment, de la critique génétique. L'une des originalités de cette écriture est de conserver les traces de sa genèse dans le corps du texte. La métascripturalité tortellienne invite à garder à l'esprit les perspectives de la critique génétique.

613 Tortel, *Le trottoir de trèfle*, " l'acte d'écrire », p 31

614 Remarques utiles de Mme Pignier sur ce point.

615 *Tombées*, P 115-116.

616 Tortel, *Le trottoir de trèfle*, p 31

L'acte d'écrire se présente comme une succession de "crises" qui ne sont jamais véritablement résolues, toujours susceptibles d'éclater à nouveau. Leur reconnaissant une nature instable, Tortel syncope donc les résolutions. Les figures de l'orage et de l'éclair, récurrentes dans sa poésie, rendent bien compte de cette passion "sommative" et de son "style tensif" ; la violence du geste ouvre dans le cumul. Le sujet passionné nie les résolutions et la possibilité de son épuisement dans l'acte. Plutôt que de période (présentant protase et apodose), il vaudrait donc mieux parler d'une relance continue de la sommation et du schéma protatique. Le "profil tensif" ("profil des équilibres et déséquilibres successifs entre l'intensité et l'extensité") place l'intensité dans la protase et l'annule dans l'apodose.

Le corps, reversé (ou renversé, d'abord dans l'érotique Tortellienne puis dans l'« écriture aratoire »⁶¹⁷) se forme et se déforme au gré du rythme créateur qui s'imprime en lui et l'atteint : "Le corps, y compris le mien, se décompose et se recompose en signes. L'écriture expose ce mouvement antinomique, mais, étant elle-même corps, elle le produit et l'inflige aux autres corps."⁶¹⁸

La métaphore de la danse lui permet de décrire ce rythme comme un rythme périodique binaire : « Je suis, je crois, toujours deux quand je parle. Le rythme pair contient le couple. Il est une espèce de développement, de répétition scandée (et comme dansée) du couple. Ou le couple y est le corps.⁶¹⁹ »

Dans cette conception techno-symbolique de l'écriture, il s'agit de lutter contre les facilités, notamment celles de la rhétorique. L'identité discursive de Tortel correspond alors, pensons-nous, au style opiniâtre. *Le Petit Robert* donne de l'adjectif 'opiniâtre' la définition suivante qui met en avant un sème d'attachement et les aspects duratif et itératif qui lui sont associés (alors que « résistant » ne les comporte pas) : « Qui est attaché d'une manière tenace, obstinée à ses opinions => entêté, obstiné, têtue ». Nous trouvons ici le schème de persévérance qui sous-tend une forme de vie. J. Fontanille, citant Spinoza, nous dit que : « Persévérer, en effet, ce n'est pas seulement « continuer » mais « continuer contre, ou malgré. »⁶²⁰ et précise que l'actant est doté « des modalités qui lui permettent à la fois d'apprécier les obstacles et de les surmonter »⁶²¹. Mais la persévérance dans une forme de vie n'est pas définitive – et pas tortellienne – et il a, en effet, changé d'avis.

II.3.1.3. Une écriture « inquiète »

En tant que processus écosémiotique, l'écriture fait émerger des passions. Bien que Tortel ait souvent reconnu son bonheur d'écrire et la joie ou la « clarté » qui naissent dans et par l'écriture du poème, il associe à plusieurs reprises l'écriture de commande à un état angoissé et il en décrit précisément les effets. L'attente apparaît comme la passion élémentaire qui sous-tend cette écriture ⁶²² et cette configuration prototypique de l'attente a deux effets majeurs : l'angoisse et l'impatience (analysées à plusieurs reprises dans les journaux et les carnets du poète).

« (15/10/1957) « *L'impossibilité d'écrire. Comme tous les états anxieux, elle n'est pas de nature nécessaire. N'est pas un principe, une cause première qui contredit le désir et*

617 Expression de Steinmetz au sujet de Tortel.

618 Tortel, *Ratures des jours*

619 *Id*, p 138

620 FONTANILLE, *Formes de vie*, p 33.

621 *Formes de vie*, p 34.

622 Les quatre passions élémentaires dégagées dans *Tension et signification* sont l'ennui, la nostalgie, le bonheur et l'attente, p 162-163.

tapie au fond de lui. Elle est plutôt de l'ordre de l'obstacle, de l'étranglement intermittent, analogue à celui qui interrompt, par exemple, le cours de l'eau. (Il se forme alors des tourbillons et des bulles). Mais tout tracé, même aberrant, tout suintement sur le papier est, pour un moment et je ne sais jusqu'à quand impossible. Certes ce n'est pas un phénomène remarquable et l'énervement est explicable, qui fige le cours des mots devenus absence. Mais alors, par cela même que cet énervement inhibe tout mouvement de pensée, il peut être la preuve d'une espèce de fragilité incohérente dans l'esprit qui ne peut même plus s'adresser à lui-même pour peu que des circonstances non essentielles le troublent un instant et l'étouffent. Et c'est n'importe quoi. Sans doute que, passer de la nuée imprécise de sensations gênantes à quelque chose qui, si peu que ce soit (comme c'est ici le cas) représente quelque structure, quelque suite, quelque formulation, c'est opérer - ce passage - une mutation qui transforme tout.

Passer de l'écriture « d'en ce moment » au texte « écrit » n'est plus qu'un problème d'attention. Tout s'est mis en marche ; le transformer en texte nécessiterait une méthode, sans plus ; mais il n'y a pas mutation entre ce que j'écris ici et ce que j'écrirais si. (...) Alors qu'il s'agit, au plus profond, d'un même désir, et malgré cette commune respiration difficile, rien n'est commun d'une attitude à l'autre et je ne peux mesurer le vide qui sépare deux présences différentes en moi ; celui entre la réclusion et la liberté, entre le piétinement et la marche »⁶²³.

Lorsqu'il considère l'écriture de Ponge dans *La rage de l'expression* et plus particulièrement « La Mounine », Tortel perçoit plutôt de l'« excitation»: « *La rage se mue en émotion, qui est excitation et frémissement, car c'est par une fièvre qu'on aboutit au bonheur, dont le bonheur de dire est à la fois la cause et la conséquence. On voit mieux que l'équation fondamentale était chargée de précipités de bonheur* ».

La colère participe elle aussi à l'élaboration de la phrase qui, on l'a vu, est toujours perfectible : « *Irréductible à toute autre phrase, elle est désormais visible (sauf qu'une colère la rature) ; non nécessaire, cependant, voire négligeable* ».

Dans sa saisie du vivant, Tortel avait le souci de l'exhaustivité : " Au fond, tout ce que j'écris, c'est dans le but de n'avoir, un jour, plus rien à écrire. Ne plus être embarrassé par le souci, l'inquiétude d'avoir à écrire et me reposer dans le calme, ou une espèce de joie."⁶²⁴

Dans *Ratures des jours*, Tortel décrit le temps qui a précédé la rédaction de *Lyrisme XVIIe* :

"Je commence à travailler sérieusement à Lyrisme XVIIe. Pour l'instant c'est un taillis. Il faut trouver les chemins qui aboutissent au rond-point. Jalonner, élaguer. C'est l'instant douloureux où l'on a trop à dire et trop précipité, celui de l'impatience. Comme toujours, je vais être quelque temps mal à l'aise, en me forçant à travailler avec méthode. Tout prendre sur ma paresse, mon envie de faire autre chose et m'accuser - jusqu'au jour où, comme une intoxication qui monte et envahit tout l'organisme, le dégoût devienne un besoin tel que les obstacles disparaissent et que je trouve (ce que je voulais dire). Ça se passe toujours ainsi ; aussi je ne m'inquiète pas" ⁶²⁵. Mais l'angoisse est, finalement, une qualité positive : " (...) on ne peut mesurer la qualité d'un être à son angoisse. Mais on peut le faire à sa volonté de l'écartier - tant soit peu."⁶²⁶ L'angoisse donc est le signe d'un manque qui fonde l'attente et l'action à venir (" les journées sans vent angoissent comme si quelque chose, un projet

623 *Ratures des jours*, p 75-76.

624 *id*, p 180.

625 *id*

626 *id*, p 48

manquait. Les craquements futurs engloutiront. Trou, noirceur, attente." L'ataraxie rêvée n'est jamais véritablement atteinte. Tortel ne connaît ni calme parfait ni angoisse insurmontable mais des états de "calme-inquiet ou d'inquiétude calme" qui modulent son parcours de créateur en tension entre " la certitude et le peut-être" ⁶²⁷.

« Il s'agit alors de relater un travail dont la condition et la récompense sont un certain calme »⁶²⁸. Pour passer de l'angoisse à l'ataraxie, il faut gérer l'hétérogène et le complexe. C'est la maîtrise du complexe et des états associés (angoisse, impatience) qui conduit à l'ataraxie. Et non l'absence du complexe et de l'angoisse. La morale de sa passion (son vouloir-être) est résumée en ces termes : "Si j'avais à saisir (comme un corps) ce que j'appelle mon impatience, et qui me fait mal, j'augmenterais mon bonheur de vivre ⁶²⁹ . Lorsqu'il lit les anciens, Tortel observe que l'angoisse est culturellement définie comme un état négatif et qu'elle est répertoriée comme tensions entre pôles inconciliables : " On se demande pourquoi la réalité du complexe, vue par Épicure s'est immédiatement, et dès Lucrèce, angoissée, déchirée alors qu'elle mène à l'ataraxis. Nous sommes tous atteints, hantés par la déchirure : contradiction, angoisse, lézarde, interdit, renversement, etc, tout cela, le même espace interrompu. Il suffirait de reconnaître le complexe (Comme si c'était facile, diras-tu.)". Tortel n'adhère donc pas à ce que la sémiotique des passions appellerait l'« identité culturelle »⁶³⁰ de l'angoisse.

La séquence passionnelle attachée à l'acte d'écrire est donc un agrégat d'émotions et d'affects qui sont des "faire réactifs" ou "adaptatifs" (des "accidents du devenir proprioceptif"). Dans une définition syntagmatique étendue, la macro-séquence passionnelle est constituée des syntagmes passionnels suivants :

	attente			Ataraxie
	anxiété			
besoin viscéral	--> impatience	--->	étonnement	----> (calme-inquiet /
	angoisse		colère	inquiétude calme)
	dégoût		honte	
	haine		remords	

II.3.1.4. L'écriture ou la « révolution calme » :

L'esthétique mise en relation avec le corps scriptorial comme sujet passionnel permet d'accéder à une éthique par laquelle l'écriture devient « insertion » dans le monde :

« L'acte d'écrire est une insertion, une avancée dans le monde réel que le texte modifiera en proposant une « chose » imprévisible mais qui peut y prendre place. Il est donc un acte positif et non de repli ; non isolement, non une fuite. Celui qui écrit ne fuit que l'informulé. »⁶³¹

627 id, p 55

628 id, P 103

629 id, p 11

630 Tensions et signification, p 225

631« L'acte d'écrire »

L'écriture est à la fois « liberté » et « réinvention » :

« Dans les conditions actuelles de l'écriture, à chaque fois ces lois sont à retrouver au fond du blanc originel par celui qui doit faire face à sa liberté absolue, comme s'il allait perpétuellement les réinventer. En effet, chaque départ dans l'écriture est une réinvention. Pour aboutir au texte, une infinité de méthodes sont possibles, bien qu'elles soient d'inégales valeurs. Il n'y aurait donc pas une rhétorique, mais une infinité à propos d'un langage disponible.

Et la responsabilité est devenue totale de l'écrivain depuis qu'il choisit librement la méthode de production de l'objet. »⁶³²

Dans cette conception, l'acte d'écrire « gratifie » l'objet contre lequel il lutte :

« L'acte d'écrire (...) est en vue de créer un certain objet spécifique qui s'oppose à l'objet extérieur qui l'a provoqué, qui le contredit (ou le renverse) mais qui l'explique (le gratifie) »⁶³³.

Il acquiert ainsi une « valeur » :

« S'il en est ainsi, si l'acte d'écrire dépend de ma volonté et manifeste ma liberté, il m'est impossible à moi écrivant, de le mépriser. Je dis que je veux écrire en toute connaissance de cause et ce disant, je me compromets assez pour accepter ce que ma position a de précaire et ma réussite incertaine ; je confère nécessairement à mon acte une certaine valeur, même si je prévois qu'il n'aboutira à rien de valable. Je mentirais si je tenais pour insignifiant un effort qui n'est pas un malentendu ni la suppuration ignoble de ce qui fleurirait à l'intérieur, en un imaginaire lieu que seul attendrait je ne sais quel Silence. »⁶³⁴

Il « change » le monde et fait naître « un homme nouveau » :

« La part poétique, ou inventée, du langage, me choque et m'éblouit. Elle me sauve de ma sécurité. Elle me détache et me propose le monde de la liberté. Allégresse. Si nous pouvons dire des paroles nouvelles, à chaque instant le monde peut être changé. Dans la mesure où nous sommes sûrs que nous le pouvons, nous sommes sûrs qu'il changera, et si nous les disons, il change. Chaque invention verbale est la figure d'un monde, d'un homme nouveau.

Le risque est perpétuel. »⁶³⁵

« Apaisement » et « calme », enfin, résultent de ce « trajet révolutionnaire » :

« S'il en résulte l'apaisement, c'est sans doute que le calme est la « lumière directe » qui exprime l'accomplissement d'un trajet révolutionnaire. »

J. Tortel admire le travail de son ami F. Ponge dont l'œuvre protéenne propose une « morale du bonheur » et finit par en constituer la méthode. « La parole tonique » de F. Ponge lui apparaît comme « une œuvre d'assainissement intellectuel »⁶³⁶. Dans *Francis Ponge, cinq fois*, Tortel parle de « cette attirance » de Ponge « vers la lumière, vers une raison qui serait une sorte de calme complexe »⁶³⁷ (...) Je choisis avec calme l'ordre, écrit Ponge en 1943, mais l'ordre nouveau, l'ordre futur actuellement persécuté (...). Ce calme naît de la résolution lucide d'accepter les données métaphysiques de la condition humaine et de l'expression, car cette acceptation les neutralise. Si nous nous référons à *Proèmes* – dont les textes les plus anciens sont les plus violemment lyriques, marqués par la révolte

632 Id, p 40.

633 Id, p 36.

634 « L'acte d'écrire », p 35.

635 Id, p 58.

636 *Francis Ponge, cinq fois*, P 26

637 Id, P 22.

surréaliste à laquelle Ponge participa – ce calme (relatif) n'a pas été donné au poète mais il l'acquiert (encore) par une lente élaboration (...) ».

« (...) c'est lorsque la rage s'est colorée en bonheur de dire (...) que Ponge prononce explicitement la louange de l'attitude épicurienne devant la mort (...). En fait, (...) , il s'agit de « donner à jouir à l'esprit humain » et, précisément: « à ce sens qui se place dans l'arrière-gorge, à égale distance de la bouche (de la langue) et des oreilles. Et qui est le sens de la formulation, du verbe. Il semble bien que si Ponge s'explique ici, c'est en vue d'un certain bonheur, d'une ataraxie garantie par « la présence et l'évidence » contenues dans le texte à déchiffrer par chacun comme il lui convient afin d'aboutir à « la suprême joie de l'esprit » (...) Et là, c'est encore le tremblement de certitude qui passe à travers la voix et les mots pour constituer une espèce de méthode en vue de la vie heureuse vers laquelle on peut tendre à partir de « notre intérêt exclusif pour la parole ⁶³⁸».

II.3.2. Vers une approche éco-esthétique : écrire pour renouer avec le vivant.

Cette posture permet d'atteindre une formulation plus exacte de la relation sensible au monde. Elle reste ouverte à la découverte et évolutive. Le titre choisi pour le recueil « *Progression en vue de* » témoigne du fait que l'écriture est une force de vie par laquelle le sujet tend vers un non défini préalable, dans le moment qui le porte et l'intentionnalité créatrice même, sans le programme, sans la stratégie. Le parcours est un processus pur.

II.3.2.1. Le style « accueillant », celui de l'ouverture.

Accueillant : 1. Qui fait toujours bon accueil aux autres, qui annonce un bon accueil.
2. Où l'on est bien accueilli, hospitalier.

L'attitude « accueillante » ou « bienveillante » est celle que Tortel a toujours eu envers les autres écrivains. Il est ouvert, à l'écoute et réceptif. C'est également cette disposition que nous retrouvons dans les derniers recueils. Elle montre l'ajustement d'un « sujet ambiant » au rythme du jardin et une écriture de l'actualisation, précise, sensible et accordée. Ce besoin, d'autres l'ont ressenti. Nicolas Castin observe dans la modernité poétique une approche « neuve du rôle du poète, chargé d'accueillir en son dedans le dehors des phénomènes, de se faire poreux, ouvert, patent à l'extérieur (...) pour permettre à ce cosmos de trouver une demeure, et, par là un accès à l'existence. (...) Cette saisie « pathique » (Castin reprend une formule de Maldiney) de soi et du monde (E. Straus) se lie (...) à une valorisation de la finitude en contrepoint aux aspirations à l'infini, métaphysique, linguistique ou simplement géographique, qui habitait les générations antérieures ⁶³⁹ . » Sartre aussi relevait cela : « Le poète est d'abord « hors du langage », il entretient avec les choses un « contact silencieux », puis il se retourne vers « cette autre espèce de choses que sont les mots » pour découvrir en eux des « affinités particulières avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées. » La démarche tortellienne fut en cela exemplaire.

638Id, P 23 la suite : « un exercice de vingt-cinq années, par une patiente entreprise sur ou plutôt contre « la suie des paroles », par une conquête douloureuse de soi-même et de ses moyens, après une longue crise et au cours d'une lutte invraisemblable contre l'adversaire le plus massif et le plus subtil qui soit : le dictionnaire. » (P 24)

639 Castin, P 7

II.3.2.1.1. L'ajustement aux phénomènes

Aux Jardins, il s'agit de suivre le mouvement d'un « flux ».

« Qu'importe que je ne parvienne pas à dire ce que j'avais à dire : je dirai autre chose (une des choses autres). Trop, ici même, me réjouissent ou m'accablent pour que j'aie à chercher et j'ai toujours quelques mots à ma disposition. Et d'ailleurs, avais-je quelque chose à dire ? N'est-ce pas assez de supporter un flux ? C'est une grande présomption de se croire celui qui est appelé à dire – qui se lève de son siège pour déclarer j'ai à dire, il m'appartient de. Je réclame la parole. À mon tour. À moi de dire cette chose. J'ai le mot pour cela. Donc elle m'appartient.

Quoi ? Nulle ne m'appartient. Et nul. Rien que le désir de rejoindre ce qui est là. Une envie. C'est viscéral. Ça me plaît ».

Une écriture en adhésion, adhérence et contact avec la nature permet de relier au monde et, par là, d'y retrouver son appartenance :

« N'ai-je donc pas pressé le pas... ? Il me semble, au contraire : pour les relier à la flamme en liberté, à la métaphorique flamme invisible, il m'a suffi de prendre contact avec la vie interne des buissons droits que je traversai sous le soleil, comme le firent d'anciens nomades en traversant d'autres buissons. Il m'a suffi de voir d'assez près les tiges et d'entendre le crépitement des gousses qu'un travail ouvrait comme l'écorce, en effet, se soulève à la flamme. Les graines sautent en vue de germinations futures. Si j'essaie, et je peux le dire, mon travail – que le mot « brasier » en fin de compte représente, alors qu'il est le seul surgi spontanément et sans travail - constitue peut-être (soyons prudents...) un fil ajouté au réseau qui se forme pour relier entre elles toutes choses, les genêts, les germes, le feu et mon désir de n'être plus étranger à ce monde ».

L'écriture devient « solution aléatoire », au gré des « météores secrets (...) dus au hasard, hors de la norme »⁶⁴⁰.

Dans *Instants qualifiés*, perçue dans ses intermittences, elle est « hors de toute intention », aléatoire :

« Un travail de cette sorte, soumis aux aléas des corps, doit lui-même s'interrompre arbitrairement et le « poème » qui en résulte deviendrait son propre poncif, sa négation s'il n'était pas produit par une pulsion irrésistible. Dans les Instants qualifiés, donc, le corps devenu son propre instant de vues (ou de désirs), son intermittence (et l'un d'entre eux fut réellement intermittent) lui permet d'être le lieu de l'exercice écrit : ce dernier, intermittent aussi et s'obscurcissant (tombant dans une espèce de trou) ou resurgissant, aléatoire hors de toute intention ».

II.3.2.1.2. L'actualisation du sensible

La phorie, pour Tortel, s'éprouve alors dans le temps de la quête, dans l'effectuation et non la réalisation. L'intensité est dans la visée et dans l'actualisation et la visée crée une extension maximale du champ de présence. C'était déjà, avant les jardins zen, une préférence :

*"Que j'ignore si j'aboutirai à un texte ne m'empêche pas de l'écrire. Le texte n'est pas. Il n'est pas encore fait. Peut-être ne le sera -t-il jamais. Seule se poursuit l'action de le former qui se prolongera plus ou moins longtemps selon les circonstances et qui présente une intensité de présence suffisante pour éliminer tout le reste."*⁶⁴¹

Dans le passage suivant Tortel exprime encore son goût pour l'actuel opposé au réalisé :

640 *Ratures des jours*, p 35

641 *Id.*

« Une agitation solennelle par l'air – et parler. Un double tournoiement, deux agitations analogues car les images sont aussi nombreuses, aussi intempestives que les paroles ; tempêtes ; mais nous. Si l'espace que fermentent les paroles (une espèce de prairie flottante, folle de ses herbes que le vent manie, délègue en graines poussiéreuses au vide d'alentour) est celui que nous n'abordons pas, il est encore celui qui ne peut être abordé autrement, parcouru autrement qu'en des tracés ou lignes noires qui l'enserrent, nient sa liberté à se répandre (qui le réduisent à des phrases) visibles, et, en quelque sorte, le ramènent ; le coincent jusqu'à ce que les particules flottantes et leur instabilité merveilleuse s'agrègent et se cristallisent, gênées (mais gênes d'un corps futur), en ce corps, justement, que nous retrouverons ici: car c'est nous qui le lisons – comme s'il était notre propre discours. »

Ainsi, avec des « tracés » qui, dans les carnets d'écrivain, sont « flux », « ondes » et « écoulements », l'acte d'écrire, détensif et contingent, acquiert des vertus iréniques.

La posture scriptoriale privilégiée n'a ni telos ni finalité. La phrase qui apparaît le fait sans « direction » :

« L'écrit est phrase puisqu'il est compris entre une majuscule et un point ; mais non-phrase puisque le composé de signes en suspens, rien ne l'incline vers quelque direction du dire (vers quelque sens), le ressort du langage cassé, ça s'arrête avant que je sache vers quoi aurait conduit un écrit disponible. »

Tortel récuse ainsi la théorie de l'inspiration poétique. L'écriture vise un lieu indéterminé, "un espace abstrait (...), un espace que je ne fais que pressentir" 642 et la circulation des valeurs n'est pas nécessairement arrêtée (l'aspect /terminatif/ étant éminemment dysphorique) : " Le texte sera à partir de l'acte d'écrire, en vue de. Je ne saurais cependant justifier cet acte que j'accomplis par les conséquences qui découleraient de son résultat, puisque je ne sais pas encore, moi écrivant, s'il y aura un résultat. 643

II.3.2.1.3. Un « coup de dés »

C'est une entreprise hasardeuse et peu guidée par le pragmatisme :

« L'acte d'écrire est donc une espèce de pari que je fais de m'englober dans mon langage (Le mythe du coup de dés...). Pari d'autant plus confiant dans la nature de l'action poursuivie que je suis incertain de son résultat : ou plutôt, que je suis à peu près certain qu'il ne sera qu'approché. Le mien pourra être probablement négligé par qui voudra faire le total. Car je sais que l'acte n'aboutira pas, je veux dire que l'écrit n'ira pas plus loin que ; qu'un certain vide, un certain non-écrit surgira toujours, impossible à encre, la face de l'inaccompli»⁶⁴⁴.

Le poème est, ailleurs, un « à-peu-près », une « approximation » :

« Le poème tel qu'il est visible, sorti des mains de l'homme, est un à-peu-près.

(- Et s'il est un à-peu-près, qu'est-ce qui nous appartient qui ne le soit pas?

(A moins qu'un immense remue-ménage n'ait été suscité que pour provoquer quelques éclats irréductibles – et que tout le reste...). Quoiqu'il en soit, j'accepte que ma tentative la plus risquée aboutisse nécessairement à une certaine approximation. »⁶⁴⁵

L'objet textuel devient ainsi " lieu de la durée "⁶⁴⁶. Il contient du temps, temps de l'écriture, temps de sa maturation (de son " suint", dirait Tortel) mais aussi temps du

642 TORTEL, " l'acte d'écrire « , p 30

643 Tortel, *id*, p 35

644 *Id*, p 35.

645« L'acte d'écrire », p 36.

façonnement. Tortel aime rester dans l'actualisation : verbes à l'infinitif, phrases inabouties, laissées en suspension dans un déroulement, désentravées, corrigées et donc « déréalisées ». L'écriture est toute en discontinuités, en retours, en regrets, en corrections, en évidements, en "creusements". Elle brise la linéarité temporelle et anime un " présent mouvant sans cesse"⁶⁴⁷ de mouvements divers : « Je pourrais donc rester ici, dans les textes, immobile et mouvant, interminablement provoqué - provocant dans le même espace, entre les mêmes limites⁶⁴⁸ ». L'idéal rythmique est celui du rythme incarné, celui qui saura accueillir le rythme du vivant⁶⁴⁹.

Dans les faits, cependant, les saisies doivent être arrêtées. Pour des raisons éditoriales évidentes, il faut proposer un produit fini au lecteur. Elle peut ainsi se qualifier comme :

irréductible / qui ne transige pas, qu'on ne peut fléchir ;

irrémittente / qui n'a pas ou ne donne pas de rémission de relâche

irrépressible / que l'on ne peut pas empêcher dans son expansion

irréversible / qui ne peut fonctionner que dans un sens

immédiate/ qui opère, se produit ou est atteint sans intermédiaire

On trouve des remarques qui vont en ce sens dans *Le discours des yeux* ou *Limites du regard* :

« *Le Discours des yeux*. Ce matin je suis descendu en me disant : « *Il faut tout de même finir le discours, comme si j'avais encore un bout de planche à bêcher ; comme si ça me pesait, s'il ne restait plus, tout désir épuisé, qu'à terminer le travail commandé pour que ce soit présentable. Une sorte d'ennui d'être dans l'obligation de (couper, arrêter, raccommo-der, brosser...)* alors qu'il serait si tentant ou bien de laisser ça comme ça, dans son inachèvement c'est-à-dire dans une absence de formulation – ou bien de le continuer, sans arrêt, sans point final, c'est-à-dire de le laisser, mais d'une autre manière, dans son informulation. » (197).

Mais il n'intéresse alors plus le poète pour qui mettre un point final à l'écriture poétique semble artificiel. Ainsi, évoquant *Limites du corps* il a le sentiment d'un inachevé, d'une clôture impossible : "Je l'ai fini, non pas parce qu'il n'avait plus rien à se dire et qu'il était arrivé à sa conclusion naturelle, mais parce que j'ai volontairement rompu un mouvement. Si bien que je suis déséquilibré, dans un état contradictoire. Mais l'écriture que je viens d'interrompre ne cesse pas de continuer, même de contenir quelque chose d'inépuisable⁶⁵⁰ ».

II.3.2.1.4. L'attente comme ouverture au monde mouvant.

646 Tortel, *Ratures des jours*, p 38

647 *Id*, p 181

648 *Id*, p 155

649 Pour avoir discuté à ce sujet avec l'artiste Martine Peucker-Braun, qui a illustré le recueil de haïkus de Michel Peyramaure, celle-ci confirme que le contenu du haïku vient s'inscrire tout naturellement, synchroniquement et in situ dans l'empreinte rythmique incarnée de la forme versifiée.

650 *Id*, p 154

Tortel est l'observateur de sa passion. Pour lui, vivre, adhérer, épouser les contours du "présent mouvant", c'est rester en état d'attente, c'est-à-dire "ouvert" aux mouvements. Pour Tortel l'attente est un état actif car elle s'oppose aux fuites hors du présent ; l'attente "ancree" dans le présent ; elle est essentiellement "ouverture" mais sans volonté de saisie. Dans l'opinion commune ce serait un aspect négatif (puisque'elle ne "tend" pas vers quelque chose, n'inscrit pas le sujet dans un schéma utilitaire, pragmatique). Elle est cependant philosophique car respect de l'autre et tolérance ; ce qui entre dans le champ du sujet le concerne aussitôt. Lorsqu'il compare sa manière de vivre le présent et celle de sa femme, Tortel note : *"Paradoxalement, le présent de Jeannette s'intensifie à la fois par l'évocation du passé et le perpétuel projet, souvent utopique dans le futur. De mon côté, je vis trop dans le présent (mouvant sans cesse) ; en tout cas, j'évoque très rarement et c'est plutôt source d'anxiété que de joie. J'attends. Qu'on vienne à moi"*⁶⁵¹.

En avançant dans son œuvre, Tortel ne cherche pas à donner une épaisseur temporelle à l'écriture, par des va-et-vient entre le passé et le présent ou le présent et le futur, mais à "jeter les dés". Écrire c'est se mettre à l'écoute et à la disposition du monde, être capable d'observer l'éphémère et le "mouvant", car le présent, Benvéniste l'avait également noté, est un temps insaisissable, un point fluctuant sur l'axe temporel qui, sitôt surgi, s'évanouit, pour laisser la place à un nouveau. Écrire c'est donc "ne pas abolir le hasard" :

*" (9/1/1956) Écrire sans peine, écrire sans but, laisser le réseau verbal se diriger lui-même, et s'infléchir comme il veut, entre des couleurs et des volumes, entre des visages et des notions ; savoir cependant qu'on est celui qui le suscite et que s'il se forme, c'est moi. Être l'instrument, la main qui trace, tout en sachant. Perdre conscience, mais si peu ; perdre le trop de conscience qui oblige à classer et à étiqueter. Que l'univers alors surgisse tel qu'il est, délivré ou non. Cela s'appelle jeter les dés et moins se fier au hasard que ne pas l'abolir"*⁶⁵².

Dans les années 50, c'est une vertu du carnet qui ne peut être éprouvée dans l'écriture du poème (différente) :

" Nulle envie, nul autre désir que celui de continuer à voir couler cette encre. Je suis absent. Ce n'est pas de la torpeur. Je sais fort bien l'heure qu'il est, où je suis, ce que je fais. Je ne divague ni ne rêve, mais il me serait impossible d'écrire un poème. Seulement dérouler ce fil. Il vibre de lui-même, sans air. Je ne le conduis pas. Je suis absent et présent, prêt à rentrer dans l'univers des autres (et non surpris, non ahuri que quelqu'un frappe à ma porte). Je ne demande rien. N'ai besoin de personne. Autonome. Et nul ne sait de quelle façon j'existe en ce moment" (49).

Cette liberté Tortel l'éprouve dans l'écriture des carnets : *" (5/11/1955) Joie réelle de combler le blanc par la ligne sans me préoccuper de savoir ce qui s'est passé avant, ce que deviendra la suivante. La liberté ne peut-être absolue et, certes, de temps en temps, une sorte de but"*⁶⁵³.

Mais en 1973, le premier poème d'*Instants qualifiés* a le caractère sacré et mystérieux de l'instant qui précède un lever de rideau :

Là.

651 *Ratures des jours*, p 181

652 *Ratures des jours*, p 24

653 Id.

En retrait mais juste.

N'appelle pas.

Sans gloire

Ni débris

Au cœur de ce qui

Me concerne.

Une boule rouge

S'accorde à sa nuit⁶⁵⁴.

Le scripteur reste "en retrait" - comme le metteur en scène qui, dans un coin de la scène regarde se dérouler le spectacle sans y participer, neutre et sans passé. Mais dévoile l'intimité d'une alcôve : le lieu de travail du créateur, chambre ou bureau ; animé, illuminé par le rouge, lampe comme feu d'une passion d'écrire, dans une attente calme : « N'appelle pas ». Mais "tout dire" est une tentative désespérée : " La tentation de "tout dire", soit par relation, soit par description, soit par évocation est ou bien présomptueuse, ou bien désespérée. Tous les matins, réapprendre les objets qui sont là. Les réappréhender "⁶⁵⁵. C'est bien une curiosité insatiable qui anime Tortel. En ce sens, il découvre, comme Claude Royet-Journoud que "Les objets contiennent l'infini"⁶⁵⁶. Cet infini étant pour la conscience connaissante un renouvellement perpétuel, une capacité métamorphique qui en rend la maîtrise inutile. La mise en doute de tout "je sais" est sous-jacente à cette philosophie du "présent mouvant" :

" Être inépuisable à l'intérieur de ses propres limites : ainsi, réconcilié avec l'attente, l'état anxieux disparaîtrait ". 657.

Lorsqu'il fait allusion aux poèmes, Tortel parle de « joie », une joie qui a des caractères communs avec la joie des mystiques : de *Jalons* à *Ratures des jours*, Tortel explore le rapport du poétique au sacré. Il souhaite disjoindre les deux mais emploie des termes propres au lexique de la religion pour qualifier ou désigner le sentiment poétique : le poème est doté d'une " clarté intérieure" (64) lorsqu'il possède une " vérité". Cette analogie lui fait remettre en question, interroger les deux "fois" que sont la foi religieuse et la foi en le poème. Cette dernière demande une "adhésion confiante au rythme et au langage, non pas aveugle mais spontanée, non pas raisonnante mais sensible" (65) ; "La possession de la clarté d'un poème est un acte de foi, car cette clarté n'est pas logique, mais concrète" (66).

654 Tortel , *Instants qualifiés*, p 58.

655 *Id*, p 208.

656 Titre d'un recueil de Royet-Journoud.

657 *Ratures des jours*

Celui qui possède " la clarté du poème " a " la grâce de sentir". L'émotion religieuse et l'émotion esthétique présentent des similitudes ("Ce sentiment de joie, quand il me possède, me fait comprendre celui des mystiques religieux » (67). Écrire, c'est ainsi passer de l'obscurité à la clarté : "de répondre à mon désir me porte à quelque extrémité de moi qui me paraît plus éclairée, comme le bout d'une voie souterraine et où je me prétends plus libre"⁶⁵⁸. Elle peut ainsi avoir une fonction thérapeutique.

II.3.2. Le poème, « forme de vie supérieure »

II.3.2.1. La complémentarité nature/ culture

Liliane Giraudon se souvient que Jean Tortel était nostalgique de ses racines paysannes et des paysages de son enfance mais que, paradoxalement, cette volonté du retour aux racines s'accompagnait d'un « déracinement » du poète qui vivait dans les livres ; elle considère que c'est ce qui comptait le plus pour lui. L'œuvre prolifique de Jean Tortel fut en effet nourrie par une curiosité insatiable et des lectures dont l'étendue et les perspectives d'approches singulières forcent l'admiration. Mais une fois installé aux Jardins, le poète finit par faire disparaître l'opposition Nature / culture. La vie du jardin devient la vie du poème dans une pratique immersive, in situ, progressivement détachée des contraintes éditoriales. Les lectures intensives de Mallarmé ou de l'entomologiste Fabre, par exemple, corroborent cette volonté de symbiose. La pratique tortellienne est évolutive ; chaque recueil est une exploration, une nouvelle « progression en vue de » la forme de vie dans laquelle la saisie esthétique du plan de l'expression délivre une philosophie. Pour Tortel, écrire, c'est manifester des forces de vie en renouvelant des formes de vie, pas exclusivement par les figures de style ou les procédés mais avec une motivation entière. L'écriture est une force de vie qui vient animer, réanimer les signes et faire surgir le sens dans la « forme de vie supérieure ⁶⁵⁹» qu'est le poème. Le poème a les caractéristiques d'un corps vivant, d'un organisme complexe, intégratif et mouvant.

Deux approches apparemment opposées ont été proposées : celle d'un jardin-miroir du poème, décrit par Jaccottet, où le jardin fait naître la pensée et les relations sensibles à dire et celle d'un poème-jardin métaphorique, où les signes sont tels des plantes à l'encontre desquels s'exerce une pratique scripturaire violente (idée de Guglielmi au sujet de Tortel) et qui deviennent « figures d'un dés-astre » (Alain Pailler). Cette conception a en effet été exploitée par Tortel, avec pour conséquence, une biologisation du signe mais qui, selon nous, a débouché (nous l'avons montré précédemment) sur un ethos beaucoup plus pacifique et bienveillant.

II.3.2.2. Le jardin - « miroir du poème » (Bonney)

La nature et le monde sont porteurs de signes et deviennent supports de lecture. Bonney s'est penché sur le cas particulier du jardin dans *Relations* :

« Ce n'en est pas moins un vrai jardin, un jardin sensible, qu'on reconnaît ; mais plutôt qu'il n'enivre, n'exalte ou ne nourrit une mélancolie, à l'esprit avant tout soucieux de clarté, il offre des signes qui sont tantôt des questions, tantôt des fragments de réponses ; il est le miroir d'une pensée attentive, inquiète, le miroir du poème. Jean Tortel ayant d'abord

⁶⁵⁸ *Id*, p 34-35

⁶⁵⁹ Expression que l'on trouve dès *Jalons* en 1934.

acquiescé (ce qui évite à sa poésie bien des détours), regarde, réfléchit (aux deux sens du mot) ; découvre ou questionne, suppose, répond, définit, questionne encore. Il déploie ainsi une sorte de logique sensible très singulière, dont le problème central est, comme l'indique le titre, un problème de relations : entre le monde et le moi, entre le langage et le monde, entre le moi et le langage. Ayant reconnu l'ambiguïté essentielle de toutes choses, et notamment du langage, intermédiaire entre nous et le monde, Tortel trame un réseau subtil de parallèles, d'oppositions : ombre et lumière, terre et ciel, nuit et jour, silence et parole, opacité et transparence, ignorance et savoir, regard et voix, limite et illimité. Chaque élément des trois ordres : monde, langage, moi, peut entrer tour à tour dans telle ou telle de ces relations. Une musique rigoureuse s'élève de la composition de ces rapports, une tremblante géométrie est suggérée par leur trame »⁶⁶⁰.

Le jardin devient page, jardin d'écriture (lieu limité de creusement, renversement) qui devient aussi jardin de lecture. Le poète est à l'écoute et co-énonce avec le vivant. La « visibilité » devient « métaphorique d'une gestuelle scripturale⁶⁶¹, le vent rature :

La tourmente est verdâtre.

Le crayon sauvage du vent
Rature l'espace, recouvre
Les plantes incertaines,
Texte déjà violet, jaune,
Proche de son éclat.

Imiter

Cela dans le rectangle homologue mais blanc
Est difficile. La distance
D'une limite à l'autre irréductible.

Les fleurs sont bizarres
Dans le vent gris.

Derrière la vitre
Tout espace est rectangulaire.

II.3.2.3. L' « homologie page / jardin / paysage » (Nicolas Castin)

II.3.2.3.1. Énergétique du texte.

Dans « l'Acte d'écrire », Tortel présente le poème comme un lieu de matérialisation du sensible. À l'encontre des théories de la mimesis, Tortel affirme que l'écriture n'est pas un acte d'imitation qui consisterait à reproduire " à l'extérieur" ce qui se trouve " à l'intérieur" d'un émetteur-énonciateur :

« Cependant on pourrait supposer que l'écriture interrompue serait un phénomène de mimétisme devant la discontinuité reconnue de l'univers physique - et social - et moral, n'importe lequel de ceux que nous vivons. S'il en était ainsi, on assisterait à la retombée de l'écriture dans l'antique fonction d'imitation. Elle réintégrerait ainsi l'espace des catégories. »

660 Bonnefoy, « Aux jardins de Tortel », p 267.

661 Pailler, p 7

L'écriture est un acte de médiation beaucoup plus complexe. Sa systématisation de l'activité scripturale s'appuie sur une analyse fine des phénomènes morpho-dynamiques et énergétiques qui sous-tendent l'émergence du sens en discours :

« Il se fait tard, schématisons. La sensibilité commune, diffuse, est inerte tant qu'elle n'est pas fixée en des points d'inégale répartition, distribuée à partir de niveaux différents, tant qu'elle n'est pas organisée en un système (au fait, l'ensemble des textes...) constituant un réseau, un combinat producteur lui-même de l'énergie utilisable. Elle est gaspillée tant qu'elle ne passe pas, et ramassée comme les rayons solaires dans la lentille, entre les limites étroites de l'objet condensateur. Et transformateur puisque l'émotion dégagée par lui est d'une autre nature que celle que toi ou moi, avions pressenti au départ. De celle-ci nous n'étions pas responsables, pas plus que des mouvements obscurs de nos viscères. Sa seule valeur consistait dans sa faculté à pouvoir être transformée, au cœur d'un travail (...), en cette autre émotion utilisable désormais par des esprits (...) (ces émotions). Si nous leur accordons ensemble quelque prix, et quelque chance de durée, c'est qu'elles aboutissent, après une opération particulière à une solidification qui en bouleversa la nature »⁶⁶².

Le poème est le nécessaire " lieu de passage" ⁶⁶³ qui fait passer de l'"énergie utilisable"⁶⁶⁴ à la "présence". " La sensibilité commune, diffuse" ⁶⁶⁵ ("les mouvements obscurs de mes viscères", "les émotions inexprimées") subissent une première opération de condensation : l'énergie diffuse est d'abord "ramassée comme les rayons solaires dans la lentille". Son transfert vers le poème n'est pas une simple projection mimétique mais la transformation de l'énergie initiale en une émotion " d'une autre nature". Les émotions sont comme " dégorgees". Qui plus est, le passage "entre les limites étroites " de " l'objet condensateur et transformateur" ⁶⁶⁶ produit une solidification. Le passage de l'énergie à la présence est ressenti comme une solidification du diffus et, sur le plan cognitif comme une "clarification" du "trouble" et de l'"informulé"⁶⁶⁷. L'écriture du poème, le processus, est, quant à lui, " décantation " et "effort" ⁶⁶⁸ d'"extraction". Les étapes de la formation du poème peuvent être schématisées comme suit :

/énergie/--condensation-->/Poème/--transformation-->/ présence /

/diffus/

/ouvert/ /fermé/

/solide/

La théorie du géno-texte et du phéno-texte de Kristeva est ici matérialisée à travers l'opposition /fluide/ vs /solide/ et / diffus/ vs / concentré/. L'opposition / ouvert/ vs / fermé/ est ici ramenée à un syncrétisme. Le poème présente les deux traits.

L'idée de « concrétion » apparaît dans *Le Discours des yeux* :

« Que le travail de voir butte sur l'opaque : il réclame qu'un obstacle lui soit opposé et c'est dans ce but et sur cette butée que le regard et le corps se reconnaissent ensemble. La distance qui les sépare abolie et maintenue et par conséquent le corps au cœur de lui-

662 « L'acte d'écrire », P 38

663 *id*, p 38

664 *id*, p 38

665 *id*, p 38

666 *id*, p 38

667 *id*, p 39

668 *id*, p 39

même, dispersé qu'il est dans son éclatement double, le sien et celui du regard, il se transformera peut-être en concrétion si

je poursuis par le discours des yeux

et si la poursuite oculaire, premier acte du jeu dérangeant, aboutit à un second discours, qui le figurera: si le travail futur de l'écriture justifie le travail des yeux.

(...) *Le texte-poème présumé « achevé » se présente comme une chose formée, je veux dire fermée et qu'il faut ouvrir. Son mouvement, qui est réglé (toujours selon une mesure adoptée) de façon à ne pouvoir dépasser les limites qu'une structuration serrée lui désigne, est comme prisonnier d'un accomplissement nécessaire. La formulation impose au souffle sa loi. Elle-même est mémoire. Un texte accompli a fixé un certain passé. C'est au passé que se présentent l'opération ou l'ensemble d'opérations, dont il est le résultat : le texte a été écrit. Cristallisation ou gel, il est devenu figure de lui-même, atteint par ce qui l'a changé en lui-même. C'est la raison pour laquelle chaque lecture qui le rappelle à son présent, ou au mouvement, doit le rompre. Elle est une espèce de pesée, ou d'effraction, comme a été pesée ou effraction l'action de l'écrivain pour le former »⁶⁶⁹.*

L'objet devient alors « accumulateur » d'une « réserve de parole » : « L'objet tend à parler le plus grand nombre. (Pour chiffrer ce nombre, il est d'ailleurs indispensable de tenir compte de la réserve de parole que l'objet peut contenir. Notion de l'objet accumulateur) »⁶⁷⁰.

II.3.2.3.2. Formes de la nature et du vivant dans l'écrit.

II.3.2.3.2.1. L'écrit comme adaptation

Les métaphores du vivant sont diversement appliquées au langage, au poème et à l'écriture. Comme l'évolution du vivant, l'écriture est ajustement et co-évolution. Son avancée se fait au gré des relations au milieu :

« Étages de la fusée, des phrases s'adaptent plus ou moins l'une à l'autre, expériences de lancers qui ratent ou non, etc....(...) Ou bien trajets illégaux d'insectes noirs brusquement bloqués par la faille surprenante et qui repartent vers d'autres surfaces qu'ils n'avaient pas choisies. Analogie en cela au regard, l'écrit tâtonne dans toutes les directions en vue de s'immobiliser dans la formulation unique qu'il réclame (...). »

Le poème, on l'a vu, est renversement, extraction et mise à jour.

La matière verbale apparaît telle la terre, un sol d'où peut émerger le corps des mots et le geste du poète est geste du laboureur ou du jardinier qui participe à cette naissance.

II.3.2.3.2.2. Réseaux et rhizomes.

Tortel pose un lien direct entre la sensibilité et la figuration par l'intermédiaire du système réticulaire textuel. Pour atteindre l'état solide de la « figuration », la sensibilité doit être « fixée en des points d'inégale répartition, distribuée à partir de niveaux différents », « organisée en un système (...) constituant un réseau ». L'énergie qui porte la substance à la forme libère le sensible dans la forme libre et souple du réseau, « le réseau de l'écriture aux caractères serrés comme un tamis »⁶⁷¹. La phrase est réseau instable : « Alors je l'ai vue – un peu comme dans le jardin, apparaît le réseau végétal (...). »

669 Francis Ponge, *cinq fois*, p 35.

670 « L'acte d'écrire »

671 *Ratures des jours*, p 39.

Le réseau, quoique serré, est à la fois trame et vide et présente des caractéristiques propres au vivant. L'œuvre de Bataille est ainsi pour lui « œuvre où la constitution en réseau semble de meilleure image que la métaphore de construction et d'architecture »⁶⁷². Les pièces de Corneille sont également de « merveilleux réseaux » :

« Schémas entrecroisés de puissances, d'orgueils ou de haines qui, en fin de compte, composent un merveilleux réseau et dont la complexité est telle qu'il ne s'agit plus du tout d'entités mais bien de figures se suscitant mutuellement par l'écriture, c'est-à-dire, très exactement, de poésie. Tracé pur, à très peu près sans vibrations, et celles-ci d'autant plus intenses qu'elles surprennent le lecteur comme une bête rapide surprendrait dans un rectangle sillonné. (...) la fulguration »⁶⁷³.

L'intérieur de la boîte crânienne, telle qu'elle est exploitée dans « La boîte noire » par exemple, lui permet aussi de représenter la complexité des réseaux textuels.

Au début, Tortel a associé la racine au sol et dans son vœu d'enraciner la poésie dans la terre / Terre, il a d'abord loué la racine :

« Les poètes (...) sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient, ils murmurent, ils s'enfoncent dans la nuit du logos – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des racines, où se confondent les choses et les formulations⁶⁷⁴. »

La force de l'écriture est aussi associée à celle des ramifications de l'arbre. L'analogie entre le poème et l'arbre reposant sur les ramifications internes observables dans le texte. Une même force peut, lorsqu'elle s'extériorise, prendre des orientations différentes, se diviser, se multiplier comme à l'infini. Cette force intérieure, Tortel n'hésite pas à l'appeler « violence ». Cette violence, lorsqu'elle s'exprime prend la forme « exquise » du « fragile », se résout en son antithèse, s'inverse : « La violence peut être chose exquise, ramifiée ; elle se résout en chose visible, fragile car elle est souterraine. »⁶⁷⁵

Mais l'arbre est finalement peu représenté (arbre foudroyé du jardin, cyprès...) ou comme ici :

Une peau sèche d'arbre vieux
Rien ne germe ; mais libre, sans attache
Les mots seront ceux que je voudrai, nul autres
Et je n'ai pas de pensée.⁶⁷⁶ »

Alain Pailler interprète cela comme un refus de logocentrisme (42) - ce qui est corroboré par Raymond Jean, autre critique de Tortel. Ceci nous semble pertinent. Les écrits d'Édouard Glissant⁶⁷⁷ nous avaient conduite à des réflexions similaires. Selon ce poète, une poétique de la relation (et celle de Tortel, l'auteur de *Relations* en est une) naîtrait de la pensée du rhizome opposée à celle de la racine. Au fil des années, la pratique du jardin lui permet d'opposer la racine au rhizome et de constater que le rhizome est plus évocateur de sa poésie et des significations multiples, en réseaux qu'elle génère :

« Une intention agissante atteindra le réseau organisé, le tendra, le modèlera à son gré (le rabotera...); infléchira des pleins et des vides, - voix et silences, blancs et noirs, sans toutefois que l'assertion primitive soit reniée (...).

672 *Id*, P 151

673 *Ratures des jours*, p 168-169

674 *Ratures des jours*

675 *Ratures des jours*, p 140.

676 *Ratures des jours*

677 Glissant, *Poétique de la relation*.

Ça peut être une espèce de gemmation (comme est un peu ce qui s'écrit depuis que la phrase a été constatée), un engendrement verbal par rhizomes ou boutures, des excroissances, un gonflement du langage ou la dissémination des paroles issues d'un bulbe unique, comme font par exemple les glaïeuls »⁶⁷⁸.

Édouard Glissant associe la racine au « Un », à la souche (qui prend tout, tue tout), à un prédateur, à l'intolérance, à la colonisation, la puissance et la Nation, le monolinguisme. Chez Kant, ajoute-t-il, elle est Sédentarité, Vérité et Société. Le rhizome, quant à lui, « est une racine démultipliée, étendue en réseaux dans la terre et dans l'air (...) pas totalitaire », (23) associé au nomadisme (bien qu'il y ait un nomadisme « envahissant » comme les Huns !), au scepticisme, à l'anarchisme, l'exil, la pensée de l'errance (l'errance du troubadour ou de Rimbaud), au plurilinguisme. Dans sa théorie, explique-t-il, « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre. » (23) Les propos parfois très extrêmes d'Édouard Glissant ont parfois été soumis à critique. Néanmoins, nous trouvons dans l'évolution de la poésie tortellienne une avancée vers la pensée du rhizome.

II.3.2.3.2.3. « Tombées »

Si l'écriture peut désenfouir, révéler, elle peut aussi enfouir, cacher : « C'est un système fragile qui se lézarde, de rature en rature, en un perpétuel oubli de soi. » L'enfouissement de l'écriture peut se faire par elle-même. Dans *Tombées*, la notion de « tombées » est « Notion qui suppose que l'écriture se recouvre d'elle-même (comme une neige), en même temps qu'elle s'encombre de ses déchets qui, dans une large mesure, l'ont inclinée quand, à la fin, on les élimine ou on les pèse. » L'écriture s'oppose ainsi au livre : « *Ou au contraire : des mouvements s'ordonnent dans leur espace propre, celui d'une écriture dont le présent est modifiable, commandèrent à la fixation d'un texte révolu qui s'arrêta dans des pages qui ne peuvent plus tomber. Consummé. Lisible. (...) Bouclé dans l'immuabilité de ses tracés, (...) il ne peut plus être autre chose que le texte qu'il est (...).* » Mais le livre peut devenir, à son tour, « tombées » d'un autre livre :

(Qu'une autre chose écrite, un objet analogue redoublera sans doute, en reliant en pointillé, les tombées du premier, qui s'appelle Le discours des yeux). »

Un poème, aussi novateur soit-il, garde l'empreinte mémorielle d'une langue déjà constituée :

« A me souvenir que l'objet que j'appelle un poème est composé, et qu'il ne contient qu'une dose, variable et difficilement mesurable de ce que j'écoute pour la première fois ; le reste, l'excipient diraient les chimistes, étant du langage parvenu à un stade quelconque de son organisation en vue de durer. Mais que je ne fais que retrouver. Et que, dans les conditions actuelles du développement de l'esprit, il est nécessaire qu'il en soit ainsi du moment qu'on tient pour vrai que le langage organisé est utilisable. »⁶⁷⁹

L'écriture peut garder les traces d'une autre production (étapes antérieures, autocorrections). Des figures mythiques (comme le Phénix), des symboles ou des figures monstrueuses peuvent être associées à l'écrivain ou à l'écriture. L'apparition du nom de l'écrivain avec un jeu sur l'onomastique : TORS, mis en relation avec l'esthétique, les

678 *Tombées*.

679 « L'acte d'écrire »

éléments perçus, montre que si l'auteur se veut « absent », effacé (mort ?) il intervient cependant en maître du jeu en ces occasions.

II.3.2.3.2.4. « Ronces » et « éclaircie » de la lecture

Pour des poètes comme Ponge, Guillevic ou Tortel, il fallait revenir à la terre, au niveau du sol pour trouver les fondements d'une poésie sensible. L'altérité du végétal correspond à une ambiguïté du désir, « contradiction entre le désir et la loi » pour Pailler. Le conflit entre l'homme et le végétal (pour la maîtrise du végétal dans son expansion anarchique), évoque aussi le conflit interprétatif, le travail du lecteur qui se bat contre le sens en friche et « les ronces... » comme il l'est expliqué dans cet extrait d'un article sur *Contre terre* de Solier :

« Et Guillevic a pris son départ, il y a dix ans, appuyé sur le même socle que de Solier aujourd'hui, cette chose naissante et monstrueuse qu'est le ras de terre, cette obscurité qu'il s'agit de laver par le langage.

Au niveau de l'humus, les surprises cinglantes sont les bienvenues.

Toute poésie est le résultat d'une rencontre. Après avoir été longtemps suscitée par des rencontres symboliques, métaphoriques, rêvées : imaginaires, et situées à l'intérieur de l'esprit (ou en ce lieu dont parle Breton : « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire...le communicable et l'incommunicable... Cessent d'être perçus contradictoirement »), elle exige à présent une confrontation réelle, que ce soit avec les autres hommes ou avec l'univers des objets. Celui-ci, l'exemple de Ponge le prouve, n'étant qu'un moyen détourné, plus lent, mais sûr, de définir et d'assurer la condition humaine. La rencontre recherchée n'a plus rien à faire avec la quête où conviait André Breton. Il s'agit désormais de provoquer une rencontre du langage avec quelque chose. Il s'en suit que l'image, pour bouleversante qu'elle soit, ne suit plus, ni ses miraculeuses réussites. Le poète devient attentif, et pas seulement à lui-même, depuis que les présences extérieures le sollicitent.

Quoi de plus certain que la présence que nous restitue Contre Terre, sans cesse combattue par l'homme et qui menace sans cesse de l'envahir ? L'indomptable travail du peuple des ronces, des marais, des écorces, du fumier... » (p 24) (...) Le lecteur qui n'a devant lui qu'un système d'organisation verbale avec lequel il n'a qu'à se battre pour y pénétrer, s'il le peut (mais les ronces, les toiles d'araignées, correspondent à cette nécessité), ce lecteur a l'impression que tous les pièges sont disposés contre lui. (...) nous sommes malhabiles à l'attention devant les choses, à cette patience nécessaire pour retrouver la faculté de discrimination. Malhabiles à l'humilité qui s'exerce à débrouiller un grouillement de fourmis. Mais c'est un premier pas dans la direction de la grande clarté que cet acharnement à constater : c'est-à-dire à démêler les tourbillons obscurs d'un peuple de larves et de piquants, nos ennemis. On dirait que Solier se place en deçà des vertiges, que son regard rattrape le point originel à partir duquel toute netteté était possible. Et peut-être que le poète laisse échapper le secret de son livre quand il écrit : Ceci se passait avant la grande confusion⁶⁸⁰. »

Dans le même ordre d'idées, commentant le travail du philosophe Groethuysen, auteur de *Origines de l'esprit bourgeois en France*, Jean Tortel fait un parallèle entre le mode de lecture permis par cet auteur et les promenades par les bois et clairières qu'il apprécie :

680 *Cahiers du sud*, n° 299, 1^{er} semestre 1950

« se perdre ; jouir à un peu se perdre, tant les traces s'interrogent, aussi sûres cependant les unes que les autres ; et déboucher (aisément, subitement, étonnamment) à chaque fois sur une éclaircie, un paysage clair qui est à la fois le dégagement et le but, mais toujours une étape. Il contient toute la légèreté de la lumière en même temps que sa certitude (souriante à travers les poils non taillés de sa barbe).

Chacune des avancées de Groeth. est le reflet en même temps que le perfectionnement (la perfection) de la précédente. A chaque étape, non seulement on comprend la topographie du fourré, mais encore on se reconnaît comme quand on arrive dans sa maison.

Ou plutôt, dans une maison qui pourrait, aurait pu être la vôtre : car chaque philosophie résidant à l'intérieur de son Être, on passe de l'une à l'autre et ainsi se détruisent-elles toutes par leur égale éventualité⁶⁸¹».

II.3.3. Moralisation : « nourrir l'homme en l'abouchant au cosmos »

Cette écriture de l'errance est aussi celle de la réconciliation nature / culture, de l'accord parfait entre le poète et le monde jusqu'à la fusion d'un moi-poème :

Chasseur ignorant empêtré
Sans arme exacte
Perdu dans les fourrés les trous
Aveugle au milieu des passages
Avec attention et passion
La douce approche...

Il s'approche de lui-même
Il ne sait pas se trouver
Conscient d'être sans cesse
A proximité de soi

La frontière est invisible
Entre le poème et moi⁶⁸²

Sur cette question, l'ouvrage de référence de Tortel est *My creative method* de Francis Ponge. Lorsqu'il évoque Ponge Tortel emploie le « nous » inclusif. Ce qu'il en dit se rapporte également à lui :

Il y a « autre chose qui assure à la tentative pongienne une valeur morale, infiniment plus haute et lui confère une destinée révolutionnaire, qui n'a pas été, me semble-t-il, suffisamment décelée. C'est que, selon son optique, seule l'écriture en vue d'un « texte » met obstacle à la dogmatisation des valeurs.

Celle-ci est à l'origine de tous les malentendus spirituels qui concourent au malheur de l'homme – et même à ses malheurs. L'écriture, qui la combat, est certes un obstacle fragile, toujours provisoire et jusqu'ici toujours emporté ou tourné. Bien sûr. Et c'est pourquoi nous recommençons, autant par impatience que par obstination ».

681 *Ratures des jours*

682 P 54

« Ponge dénonce la dialectique de la dogmatisation : Aussitôt les valeurs dogmatisées, dit-il, naissent les schismes, d'où tôt ou tard catastrophe suit. (...) »

Ainsi, plutôt que d'aboutir fatalement à la catastrophe, abolirons-nous immédiatement les valeurs en chaque œuvre (et en chaque technique), dans le moment même que nous les découvrons, élaborons, élucidons, raffinons. » Quant à « (...) la fonction de la poésie. C'est de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos. Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu. Quand l'homme sera fier d'être non seulement le lieu où s'élaborent les idées et les sentiments, mais aussi bien le nœud où ils se détruisent et se confondent(...) ⁶⁸³».

II.3.4. Bilan : Définitions paradigmatiques "étendues" de la passion d'écrire selon Tortel dans deux formes de vie :

Jean Tortel a laissé une phénoménologie de l'écriture qui montre qu'elle peut générer des passions différentes. Les valeurs passionnelles naissent dans les circonstances particulières de l'acte d'écrire. Tortel a décrit les états instables du scripteur lorsqu'il s'adonne à une pratique innovante ou qu'il tend vers la forme et l'accompli (mû par les modalités du Devoir, Savoir, Pouvoir et Croire). Sa théorie du « renversement » est une morphodynamique des déséquilibres, déformations et catastrophes produits par les discontinuités d'une écriture en rupture avec l'objet du dire. Celle-ci agit comme un mouvement de « libération » d'un « trop plein » au terme de la lutte de « deux présences différentes » en lui. Dans la phénoménologie de cette quête inquiète voire anxieuse de la forme et de la réalisation, affleure la possibilité d'une écriture de l'accord et de l'ataraxie (d'abord pratiquée dans la prose des carnets). C'est l'écriture volontaire et écosituée qui se vit dans son actualisation et devient la trace d'un accord sensible au monde. *Instants qualifiés* devient l'écriture de la sensation et de la « qualification » alors que *Les saisons en cause* manifestent l'accord sensible aux rythmes du vivant et des phénomènes naturels. Dans les dernières œuvres, on sent un apaisement : l'abandon de la lutte contre les mots et le constat qu'ils sont là pour révéler et transmettre l'émotion de la beauté fragile mais résiliente du monde vivant. Le poème garde trace des forces de vie perçues à travers l'expérience sensible du monde, des forces de vie qui sont des sujets de méditation ou des leçons de vie pour le poète. Mais le poème reste « forme de vie supérieure » car, par delà la mort du poète, c'est lui qui, ultimement, peut encore attester cela – ou ce « là ».

Dans les tableaux ci-dessous, nous récapitulons les caractéristiques distinctives des deux postures d'écriture telles que nous pouvons les discerner chez Tortel :

Posture techno-symbolique
Façon *Lyrisme XVIIe siècle*

<u>Modalité existentielle</u>	Réalisation
<u>Combinaison modale</u>	D + S + P + C
<u>Aspectualisation</u>	/terminatif/ + /singulier/

683 P 46.

<u>Trait tensif</u>	Corrélation positive : /+ extense/ / + intense/ si + S alors + PF
<u>Rythme</u>	Anisochronie, syncope Discontinuité du geste

Écriture éco-esthétique
Façon *Instants qualifiés*,
Les saisons en cause

<u>Modalité existentielle</u>	Actualisation ⁶⁸⁴
<u>Combinaison modale</u>	D + V + non S + P + C
<u>Aspectualisation</u>	/ non accompli/+/itératif/
<u>Trait tensif</u>	Corrélation converse /-extense/ /+intense/ Si - S alors + VF
<u>Rythme</u>	Isochronie, Continuité du geste

Bilan de la deuxième partie

Jean Tortel fait l'expérience de la « puissance agissante » des objets et met en avant les interactions sujet-objet. L'objet est agissant sur le sujet. Il en ressort que le sujet n'est pas maître de ses actions, perceptions, sensations. De fait, seul, il n'est pas un vrai sujet. Le regard tortellien est un regard qui renonce à la saisie holistique de l'être et cette phénoménologie du regard est une « écologie du regard » au sens fort du terme. Lorsque le jardinier – paysagiste Gilles Clément parle des « jardins de résistance », il décrit une figure de jardinier qui correspond en tous points à Jean Tortel. Le jardinier intervient, bien sûr, mais « le moins possible contre les énergies en place » et il sait que « la maîtrise de la nature est impossible ».

Tortel ne cherche pas à opposer nature et culture mais les place en tension duale et complémentaire. « Poète des tensions », comme on a pu l'appeler, il finit par abandonner

684 Présentation inspirée de *Tensions et signification*.

catégories et hiérarchies pour laisser s'exprimer les schèmes qui travaillent le discours et l'énonciation en amont de la catégorisation.

Jean Tortel montre également une extrême clairvoyance au sujet des facultés et pouvoirs des plantes. Il y a intentionnalité végétale, capacité des plantes à co-énoncer avec le milieu. Jean Tortel s'est interrogé, a porté attention à ces facultés co-énonciatives et a répondu en ce sens. Étonné, fasciné, il envisage d'autres formes de langage, d'autres formes de vie, d'autres mondes de signification. Nous pouvons reconsidérer son œuvre comme le questionnement et la reconnaissance de cette capacité de la nature et des végétaux à communiquer. Ainsi, dans sa découverte dynamique et progressive du jardin au matin, il y a ajustement aléatoire entre l'existential et l'expérientiel avec ouverture à l'« étrangeté » de chaque chose, et reconnaissance d'un « n'importe où », d'un « ailleurs », dans chaque « ici », ce qui peut être « inquiétant » mais c'est cette disposition que T. Morton considère comme un fondement de la pensée écologique.

Aux jardins, la clôture – qu'on croyait définitoire du jardin – n'est pas aussi nette qu'on le croyait. Les frontières sont poreuses et permettent communications et transformations. Le lieu est métamorphique, au gré des saisons, au gré des interventions. Tortel y adopte un point de vue mésologique car comme Augustin Berque il a compris la singularité de chaque vision (« Personne ne fait l'expérience d'un même paysage ⁶⁸⁵»). Ses représentations nées des perceptions ne sont ni objectives ni subjectives mais médiées dans un espace temporalisé et variable (un milieu). C'est donc le lieu de la médiance (des relations tissées entre l'observateur et la terre / Terre) et des « affordances » (« prises dans le sujet et dans l'objet »).

La phénoménologie de l'écriture de Jean Tortel (entendue comme « acte d'écrire ») montre d'abord qu'elle co-énonce avec le corps de la langue et la matière verbale : elle instaure une relation entre le corps du scripteur et le corps de la langue (sur le modèle d'un couplage interactif et rétroactif) dans un lieu ambiant, de ce point de vue, elle est co-esthétique et co-énonciative - mais la force, l'énergie, qui anime le corps de l'écrit est à l'image de la force du vivant en ce qu'elle s'avère créatrice et transformatrice. Pour Tortel l'écriture du poème crée des formes esthétiques porteuses d'éthique qui sont instables, évoluent et, comme sa poésie, de façon non linéaire. Le poème est ainsi dans sa conception, « forme de vie supérieure » où Nature et Culture ne s'opposent pas mais peuvent s'unir dans un lien éco-techno-symbolique. Comme tous les corps, il est un être de relations tissées dans une ambiance.

Nous avons vu que, chez Tortel, la phénoménologie de l'écriture est d'abord une praxis opiniâtre d'opposition aux dogmes, tout particulièrement à la langue et à l'esthétique instituées. Jean Tortel se place ainsi dans une position inconfortable, entre désir d'écrire et combat contre le langage : « Je m'oppose à ce que je dis », déclare-t-il alors, en poète qui mise sur le potentiel d'innovation du langage et du poème. Dans cette conception, l'écriture, comprise comme action d'écrire et la phénoménologie de l'écriture comme réflexion de l'action d'écrire sur elle-même, est une tension entre la corporéité et ce « complexe inextricable de valeurs esthétiques, linguistiques, sociales, métaphysiques », reconnu par Roland Barthes.

Bien qu'elle comporte déjà des aspects éco-sémiotiques (la volonté de dire le lieu, une préférence pour l'actualisation ou l'observation des mouvements divers qui animent une écriture « in progress », interactions et rétroactions entre corps scripteur et matériau –

685 Berque, *Les raisons du paysage*.

matière, support, corps verbal), cette écriture n'est pas pleinement en accord avec une conception éco-sémiotique du vivant car elle crée une anisochronie entre le dire et l'objet. La recherche de la forme crée un certain détachement, ce que Jean Tortel a regretté. L'expérience des Jardins le rapproche du référent. L'écriture y devient une médiation éco-située (tout en restant un couplage dynamique dirigé vers une matière, à travers lequel le souffle est relayé par le geste) pour dire le lieu, le lien vivant au lieu, le vivant de l'écriture qui se meut et se déploie dans ses dimensions spatiale, temporelle, passionnelle et éthique.

S'il est arrivé à Jean Tortel de ne pas connaître certains lieux évoqués (les « villes ouvertes », tout particulièrement), il a toutefois, la plupart du temps, fait référence à une ruralité, à des paysages ou des lieux qui l'ont marqué, avant même l'expérience des jardins qui lui permettra de renouveler sa représentation du vivant et de la communication du vivant. Dès lors, pour Tortel, le vivant se conçoit dans ses relations et n'existe que par elles. Le non-savoir sur l'être n'est plus un obstacle et l'acceptation de l'énigme et de la merveille de l'altérité participent au renouvellement d'une praxis qui s'ouvre au cosmos. L'éco-poème dissout l'opposition nature / culture.

L'écriture est captation d'énergies, au gré aléatoire des événements. Le poème est une organisation vivante, un corps en mouvement et en variations. Dire le vivant de l'écriture, c'est montrer que l'écriture rejoint le sensible et épouse le rythme du monde. Cette question du rythme, porteur du vers, avait toujours guidé Tortel. Très tôt, le carnet d'écriture était présenté comme un lieu d'expression privilégié où les modalités du dire pouvaient se libérer. Dans les derniers recueils, les formes aérées des poèmes reposent sur un rythme incarné accordé au vivant du jardin.

Pour répondre à l'une de nos questions initiales, on le voit, Jean Tortel avait compris comme Deguy que « la poésie est une écologie » car elle est ancrée dans la sensation et le mouvement, par le geste inlassable du creusement / renversement. Les forces vives (les schèmes de la perception) qui agissent au sein du vivant sont aussi à l'œuvre dans la poésie et l'acte d'écrire. Le poème est ainsi un lieu vivant, habité, porteur de significations dans le tramé de ses mises en relations, une forme de vie.

Troisième partie. Critique d'un langage ou la recherche du vivant dans les signes

Introduction

Quelle conception du signe adopter pour l'écosémiotique ? La dualité saussurienne du signifiant et du signifié ? La triade peircienne de l'indice, icône, symbole ou l'idée d'une trace merleau-pontienne dans la grande « prose » du monde ? Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie la communication est étudiée en zoosémiotique et en phytosémiotique. Mais nous avons relevé que ces recherches sont orientées dans une perspective déterministe et que le terme « signal » revient fréquemment.

Une théorie du signe qui le désancre de son site d'énonciation, l'asservit à une fonction de symbolisation ou ne le conçoit que dans le cadre de la communication humaine s'avère insuffisante. La zoosémiotique a favorisé l'étude des langages animaux et la phytosémiotique s'est attachée à mettre en lumière l'expression indicielle et chimique des plantes mais, dans les deux cas, en postulant la prévalence de l'instinct et de l'inné sur le choix et la créativité. Des formes subjectales et intentionnelles d'énonciation et de co-

énonciation animent le vivant non humain. Pour en rendre compte, une conception mésologique, plurimodale et énaïve du signe s'impose. Il nous semblerait donc judicieux d'homogénéiser les théories et d'octroyer le signe à l'ensemble du vivant tout en accordant tant aux animaux qu'aux végétaux certains degrés de liberté et de créativité dans leurs mondes de significations. Dans cette troisième partie nous passerons méthodiquement en revue les théories prévalentes du signe et, dans une perspective écosémiotique, nous montrerons leurs limites.

Tous les sémioticiens ne sont toutefois pas d'accord sur l'importance à accorder au signe en sémiotique : le groupe Mu suggère même que la sémiotique peut se passer du signe. Dans *Le tournant sémiotique*, Paolo Fabbri a également émis des réserves au sujet d'une sémiotique qui retrace l'histoire du signe à travers celle de la pensée philosophique. Il rappelle que la pensée ne repose pas exclusivement sur les découpages linguistiques et que la « vocation scientifique » mais surtout « empirique » de sa discipline devient philosophique lorsqu'elle sait analyser des « pratiques de signification complexes ». ⁶⁸⁶

Eco ouvrait *Sémiotique et philosophie* en nous proposant de soumettre à critique le concept de signe :

« C'est paradoxalement au cours du siècle où la sémiotique s'est affirmée comme discipline, que les déclarations théoriques sur la mort ou, dans le meilleur des cas, sur la crise du signe ont fleuri (...). Mais comme la notion de « signe » prend des significations qui ne sont pas homogènes, il est bon de la soumettre à une critique sévère (au moins au sens kantien du terme). (...) il a semblé utile à beaucoup d'entrer en sémiotique en annonçant la mort du signe. Comme cette annonce est rarement précédée d'une analyse philosophique du concept ou de sa reconstruction en termes de sémantique historique, on condamne à mort quelque chose qui est dépourvu de carte d'identité : de sorte qu'il est souvent facile de faire ressusciter le mort, en changeant tout simplement son nom. » ⁶⁸⁷

Sylvain Auroux allait dans le même sens lorsqu'il se demandait comment définir le signe :

" Que nous prenions un mot ou une expression linguistique de dimension supérieure, comme la phrase, il est à peu près évident que nous sommes disposés à qualifier cet élément de signe. Ce qui est moins évident, c'est de dire ce que nous entendons par signe. ⁶⁸⁸"

Un autre linguiste, Louis – Jean Calvet, propose (à sa façon) un retour étymologique sur le terme :

« Le mot signe est dès l'origine un fourre-tout sémantique. En latin, *signum* signifiait « marque, signe, empreinte », mais aussi « drapeau, enseigne, sceau, présage, sobriquet, mot d'ordre » ..., au point que l'on se prend à demander : mais de quel *signum* parlons-nous ? Ce mot latin a donc donné en français *signe* mais aussi *seing*, aujourd'hui désuet, qui désignait à la fois le signe et la signature. *Signe* est par ailleurs étymologiquement lié à deux verbes, *signer* et *signifier*, et à un autre substantif, *signature*, tiré du latin *signator*, qui désignait le monnayeur mais aussi celui qui scellait (avec un sceau) un acte, un testament. *Signer*, c'est donc garantir par un signe ou une signature. » ⁶⁸⁹

Intégrer l'épistémologie du signe dans une réflexion d'ordre écosémiotique nous paraît toutefois primordial car les formes de vie non humaines sont également dotées d'une

686 Fabbri Paolo, *Le tournant sémiotique*, Paris, éditions Lavoisier, 2008

687 Eco, *Sémiotique et philosophie*, 1984, p 17-18

688 Auroux, 1996

689 Calvet Louis-Jean, *Le jeu du signe*, 2010, pp 26-27

plurimodalité de signes culturels et sensibles même si leur compréhension nous est plus ou moins accessible. Unifier le signe n'est pas un anthropomorphisme mais un levier puissant d'ouverture à l'altérité.

Le rapport entre poésie et écologie établi par Michel Deguy s'avère ici extrêmement pertinent. Si nous pouvons rapprocher la poésie et l'écologie, n'est-ce pas tout simplement parce que la signification poétique fonctionne comme la signification dans le monde vivant ?

Lorsqu'il opte pour la poésie écophénoménologique, Jean Tortel porte un regard nouveau sur le vivant non humain et sur la relation de l'homme à la Terre. Cette nouvelle perception s'accompagne de la recherche de nouvelles formes littéraires qui bouleversent la praxis et les postulats d'un langage poétique dépassé et inadéquat mais aussi les postulats du poète sur les fonctions représentatives du langage. Ouverte à la diversité des formes de vie comme à l'hétérogénéité des modes de la communication du vivant, l'écriture poétique ne se conçoit plus comme une rhétorique jouant au sein de systèmes contre laquelle il faut lutter mais se vit comme un processus d'actualisation du vécu sensible et ce qu'il appelle une « multisignification ». Dans cette écopoétique qui se cherche, c'est toute la question du signe qui est remise en cause. Tortel adopte d'abord le postulat de l'arbitraire des signes mais pour en percevoir finalement l'« équivoque ». Pour rester au plus proche du réel, Tortel pense d'abord – avec ses contemporains – qu'il faut évacuer les formes de la subjectivité mais comprend ensuite que la position n'est pas tenable car tout regard porté sur le monde est un point de vue ancré spatio-temporellement et déjà, en soi, porteur de subjectivité par la part de monde circonscrite. Ce n'est donc pas en refusant les modalités propres à la signification humaine qu'on peut se rapprocher et comprendre l'autre mais en s'ouvrant à la singularité et à l'étrangeté de chaque « merveille » appréhendée dans son apparaître. Dès lors, il n'y a plus véritablement d'opposition entre la langue et le monde. La langue permet de le rendre visible.

Dans un premier temps, nous montrerons que, contre le système et les valeurs structuralistes « dogmatiques », Tortel choisit la « valeur immédiate » de la présence. Nous aborderons ensuite la question de l'arbitraire que l'auteur d'*Arbitraires espaces* semblait d'abord avoir accepté comme une conséquence d'une volonté de maîtrise de la nature propre à l'homme, pour finalement récuser cet arbitraire. Dans un troisième temps nous mettrons en avant un autre dilemme tortellien également intéressant d'un point de vue sémiotique : en luttant contre le subjectivisme, il adopte d'abord une posture qu'il souhaite objectiviste (jusqu'à l'extrême de la « fissure » barthésienne du signe qui privilégie le signifiant) mais, par la voie de l'écophénoménologie, le soupçon de l'impasse objectiviste envahit carnets et poèmes. Ainsi, une figure telle que la métaphore, d'abord jugée « inutile » est en fait une figure exponentielle en tension entre objectivité et subjectivité.

Les deux premiers chapitres placent en regard les idées de Jean Tortel et les théoriciens de son siècle. Dans le dernier chapitre, nous indiquons d'abord ce qui nous semble constituer des prémices d'une écologie du signe et nous poursuivons notre réflexion dans la voie tracée par le poète, guidée par les penseurs contemporains de l'écologie et l'épistémologie écosémiotique de Madame Pignier.

III.1. Critique du signe qu'on substitue

Jean Tortel s'est confronté à la barre saussurienne dogmatiquement fichée entre le signifiant et le signifié et, après-guerre, sa poésie est un chemin frayé pour entamer ou contourner le mur d'un certain langage – celui qui, sur le modèle structuraliste ne peut que substituer le signe à la chose et ne constituer qu'un décalage plus ou moins marqué

entre le monde de l'expérience poétique et les mots. Pour Saussure, dans le *Cours de Linguistique générale*, le signe linguistique est l'association d'un concept (le signifié) à une "image acoustique" (le signifiant, l'"empreinte psychique du son"). Le signe est arbitraire et immotivé par rapport au signifié et le signifiant a un caractère linéaire.⁶⁹⁰

La « critique d'un langage » apparaît d'abord comme une critique du signe qu'on substitue au réel : la relativité linguistique opère un découpage souvent grossier et peu respectueux des caractéristiques du monde physique et l'expression de la relation au monde naturel butte contre un arbitraire des signes d'abord vécu comme une fatalité. Les scories diverses de la subjectivité participent également à cette paradoxale mise à distance de l'être des choses qui constitue longtemps le fondement du désir poétique tortellien. Le symbole – représenté par le signe linguistique saussurien ou tout signe véhiculant des valeurs conventionnelles suspectes doit donc être rompu⁶⁹¹ pour qu'une forme de créativité plus naturelle joue entre signifiants et signifiés, pour une signification libérée.

De nos jours encore, cette philosophie du langage ne va pas de soi pour tous les théoriciens. Waldir Bevidas considère ainsi que c'est « une critique sceptique du langage », « une sorte de syndrome millénaire de la philosophie » qui montre « *les difficultés millénaires du champ philosophique pour se conformer à la thèse basique de la sémiologie saussurienne et de la sémiotique hjelmslevienne qui situent le langage comme une fondation ou comme une forme par laquelle le monde s'érige devant nous (...) Le langage n'est pas pour elle⁶⁹² un organon de la connaissance, de la véritable appréhension de l'être ; c'est lui, au contraire, qui s'interpose toujours entre les hommes et la réalité, qui tisse sans cesse le voile de Maïa et nous y enveloppe de plus en plus. (...) Un éternel anathème semble jeté sur le langage ; tout ce qu'il nous montre, il nous le cache aussi, et fatalement ; dans son effort pour rendre consciente et manifeste la nature des choses, pour la saisir dans son essence, il la déforme et la défigure nécessairement.*⁶⁹³ » À l'appui de ces déclarations, Bevidas revient à Cassirer qui affirme « le rôle primordial du langage dans l'élaboration de la pensée » et à E. Bréhier pour qui la philosophie de Merleau-Ponty, représentative de ce scepticisme linguistique, n'est que du roman.

Certes, ce désir très occidental (depuis Platon jusqu'à la phénoménologie) de retrouver l'« être-même des choses » n'est pas universel mais il convient de ne pas éluder trop lestement le rôle du corps et de la perception dans la construction des savoirs. Si le poète Jean Tortel est revenu sur une critique trop avancée du langage comme facteur de distanciation, le corps n'en reste pas moins un autre « organon de la connaissance ». Même si l'épistémologie écosémiotique ne repose pas sur l'existence d'un être stable, figé dont la perception ou la cognition pourraient se saisir, nous nous montrerons attentive à l'expression poétique ou philosophique de ces décalages et distances ressentis.

III.1.1 Le découpage du réel par les langues

III.1.1.1. Système et valeurs structuralistes

Dans *L'aventure sémiologique*, Roland Barthes décrit ce que sont les valeurs du système saussurien. Saussure concevait la langue comme un système de valeurs

690 Saussure, *Cours de linguistique générale*, pp 108-113

691 Arseguel Gérard, « Clouer l'anthèse lyrique »

692 Elle : cette philosophie

693 Bevidas, *op.cit.*

constitutives de paradigmes et la signification (...) comme un acte de découpage simultané de deux masses amorphes, de deux « royaumes flottants ». Pour Saussure, en effet, « les idées et les sons forment deux masses flottantes, labiles continues et parallèles, de substances ; le sens intervient lorsqu'on découpe en même temps, d'un seul coup, ces deux masses : les signes (ainsi produits) sont donc des *articuli* ; entre ces deux chaos, le sens est donc un ordre, mais cet ordre est essentiellement *division*.⁶⁹⁴ » Barthes ajoute : " (...) *La valeur a un rapport étroit avec la notion de langue (opposée à parole) ; elle amène à dépsychologiser la linguistique et à la rapprocher de l'économie ; (...) un "mot" peut-être échangé " contre une idée (c'est-à-dire du dissemblable), mais il peut être comparé avec d'autres "mots" (c'est-à-dire du similaire) : en anglais, mutton ne tire sa valeur que de sa coexistence avec sheep ; le sens n'est vraiment fixé qu'à l'issue de cette double détermination : signification et valeur. La valeur n'est donc pas la signification ; elle provient, dit Saussure, " de la situation réciproque des pièces de la langue (...) ».*

La diversité des découpages par les langues d'un continuum sensible est évoquée dans *Philosophie du langage* de Sylvain Auroux. Il nous fait remonter au *Novum organum* de Francis Bacon au début du XVIIe siècle. Ce dernier considère que le langage est un « fabricant d'idoles » et que « les signes conventionnels procurent (...) un découpage de l'existence (...) subi par l'esprit » :

« Les plus dangereuses de toutes les idoles sont celles du forum, qui viennent à l'esprit de son alliance avec le langage. Les hommes croient que leur raison commande aux mots : mais les mots à leur tour exercent une influence toute puissante sur l'intelligence, ce qui rend la philosophie et les sciences sophistiquées et oiseuses. Le sens des mots est déterminé selon la portée de l'intelligence vulgaire, et le langage coupe la nature par des lignes que cette intelligence aperçoit le plus facilement. Lorsqu'un esprit plus pénétrant ou une observation plus attentive veut transporter ces lignes pour les mieux mettre en harmonie avec la réalité, le langage y fait obstacle (...). »

Un siècle plus tard Rousseau notait pour sa part que « Les langues, en changeant de signes, modifient aussi les idées qu'ils représentent. Les têtes se forment sur les langages, les pensées prennent la teinte des idiomes ». ⁶⁹⁵ C'est à ce problème que s'était attaqué G. de Humbolt⁶⁹⁶ : « Une interprétation triviale de la relativité linguistique consiste à remarquer qu'une langue donnée reflète la civilisation dans laquelle elle est parlée. C'est la réciproque qui constitue le problème de fond pour la philosophie : une langue limite-t-elle les possibilités de nos représentations ? »

La controverse autour de la relativité linguistique apparaît véritablement avec Sapir (1884-1939) et Whorf (1897-1941) : « *Le fait est que la « réalité » est, dans une certaine mesure, inconsciemment construite à partir des habitudes langagières du groupe. Deux langues ne sont jamais suffisamment semblables pour être considérées comme représentant la même réalité sociale. Les mondes où vivent des sociétés différentes sont des mondes distincts, pas seulement le même monde avec d'autres étiquettes.* » L'hypothèse de Sapir et Whorf est que « *Chaque langue est un vaste système de structures différent des autres, dans lequel il existe un ordonnancement culturel des formes et des catégories qui non seulement permet à l'individu de communiquer, mais également analyse le réel, remarque ou néglige des types de relations et de phénomènes, canalise son raisonnement et jalonne peu*

694 Barthes, *L'aventure sémiologique*, p 52.

695 *Emile*, livre II, édition de La Pléiade, tome IV, p 346-347

696 Humbolt, « La différence de construction du langage dans l'humanité et l'influence qu'elle exerce sur le développement spirituel de l'espèce humaine »

à peu le champ de sa conscience ». ⁶⁹⁷ Dans cette conception, notre perception dépend de notre langage.

Dans *Acheminement vers la parole* ⁶⁹⁸ de Heidegger, un entretien entre un Japonais et un philosophe permet d'opposer leur langue respective et d'examiner leurs capacités. Le Japonais remarque que la langue japonaise n'a pas « la force de définition grâce à laquelle des objets peuvent être représentés les uns par rapport aux autres dans un ordre clair, c'est-à-dire dans des relations mutuelles de hiérarchie et de subordination » et que même un bon traducteur japonais vit, lorsqu'il parle une langue étrangère, dans « un climat européen ». ⁶⁹⁹ Le philosophe doit alors reconnaître que la « maison de l'être », telle qu'il dénomme la langue dans la *Lettre sur l'humanisme*, ⁷⁰⁰ n'est pas la même selon l'origine linguistique du locuteur : « Si l'homme, par la parole de sa langue, habite dans la requête que l'être lui adresse, alors nous autres Européens, nous habitons, il faut le présumer, une toute autre maison que l'homme d'Extrême-Orient. ⁷⁰¹ » L'entretien met en scène cette difficulté par la recherche de mots pouvant les rassembler et les satisfaire dans une pensée commune.

Dans le *Tractatus Logico-philosophicus* (Proposition 5.5), Wittgenstein pose finalement que « Les limites de mon langage sont les limites de mon propre monde ». La formulation est proche de la conception Heideggerienne du langage : la perception est injonction à dire mais cette injonction conduit le dire poétique au silence par les limitations linguistiques qui lui sont imposées.

Selon les langues, la réalité n'est donc pas toujours découpée de la même façon. La méthode comparatiste a permis à Hjelmslev dans *Prolégomènes* ⁷⁰² de mettre en lumière la fonction sémiotique du langage et le caractère arbitraire établi par les langues entre expression et contenu : « *Chaque langue (...) établit ses frontières dans la masse amorphe de la pensée « en mettant en valeur des facteurs différents dans un ordre différent ».* ⁷⁰³ Pour illustrer le fait, Hjelmslev cite l'exemple désormais bien connu du « spectre des couleurs » ⁷⁰⁴ dans lequel, au niveau du contenu, « chaque langue établit arbitrairement ses frontières » ⁷⁰⁵ et, au niveau de l'expression, découpe « la zone vocalique » d'une manière différente selon les langues ⁷⁰⁶ » ; « *il n'existe pas de formation universelle, mais seulement un principe universel de formation. Le sens, en lui-même, est informe, c'est-à-dire non soumis en lui-même à une formation, mais susceptible d'une formation quelconque. Si limites il y a ici, elles se trouvent dans la formation et non pas dans le sens. C'est pourquoi le sens lui-même est inaccessible à la connaissance, puisque la condition de toute connaissance est une analyse, de quelque nature qu'elle soit. Le sens ne peut donc être reconnu qu'à travers une formation, sans laquelle il n'a pas d'existence scientifique (...). Les différences entre les langues ne proviennent pas des réalisations différentes d'un type de substance, mais des réalisations différentes d'un type de formation ou, en d'autres termes, de différentes formes par rapport à un sens identique mais amorphe.* » ⁷⁰⁷

697 *The selected writing of Edward Sapir*, traduction française, 1969, p 193, cité p 16 dans Auroux

698 Heidegger, *Acheminement vers la parole*, 1950-59, traduction en 1976

699 Heidegger, *op cit.*, p 88.

700 *id*

701 *id*, p 90

702 Hjelmslev (1943)

703 *id*, p 70

704 Autre exemple intéressant chez Eco, avec le mot « neige ». Accompagné d'un adjectif, il pourra avoir divers signifiés (neige immaculée, neige molle, etc.) mais dans la langue des esquimaux, il existe des termes distincts.

705 *id*, p 71

706 *id*, p 73

707 Hjelmslev, *Prolégomènes*, p 98-99

François Rastier et Yong Ho-Choi observent⁷⁰⁸ que certains termes sont ambigus chez Saussure : valeur, signification, concept, par exemple. François Rastier estime, dans « Valeur saussurienne et valeur monétaire », que l'analogie entre la pièce de monnaie et le signe linguistique est trompeuse. Parmi les raisons invoquées, notons que « la monnaie a une valeur fixe », le mot non : cette valeur varie en fonction du contexte. De plus, « la monnaie a une valeur d'échange, le mot une valeur d'usage » mais « c'est son usage qui détermine sa valeur, et non sa valeur qui détermine son usage ». Enfin, la communication n'est pas qu'un « échange de mots ».⁷⁰⁹

Le passage du plan extéroceptif du monde naturel au plan de la langue est décrit en termes phénoménologiques dans *Sémiotique des passions* : « Les traits, les figures, les objets du monde, dont ils constituent pour ainsi dire le signifiant se trouvent transformés, par l'effet de la perception, en traits, figures et objets du « signifié » de la langue, un nouveau signifiant, de nature phonétique, se substituant au premier. »⁷¹⁰ Ainsi, « Les deux types de perception (monde naturel / monde intérieur) entrent en interaction et cette interaction définit un système de positions différentielles, chaque position étant caractérisée selon les deux régimes de perception, l'ensemble est alors appelé système de valeurs ». Dans *Sémiotique du discours*, Fontanille définit également forme et substance : la substance est « le lieu des tensions intentionnelles, des affects, des variations d'étendue et de quantité » et la forme est « le lieu des systèmes de valeurs et de positions interdéfinies ». L'intelligibilité repose donc sur des systèmes de valeurs (individuels ou collectifs) intériorisés par le sujet. Ce que corrobore cette phrase de Wittgenstein, qui note dans son *Tractatus-Logico-Philosophicus* que « Le sujet n'est pas une partie du monde, mais une frontière de ce monde. Il en va de même d'ailleurs pour la valeur, qui n'est pas dans le monde, puisqu'elle appartient au royaume du sujet de volonté. »

III.1.1.2. « Valeurs dogmatisées » vs « valeur immédiate » chez Tortel

Dans le poème suivant, extrait de *Arbitraires espaces*, Tortel critique ce découpage imposé :

A les nommer ces choses là devant.
Interviennent elles sont.
L'apparition qualifiante qui rallume.
Rétablit la figure visible.
Hors de son immanence la mesurent.
En diverses intensités couleurs.
Formes pour être prononcées.
On les distingue elles découpent.
L'indubitable intérieur à soi-même.
Font mal à l'espace.
Le mettent en morceaux que je verrai pour lire.
Ce qu'il en est de lui.

708 *L'information grammaticale* d'octobre 2002

709 François Rastier, « Valeur saussurienne et valeur monétaire » et Yong-Ho-Choi, « La valeur en discours chez Saussure », *L'information grammaticale*, n°95, octobre 2002.

710 Greimas/Fontanille, *Sémiotique des passions*.

L'acte de découpage est une référence à Saussure et à sa description du système linguistique. Tortel ne se satisfait pas de « l'acte de découpage simultané » des deux « masses amorphes » de la substance de l'expression et du contenu. Toute saisie des structures du monde par le langage est une violence, une trahison par les découpages, distances et déformations qu'il instaure. Par son effet, les corps sont « endoloris ». Le sens est, Tortel s'accorde avec Hjeltslev, passage de la substance à la forme et pour le poète c'est une violence faite à la nature même de la chose d'être sortie de force hors de son immanence pour devenir forme (verbale). En fait, Tortel parle des signes linguistiques, des signifiants et de leur valeur en langue. Tortel s'attaque au fondement du langage, la fonction sémiotique du langage, à savoir la réunion du plan de l'expression et du plan du contenu. La langue opère en deux temps : elle sert d'abord à qualifier ce que le corps perçoit. La substance, objet de visée, source d'« intensités » est saisissable dans son étendue (« ces choses-là » (...) « la mesurent »), sa quantité (elles sont « diverses ») ou sa qualité (ses « couleurs »). Cette première relation instaurée entre le monde (ici l'« espace ») et les mots débouche sur une agression : les mots font « mal à l'espace, le mettent en morceaux » et, le titre du recueil le rappelle, de façon arbitraire. L'immanence s'oppose ainsi aux formes comme la perception à la catégorisation. L'intelligibilité repose sur des systèmes de valeurs (individuels ou collectifs) intériorisés par le sujet (« l'indubitable intérieur à soi-même ») et ces valeurs n'apparaissent et se positionnent en discours qu'après une opération de différenciation au sein des catégories et des paradigmes (« on les distingue »). Le texte ci-dessus constitue donc une mise en scène phénoménologique et philosophique de la sémiose et l'on peut, à juste titre, parler d'une sémiotique tortellienne même si Tortel n'était pas sémioticien. Celle-ci repose sur l'analyse sensible de l'objet car Tortel privilégie ce qu'il appelle la « valeur immédiate », c'est-à-dire la valeur sensible :

« Elle est toujours – bien entendu – prépondérante dès que l'objet, de quelque nature qu'il soit, est une création de l'homme et peut accéder ainsi à la dignité esthétique. (Je n'ai pas osé, par je ne sais quel désir, ou scrupule, d'anoblir, écrire fabrication, qui serait plus juste, plus modeste en tout cas...). Mais : le bleu qui couvre une partie de la toile de Cézanne est bien du bleu. La couleur est vue (et poisseuse quand elle est fraîche), de même que les pierres anonymes arrangées pour composer le monument sont toujours la même matière, rugueuse et pondéreuse, même non renversée en son signe. Le bleu n'est pas le signe, le schéma, la représentation intellectuelle de ce bleu ; qui est le même – non, pas le même, n'exagérons pas -, en tout cas de même nature de bleu que le bleu du ciel ou de l'eau profonde. Une fois sur la toile, je n'ai plus besoin de me l'imaginer (...) une valeur immédiate parce que je la vois. Valeur que les quatre petits trucs qui composent le mot bleu que je suis en train d'écrire, n'ont pas. J'écris « bleu », ce n'est rien. Je ne dis, ne fais rien.⁷¹¹ »

III.1.1.3. La dé-hiérarchisation des valeurs

Dans *Ratures des jours* Tortel constate chez lui une « tendance à dé-hiérarchiser les valeurs objectales ». C'est en attaquant la forme même qu'il pense pouvoir atteindre un ordre nouveau. C'est cette qualité innovante qu'il discerne et loue chez Bataille qu'il place dans la « permanence d'une lignée fouriériste, nécessaire contre un certain marxisme ». L'univers de Bataille est pour Tortel « l'utopie sociale réinventée à partir du melon et de la compote, c'est la lutte contre la hiérarchisation et c'est fondamental comme le cigare de

711 *Ratures des jours*

Mallarmé ». La décomposition, l'informe, deviendront ainsi sur le plan objectal des thèmes majeurs de l'œuvre de Tortel. Sur le plan linguistique la dé-hiérarchisation affectera plusieurs niveaux : la structure (par désorganisation) ou les niveaux de langue. Dé-hiérarchiser, c'est en fait ôter leur valeur coutumière aux objets et, éventuellement, créer une nouvelle hiérarchie. Elle concerne donc aussi bien le plan du contenu que celui de l'expression. Dans *Explications ou bien regard*, par exemple, la poésie intègre les vues pourries, difformes ou gelées de la mort. Dans *Naissances de l'objet*, le lexique du poète relève d'un registre courant, le style se fait bas et simple pour une parole « calme et vraie ». La position, qu'il partage avec son ami Francis Ponge est à la fois éthique et politique, suscitée par le refus du dogmatisme : « *Et c'est là que le mégot de Tentative orale, devient un objet révolutionnaire. Dé-hiérarchiser, donc, comme s'il fallait enseigner à la variété et à la rigoureuse harmonie une certaine façon d'être modestes. Leur rabattre un peu leur caquet, et rabattre le nôtre. (...) son souci constant à récuser toute espèce de dogmatisation des valeurs puisque (laissons-lui la parole) : « Aussitôt les valeurs dogmatisées naissent les schismes, d'où tôt ou tard catastrophe suit. » Ainsi, plutôt que d'aboutir fatalement à la catastrophe, abolissons-nous immédiatement les valeurs en chaque œuvre (et en chaque technique), dans le moment même où nous les découvrons, élaborons, élucidons, raffinons. C'est la leçon, par exemple, en poésie, de Mallarmé. » Un tel propos suppose nécessairement que Ponge récuse toutes les orthodoxies hiérarchisantes – c'est-à-dire qu'il sera toujours inutilisable pour quelque pouvoir que ce soit.*

Prodigalité contrôlée, largesse (qui inclut largeur) : elles sont indispensables à une tentative en vue de contrebattre la dogmatisation et la hiérarchisation (Hiératisation, sacralisation...). Nous n'avons par ailleurs aucun sentiment de la hiérarchisation des choses à dire » : cet aveu est capital qui, plaçant Francis Ponge à l'écart de toute série, confère à sa parole une tonalité surprenante, car, prenons-y garde, à partir du moment où le sentiment d'une hiérarchie entre les choses à dire – qui obnubile et guinde la plupart des poètes, même les plus grands et surtout les plus prestigieux -, est aboli, aucune d'entre elles n'est négligeable. Le : Tout était digne d'être aimé, d'Éluard, devenant avec Ponge : tout est digne de réclamer l'expression, un désir humain essentiel est alors précisé, tiré hors d'une certaine confusion sentimentale où l'émotion risque de devenir molle, ou abstraite. Tout est donc pour être dit, c'est-à-dire amené sur le plan où il devient profitable et agréable à l'homme, selon la qualité propre de celui qui prend la parole.

Qu'est-ce à dire sinon qu'il n'y a plus d'escamotage possible d'une des choses qui sont là, pas plus qu'il ne reste de partie orgueilleusement décorée dans un univers voué tout entier à la parole qui le réanime. »

Cette poétique conçoit l'égalité et la dignité de chaque chose devant le dire, ce qui conduit à l'idée d'une absence de hiérarchisation au sein du vivant comme du non vivant. Le rôle du poète est bien de dire tout ce qui constitue l'univers et tout ce qui peut communiquer une émotion vive (et non « molle ou abstraite »). Tortel a prêté grand intérêt à la « qualification » pongienne qui cherche à dire l'objet dans son exhaustivité mais sans le représenter :

« Le jeu de patience consiste à trouver celui qui représentera l'objet dans son intégralité. Mais bien que chaque qualificatif n'occupe qu'un pan de l'espace rempli par ce dernier, on peut croire qu'en fin de compte, ils formeront, sans combler les vides qui les séparent, un ensemble assez explicite (assez qualifiant, bien sûr) pour que l'objet, nanti de ses attributs, restitué dans ses insignes, apparaisse dans sa figure, ou gloire : on constate plutôt qu'ils s'encombrent et que, la plupart du temps, ils ternissent et se détruisent les uns

les autres dans leur juxtaposition ou leur entassement. ⁷¹² (...) *Et son nom supposé indivisible, qui semblait le contenir comme l'aurait fait le jour et pour ainsi dire l'éclairer dans son être, ne suffit plus sous le choc inquisitorial, à le justifier : à le raconter, éclate en une volatilisation adjective où l'objet proprement dit disparaît – pour apparaître autre, divers et brisé, privé de son identification avec le nom qui était lui et qui s'est anéanti en différentes qualités. Avant l'interrogation, tout objet reposait en lui-même, en ce berceau qu'était son nom qui ne se reconstituera qu'en tant que signe.* »⁷¹³

Mais « La puissance qualifiante » apparaît ainsi « à la fois totale et bornée » ce qui constitue une différence entre l'esthétique de Ponge et celle de Tortel, le premier ayant un goût plus marqué pour la clôture alors que l'autre privilégie l'ouverture.

Tortel, on le voit, est en accord avec l'écosémiotique lorsqu'il déclare la nécessité de dé-hiérarchiser et pense trouver cette tentative chez Mallarmé ou chez Ponge. On peut mettre en relation son constat et celui de Nicole Pignier lorsqu'elle considère l'importance de l'influence structuraliste dans les activités de design : « le geste de design consiste à découper les systèmes linguistiques, les mythes, les rêves, les espaces en unités simples », c'est le geste structuraliste. Elle souhaiterait « une déstabilisation des jugements et une dé-hiérarchisation des valeurs ». Nicole Pignier nomme des chercheurs qui ne sont pas des découpeurs de systèmes : Edgar Morin, Augustin Berque, Pierre Henri-Gouyon, François Laplantine, le designer Victor Lapanek. Le geste qu'il convient d'adopter, selon elle, « consiste à intégrer, à s'imprégner, à ne pas seulement voir mais à être attentif à ce qui nous regarde. » Elle cite Laplantine : « S'imprégner *méthodiquement de ce qui est en train de se passer et de passer ne conduit pas nécessairement à un renoncement, à la manière bouddhiste d'une dissolution du réel qui aurait un caractère illusoire, mais à une dés-absolutisation des jugements et une dé-hiérarchisation des valeurs. Nous devons être particulièrement attentif à tout ce que le rationalocentrisme a conçu dans des relations de subordination et que le positivisme a, lui, exclu du champ (...).* »

III.1.2. L'arbitraire du signe.

III.1.2.1. Tortel face à l'« équivoque » arbitraire.

Bien que l'on puisse observer une évolution dans les choix ou les propositions stylistiques, dire avec justesse la relation à la nature est un souci qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Jean Tortel. L'arbitraire pensé comme caractéristique première du signe verbal n'est pas seulement l'assise d'un relativisme linguistique dû aux choix consensuels des communautés ; il est également une violence faite à la nature des choses, sorties hors de leur immanence et renversées, « répandues » sur le corps de la feuille, dans un désaveu de la proprioceptivité native qui ne se reconnaît plus dans les valeurs qu'elle produit. Bien que Lucie Bourassa ait considéré dans un article récent ⁷¹⁴ que Tortel entérinait l'arbitraire saussurien, nous pensons au contraire que la critique de l'arbitraire du signe est explicite dans *Ratures des jours* : « Il y a une grande équivoque dans ce mot d'arbitraire, quand on dit que la signification des mots est arbitraire. Car il est vrai que c'est une chose purement arbitraire que de joindre une telle idée à un tel son plutôt qu'à un autre ; mais les idées ne sont point des choses arbitraires, et qui dépendent de notre fantaisie, au moins celles qui

712 Francis Ponge *cinq fois*, P 40

713 *Id*, p 41

714 Lucie Bourassa, « Tout encore à dire : figurations du langage chez Jean Tortel », dans *Relire, relier Jean Tortel*, (textes réunis par Catherine Soulier, actes du colloque 19-20 avril 2011, université Paul Valéry, Montpellier 3), revue Triage, supplément 2013, Tarabuste éditions

sont claires et distinctes ». Il y a donc, quelque part, une motivation des signes. Certes, l'arbitraire du signe est, dans un premier temps, vécu comme une fatalité. « Ecrire Soleil », lisons-nous dans *Ratures des jours*, « n'est rien écrire parce que cet agglomérat de signes conventionnels – *n'est pas* (pas plus que Sol, ou Sonne ou Hélios) le soleil qu'il me faut retrouver derrière lui, déchiffrer à la lumière du soleil réel, de l'objet qui a embrasé, ébloui. » Tortel, dans le texte précédemment évoqué sur le bleu de Cézanne reconnaît aussi que le bleu n'est pas « les quatre petits trucs » qui composent le mot « bleu ». Tortel accepte d'abord, valide le terme dans un sens saussurien mais il retrouve la motivation du langage :

« cal ou gal...la plus grave racine ». ⁷¹⁵ Tortel regrette aussi l'arbitraire d'un genre attaché à un mot : « Que « pétale » soit masculin, je ne peux m'y faire » ⁷¹⁶ car son ressenti s'y oppose.

Mais la question de l'arbitraire s'intègre dans l'ensemble plus vaste de la convention poétique, qui instaure une distance fallacieuse au réel. Il s'agit bien de faire la critique de tout un langage en refusant les conventions installées et en cherchant un langage neuf qui exprime avec justesse l'expérience poétique du sensible. De fait, si Tortel accepte d'abord l'arbitraire, il le regrette et le remet en question, faisant alors preuve non d'un anticratylisme (refus du « mimologisme » au sens de Gérard Genette, refus de la relation d'imitation, d'analogie entre le mot et la chose) mais de ce que Genette a choisi d'appeler un « cratylisme secondaire » (regret que ce ne soit pas ainsi) ⁷¹⁷. Sa pensée a évolué et il s'est demandé si tout dans le langage était arbitraire. Avec d'autres poètes, Tortel explore les voies non d'une remotivation langagière mais davantage celle de la motivation langagière. C'est là une différence essentielle avec Ponge. La réponse de Tortel reste plus nuancée, plus précautionneuse que celle de Ponge qui remotive, resémantise les mots pour se dégager de l'arbitraire du signe.

Le titre *Arbitraires espaces* peut se comprendre tout à fait en dehors d'une filiation saussurienne. L'espace du poème est un poème signe, un « double arbitraire » constitué de mots arbitraires mais où « arbitraire » signifie à la fois « choisi par volonté » et « par prise de pouvoir ».

« Arbitraire » a en effet plusieurs sens comme l'atteste cette définition ⁷¹⁸ :

adj. 1 Qui dépend de la seule volonté, du libre choix, et non de l'observation d'une loi, d'une règle. Choix arbitraire. 2. Qui relève du caprice de quelqu'un, aux dépens de la justice ou de la raison. Mesure, pouvoirs arbitraires. 3. Qui ne tient pas compte de la réalité, sans fondement. Un regroupement arbitraire.

n.m. 1 Autorité qui n'a pas d'autre fondement que le caprice, la fantaisie de celui qui l'exerce.

Ling. Arbitraire du signe : absence de relation de causalité ou de nécessité entre les deux faces du signe, le signifiant et le signifié. (Notion introduite par Saussure).

Dans le poème ci-dessous, c'est bien le « désir » du poète qui est mis en avant :

Sans doute l'infini désordre.
Établit à son gré les signes.
Qui le ponctuent dans le double arbitraire.

715 *Ratures des jours*, p 35

716 *Ratures des jours*, p 199

717 Genette, *Mimologiques*.

718 Larousse 2007

Des noirs et des fausses distances.
Cependant je m'y reconnais.
Tant cela s'enchaîne répond.
A l'exigence de montrer.
Les formes nécessaires les corps.
Séparés qui s'accordent.
A des raisons leurs beautés dépendantes.

De mon désir et des blancs tout autour.

Le jardin, comme le poème, dans l'idéologie tortellienne et dans l'idéologie occidentale en général, est un espace arbitraire car produit par l'homme, soumis au pouvoir et aux fantaisies de l'homme mais aussi du hasard et des « mouvements au-delà » dont il était question dans un texte précédemment cité. Jean Tortel aurait très certainement apprécié les idées de Gilles Clément qui n'asservit pas le jardin à cette idéologie ou encore celles du philosophe François Jullien dans son éloge du jardin chinois.

Autour de Saussure.

Nous allons maintenant retracer avec Sylvain Auroux et Gérard Genette l'histoire de cette controverse de l'arbitraire qui animait la philosophie du langage bien avant Saussure puis revenir sur le contenu même du *Cours de Linguistique générale* de Saussure en prenant d'abord appui sur les travaux des linguistes Paul Miclàu et Jean – Louis Calvet puis sur ceux du sémioticien Jean–Marie Klinkenberg et du psychanalyste Lecercle (dont les références sont Derrida et Deleuze). Ces premiers développements confirment l'intuition de Jean Tortel et vont dans le sens d'une conception plus écophénoménologique comme celle qui est proposée par l'écosémioticienne Nicole Pignier.

Avant Saussure

Si la problématique du lien du mot à la chose est traitée depuis *Cratyle* de Platon, les débats auxquels elle donne lieu sont loin d'être clos. Avant Saussure, la question de l'arbitraire ou de la motivation des signes animait déjà la réflexion philosophique. Au chapitre « Hermogène logothète » dans *Mimologiques*, Gérard Genette propose une étude qui a le grand mérite de mettre en lumière la diversité et la disparité des opinions sur l'arbitraire et la motivation des signes. De fait, les deux thèses reposent sur de solides arguments et la perplexité ou l'apparente contradiction de Tortel étaient amplement justifiées.

Dans *La philosophie du langage*, au chapitre “Les propositions grecques”, Sylvain Auroux évoque quant à lui la septième lettre de Platon, dans *Le sophiste* ainsi que *Gorgias* où “ l'absence d'identité et de rapport entre les signes du langage et les choses empêche la transmission de l'être des choses” et “ donne à son discours la vertu destructrice d'un “nihilisme ontologique” mais avec une possibilité pour le langage de renouer le lien à l'être. Auroux cite ainsi *Parménide* : “le signe linguistique, nom ou phrase, est considéré comme un indice imparfait de la réalité et un instrument douteux de la connaissance” d'où une création de néologismes pour “révéler un référent voilé, dire l'être, créer la connaissance de l'être par le langage”.

Gérard Genette désigne comme "mimologie" la relation par laquelle la chose montre le mot. C'est un synonyme de cratylisme. Dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie*⁷¹⁹, la mimologie est "la relation d'analogie en reflet (d'imitation), laquelle motive, c'est-à-dire justifie l'existence et le choix du premier." Dans cet ouvrage nous pouvons, au fil des chapitres, relever les exemples suivants de motivation langagière : le surnom, le néologisme, les emprunts à une autre langue, la composition lexicale, la formation de familles de mots par suffixation (cerise + ier = cerisier), l'étymologie (de filiation, populaire ou herméneutique (au Moyen Âge, dans l'exégèse chrétienne: homo = humis, malum "pomme" = malum "mal"), la mimesis phonique (onomatopée, symbolisme des sons) bien que Socrate, dans *Cratyle*, reconnaisse qu'il n'y a pas de "r", phonème du mouvement dans "kinesis" et qu'il y a un "l" phonème de la fluidité dans "sklerotes".

Locke, dans *Essays*, pense que la "caractéristique stable et essentielle du signe c'est d'être arbitraire "⁷²⁰. Il y a également " conventionnalisme" : "*La convention c'est une activité du sujet qui donne son accord, son consentement. Il y a une parenté profonde entre la philosophie linguistique de Locke et sa philosophie politique. De même que nul ne peut être soumis au pouvoir politique d'un autre, s'il n'y a lui-même consenti*⁷²¹, nul mot ne peut avoir de sens qu'il n'y consente. Locke utilise fréquemment le vocabulaire consensualiste (...). Il s'agit le plus souvent d'une convention tacite (...). Consentir tacitement à l'usage linguistique, c'est tout simplement accepter que certains sons puissent valoir pour nos idées et ce que nous supposons être celles des autres se rapportant aux mêmes objets. Nous ne saurons qu'indirectement, dans l'usage même, si ce consentement tacite est fondé, mais dès qu'il est acquis nous sommes engagés dans la circulation des mots et dans toutes les surprises ou disputes qui tiennent à leur arbitraire, c'est-à-dire non seulement aux imperfections qui en découlent naturellement, mais aussi aux abus dont les hommes se rendent coupables. C'est pourquoi il faut régler la convention et la rendre explicite en formulant des règles (...)"

Leibniz parle d'un « ordre », d'une « connexion », d'une « proportion » entre les caractères et les choses qui n'est pas arbitraire : « *il y a entre eux (les caractères) un ordre qui correspond aux choses, sinon dans les mots en particulier (quoique cela fut encore préférable) , au moins dans leur union et dans leur flexion ; (...) cet ordre quoiqu'il varie d'une langue à l'autre, conserve néanmoins une sorte d'analogie dans toutes (...) bien que leurs caractères soient arbitraires, il y a pourtant dans leur emploi et leur connexion quelque chose qui ne l'est pas ; je veux dire une certaine proportion entre les caractères et les choses, un rapport qu'ont entre eux les divers caractères qui expriment les mêmes choses. »*

Condillac reconnaît l'existence de raisons dans le choix de certains signes et Eco argue dans le même sens : « *On peut trouver d'excellentes raisons pour associer le rouge et l'idée de danger, ou quelques lignes jetées sur une feuille de papier à la forme du corps humain* »⁷²². Dans sa seconde philosophie, Condillac soutiendra qu'en quelque période que ce soit le langage n'est pas fondamentalement arbitraire au sens de la relation. Mais il reste conventionnel (la langue est bien convention : mots, règles, syntaxe, usages) :

" *Les langues ne sont pas un ramas d'expressions prises au hasard, ou dont on ne se sert que parce qu'on est convenu de s'en servir. Si l'usage de chaque mot suppose une convention (nous soulignons), la convention suppose une raison qui fait adopter chaque mot*

719 Genette, *op.cit.*

720 Auroux, p 96

721 Cité par Auroux, *Deuxième traité sur le gouvernement civil*, chap. VIII, § 95

722 Eco, *Le signe*.

et l'analogie, qui donne la loi, et sans laquelle il serait impossible de s'entendre, ne permet pas un choix absolument arbitraire. "723

Gérard Genette rapproche Socrate et Mallarmé pour conclure à un "cratylisme secondaire" de leur idéologie linguistique. Leur opinion est que le langage n'est pas mimologique mais ils le regrettent :

" Sa querelle⁷²⁴ contre sklerotes (dureté) annonce de manière frappante celle de Mallarmé contre les couples " pervers" jour/nuit, ombre/ténèbres, incapables d'exprimer les objets respectifs par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix."

Au chapitre "Au défaut des langues", Gérard Genette compare aussi les recherches et réflexions de Mallarmé et de Valéry sur les langues et le langage poétique. Mallarmé s'est intéressé à des phénomènes tels que l'anglicisation, l'onomatopée, le "hasard" lié aux termes : l'anglicisation forcée des mots français se manifeste ainsi dans des mots comme napperon (apron), chirurgien (surgeon), asphodèle (daffodil), avec altération de forme ou encore librairie (library) avec altération de sens. L'onomatopée est, selon le poète, un "état d'infériorité" dans la langue mais est peut-être "le premier" procédé dans la langue. De nombreuses recherches sont menées sur le rapport sonorités / sens dans les mots, sur la "signification" des lettres, le sens des racines indo-européennes. "Qu'est-ce qu'une racine ?" se demande Mallarmé, " Un assemblage de lettres, de consonnes souvent montrant plusieurs mots d'une langue comme disséqués, réduits à leurs os et tendons, soustraits à leur vie ordinaire, afin qu'on reconnaisse entre eux une parenté secrète."⁷²⁵ On trouve également une réflexion sur le "corps de la langue" qui nous apparaît proche de celle menée par Tortel. Pour lui, le son est un élément sensible qui reste en partage :

« Le langage figure l'objet et par conséquent le détruit en le transformant en signes. Reste cependant qu'une certaine matière relative à l'objet ne peut être éliminée : car la matière phonique n'est pas figure et subsiste en tant que telle. La gorge la conserve et l'émet alors que les yeux ont perdu dans l'écriture la matière de leur discours." ⁷²⁶

Si pour Mallarmé le vers peut "rémunérer le défaut des langues", Valéry estime au contraire que le poème crée une illusion : " un poème (...) doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens". Valéry n'apprécie pas particulièrement l'harmonie imitative : "Les signes du langage sont absolument distincts de leur sens : aucun chemin rationnel ou empirique ne peut mener du signe au sens".⁷²⁷ De même, il considère "impossible" de transformer des signes conventionnels en signes motivés ; tout au plus peut-on en donner "la sensation", "l'impression", "l'illusion".⁷²⁸

Avec Saussure

La question de l'arbitraire est toujours débattue. Beividas argue pour une conception « radicalement » arbitraire du signe. Michel Arrivé, cependant, a rappelé que E. Pichon, en 1939, puis E. Benvéniste ont argumenté contre l'arbitraire du signe M. Arrivé se contente de parler de l'arbitraire comme d'un « postulat » - c'est également notre point de vue. ⁷²⁹ Il remarque que les articles qui sont consacrés dans *Dictionnaire raisonné de la théorie du*

723 Cité par Auroux, Leibniz, *Langue des calculs*, p 1-2 1981

724 De Socrate

725 Cité par Genette, *op.cit.*, *Les mots anglais*, p 962, cité p 300

726 *Le trottoir de trèfle*, p 72

727 Genette, *op.cit.*, Valéry est cité p 320

728 *Id*, p 334

729 Propos de M. Arrivé, p 18, préface de Beividas. Peirce et Louis Hébert pensent comme M. Arrivé.

*langage*⁷³⁰ à l'arbitraire et à la motivation ne comportent aucune prise de position radicale en faveur de l'arbitraire et le second tome prête attention aux « structures morphophonologiques, plus ou moins motivées ». Waldir Beividas explique que Saussure pose en fait la relation du signifiant et du signifié : pas l'arbitraire du signe, comme on l'entend rappeler fréquemment. Dans le *Cours*, pourtant, nous lisons ceci page 100 : « Le signe linguistique est arbitraire ». Beividas accuse Benvéniste de « réalisme occulte ». Cependant, ce qui peut sembler abscons et « occulte » dans le propos, c'est de vouloir « soutenir le principe de l'arbitraire dans sa radicalité »⁷³¹.

Saussure parle du signe linguistique et se demande si une sémiologie organisée pourra intégrer les signes naturels (par exemple la pantomime) ou pas. De même, il récuse l'emploi du mot « symbole » pour le « signe linguistique » car le symbole n'est « jamais tout à fait arbitraire » : « Il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié » ; il donne l'exemple de la balance, symbole de la justice.⁷³² Dans *Cours de Linguistique Générale*, les notes qui accompagnent le deuxième paragraphe sur l'arbitraire du signe, adoptent la même démarche rectificatrice, pour remettre le principe d' « aplomb ». Le second principe énoncé est celui de la linéarité du signifiant (mais débouté par nombre de poètes qui délinéarisent). Chez Saussure, il y a un « arbitraire absolu » et « un arbitraire relatif » : « le signe peut être relativement motivé » : dix-neuf = dix+neuf ; cerisier : cerise + ier (ceci montre selon lui, qu'il n'y a pas que des oppositions dans le système de la langue mais aussi des solidarités : « En effet tout le système de la langue repose sur le principe irrationnel de l'arbitraire du signe qui, appliqué sans restriction, aboutirait à la complication suprême ; mais l'esprit réussit à introduire un principe d'ordre et de régularité dans certaines parties de la masse des signes. » ; « Il n'existe pas de langue où rien ne soit motivé ; quant à en concevoir une où tout le serait, cela serait impossible par définition. Entre les deux limites extrêmes – minimum d'organisation et minimum d'arbitraire - on trouve toutes les variétés possibles. » Il y aurait ainsi des langues plus « lexicologiques » chinois, allemand et d'autres plus « grammaticales » anglais, indo-européen, sanskrit. Le français est caractérisé par « un accroissement de l'arbitraire » alors que le latin était beaucoup plus motivé.⁷³³ Saussure, d'ailleurs, s'est intéressé à l'étymologie des noms de famille : il y a, souvent, motivation évidente (exemple : « Favre » vient de Faber). Saussure envisage le cas des onomatopées et des exclamations mais, il faut l'avouer, c'est pour en minimiser la portée. Sur les onomatopées, il nous dit que « Ce ne sont jamais des éléments organiques d'un système linguistique. Leur nombre est d'ailleurs moins grand qu'on ne le croit. » ; sur les sonorités , il ajoute : « Des mots comme fouet et glas peuvent frapper certaines oreilles par une sonorité suggestive; mais pour voir qu'ils n'ont pas ce caractère dès l'origine, il suffit de remonter à leurs formes latines (fouet dérivé de fagus « hêtre », glas = classicum) ; la qualité de leurs sons actuels, ou plutôt celle qu'on leur attribue, est un résultat fortuit de l'évolution phonétique. » ; les onomatopées « authentiques » sont également reléguées en arrière plan vu les différences d'une langue à l'autre. Les exclamations, pour finir, « ne sont pas plus dangereuses pour notre thèse » dit-il, « On est tenté d'y voir des expressions spontanées de la réalité ». À nouveau la comparaison des langues est pour lui un argument suffisant : elles

730 Greimas / Courtès.

731 Beividas, P 47-48

732 Saussure, *Cours de linguistique générale*, P 100-101

733 *Id*, P 180-184

différent. « En résumé, les onomatopées et les exclamations sont d'importance secondaire ». ⁷³⁴

Saussure revisité par les linguistes

En 1970, dans *Le signe linguistique*, Paul Miclàu⁷³⁵ consacre un chapitre entier à l'arbitraire du signe et présente des exemples de motivation du signe. Après un rappel de la polémique née dans les années 40 autour de l'arbitraire et de l'indissociabilité des deux faces du signe, il précise que Saussure lui-même avait besoin de reformuler le terme "arbitraire": " Nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité." ⁷³⁶ Miclàu pense comme Benvéniste pour qui, au contraire, le lien était nécessaire et se réfère aux travaux de Charles Bally qui permettent de compléter et d'avancer la première classification proposée. Bally distinguait les cas de motivation absolue (motivation par le signifiant : avec les interjections - la plupart des interjections expriment une réaction spontanée d'ordre sensoriel ou émotionnel - et les onomatopées), le symbolisme phonétique, l'intonation, l'accentuation), la motivation explicite (la "relative" chez Saussure) : celle des familles de mots "dynamiques" ou "historiques" (camp / champ), dérivés, par préfixation ou suffixation, composés, les formes grammaticales qui offrent "la possibilité d'analyser un signe par d'autres signes" et la motivation implicite (par association ou motivation sémantique), c'est le cas de la comparaison et de la métaphore : "*Dans la motivation sémantique on peut établir plusieurs degrés de participation des traits représentables à la constitution d'un signifié enrichi par une image. Soit le mot français grue. Quand il se rapporte à l'oiseau, il se réalise comme signe immotivé*"(...) (*image d'une grue plus ou moins schématisée*) au sens figuré pour désigner une femme et comme terme technique".

Miclàu rappelle les diverses propositions qui furent faites : remplacer "signe" par "symbole" (rejet de Saussure), remplacer "arbitraire (subjectif) par "conventionnel"; un élargissement progressif de la notion de motivation: motivation phonétique ("piailler"), morphologique par dérivation (chant-eur), sémantique par les figures de style ("mouche" pour "espion"), l'intonation (souvent similaire dans les langues) "marquant certaines particularités du message"; pour certains les pronoms sont les mots parmi les plus arbitraires. En ce cas, il existe "un rapport nécessaire" entre le signifiant et le signifié. Mais "nécessaire" ne signifie pas "arbitraire" (qui laisse supposer que " le signifiant pourrait être modifié selon le bon plaisir des locuteurs, supposition combattue par Saussure lui-même. "Nécessaire" ne s'oppose pas davantage à "immotivé", ce dernier terme impliquant l'idée de "non fondé", d'"injustifié". "Le nécessaire est donc une catégorie corrélatrice au contingent, à l'accidentel" qui est "le mode de manifestation de la nécessité : la nécessité fraye sa voie à travers la multitude des faits accidentels. Mais l'accidentel n'a pas une sphère illimitée d'action. Il est limité par certaines conditions de lieu, de temps, etc." (...) Ici l'existence du système linguistique, son système phonologique, les paradigmes lexicaux."

Bally, cité par Miclàu, rappelle le lien du signe à la société à laquelle il appartient : "Bally considère les concepts comme le produit de la mentalité sociale : il donne l'exemple de l'idée de vertu qui ne résulte pas d'un amalgame d'idées que les individus se font de la vertu ; au contraire, elle est imposée par la vie sociale et la pratique de la langue. "Le concept est nécessairement déterminé par la réalité et a par là une valeur objective, de sorte

734 *Id*, P 102

735 Résumé des informations essentielles à notre propos contenues dans Miclàu, *Le signe linguistique*.

736 *Id*, p 101

qu'à ce point de vue il ne saurait être arbitraire" ; "la langue latine, on l'a souvent remarqué, reflète les occupations essentielles des Latins – l'agriculture et la vie militaire : delirare "s'écarter de la ligne droite" a d'abord été appliqué aux bœufs attelés à la charrue, lorsqu'ils s'écartaient du sillon, et par la suite a été employé au figuré (cf. Délirer). "

Dans *Le jeu du signe*, en 2010, l'opinion de Calvet mérite d'être relevée : il distingue "quatre Saussure, celui des publications scientifiques, celui des cours de linguistique, celui des travaux sur les anagrammes et celui des inédits récemment publiés (...). Roland Barthes distinguait un Saussure blanc (celui des cours) et un Saussure noir (celui des anagrammes)." Yong-ho-choi, quant à lui, distingue le "Saussure structuraliste" et le "Saussure authentique" puis le "Saussure officiel", le "Saussure officieux", le "vrai Saussure" et le "Saussure fictif" ; "Plus importante est la contradiction du "faux" Saussure qui considère le signifiant et le signifié comme intimement unis mais définit ensuite le signifiant comme linéaire. Étrange façon de n'accorder qu'à une face du signe, le signifiant, une caractéristique (la linéarité) alors qu'on vient de dire que les deux faces sont indissociables. Si le seul signifiant est linéaire, en effet, les deux faces du signe ne sont pas si unies qu'il vient de l'affirmer". Michel Arrivé le souligne avec force : " Comme s'il était possible de séparer les deux faces. Car n'est-ce pas les séparer que d'attribuer à l'une d'entre elles une propriété qui est refusée à l'autre ?" M. Arrivé relève ici une contradiction de taille.

Calvet rappelle : " Concernant l'arbitraire, Émile Pichon en 1937 et Émile Benvéniste en 1939 ont souligné le glissement théorique de Saussure qui pose que la relation entre le signifié et le signifiant est arbitraire et démontre en fait l'arbitraire de la relation entre le signe et le référent" par exemple boef et ochs en allemand (" il y a donc bien là un dérapage dans l'argumentation". Calvet poursuit dans la même veine : " Il nous faut donc conclure, même provisoirement, en rappelant tout d'abord que Saussure n'a jamais écrit le *CLG*, qu'il venait faire cours les mains dans les poches, sans notes ou presque, alors que dans le même temps il noircissait des pages sur les anagrammes. Pourtant il était obsédé par l'idée d'élaborer une théorie de la langue, et vivait en pleine contradiction. (...) Le signe à deux faces (...) les réflexions sur les anagrammes (...) il ne parvient pas à la capter, à la formaliser, obnubilé qu'il est par l'intention." Louis-Jean Calvet donne de nombreux exemples qui dérogent, contreviennent à la loi saussurienne du signe : les lapsus (ce n'est pas l'intention qui produit le sens), les ambiguïtés dans les chansons, les étymologies populaires (elles prouvent la dissociation du signifiant et du signifié) les énantiosèmes (signifiants ayant des signifiés opposés, ex: hôte ou en anglais "to let, to rent, to praise: traduction "louer" en français issu du latin laudare, d'où laudatif et du latin locare d'où locatif) ; la métaphore: le signifié est invariant, le signifiant change ; la métonymie: le même signifiant donne un signifié différent (exemple : boire un verre) ; elles montrent toutes deux que les deux faces du signe ne sont pas indissociables.

Sa réflexion autour de l'interprétation freudienne des rêves, quant à elle, montre que l'association d'un signifié aux signifiants du rêve n'est pas toujours évidente, et ne peut aboutir qu'au terme d'une construction du sens (exemple donné : le mot autodidasker). Calvet trouve chez le linguiste Antoine Culioli des remarques qui confortent sa conception : "il n'y a pas des énoncés tout prêts, des vérités toutes prêtes, mais des énoncés produits par un sujet, de telle manière que l'autrui va lui-même reconstruire..." Culioli évoque l'idée d'un ajustement entre eux et pour y parvenir d'un nécessaire calfatage. Calvet parle alors d'une "régulation des relations interpersonnelles par le langage. (...) Le signe ne nous sert pas le sens sur un plateau", ajoute-t-il. Le sens du signifiant est souvent trouvé par des allers-retours dans la phrase, en amont ou en aval du signifiant, qui nous permettent de le déterminer (un autre mot, des indices, la situation...). Calvet apprécie également les

distinctions de Jacques Lacan : “ La primauté du signifiant” et “les effets de signifié” du signifiant : ” Le signifiant, en fait, désigne quelque chose”. Selon Calvet “ nous cherchons dans l'interaction à savoir ce qu'il désigne”. Il désigne un référent (une cible que “rate” le signifié)⁷³⁷”.

Psychanalyse et refus de l'arbitraire

Dans *La violence du langage*, de Lecercle, l'auteur rejoint l'analyse de Calvet et observe que “Saussure ne soutient pas que les signes sont totalement immotivés, n'a pas la conception positiviste stable de la langue mais il parle de “motivation relative”, la motivation relative apparaissant comme une “correction partielle” du système de la langue.” Dans son ouvrage, Lecercle reproche cependant à Saussure de traiter l'étymologie populaire comme “ un phénomène pathologique”. Cette langue de Saussure est un objet “abstrait”, regrette-t-il, “Cet objet idéal ne correspond évidemment pas à la réalité du langage, car on peut montrer que ces caractéristiques ne s'appliquent pas à la langue de tout un chacun, laquelle est corrompue, hétérogène, et ne se laisse pas si aisément distinguer de ce qui lui est extérieur, ou bien d'autres langues”. Lecercle s'intéresse aux mots-valises (brunch = breakfast + lunch) à l'équivoque (Lalangue), l'ambiguïté, aux homophonies. Le travail du “reste” dans sa conception, est identique, selon lui, au “travail du rhizome ⁷³⁸ ” dans la philosophie de Deleuze.

La “ symétrie entre les deux faces ” du signe ” a été remise en question par Derrida et Lacan. Avec Derrida, Lecercle voit dans la distinction Signifié (contenu/ niveau de l'intelligence) et Signifiant (expression / niveau du sensible) la continuité d'une conscience « idéaliste - logocentrique » qui se pense maître du monde et le risque de considérer l'oral premier et l'écrit second et de ne voir dans ce dernier qu'un simple instrument de transcription. Derrida pense que “ Signifié et signifiant sont conditionnés par une “production systématique de différences” (la différence), chaque élément de la langue ne se constituant qu'à partir de la trace laissée en lui par tous les autres ; (...) Derrida maintient la distinction signifié /signifiant au niveau du signe, dans la mesure où l'idée d'une primauté du signifiant occulterait à nouveau le travail de la différence. L'idée de “ trace” insiste précisément sur le fait que quelque chose agit comme signifiant au fond du signifié. (...) Lacan va s'attacher à comprendre l'inconscient freudien à partir de l'étude des effets de signifiant dans la parole analytique, pour montrer comment le sujet y apparaît divisé par son propre discours. L'unité pertinente de la signification n'est plus ici le signe lui-même, mais la chaîne signifiante, c'est-à-dire selon Lacan, le produit du redoublement des signifiants dans les relations qu'ils entretiennent au-dessus de la barre sous laquelle les signifiés glissent sans jamais pouvoir rentrer dans des relations claires de signification avec les signifiants. La chaîne signifiante ne relève donc pas de la linéarité propre à la parole, mais suppose de penser le fonctionnement du signifiant hors de l'unité arbitraire du signe. Lacan montre principalement que la logique du signifiant doit s'analyser à partir des mécanismes linguistiques désignés par Jakobson comme métaphore et métonymie, mais abstraction faite du rapport des signifiants à leur signification. Il appelle vascillation le mouvement singulier par lequel le signifiant ne peut produire de signification sans disparaître, pour faire place à un autre signifiant avec lequel il forme chaîne.⁷³⁹”

737 Calvet, *Le jeu du signe*.

738 Deleuze et Guattari, *Rhizome*, 1976. Cité par Lecercle.

739 Lecercle, *La violence du langage*.

3.1.2.2. Une sémiotique motivée

La motivation visuelle

L'origine idéographique/pictographique/iconique de signes est attestée par de nombreux linguistes. Ainsi, Higounet rapporte qu'en proto-indien, le dessin triangulaire représente la montagne, ⁷⁴⁰ note qu'en chinois le dessin en bâtons pour « homme » représente bien un homme et que l'agrégat logique des pictogrammes « bouche » + « oiseau » signifie « chanter ». Ce qui confirme notre idée relative au déterminatif du sumérien : nous pensons qu'il est également possible de l'inclure parmi les motivations visuelles. Frutiger en explique l'usage : « Il a joué un rôle très important dans la constitution des premières règles d'écriture ». Le signe-objet sumérien « charrue » prend la valeur d'un déterminatif lorsqu'il se trouve à côté du rectangle signifiant « terrain », précisant ainsi qu'on a affaire à un « champ ». Le même déterminatif « charrue », placé après le signe figuratif « homme » ou « personne », lui donne le sens de « paysan ». Les traits transversaux ajoutés au signe « homme », en outre, désignent sa valeur ou son rang.⁷⁴¹

Pour l'égyptologue Gardiner, l'origine des lettres est un pictogramme. L'alphabet protosinaïtique (= protocanaréen) est dérivé des hiéroglyphes égyptiens par acrophonie : la lettre est le premier son d'un mot représenté par un hiéroglyphe, le dessin « tête de bœuf » = aleph (bœuf), A et un quadrilatère = beit (maison), B.

G. Février a établi un tableau pour comparer différents alphabets⁷⁴² et montre ainsi qu'une motivation visuelle précède le graphème.

Il existe enfin d'autres systèmes sémiotiques visuels : pour les couleurs Rouge / vert, (même si Louis Hébert note qu'au Japon, on utilise le jaune pour arrêter), le rouge = néfaste et le vert = bénéfique (on peut trouver une motivation sensible au choix des couleurs).

Les schèmes conceptuels universels de Lakoff et Johnson.

Georges Lakoff et Mark Johnson ont montré dans leur ouvrage, désormais un classique de la littérature linguistique, *Les métaphores de la vie quotidienne*, que la pensée repose sur des schèmes conceptuels universels d'ordre métaphorique : « Comme la communication est fondée sur le même système conceptuel que nous utilisons en pensant et en agissant, le langage nous fournit d'importants témoignages sur la façon dont celui-ci fonctionne. » Le livre en est, dans son intégralité, une remarquable démonstration. Pour ce qui nous concerne ici, contentons-nous de reprendre avec les auteurs une métaphore d'orientation : « Haut - bas, dedans – dehors, devant – derrière, dessus – dessous, profond - peu profond, central – périphérique. Ces orientations spatiales découlent du fait que nos corps sont ce qu'ils sont et se comportent comme ils le font dans notre environnement physique. Ces métaphores d'orientation donnent aux concepts une orientation spatiale. Ainsi BONHEUR EST EN HAUT. Le fait que le concept de bonheur soit orienté en haut explique l'existence d'expressions comme « Je me sens au sommet de ma forme aujourd'hui. » De telles orientations métaphoriques ne sont pas arbitraires. Elles trouvent leur fondement dans notre expérience culturelle et physique. Bien que les oppositions binaires entre haut et bas,

740 Cité p 30 par Higounet dans *L'écriture*.

741 Alain Frutiger, *L'homme et ses signes. Signes, symboles, signaux*. Atelier Perousseaux éditeur, 2000 : Reillanne – Fornel, M de 1992, « The return gesture : Some remarks on context, inference and iconic gesture » in Auer, Pand L di Luzio (Ed), *Contextualization and language*, John Benjamins : 159-176.

742 P 123 dans *L'espace et la lettre*.

dedans et dehors, etc, soient de nature physique, les métaphores d'orientation qui se fondent sur elles peuvent varier de culture à culture. ⁷⁴³ » Pour les auteurs, elles sont intégrées dans un système métaphorique cohérent.

Un continuum de l'arbitraire à la motivation.

Chez Riffaterre, la polysémie volontaire est une motivation du signe. Un exemple cité est le mot valise “circeto” chez Rimbaud (= circé + ceto). C'est ce qu'il appelle un signe double :⁷⁴⁴ “Le signe double est un mot équivoque situé à l'intersection de deux séquences d'associations sémantiques ou formelles.”

Klinkenberg⁷⁴⁵ envisage, à l'image du “continuum” de M. Arrivé, une “échelle” qui irait des signes les plus “fidèles à l'objet” à ceux qui s'en éloignent le plus”. ⁷⁴⁶ Il opte pour “ une définition relativiste de la motivation”. Les comparatifs et superlatifs latins “semblent par la dimension progressive des signifiants qu'ils engendrent, indiquer ironiquement le renforcement /fortis, fortior, fortissimus/ ; il commente l'usage des onomatopées (et leur iconisme sonore), les rapprochements de mots entre langues : chien en sango /mbo/, en swahili /mbwa/, le cri du corbeau / croasser/ en français /to caw/ en anglais ; le paillon : farfalla en italien, tschtscho en japonais et pimpirina en basque, évoquant le battement des ailes. “ S'ils sont différents c'est parce qu'en devenant un signifiant linguistique, ils s'adaptent au système dans lequel ils entrent ”. Dans les gestes, il y a une part d'arbitraire et une part de motivation, ils varient selon les cultures “mais ont souvent quelques points communs. Mais on croit souvent les gestes et les faits paralinguistiques plus naturels qu'ils ne le sont” ; les signes motivés, tout en restant identifiables peuvent “ subir de nombreuses transformations et distorsions.” : “La proximité du signifiant et du référent dans le signe motivé rend en effet le rôle de ce contexte moins déterminant pour l'élaboration d'une signification (c'est spectaculairement le cas avec les indices, dont le signifiant ne fonctionne qu'en symbiose avec le référent).” Le rôle du contexte affecte davantage les signes arbitraires” par exemple, (en contradiction avec Eco), celui du “rouge” qui aura des signifiés différents en fonction des contextes. Klinkenberg conçoit différents types de motivation : 1) par contiguïté (par causalité ou contact), le signifiant a été produit directement par le référent (girouette, trace de pas dans la boue), ou ils ont été en présence l'un de l'autre (contact) 2) par ressemblance : “le signe renvoie à l'objet en vertu d'une ressemblance”: photo, carte géographique mais la frontière entre les deux types est parfois floue...Il distingue aussi les signes contigus et les signes ostensifs : (une vitrine, un piédestal ...), “ils fonctionnent sur la base de règles culturelles complexes”, “il faut posséder les règles correctes d'interprétation contextuelle de ces signes” et c'est “un ensemble de règles contextuelles culturelles – arbitraires - qui permettent de faire d'un objet un signe contigu ou ostensif (montrer une bouteille au sommelier = en porter une autre ; un chandail vert en vitrine = en vente dans la boutique).

L'écologie des langues

743Lakoff et Johnson, *Les métaphores de la vie quotidienne*, chapitre 4, « Les métaphores d'orientation », traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, (1ere édition Chicago, 1980), Les éditions de Minuit, 1985, p 24.

744 *Sémiotique et poésie*

745 *Précis de sémiotique générale*, p 191

746 Il semble y avoir une erreur p 201 dans Klinkenberg : contrairement à ce qu'il affirme, Eco admet la motivation du signe.

Dans le *Cours de linguistique générale*, Saussure, dans une perspective dialectale, nous parle de l'immutabilité et de la mutabilité du signe et consacre un chapitre à la linguistique géographique : « ce qui domine dans toute altération, c'est la persistance de la matière ancienne ; l'infidélité au passé n'est que relative ». La langue est un héritage et il y a « inertie collective à toute innovation linguistique » mais sous l'effet du temps les signes (sons et sens) s'altèrent « plus ou moins rapidement ». La conclusion de Saussure est que la langue n'est pas libre mais la continuité implique l'altération (le temps permet aux forces sociales qui s'exercent de développer leurs effets). La langue ne s'appréhende ainsi pas seulement en synchronie mais aussi en diachronie (avec des transformations par analogies et agglutinations). Pour Saussure la langue est un corps morcelé de dialectes mais la civilisation, par convention, choisit un véhicule commun.

Dans *Pour une écologie des langues du monde*, Louis-Jean Calvet considère que les langues peuvent être traitées comme des espèces vivantes et s'inscrit dans ce que l'on peut appeler depuis le début des années 90 la pensée écolinguistique. Sur le modèle de la niche écologique (biotope et espèces qui changent dans le temps), il imagine une « niche écolinguistique » qui serait une communauté sociale et les langues qu'on y parle – et qui changent dans le temps. On observe à la fois la cohabitation des langues mais aussi la protection de langues menacées. Les langues peuvent évoluer, notamment, par croisement (de deux langues peut naître une autre langue). L'évolution des langues se fait sous l'effet de facteurs internes et par « acclimatation ». Pour une langue donnée il existe des variantes, des formes dialectales, locales (par exemple, le français du Canada). Une langue peut être « en sursis » ou « en devenir ». Les déplacements de population entraînent également des perturbations (le milieu est modifié, la langue est modifiée). Une langue, nous explique-t-il, peut être « hôte », « parasite », « proie », « prédateur », entrer en « compétition » avec une autre.

Harrison, dans *Jardins*, évoque l'exemple du Tchèque : avant d'être une langue nationale, le tchèque était une langue paysanne. Son essor et sa valorisation passent d'abord, au XIXe siècle, par les Gens de Lettres qui l'enrichissent, l'assouplissent et lui permettent d'exprimer « de nouveaux types d'expériences, de nouvelles relations humaines, et une nouvelle façon d'envisager la vie »⁷⁴⁷. Le rapport entre cette évolution et le sol même de la République tchécoslovaque est une évidence pour Čapek, autre célèbre auteur tchèque, féru de jardinage et qui écrit *L'année du jardinier* : « la langue tchèque dans laquelle écrivait Čapek était en tout point une chose à cultiver. Čapek le savait parfaitement : un siècle environ avant sa naissance, le tchèque était comme un sol argileux qu'il fallait affiner et adapter à une littérature nationale. (...) Comme ses prédécesseurs, il continua à cultiver la langue nationale et à étendre le spectre de ses registres littéraires. (...) Čapek continua de nourrir assidûment le sol de sa langue maternelle. Et comme eux, il donna à ce sol plus qu'il ne lui prit ». Klima a écrit un livre sur Čapek dans lequel il explique que cette défense de la langue et de la littérature tchèques est à comprendre « dans un engagement plus vaste, son soutien inconditionnel à la République tchèque qui fut créée après la Première Guerre mondiale et sa lutte contre le totalitarisme : « Il vit dans la république le seul terreau susceptible de faire prospérer la vie littéraire, culturelle et politique de la nation ». La langue est ici indéfectiblement liée à la Terre.

Écosémiotique et ancrage du signe dans le monde (oikos).

747 Citation de l'écrivain Klima dans Harrison, *Jardins*, p 52

Nicole Pignier a expliqué pourquoi l'arbitraire n'était pas compatible avec l'écosémiotique. Elle estime que la sémiotique, « au moins pour la tradition saussurienne et greimassienne, a nié le lien motivé, « contingent » selon le mot d'Augustin Berque entre les langues naturelles et les milieux desquels elles émergent. De nombreuses études ethnographiques nous amènent à remettre en question la thèse de l'arbitraire du signe. Les mots font partie des choses et n'ont pas leur « racine hors du monde ». Cela ne signifie pas que le milieu dicte de façon déterministe les « substances du plan de l'expression », mais que c'est la singularité créative du rapport perceptif des sociétés à leur milieu qui laisse émaner dans leur « tenir ensemble » le juste signifiant pour désigner quelque chose. » Elle n'hésite pas à déclarer dans une formule-choc qui ne peut manquer d'interpeller le linguiste et dont Jean Tortel aurait assurément mesuré la grande portée : « Le signe n'est pas arbitraire. Le signe est ancré dans l'Oïkos ».

III.1.3. La subjectivité.

Dans cette « critique d'un langage », il faut également clarifier le rapport de Tortel à la subjectivité et comprendre quel est le niveau de subjectivité qu'il souhaitait abandonner. Le poète souhaite débarrasser le langage des mensonges de la subjectivité et de la rhétorique. Pour cela, dit-il, il faut « abolir le discours et le symbole », les « deux ennemis » de la nouvelle poésie qu'il voulait développer :

« Réinventer la parabole. Le poème doit expliquer par son regard. Faire du regard une explication, c'est abolir à la fois le discours et le symbole, nos deux ennemis.

Que ton regard soit chose parlée

...⁷⁴⁸

Dans sa volonté d'entrer dans un contact proximal à l'objet du dire, il souhaite bien sûr se débarrasser de la subjectivité rhétorique – et on retrouve, de façon générale, l'objectif de son ami Francis Ponge - mais aussi du discours sur des intériorités auxquelles on n'a pas accès (les « visions » et non les « vues »), qui vont de pair avec le « symbolisme facile » et un appareillage métaphorique ou stylistique qui noie, « englue » l'être. Mais là aussi les contradictions surgissent car dans la posture phénoménologique adoptée, reste l'insoluble problème du point de vue : un ici-là-maintenant à l'origine de toute parole. La signification naît bien, toujours, à partir d'un sujet d'énonciation et le principe métaphorique lui-même semble inscrit dans nos schèmes de pensée.

III.1.3.1. Contre – discours, « Le discours des yeux ».

Le discours est une notion polysémique dont on peut recenser, par exemple, les différentes acceptions dans *L'analyse du discours*.⁷⁴⁹ Maingueneau y recense sept emplois différents du mot : 1) la « parole » saussurienne, un énoncé. 2) un énoncé supérieur à la phrase dont s'occupe la « grammaire de texte ». 3) L'énoncé des théories de l'énonciation et de la pragmatique, « considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocataire,

748 *Ratures des jours*, p 64

749 Maingueneau, *L'analyse du discours*, Hachette, 1991

un moment, un lieu déterminé) ». Chez Benvéniste l'énonciation est « la mise en discours » de la langue, le discours est donc « ce qui est mis en place » par l'énonciation. 4) la « conversation » - nous en rapprocherons le sens selon Mallarmé : L'acceptation du mot « discours » telle qu'on la trouve, d'abord, chez Mallarmé, éminemment péjorative car synonyme d'« universel reportage » et antinomique à la poésie : « le terme désigne la fonction utilitaire du langage, celle de la prose. 5) Le discours opposé à la langue (valeurs virtuelles vs l'usage). 6) « Un système de contraintes qui régissent la production d'un ensemble illimité d'énoncés à partir d'une certaine position sociale ou idéologique. Ainsi, lorsqu'on parle du discours « féministe » ou du « discours de l'administration ». 7) Traditionnellement l'analyse du discours définit son objet en distinguant l'énoncé et le discours. Maingueneau cite Guespin : « L'énoncé, c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques, deux arrêts de la communication ; le discours, c'est l'énoncé du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne. Ainsi, un regard jeté sur un texte du point de vue de sa structuration en « langue » en fait un énoncé ; une étude linguistique des conditions de production de ce texte en fera un « discours ». ⁷⁵⁰ Ajoutons que, chez Foucault, dans *L'archéologie du savoir*, le discours est « ce qui peut et doit être dit (articulé sous la forme d'une harangue, d'un sermon, d'un pamphlet, d'un exposé, d'un programme, etc.) à partir d'une position donnée dans une conjoncture donnée ». ⁷⁵¹

Dans quel sens Tortel emploie-t-il le mot « discours » ? Le discours refusé par Tortel, c'est « l'universel reportage » selon Mallarmé mais aussi le discours des contraintes, de la cohérence. Du discours de Benvéniste, il retient finalement la dimension énonciative, non la dimension de pratique sociale ; Comme dans *Arbitraires espaces*, le *Discours des yeux* utilise en titre un concept linguistique pour en détourner l'usage pour un autre langage du monde naturel, pour rester au plus près d'une saisie sensible (visuelle surtout mais pas exclusivement dans les faits). Le corps entre en contact et « communique » avec les objets du monde naturel (le monde visible), Tortel étant comme Merleau - Ponty, sensible à la « prose du monde ». Sa poésie se place donc non au niveau de la subjectivité mais plus au niveau de la subjectité (le point de vue selon Lévinas ou en sémiotique le point de vue fontanillien dans *Sémiotique du visible* qui, notons-le, en 1995, lors de sa sortie, divergeait du point de vue de la narratologie dominante alors transposée au didactique (les points de vue et focalisations narratives de narratologues comme G. Genette). Il s'agit ici du point de vue d'un sujet percevant.

Vue / vision

Mallarmé est à l'origine de l'opposition « vue/ vision » dans *Prose (pour des Esseintes)* :

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visions,
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Après Mallarmé, Tortel distingue lui aussi Vues et Visions :

"Désormais, je nommerai vue la perception visuelle du modèle et vision, la perception esthétique, cette perception qui oublie le modèle en vue de l'image. "

750 L. Guespin, « Problématique des travaux sur le discours politique », in *Langages* n°23, 1971, p 10

751 Foucault, *L'archéologie du savoir*, p 157

" Aux images optiques s'ajoutent, au demeurant, comme il (Mallarmé) le reconnaît, les images intérieures, celles qui n'ont d'autre origine qu'un mouvement de l'esprit et s'imposent dans une apparition, durable ou fugitive, commandées par les lois du désir. Elles interviennent aussi dans son texte, selon leur persistance propre, avec moins de fréquence cependant. "

Les visions, quant à elles, « *Elles sont, deviennent telles devant des yeux fermés ou absents, acceptées par eux non plus comme provenant d'un objet (donc ne sont plus images) mais rigoureusement : invisibles bien que, réellement : vues), système de projections, déclenché selon un mécanisme interne qui se trouve en arrière des yeux et que les yeux ne trouvent pas, comme un envoi de cartes postales violentes qui se précipite infiniment sur un écran noir ; ou encore inépuisable masse originelle qui n'en finit pas de se dissoudre et qu'ils croient pouvoir pénétrer, bien qu'ils ignorent où elle se situe, comme ils croyaient le faire de l'objet qui lui, au moins, est là. En vérité, les fantômes ou visions qui possèdent tous les caractères des vues (nous rappelant même que pour nous, là devant c'est plat et qu'il faut une opération à laquelle nous sommes étrangers pour que...) mais qui leur sont antinomiques, sont issues d'un entassement que ne pénètre aucune vue, illusions d'éclairs et de courbes, déroutées, visages redoutables de ce qui n'est plus ou n'a jamais été masques, question posée, objet premier de l'interrogation, croissances (mais désagrégations) lovées dans nul espace, par conséquent sans trajet et ne traversant rien, mais levées plus inquiétantes que celles qui furent regardées : dont l'encombrement autre était du moins la preuve d'un dehors. »⁷⁵²*

Il s'agira donc d'écrire le « discours des yeux » ou, plus précisément, de déléguer la parole des yeux à celle de l'écrivain qui aura alors à charge d'« écrire l'antériorité de son écriture ⁷⁵³ ». Cette antériorité qui est, dans les termes de Heidegger, un « ouvrir de l'existence ». Dans *Être et temps* nous lisons : « La vérité est l'événement d'une ouverture qui est combat. Elle est pleinement historique : elle n'est pas un universel qui flotte en l'air : elle est toujours singulière. Comment assume-t-elle cette singularité ? En trouvant lieu, en ayant lieu. Avoir lieu, c'est configurer, en un étant, l'ouverture elle-même, d'où elle ne puisse être soutenue.⁷⁵⁴ »

« Dire je sur la ligne de l'ombre » : le décentrement du sujet.

Dans *Jalons*, art poétique programmatique, Tortel concevait la poésie comme un moyen d'accéder à la connaissance de soi. Mais il s'agissait déjà de cerner le Moi dans la concrétude de l'acte poétique et non de transformer le poème en une forme spéculative ou glorifiante. Dans *Ratures des jours*, il regrette cependant certains déportements : " *Je n'ai pas assez résisté à une certaine tentation (gonflement lyrique, etc.) qui, parfois gâte mon propos, car l'appel, le recours me conviennent mal. Ma poésie, il faudrait qu'elle soit essentiellement constatation. Aussi est-elle relative. Donnée à l'étendue (d'un regard...) que je connais sans l'avoir jamais mesurée : comme l'instant présent, par exemple. Immobilité d'un univers qui ne cesse cependant de jouer autour de moi. Ce qui fait que je (mon poème) vois mal la différence entre l'affirmation et l'interrogation, entre le " je sais" et " je ne sais pas ».* C'est le même mouvement, celui qui me concerne (...)."⁷⁵⁵

752 *Le discours des yeux*, p 66

753 Tortel, *Le discours des yeux*, épigraphe.

754 Heidegger, *Être et temps* cité dans Dubois (2000)

755 *Ratures des jours*, p 77

Le lyrisme resurgit par la suite mais comme les commentateurs de Tortel l'ont noté, c'est un lyrisme très particulier, une voix qui lui est propre qui résonne dans les écrits ultérieurs. Le poète en vient à accepter une certaine forme de présence du « je » mais décentrée, dans la médiation du dire :

« Il faut avoir le courage
De dire je sur la ligne de l'ombre. »⁷⁵⁶

III.1.3.2. Le symbolique.

Définition

Étymologiquement, dans l'antiquité grecque, le « sumbôlon », « marque convenue », qu'on peut « mettre ensemble, avec » est à l'origine un objet coupé en deux dont les parties réunies permettent à des personnes de se reconnaître. C'est d'abord un objet à fonction utilitaire.

Le terme « symbole » a reçu différentes définitions. On peut, comme dans notre *Gradus, les procédés littéraires*, ramener les différentes définitions à trois types :

« Un texte auquel son auteur attribue un sens » dans le cadre d'une isotopie plus générale. Il s'établit alors deux niveaux d'isotopie, l'un évident, l'autre symbolique. » (...) Une interprétation symbolique dépend entièrement de son auteur, qui est le lecteur, alors que le symbole comme procédé dépend de l'auteur du texte et demande à être perçu par le lecteur. »⁷⁵⁷

« Un geste ou un objet auxquels la tradition culturelle attribue un sens particulier dans le cadre d'une isotopie générale. Ex : le salut militaire, l'échange des anneaux lors du mariage, le « signe de la croix », le langage des fleurs, la symbolique des nombres, etc. » (...)

« Un signe graphique, auquel les spécialistes attribuent un sens dans l'isotopie de leur science ou de leur technique particulière (...).

Diverses sciences utilisent le concept de symbole : la philosophie (Heidegger, Cassirer), l'anthropologie (Lévi-Strauss), la psychanalyse (Freud, Lacan, Kristeva...), les sciences du langage (Barthes, Todorov, Eco, Peirce...). Après Firth (*Symbols public and private* en 1973), Eco observe qu'avec le symbole on « se trouve face à un mécanisme de renvoi, typique du signe », mais « dans l'interprétation d'un symbole, l'interprète a d'habitude une plus grande latitude pour exercer son jugement qu'avec les signaux réglés par un code commun à l'émetteur et au destinataire » et conclut que le « noyau dur » des définitions réside dans « une attitude sémantico-pragmatique que nous appellerons mode symbolique ». Eco évoque également l'opposition entre Cassirer et Heidegger au sujet du symbolique :

« L'un des enjeux proprement philosophiques de la discussion autour de l'autonomie du symbolique dans le rapport du langage à la subjectivité apparaît clairement dans la polémique qui a opposé Cassirer à Heidegger au cours des années 1928-1931. Elle a débuté avec le compte rendu par Heidegger du second volume de *La philosophie des formes symboliques*. Pour Heidegger il importe de poser l'existence de l'homme indépendamment de toute visée anthropologique. Cassirer pose l'une des thèses les plus fortes de la philosophie moderne : c'est par l'intermédiaire du symbolique que le sujet humain accède au réel. (...) Il n'existe pas d'autre voie que la médiation de la forme : en

756 *Explications ou bien regard*, P 29

757 Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, p 436 et 437

transposant en forme son existence, c'est-à-dire en transposant nécessairement tout ce qui est en lui de l'ordre du vécu en une forme objective, quelle qu'elle soit, dans laquelle il s'objective lui-même, l'homme ne se libère sans doute pas en cela de la finitude de son point de départ (car tout ceci est encore lié à sa propre finitude), mais en émergeant de la finitude, il amène celle-ci à se dépasser dans quelque chose de nouveau ».

Peirce, quant à lui, « définit comme symbole tout signe lié à son propre objet en vertu d'une convention. Alors que l'indice renvoie à son objet en vertu d'une causalité physique et que l'icône renvoie à son objet en vertu de caractères propres (similarité), le symbole « est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'habitude une association d'idées générales ».

Retenons également avec Eco ce rapport entre sémiotique et symbolique chez Lévi-Strauss : « *Sémiotique et symbolique s'identifient dans le structuralisme de Lévi-Strauss : Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion* ».

D'après Eco, " *En faisant abstraction de toute métaphysique ou théologie sous-jacente qui confère une vérité particulière aux symboles, on peut dire que le mode symbolique ne caractérise pas un type de signe particulier ou une modalité particulière de production du signe, mais seulement une modalité de production ou d'interprétation textuelle.* » (...) *Le mode symbolique n'est donc pas nécessairement un procédé de production mais c'est toujours et de toute façon un procédé d'utilisation du texte qui peut être appliqué à tout texte et à tout type de signe grâce à une décision pragmatique ("Je veux interpréter symboliquement") qui produit au niveau sémantique une nouvelle fonction sémiotique, en associant à des expressions déjà dotées de contenu codé de nouvelles portions de contenu, le plus indéterminées possible et établies par le destinataire. La caractéristique du mode symbolique, c'est que, si l'on s'abstient de l'appliquer, le texte conserve un sens indépendant au niveau littéral et figuratif (rhétorique).*"⁷⁵⁸ Il rejoint en cela Todorov.

Dans *L'empire des signes*, Barthes décrit le mouvement de dé-symbolisation à l'œuvre dans la pratique zen :

" *Tout le zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à arrêter le langage , à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu'on empêche les exercitants de s'endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme ; et peut-être ce qu'on appelle dans le zen , satori , et que les occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (illumination, révélation, intuition), n'est-il qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne ; et si cet état d'a-langage est une libération , c'est que, pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires - cercle dont le langage lui-même est le dépositaire et le modèle - apparaît comme un blocage : c'est au contraire l'abolition de la seconde pensée qui rompt l'infini vicieux du langage. Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s'agit pas d'écraser le langage sous le silence mystique de l'ineffable, mais de le mesurer, d'arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu*

⁷⁵⁸ Eco, *Sémiotique et philosophie*, p 237

obsessionnel des substitutions symboliques. En somme, c'est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué. 759"

Barthes note une autre alternative : adopter une "écriture blanche" (le « degré zéro de l'écriture"), une écriture neutre, "amodale" et "indicative" : "*La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements sans participer à aucun d'eux ; (...) Cette parole transparente inaugurée par L'étranger de Camus accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une histoire qui ne lui appartient pas. 760 »*

Se méfier du « geste d'allure symbolique »

On reconnaît là, dans ses grands traits, la tendance de Tortel dans sa "troisième" période (*Instants qualifiés, Des corps attaqués* par exemple).

Dans *Jalons*, Tortel avait foi en la force du symbole : "Je suppose qu'en entrouvrant les volets - et si j'accomplissais ce geste qui pourtant paraît simple, je croirais ressembler à ces audacieux qui s'offrent volontairement martyrs joyeux, aux bûcher, aux bêtes fauves, aux rayons, à la mer, pour quelque grande cause. 761 Dans *Ratures des jours*, le poète répudie cette première emphase : "*La différence entre autrefois et aujourd'hui réside sans doute en ceci : que je me méfie de plus en plus du geste dont l'allure est symbolique - y compris de celui qu'accomplirait une écriture. " Se réveiller", " ouvrir la fenêtre " ; réel ou écrit, c'est le geste fameux par lequel on se glorifie de l'avoir rejoint, dans une espèce d'emphase globalisatrice qui recouvre l'interrogation. Je dirai alors : le regard. Subsiste - évidemment, mais trop entendu pour qu'on ait besoin de le redire (sinon en une formulation une fois pour toute érigée), le désir de rejoindre les autres, ou mieux d'être ce que sont les autres, semblable à eux et m'intégrant avec facilité, quasi spontanément, à une immense banalité. Mais puisqu'il m'est impossible, dans mes limites, de le dire d'une façon satisfaisante, je préfère dire que mon grand désir se contredit et que je suis là, dans une espèce d'espace qui, en fait, n'a jamais été rassurant ou effrayant, mais qui est là devant, bien qu'il soit aussi en moi, probablement insituable, par conséquent redoutable alors, et le mot n'était pas faux."762 Tortel ne manque pas, de même, de blâmer le "symbolisme facile" d'Éluard et les poncifs qui émaillent sa poésie. Le symbole de l'aube est associé, selon lui, à des représentations fallacieuses. (Dès l'aube, la vie présente des obstacles, constate-t-il laconiquement). L'écriture doit bloquer les saisies symboliques conventionnellement attachées aux objets. Il reconnaît cependant que la démarche n'est pas toujours évidente :*

« *Il m'arrive comme à tout le monde, de me laisser entraîner loin de moi et de la vie, par la sorcellerie des mots admirables qui m'encombrent (...) leur vide peut passer pour symbolique (...) c'est un grand malheur quand ils engluent le poème qui demande journellement à être débarrassé d'eux – purifié dans un peu d'eau, roulé dans la terre et les feuilles (...) et de la partie de mon esprit restée vraie. »*

Le terme symbole est employé par le poète dans deux acceptions différentes : le symbole comme utilisation d'un procédé ou comme signe ayant un sens conventionnel (le

759 Barthes, *L'empire des signes*, P 97-98

760 *Id*, p 56

761 Tortel, *Jalons*, p 72

762 Tortel, *Ratures des jours*, p 190-191

« geste ayant l'allure symbolique », « pour les autres ») et le symbole comme résultat d'interprétation (« passer pour symbolique »). Pour Tortel, le symbolique est le mode de lecture et d'interprétation qui traverse l'esthétique romantique ou le symbolisme qui suivit. Rompre avec le symbolique, c'est rompre avec ces écritures et esthétiques mais aussi avec le sujet social, le mythe du Moi et la loi du signe (la théologie, quelle qu'elle soit). Tortel pratique cette rupture techno-symbolique dans des recueils comme *Instants qualifiés*, *Des corps attaqués*, *Les saisons en cause*.

III.1.3.3. Une figure problématique : la métaphore.

Approches conventionnelles de la métaphore

Dans *Sémiotique et philosophie*, Eco distingue deux conceptions de la métaphore. Dans la première « le langage est, par sa nature et par origine, métaphorique, le mécanisme de la métaphore fonde l'activité linguistique » et, dans la seconde, la métaphore est « panne » de la langue, son soubresaut, l'issue inexplicable et, dans le même temps, le moteur de son renouvellement. »⁷⁶³ Avec Aristote la métaphore est expliquée comme « un rapport analogique ou un schéma proportionnel ⁷⁶⁴ (la relation qui existe entre A et B est identique à celle qui existe entre C et D) ». Les théories suivantes « délaissent souvent la plus vigoureuse et la plus géniale prise de position d'Aristote : la métaphore n'est pas seulement un instrument de plaisir mais aussi et surtout un instrument de connaissance.⁷⁶⁵ La métaphore n'apparaît plus de la sorte comme un « fard » mais comme un instrument cognitif, clarté et énigme. »⁷⁶⁶ Eco ajoute : « La métaphore verbale requiert souvent, pour être expliquée d'une manière ou d'une autre dans ses origines, le renvoi à des expériences visuelles, auditives, tactiles, olfactives. Elle doit intéresser le sémioticien non comme "ornement" (*substitution*) mais comme instrument de connaissance *additive*. »

« La métaphore est inutile » ?

Tortel a souhaité éviter tout ce qui, dans le langage éloigne de la chose. Au premier plan vient donc une critique de la métaphore. Le 5 décembre 1956, Tortel écrit un poème « Le sang traîne sa robe dans les rues étoilées » dans lequel comparaisons et métaphores abondent. C'est un mouvement facile, juge-t-il, quasi-baudelairien, une réminiscence de sa première manière. Mais Tortel n'aime plus écrire de la sorte et il dit en incise : « Mais de tels poèmes- je suis content de l'avoir fait c'est-à-dire content de savoir que je peux encore les faire, que je pourrais si je voulais - de tels poèmes ne sont plus pour moi et, je crois, sans mentir, que je les ai dépassés aujourd'hui, sans regret. » Dans une interview radiophonique, il raconte qu'une lecture essentielle dans son enfance fut le *Roland furieux*, il l'a lu pendant des années, et le faisait alterner avec l'*Iliade*. « C'était l'histoire fantastique des héros que les dieux ou les magiciens combattaient...Ils devaient périr ou être vainqueurs, avaient un don d'invulnérabilité...comme les héros des romans populaires, quand j'allais en vacances à Buisson, toutes les filles connaissaient toutes les romances, des mélodrames avec 1er, 2e, 3e acte ; la lecture des romans policiers fut une manière de consentir à un ersatz de la métamorphose. Le côté mélodramatique des romances populaires et le côté fantastique du roman se sont rejoints et c'est Rocambole et Arsène Lupin ; lire ces histoires, (...) c'est

⁷⁶³ Eco, *Sémiotique et philosophie*, p 142

⁷⁶⁴ Eco, *Sémiotique et philosophie*, p 151

⁷⁶⁵ *Id*, p 158

⁷⁶⁶ *Id*, p 160

aspérer à la métamorphose, c'est le désir profond, essentiel, primordial...de ne pas être ce qu'on est, être ce qu'on n'est pas mais nous savons que la métamorphose est impossible. »

Pour Tortel le langage, en soi, est métaphore. L'espace même apparaît comme métaphorique :

« Je sais que je ne vois que dans un espace déjà métaphorique, celui que j'ai métaphorisé où l'œil et l'objet se rencontrent au miroir de la figuration. Le *Discours des yeux* poursuit hors de la vue.

L'objet reste inaccessible à « la lumière vraie et directe de l'expression » si ne l'atteint en même temps « la lumière réfléchie de la métaphore. »⁷⁶⁷ (...) Ainsi, peut-être et, dans la métaphore (comme le regard réside dans le désir, l'objet dans ses images), la figuration qualifiante recherche et peut retrouver la réalité illégale. C'est-à-dire qu'elle délivre de l'interdiction nécessaire selon laquelle le corps ne peut pas être à la fois à sa place et à celle d'un autre, à la fois soi et autre que soi.⁷⁶⁸ »

Steinmetz 769 a questionné l'usage de la métaphore chez Tortel : « *De leur inutilité*, ose Tortel (...). La phrase s'impose comme maxime, au sein de plusieurs siècles de poésie qui longtemps vécurent de ces tournures ingénieuses, ne surent même presque jamais exister sans cet ornement essentiel, amplifié durant le Romantisme et le Symbolisme par l'influx d'une pensée de l'analogie et des correspondances, puis généralisé en images à l'époque du Surréalisme. "Comme " : le plus beau mot de la langue française, notait Breton parlant de la comparaison. Il serait exagéré, toutefois, de dire que Tortel s'est employé à remettre en cause d'un seul trait- et comme par boutade ou résignation – une figure de style privilégiée. Lui-même n'a pas nourri l'illusion qu'un tel trait de langage méritait d'être rejeté et la liberté qu'il accordait à l'écriture le préservait d'en récuser l'un des mécanismes les plus typiquement poétiques. Mais son propos, exposé aux occurrences du métaphorique, est exemplaire en ce que, faisant jouer entre eux les deux espaces, réalité physique et réalité verbale, il en a mesuré les incompatibilités et tout à la fois pressenti les insuffisances. (...) Avec un certain intérêt, mais sans obstination, Tortel s'est penché sur un phénomène singulier qu'implique la métaphore : « Faire entrer l'objet dans le système métaphorique - a-t-il noté – c'est l'enfermer dans quelque prison qui le pervertira »⁷⁷⁰. Un tel jugement montre ses réserves à l'égard de ce système. Il n'empêche, qu'au moment-même où il le juge pervertissant, il consent à le montrer comme inévitable. »⁷⁷¹

La métaphore ornementale / objet de plaisir est récusée par la déhiscence qu'elle impose au dénoté, la distance qu'elle continue de creuser entre le mot et la chose, mais il faut reconnaître que Tortel ne peut la proscrire ne serait-ce que parce qu'elle peut assumer une fonction cognitive. Il jalonne encore ses textes de métaphores à visée didactique : elles ont un caractère quasi-scientifique et, paradoxalement, c'est dans et par ces métaphores scientifiques (« la boîte noire », par exemple, pour la cavité cervicale) que Tortel devient une

767 Tortel utilise la distinction faite par Diderot entre « la lumière vraie et directe de l'expression » et « la lumière réfléchie de la métaphore » : « Mais qu'entendez-vous par des expressions heureuses, me demanderez-vous peut-être ? Je vous répondrai – Madame, que ce sont celles qui sont propres à un sens, au toucher, par exemple, et qui sont métaphoriques en même temps à un autre sens, comme aux yeux ; d'où il résulte une double lumière pour celui à qui l'on parle, la lumière vraie et directe de l'expression, et la lumière réfléchie de la métaphore ».

768 *Le discours des yeux*, p 50.

769 Steinmetz, *L'œuvre ou vert*, « La métaphore est inutile », p 30-31

770 *Le discours des yeux*, p 57

771 Steinmetz. *Op.cit.*, P 34

sorte de naturaliste. La pierre de touche du poète est donc la métaphore « mensongère » car elle empêche d'être ou de devenir « sujet ambiant ».

Approche « expérientialiste » de la métaphore

Dans *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Lakoff et Johnson ont proposé une conception originale et stimulante de la métaphore qui a inspiré nombre de théoriciens dans différentes disciplines. Ils retracent d'abord l'histoire des heurs et malheurs de la métaphore pour mieux faire comprendre leur positionnement théorique. Eux aussi remarquent la pertinence de la définition aristotélicienne. Bien qu'Aristote ait loué la métaphore dans sa capacité « à produire de la connaissance »,⁷⁷² peur et suspicion règnent dans la culture occidentale à l'encontre de la métaphore depuis Platon dans *La République* : en tant que substitut, la métaphore est un mensonge et conduit à l'illusion car l'objectivisme y régit « les domaines de la science, de la loi, du gouvernement, du journalisme, de la moralité, des affaires, de l'économie et du savoir. » On considère qu'elles sont vectrices d'absurdités et d'affectivité. Lakoff et Johnson considèrent que « la peur de la métaphore et de la rhétorique dans la tradition empiriste est une peur de l'émotion et de l'imagination. » La Révolution industrielle, l'avènement de sa technologie et du pouvoir de la Raison sont à l'origine du mouvement Romantique : « Les Romantiques voyaient dans la poésie, l'art et le retour à la nature les moyens de reconquérir son humanité perdue. » Mais pour les auteurs, « les Romantiques ont fait le jeu du mythe objectiviste » sans pour autant s'imposer, le subjectivisme restant « un simple asile pour les émotions et l'imagination. » C'est la raison pour laquelle Lakoff et Johnson ont proposé une troisième voie, « l'approche expérientialiste » :

« Nous rejetons la conception objectiviste d'une vérité absolue et inconditionnelle sans pour autant adopter l'alternative subjectiviste pour qui la vérité ne peut s'obtenir que par l'imagination, sans aucune contrainte des circonstances extérieures. Nous avons concentré notre attention sur la métaphore, car elle associe la raison et l'imagination. La raison, à tout le moins, fait appel à la catégorisation, à l'implication et à l'inférence. L'imagination, sous un de ses nombreux aspects, implique l'appréhension d'une chose en fonction d'une autre sorte de chose : c'est ce que nous avons appelé la pensée métaphorique. La métaphore est ainsi une rationalité imaginative. »⁷⁷³

La page qui suit cette explication est une belle leçon de tolérance qui montre que la justice peut s'exercer grâce à l'« objectivité relative » et non « absolue »⁷⁷⁴ car « la vérité est relative à la compréhension » et « il n'y a pas de point de vue absolu d'où l'on pourrait formuler des vérités absolues et objectives sur le monde. » Ce qui importe, nous semble-t-il, est la phrase suivante : « On ne doit pas en déduire qu'il n'existe pas de vérités, mais seulement que la vérité est relative à notre système conceptuel, qui est fondé sur (et constamment mis à l'épreuve par) nos expériences et nos interactions quotidiennes avec les autres membres de notre culture et avec nos environnements physique et culturel. »⁷⁷⁵ C'est cette conception que nous adopterons par ailleurs dans notre essai de redéfinition du signe à la fin de cette première partie.

« Ce brasier intérieur que j'invente (et que je n'invente pas) »

772 Lakoff et Johnson, *Les métaphores de la vie quotidienne*, chapitre « Mythes de l'objectivisme et du subjectivisme », p 200-206

773 *Id*, p 204

774 *Id*, p 205

775 *Id*, p 204-205

Face à ce problème, nous avons d'abord réfléchi à la façon dont nous pourrions proposer une schématisation rigoureuse de la métaphore pour la distinguer, entre autres, très nettement du signe, la métaphore selon Lakoff et Johnson ne nous permettant pas de le faire sémiotiquement parlant. (On espère que ce jargon nous sera pardonné, et on pourra en sourire, mais notre question initiale était : « Mais avec la métaphore, que « rabat-on exactement sur l'intéroceptif ? »). Les recherches suivantes nous firent découvrir différentes schématisations (dont celle de Brandt) mais qui ne nous satisfaisaient pas de ce point de vue.

Le propos en 2016 d'un expert en la matière, Georges Kleiber, lu dans la revue *Langue française*, nous rassura finalement quelque peu : « Notre but », dit-il, « n'est pas de découvrir (enfin !) le secret définitoire des métaphores mais d'arriver à caractériser de façon définitive leur fonctionnement. »⁷⁷⁶ Dans le cadre de cette thèse nous nous contenterons donc de mettre en avant cet aspect ambigu de la métaphore, à la fois objective et subjective et en essayant, avec Jean Tortel de mieux cerner le lieu de médiation. Nous laisserons ici de côté la question de sa compréhension pour nous intéresser à la production de la métaphore.

Dans son article, G. Kleiber⁷⁷⁷ souhaite mettre « un peu d'ordre et de clarté dans l'embrouillamini qui règne actuellement dans les études sur la métaphore. » Il distingue trois types de métaphores : 1) la métaphore de mot ou d'expression (par exemple : « les vagues jappent ») : c'est un emploi analogique jugé « déviant » car il se rapporte à une catégorie autre. Elle est donc définie de manière négative. Pour G. Kleiber le terme d'« écart » qui est souvent employé ne permet pas de la distinguer d'autres tropes. 2) Les métaphores de concept (dites aussi « onomasiologiques ») : c'est ainsi qu'elles nous sont présentées chez les cognitivistes Lakoff et Johnson. G. Kleiber estime que le problème est de vouloir faire entrer la métaphore de mot « dans » la métaphore de concept. Selon lui ce sont deux types différents de métaphores. De plus, « les métaphores conceptuelles reposent nécessairement sur une pluralité lexicale (...) elles n'existent que par leurs réalisations diverses dans le langage. » Enfin, « ce sont souvent des métaphores mortes ou congelées » et non des « métaphores vives ou créatives »⁷⁷⁸ (comme celles que Ricoeur a étudiées). Elles font partie « du lexique régulier, partagé par une communauté », ce qui explique qu'on ne s'en rend plus compte. 3) Les métaphores d'objets : L'emploi métaphorique de « métaphore » (exemple : « Le revolver dans le roman est métaphore de la violence) : « un « objet », généralement concret, est vu comme représentant un autre objet, généralement une entité abstraite (propriété, qualité, affect, sentiment, idées, objets mentaux de différents types, etc. »⁷⁷⁹ C'est une métaphore créative mais verticale, créant une « relation hiérarchique hyponymie – hyperonymie ». ⁷⁸⁰

Alors que Jean Tortel oppose l'image à la figure (rhétorique), Pierre Ouellet réunit l'image et la figure, qui sont pour lui des termes équivalents, et les oppose au trope. Dans un article paru en 2000 dans la revue *Langages*, le sémioticien observe d'abord que l'image et la figure font appel à la vision et que le trope est « une forme de mouvement », de « direction », de « changement de lieux ». Il articule son propos autour de deux notions : la noèse et le noème. Ce qui se rapporte à la conscience est de l'ordre de la noétique et ce qui est noématique est rattaché « aux propriétés de l'objet ». Son propos est de démontrer que

776 Kleiber (2016), P 16

777 Georges Kleiber, revue *Langue française*, n° 189, « Du triple sens de Métaphore », Armand Colin, 2016, p 15-34 et article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-langue-française-2016-1-page-15.htm>

778 *Id.*, 26

779 *Id.*, 27

780 *Id.*, 29

la métaphore ne doit surtout pas être pensée comme relevant d'un pôle plutôt que d'un autre. La métaphore peut dire en même temps « qu'une chose est et n'est pas », ce qui nous rapproche (enfin) de la description de Jean Tortel et l'éclaircit.

« Je pourrais parler des vaches, dont je n'aperçois de ma fenêtre que les cornes, puis le dos dont la crête ondule vaguement. Je ne vois pas les vaches. De la branche froide du noyer qui me sépare des montagnes. Des fontaines aux rebords de mousse. De l'immobile brasier des genêts qui crépitent au loin en lançant leurs graines dans le soleil. Je m'arrête dans les genêts que je viens de traverser. Ils brûlent par – dedans. Ce brasier intérieur que j'invente (et que je n'invente pas) fait-il partie du domaine qu'on redoute dès qu'on est en contact avec les choses – ou qu'on croit l'être ? Est-il littéraire, ce brasier ? Je veux dire flambe-t-il seulement dans les signes que j'ai à ma disposition pour essayer de le figurer, et n'est-il qu'une image plus ou moins voilée de ce moi désirant, l'envahisseur impuissant à s'arracher de lui, mais qui recouvrirait tout de sa monotone teinture ? En appelant un brasier les touffes de genêts dont le soleil fait éclater les gousses, est-ce que je les sépare d'eux-mêmes pour les intégrer dans la suite arbitraire où ne se succèdent que des souvenirs de fantasmes ou de lectures, des résurgences ou des formules rapportées et peut-être encore, si je veux à tout prix que le vivant y ait sa place, je ne sais quelle tendance profonde à me soumettre aux images élémentaires ? »⁷⁸¹

Alors que le poète avait d'abord vu en elle un instrument dangereux de mise à distance, porteur d'écart et de tromperie, il en vient à constater qu'elle véhicule tout de même sa part de « vérité », c'est-à-dire de réalité. La volonté de rompre avec le « subjectivisme » lui a fait adopter une attitude d'abord extrême, dans la mouvance déconstructiviste. En termes phénoménologiques, cette posture « naturaliste » se transforme sans toutefois quitter son terrain (l'objectivité naturaliste étant à redéfinir comme une objectivité relative). Comme Pierre Ouellet, Jean Tortel comprend que la métaphore est davantage l'expression d'une « vision du monde ». Elle manifeste une intention et un point de vue. La métaphore « le brasier des genets » qui posait problème à Tortel pourrait être analysée par Pierre Ouellet⁷⁸² :

« La phénoménalité du monde que la métaphore met en valeur, en faisant ressortir les différents aspects sous lesquels une même chose peut être vue puis représentée, indépendamment de son essence présumée, ne revient pas à nier la « chosité » ou la « réalité » de ce dont on parle. (...) Ce qui est mis en avant c'est la vision « d'un monde vécu », d'un « rayon de monde » perçu, senti, imaginé, rappelé, anticipé, etc...comme dit Merleau-Ponty, où l'individualité de la chose se construit à travers les multiples propriétés que l'expérience qu'on en fait lui confère au fur et à mesure que se déploie son empiricité, jamais donnée d'avance. »

Nous trouvons également chez P. Ouellet des éléments de réponse à notre question (mi-figue mi-raisin) initiale (que « rabat-on » et comment ?). Jean Tortel le signalait, avec la métaphore on a affaire à une « gracieuse agressive complexité » et notre souci était de ne pouvoir distinguer la métaphore d'un signe simple. P. Ouellet va plus loin :

« L'objet ne peut être saisi que par esquisse (...) dont la synthèse ne peut être qu'intuitive ou imaginative, jamais proprement sensori-motrice, la chose ou l'état de chose à quoi renvoie l'expérience métaphorique ne se présente pas d'emblée comme une donnée sensible de nature individuelle qui ferait l'objet d'une simple dénotation, tel que le suppose une conception naïve ou « naturelle » du langage comme application d'étiquettes nominales

781 *Le trottoir de trèfle*, P 10

782 P. Ouellet ne manque pas de faire référence à Jean Tortel dans *Poétique du regard*.

aux choses toujours déjà-là et tout entières disponibles à la nomination ». La métaphore « doit plutôt être considérée comme l'un des mécanismes essentiels de la catégorisation, qui a à voir avec la nature même de l'imagination selon Kant. »

L'imagination est créative car protensive : elle anticipe, invente (Kant) « Ce type de métaphores, moins topiques que proprement eidétiques, relève en fait de l'imagination productive plutôt que simplement reproductive. (...) (elle) est de nature apriorique et relie les représentations conformément aux « catégories » que sont la quantité, la qualité, la relation et la modalité, via les schèmes de l'intuition sensible par lesquels s'opère la liaison du divers en unité d'aperception et d'appréhension, de sorte qu'elle repose sur notre faculté de présentation originnaire de l'objet : elle ne rappelle pas, comme dit Kant, elle invente, elle est « appel », réceptivité active, renvoyant à la disponibilité en acte des instances percevantes à tout ce qui pourrait être virtuellement perçu par elles. (...) Kant nous rappelle d'ailleurs que « l'imagination se trouve déjà à la base de la perception des objets », à laquelle elle ne s'ajoute pas, pas plus que la métaphore, d'ailleurs, ne s'ajoute à la langue ordinaire. En tant que « condition de possibilité de toute composition du divers en une expérience », l'imagination incarne cette agentivité, cet acte propre à toute perception, qu'on ne peut concevoir comme pure réceptivité. L'imagination est l'instance qui, dans toute perception, met le divers de l'intuition sensible en relation avec l'unité de l'entendement et transforme ainsi le phénomène en expérience, que celle-ci porte sur un état de chose présent, comme dans la perception sensorielle immédiate, ou qu'elle se déploie en l'absence d'objet sensible, qu'un perceptuel virtuel ou une image mentale remplace dans la conscience du sujet. »

Nous rappelons que notre propos n'est pas de nous attarder trop longuement sur un aspect linguistique. Sur Internet, on consultera avec profit une thèse de plus de mille pages sur le sujet qui avoue l'inépuisable de la question et ouvre de nouvelles pistes de recherche.⁷⁸³ Pierre Ouellet s'est largement inspiré de Renaud Barbaras et avec lui envisage la métaphore poétique comme « la condition de la possibilité du monde en tant que « monde apparaissant » : « L'apparaître est donc au plus profond et la métaphore elle-même, qui en est la manifestation dans la langue » La métaphore productive (« vive ») recatégorise « de manière inattendue, non automatique justement, notre expérience perceptive, affective et cognitive du monde, selon les paramètres spatio-temporels, mais aussi phoriques et tensifs qui font apparaître avec plus ou moins d'évidence les schémas eidétiques sur lesquels reposent notre activité imaginative et intuitive la plus productive ou créatrice. » Le phénomène, tel que la métaphore peut le saisir au plus près, n'a pas à voir avec l'être et le non-être, éternels rivaux de toute métaphysique fondée sur l'opposition irréductible de l'étant et de l'apparent, du réel et de la fiction, du logique et du rhétorique, mais avec l'être-comme, avec les modalités de son apparaître — d'où il ressort que la figurativité du langage et des discours dit et montre mieux que la conceptualité pure « l'empiétement de chaque étant sur les autres » grâce à quoi on peut « mettre au jour une métaphoricité de l'être » qu'on définit « par le mouvement métaphorique lui-même ».⁷⁸⁴

3.1.4. Bilan de chapitre.

Le signe « qu'on substitue » garderait, tout compte fait, davantage trace de la présence que ne le pensait d'abord le poète. Système, structures, hiérarchies et arbitraire du

783 Voir Jean – Baptiste Renault, *Théorie et esthétique de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, thèse de doctorat en audiovisuel, dirigée par Jacques Aumont, soutenue le 27 juin 2013, université Sorbonne nouvelle, Paris 3.

784 Renaud Barbaras, « Le tournant de l'expérience, Métaphore et ontologie. » p 281 et 284, cité p 23

signe sont finalement peu de chose face à l'infinie créativité de la langue. Les carnets et réflexions parallèles à la poésie et aux lectures critiques et théoriques de Tortel manifestent les doutes, remises en question de bien des principes établis qu'il était souvent prêt à accepter voire à promulguer lorsqu'il fut l'un des tenants du retour au réalisme en poésie. Toute tentative pour atteindre une objectivité pure est infructueuse. La subjectivité peut être atténuée lorsqu'elle recouvre l'objet du dire de sa propre image mais elle ne peut disparaître ne serait-ce que par l'ancrage énonciatif et la sensibilité née par la mise en relation. Le symbole façonne le monde à l'image de l'homme et l'en sépare alors que la métaphore les réunit par sa capacité à allier réalité et imagination. Le fonctionnement métaphorique montre qu'il y a « empiètement de chaque étant sur les autres » et le « comme » en poésie, Deguy avait insisté sur ce point, permet de connaître « l'expérience indivise » du sujet et du monde.

Actuellement, les linguistes – comme les philosophes du langage - ne peuvent franchement poser l'arbitraire du signe.

Nous parlerons sans difficulté de « conventions » (du latin, « conventio : action de se rencontrer, réunion, assemblée, pacte, traité, contrat ») car point de société sans conventions, un fondement commun et volontaire. Cela n'équivaut pas à arbitraire. Nous dirons qu'il n'est pas possible de poser l'arbitraire comme un trait définitoire du signe à partir du moment où nous trouvons autant de contre-exemples. Il peut y avoir motivation du signe. La définition de Saussure n'était en outre envisagée que dans le cadre d'une théorie du signe linguistique et Saussure savait que cette définition devrait évoluer dans le cadre d'une sémiologie plus générale du signe (dans le monde naturel, donc). Mais même le signe linguistique n'est pas toujours arbitraire.

Il est très étonnant de constater que la vulgate saussurienne a perduré jusqu'à nos jours et qu'à notre époque elle a toujours des adeptes qui dénie toute motivation aux signes. Les cas de non arbitraire sont si nombreux que plusieurs linguistes les ont exposés dans des chapitres voire des ouvrages entiers. La question de l'arbitraire, vu le nombre de contre exemples peut même finir par passer pour un faux problème... Comme Michel Arrivé, il vaudrait alors peut-être mieux l'envisager, le penser comme un continuum.

Au terme du chapitre "Au défaut des langues", après avoir rappelé les types de relations analogiques : entre signifiants (homophonies, paronomase, etc), entre signifiés (métaphore), entre signifiant et signifié (motivation mimétique) et noté que "la conscience poétique moderne est très largement "gouvernée" par les principes d'équivalence et de motivation", Gérard Genette conclut de la sorte : "Une telle convergence est sans doute, dans une large mesure, indice de "vérité"; mais elle est aussi, et peut-être surtout, signe des temps et thème d'époque" (...) "notre "langage poétique" est le langage *d'une certaine poésie*." Il observe que l'âge classique était "plutôt gouverné par un principe de dissimulation, ou de différenciation maximale" (...) "cette idée du langage poétique comme compensation et défi à l'arbitraire du signe est devenue l'un des articles fondamentaux de notre "théorie" littéraire".⁷⁸⁵

Thème d'époque, en effet, mais justifié par le besoin de renouer, recréer un lien au monde naturel, de le resémantiser en dehors des arbitraires sclérosants.

III.2. Critique du signe qu'on interprète

785 Genette, *Mimologiques*.

Dans ce chapitre, nous allons questionner la notion de « contexte ». Ce dernier renvoie au schéma de la communication de Jakobson dans lequel il désigne l'ensemble des circonstances qui entourent l'émission d'un message. Nous allons d'abord rappeler en quoi la connaissance des données d'un « contexte » énonciatif est essentielle à l'interprétation d'un message. Le concept-clé de la pragmatique peircienne, l'« interprétant » est un contexte plus dynamique mais, diversement compris et transposé dans les théories qui s'en inspirent, il est généralement utilisé de façon déterministe : au « signe qu'on interprète » correspond un sens déjà-là. C'est la critique de ce signe qui a été formulée par la phénoménologie de la lecture qui a compris qu'il n'y avait pas de « lecteur modèle » et que toute lecture comporte une part de créativité du lecteur. Elle rejoint en cela l'écosémiotique qui tient compte de la sensibilité, de l'imaginaire et de la créativité des sujets.

III.2.1. De l'importance du « contexte » ?

Le contexte

Dans les années 60 la question de la communication poétique et la difficulté pour accéder aux paramètres de la situation d'énonciation sont débattues par le linguiste Georges Mounin, (éminent spécialiste en linguistique et, qui plus est, collaborateur aux *Cahiers du Sud* en 1949) mais aussi parmi les poètes. La difficulté à saisir le contexte est regrettable pour beaucoup. C'est en abordant le cas de Maurice Blanchot (en 1958) que Mounin constate amèrement que la poésie est alors devenue « la parole du silence ». Pour Blanchot, en effet, et selon Mounin, « le poème exprime l'impuissance de l'homme à nommer le monde, à traduire ce qu'il en a vécu (...) » dans « un effort perpétuellement décevant et déçu »⁷⁸⁶. Mounin estime que Blanchot a construit une théorie de « l'incommunicabilité », « une pathologie de la communication », vouant une haine farouche à la communication, au langage et à la poésie. En 1963, il distingue « ceux qui ne doutent jamais qu'ils savent lire un poème » et « ceux qui sont de moins en moins assurés de ce que le poète a fait en écrivant, et de ce qu'ils font en lisant ». En ces années-là, il déplore l'échec fréquent de cette communication.

Hjelmslev a également relevé l'importance du contexte : « *Toute signification de signe naît d'un contexte, que nous entendions par là un contexte de situation ou un contexte explicite, ce qui revient au même ; en effet, dans un texte illimité ou productif (une langue vivante, par exemple), un contexte situationnel peut toujours être rendu explicite*⁷⁸⁷ ».

Courtès va dans le même sens : Il faut pour se comprendre « un univers linguistique commun, phonétique, syntaxique, sémantique, des prérequis communs (connaissance du contexte par le jeu des présupposés, des sous-entendus, des connotations sociales, idiolectales, etc » pour assurer une cohérence. Le signifié est « propre à un univers socioculturel donné (par exemple, pour dire oui ou non avec la tête, le geste est différent selon les cultures).

Dans *Précis de sémiotique générale*, Klinkenberg confirme l'importance du contexte : « *C'est toujours un contexte, c'est-à-dire un ensemble d'associations particulières qui (a) donne le statut de signe à un objet. C'est ce contexte aussi qui (b) en fait un signe de telle ou telle catégorie (arbitraire, motivé, icône, symbole) et qui (c) l'assigne à un code donné (code de la route, mathématiques, etc.) (...) C'est encore ce même contexte qui (d) donne à un objet son statut à l'intérieur de la structure du signe (signifiant, signifié, référent). En outre, il*

786 Mounin, *op.cit.*, p 232

787 *Prolégomènes à une théorie du langage*, p 62

faut souligner le rôle important que jouent les partenaires de la communication dans ce contexte (...) un signe « c'est quelque chose qui, aux yeux de quelqu'un, est mis à la place de quelque chose d'autre ». Dans le cas des embrayeurs (ou déictiques selon son obédience linguistique), ils définissent une situation d'énonciation : le référent des embrayeurs varie avec l'énonciateur, le temps et le jeu de l'énonciation⁷⁸⁸. »

La problématique relative aux interprétations rejoint celle de l'écologie qui se fonde sur la pluralité des formes de vie et des mondes de signification. Y-a-t-il sens parce qu'il y a sens attesté ou y-a-t-il sens parce qu'il y a interprétation ? En ce cas il y a possibilité de décalage entre production et interprétation, le signe n'est donc pas un donné mais un construit. Et cette construction prend sens à l'intérieur d'un contexte. Lorsque nous considérons la question de l'interprétation, la difficulté est finalement la même lorsqu'il s'agit d'aborder l'innovation linguistique ou l'altérité expressive des formes du vivant.

L'« interprétant » dans la pragmatique du signe peircien

Dans les sciences du langage, la pragmatique s'occupe des interactions au sein de la communication et de l'interprétation des significations. Pour C. S. Peirce, son initiateur, la communication peut s'entendre à trois niveaux : la priméité, « catégorie du sentir ou du sentiment ; la secondéité, catégorie de l'action à l'état brut, non réfléchi ; la tiercéité : catégorie de la conscience réfléchi ». ⁷⁸⁹ La communication des hommes par le langage relève de la tiercéité. Deledalle observe que le signe est en fait une « relation triadique de trois sous-signes », ⁷⁹⁰ « un representamen premier, un objet second et un interprétant troisième ». ⁷⁹¹ *«Peirce classe les signes d'après la relation entre le signe et l'entité à laquelle il renvoie (...) l'icône (soit un signe qui renvoie à un objet sur la base d'une ressemblance), l'index (qui renvoie à un objet sur la base d'une contiguïté naturelle), le symbole (qui renvoie à un objet sur la base d'une convention). (...) L'objet est « tout ce - quel qu'il soit, réel ou imaginaire – à quoi l'interprétant renvoie le representamen. Le terme « référent » pourrait lui convenir. »* ⁷⁹² Le signe « tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le « fondement » du representamen. » ⁷⁹³

Paolo Fabbri ⁷⁹⁴ se demande toutefois : « Mais qui est cet interprétant ? Eco a remarqué qu'il ne s'agit pas du tout d'une personne physique, empiriquement donnée : il ne s'agit pas du personnage qui dans un western voit la fumée et pense aux indiens, s'inquiétant par exemple de leur présence. L'interprétant, au contraire, est lui aussi un signe, un signe ultérieur qui met en relation la fumée et le feu : c'est peut-être, mettons, la phrase d'un tel qui voit le feu et dit (ou pense) : « Fuyons, les Indiens sont là ». C'est-à-dire que la personne qui effectue l'opération de renvoi entre deux signes fait partie du système sémiotique : producteur de signes, il est signe lui-même ; il n'est pas extérieur à la sémiologie, il en fait partie intégrante. Il n'y a pas pour Peirce un sujet qui du dehors regarde les signes et les relie entre eux ; le sujet est lui-même partie de la chaîne des renvois signiques. Si bien que l'interprétant, c'est-à-dire le signe qui interprète, peut également devenir signe pour un autre signe, et ainsi de suite à l'infini. C'est-à-dire qu'il peut de nouveau y avoir quelqu'un qui

788 Klinkenberg, *op.cit.*, P 209-212

789G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*,

790 *Id*, p 24.

791 *Id*, p 65

792 *Id*, p 22

793 *Id*, p 65

794 Fabbri, *Le tournant sémiotique*, p114

interprète son interprétation, la corrige éventuellement et la renvoie à un autre. ⁷⁹⁵» Paolo Fabbri semble cependant sceptique quant à la « forme » à donner à cette « instance », « jonction entre signe et signe » et considère que « La sémiotique du modèle peircien s'est arrêtée ici, ne réussissant pas à fournir des réponses adéquates à cette question ».

Deledalle s'est aussi posé la question : « pourquoi rejeter l'interprète pour le remplacer par un signe interprétant ? » C'est qu'en fait, « (...) La théorie sociale du signe de Charles S. Peirce présuppose la présence de la personne humaine dans le signe. (...) Un signe est d'abord ce qu'il fait, et ce qu'il fait est sa signification, autrement dit, la règle de l'action. » ; « *Pour Peirce toute interprétation de signes est pragmatique en ce sens que le signe est ce qu'il fait et qu'en conséquence, toute lecture de signes est contextuelle. C'est à Peirce que Wittgenstein emprunta sa théorie (pragmatique) de la signification et sa théorie (contextuelle) des jeux de langage.* »⁷⁹⁶ Avec l'exemple : « Quel temps fait-il ? », phrase adressée par une femme à son mari, il y a trois interprétants (trois niveaux) : l'interprétant immédiat : « ce que la question exprime, tout ce qu'elle exprime immédiatement », l'interprétant dynamique : « l'effet actuel qu'elle a sur moi, son interprète » ; l'interprétant ultime, sa « signification » : « *La raison pour laquelle ma femme m'a posé cette question, quel effet la réponse aura sur ses plans pour la journée qui commence.* » Enfin, «*à strictement parler, un signe n'a pas de signification : une flèche, isolée des plaques de signalisation routière nous rappelle divers sèmes concernant la direction des véhicules ; mais à elle seule cette flèche ne permet pas la concrétisation d'un état de conscience : pour ce faire, elle doit avoir une certaine couleur, une certaine orientation et figurer sur une certaine plaque dressée en un certain endroit.* »⁷⁹⁷

Dans « On the crisis of representation », Peter Rusterholz trouve intéressant que la théorie de Peirce questionne les processus à l'œuvre lors de la signification. La constitution et la circulation de la signification sont envisagées sous l'angle des actions, des mises en relations. La formation de l'objet est un processus dynamique et, finalement, un processus infini (il y a des relations conventionnelles, directes et qualitatives). « C'est cette « différance » (différé de la présence qui s'ajoute à la « différence » saussurienne) mise en exergue chez Derrida⁷⁹⁸.

Lorsqu'elle aborde la question de l'« entour du signe écrit » et des « effets de signe », Joëlle Réthoré conclut qu'« Accéder à la signifiante revient donc à avoir identifié tous les moments du processus, son origine énonciative (avec les intentions communicatives de l'énonciateur), son signe, et son interprétant. » ; « L'interprète-lecteur marque la place de celui qui opère la clôture du signe par son acte d'interprétation. »

Les « interactions formes / contextes »

La théorie des signes de C.S. Peirce est revue par C. Hanna : l'auteur distingue symbole et icône, signes dont la motivation est culturelle et l'indice, dont la motivation est physique. Hanna explique ainsi le subterfuge lyrique : « *L'art lyrique a tenté d'imposer une*

⁷⁹⁵ Début novembre 2021, aux États Unis, un signe médiatisé reçoit une première interprétation qui est reprise et déployée avec un sens autre : une journaliste interviewe Brandon Brown au sujet d'une course qu'il vient de gagner. Des insultes fusent en arrière-plan contre Biden (« Fuck you, Biden ») car les spectateurs savent qu'ils passent à la télé. La journaliste comprend « Let's go Brandon » (« Allez Brandon »). Depuis cet instant, « Let's go Brandon » est devenu un slogan anti-Biden.

⁷⁹⁶ Deledalle, p 156

⁷⁹⁷ Eco, *Le signe*, p 44

⁷⁹⁸ Derrida a insisté sur le fait que l'interprétant devient lui-même un signe dans *De la grammatologie*, p 72

réception faussée des codes sémiotiques, de faire passer une motivation culturelle (iconique, symbolique) pour naturelle, indicielle » ; « Le lyrisme romantique n'a eu de cesse de construire des représentations narratives (donc essentiellement symboliques) de l'auteur au moment où il produit son œuvre » ; « Pourquoi donc ? Pour une raison fondamentale qui est de produire un mode de réception optimale du verbe lyrique : faire ressentir le verbe lyrique ou, pour mieux dire, faire passer son harmonie pour de la pure trace de sentiment. Cela bien sûr dans le seul but de donner l'illusion que le verbe lyrique communique ce qu'a senti l'auteur dans les circonstances qui sont la cause de la production lyrique » ; « Le but de la manœuvre est de toute évidence une supercherie sémiotique (Isidore Ducasse dirait « un sophisme » : transcender ce qui n'est que pur code rythmique-prosodique, le naturaliser, faire passer des traits de style (de l'iconique et du symbolique, c'est-à-dire du culturel) précisément pour un indice des sentiments et des sensations, donc une trace physiquement motivée. »

C. Hanna développe une thèse selon laquelle on passe à la fin du XXe siècle d'une poétique de la forme autonome à une poétique de la contextualisation. Il pose l'équation : poésie = composition des interactions formes / contextes. L'imaginaire pragmatique de la poésie ⁷⁹⁹ (...) permet à Hanna de « concevoir un mode d'action poétique indépendant de toute expression esthétique préliminaire. L'action virale s'effectue directement dans l'espace de la communication.⁸⁰⁰ » Hanna récuse ainsi l'idée de Jakobson (dans *Qu'est-ce qu la poésie ?*) selon laquelle « la dispersion mimétique » au sein d'une langue se fait par la poéticité.⁸⁰¹ La poésie selon Jakobson (un usage de la langue en quête de poéticité : « Le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet ») ne peut pas déclencher un « processus de mimétisme verbal » capable d'entraîner une réorganisation de l'idéologie.⁸⁰² »

Hannah émet par ailleurs deux critiques : la première porte sur les poésies qui s'érigent, se donnent à lire à partir d'une théorie construite pour elle, ce qu'il appelle « la théoricité ad hoc ». Ces théories servent « un travail d'écriture qui sans elles demeurerait invisible ou illisible » ; « Parmi les grands usagers de l'ad hocité théorique, ces dernières années, outre Jakobson lui-même dont le travail ne fut guère sans impact sur la popularité de Klebnikov entre autres, il nous faut citer Ponge, auteur d'une monographie sur Malherbe (*Pour un Malherbe*) qu'on peut lire comme la meilleure préparation à son propre « système de signes » ; chez nos contemporains, pensons à J.M. Gleize qui, analysant Ponge, Rimbaud, Albiach etc, fournit la théorie d'une poésie « réélliste » littéraliste et en particulier de la sienne propre. C. Prigent, E. Hocquard et sa théorie de l'élégie, C. Fiat et celle de sa ritournelle... ».

La deuxième critique de Hanna porte sur les notions d'intransitivité (ou non représentativité de la poésie) et d'autotélisme (le poème est un objet clos sur lui-même). Selon Hanna, les productions poétiques contemporaines sont plus complexes que cela et prennent leur sens en contexte, celui-ci n'étant pas à entendre comme un ensemble d'éléments fixes, « tout contexte tendant à la limite à devenir opérant ».

Le concept d'atmosphère

799 Hanna parle de la poésie p' c'est-à-dire de la poésie contemporaine

800 Hanna, *Poésie action directe*, p 22

801 *Id*, p 12

802 *Id*, p 19

M. Net propose le concept d'« atmosphère ». La théorie des signes de Peirce (théorie du signe, de l'usage et des processus) lui permet de sémiotiser le phénomène d'atmosphère. M. Schlechter fait un compte rendu de cet ouvrage dans le n°142 de *Semiotica*. L'atmosphère s'inscrit dans le continuum des interactions culturelles comme processus permanent de signification et d'interprétation. L'« atmosphère » peut être analysée en relation avec l'interprète et l'interprétant et au vu du contexte du signe.

Comment distinguer « atmosphère » et « contexte » ? Net définit l'atmosphère comme une construction culturelle (humaine) mais aussi comme une forme dotée de cohérence, intersubjective et intercommunautaire. Elle est « intermédiaire », « une catégorie de transition qui permet le passage de l'actuel vers l'imaginaire, et l'identification de l'imaginaire dans l'actuel ». Cette définition est en accord avec la théorie postmoderne des signes, caractérisée depuis Derrida, comme jeu avec celle des seuils. Schlechter nous renvoie aux travaux de Victor Turner (1912) pour qui les symboles ont un « potentiel de créativité » ce qui oblige à les « saisir dans leur mouvement et dans leur jeu. Turner les replace ainsi toujours dans un contexte vivant. De plus, l'atmosphère n'est pas un phénomène statique mais un processus, un état en devenir. L'atmosphère est graduelle, multicouches, instable et, possiblement, menacée de dissolution. Il y aurait donc des transformations (des stratégies de transformations) à analyser. Elle reste transitoire et éphémère. Net récuse ainsi le concept romantique d'atmosphère (dépendant des sentiments). L'atmosphère n'est plus simplement une « tonalité », elle a une dimension pragmatique et dépend d'un agent humain qui « imagine, présuppose et anticipe l'atmosphère ».

Schlechter résume ainsi la méthode de Net : *« En d'autres termes, en commençant par la phénoménologie propre de l'atmosphère (sa suggestibilité « elusiveness et son aptitude au changement), l'auteur ne se focalise pas absolument sur les signes eux-mêmes et leur référence mais, principalement, sur ce qui pourrait être décrit en termes d'actes de signifier, de processus de signification, ou sémiose. Ceci permet de mettre en avant que l'atmosphère est générée quand les hommes s'impliquent dans les événements de contact articulé (de signification et de communication) et que cet acte verbal ou non verbal de signification est synonyme du processus appelé « communication interpersonnelle. »*

Cette conception présente un intérêt puisqu'elle met en avant les relations entre sujets. Elle a, toutefois, une perspective anthropocentrée, ne concerne que les humains et dépend d'eux. Le signe, ici, est un signe pragmatique. Elle cherche à sortir de l'idée d'un lieu comme un « entour » figé, mais elle ne met pas assez en avant qu'il « traverse » aussi le corps. La phénoménologie n'est pas phénoménologie de l'« atmosphère » seule mais phénoménologie des corps et de leurs relations. C'est ce qu'a compris la phénoménologie de la lecture : c'est le départ dans la « relation » qui fait penser la phénoménologie avec, pour corollaire, le jeu entre les schèmes de l'ouverture et de la fermeture. Sujet et objet entrent en relation par leur ouverture réciproque. De fait, ce qui apparaît clair, à ce point de notre recherche, c'est que deux schèmes fondamentaux travaillent la littérature comme le vivant ; les schèmes de l'ouverture et de la fermeture. Les phénoménologues de « la réception » ont lutté contre les structures closes et la fermeture supposée des textes. Les tensions schémiques animent aussi le corps de l'œuvre.

III.2.2. La « polysémie positive ».

Phénoménologie de la lecture.

La réception d'une œuvre peut être envisagée de différentes façons. On peut la penser comme le décodage d'un sens transmis dans une organisation contraignante. C'est ce que pensent Hjelmslev ou, plus tard, Duchet, Hamon ou Jouve. Avec Rastier, qui entérine toutefois l'idée de « la pluralité infinie du sens⁸⁰³ » il faut considérer la lecture comme un acte de compréhension textuelle, elle présente à la fois des règles et des contraintes : « Plutôt que le réceptacle dépositaire d'un sens plus ou moins profond, le texte apparaît comme une série de contraintes qui dessinent des parcours interprétatifs ». Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* publié en 1976, y voit, quant à lui, une « actualisation » de texte car « il faut distinguer deux seuils de la compréhension : le seuil du sens qui est ce qu'on vient de dire, et celui de la signification qui est le moment de la reprise du sens par le lecteur, de son effectuation dans l'existence⁸⁰⁴ ». Il faut donc considérer deux pôles : « Les aspects du texte ne livrent donc pas seulement un horizon sémantique, mais également un point de vue pour le lecteur »⁸⁰⁵. Il reprend le concept d'« horizon d'attente » utilisé par Hans Robert Jauss, dont les travaux sont réunis dans *Pour une esthétique de la réception* paru en 1978 mais dans une perspective différente : chez Jauss il y a un sens donné, chez Iser, un sens à construire. Bien qu'il reconnaisse la présence d'instructions de lecture, c'est, dans sa conception la multiplicité des perspectives liées à chaque point de vue qui importe et dont il faut prendre conscience. La portée de ses travaux est immense puisqu'elle a des répercussions dans le monde de l'art mais aussi en pédagogie de la littérature, donnant parfois lieu à de vifs débats dans le monde de l'enseignement. On s'intéressera ici aux points de vue qui envisagent la lecture à la fois comme un ensemble de contraintes et de libertés. Il faut, comme le dit J. Leenhardt en 1994 « écarter l'illusion d'une simple transmission du sens ou celle, corrélatrice, d'une imposition univoque de ce même sens, comme (...) l'hypothèse laxiste (...) d'une imagination lectrice sans contraintes. »⁸⁰⁶

Chez Iser, « *L'objet esthétique ne correspond à aucune de ses manifestations momentanées. C'est la raison pour laquelle l'objet, dans sa totalité, ne peut être produit que par synthèses* ». (201) « *la position du lecteur dans le texte se situe au point d'intersection entre protension et rétention. C'est en ce point que la suite des phrases s'organise et que l'horizon interne du texte s'ouvre. Chaque corrélation individuelle de phrases préfigure un certain horizon. Celui-ci devient aussitôt l'écran sur lequel se projette le corrélat suivant, et cet horizon se transforme véritablement* » (203). Certains éléments indéterminés « éveillent une attente de détermination » (indétermination levée : attente satisfaite / corrélations qui surprennent : déception, frustration, étonnement voire désagrément). Ceci « nous oblige à trouver de nouvelles orientations pour notre activité si nous voulons éviter l'impasse », la surprise « provoque un arrêt temporaire de la phase exploratoire de l'expérience » avec effet rétroactif sur ce qui a été lu ; les « *contenus de la mémoire vont pouvoir se transformer du fait que le nouvel horizon les fera apparaître sous un jour nouveau. De nouvelles relations peuvent s'établir et influencer l'orientation de l'attente* ». (204)

Iser, comme nous l'avons dit, se réapproprie le concept d'horizon d'attente : « chacun des moments de la lecture est une dialectique de protension et de rétention : entre un horizon futur vide qui doit être rempli et un horizon déjà fait mais qui ne cesse de s'estomper, de sorte que grâce au point de vue mobile du lecteur, les deux horizons internes du texte ne

803 Rastier, *Sens et textualité*, p 14, p 18

804 Iser, p271

805 *Id*, p 274

806 *Théorie de la communication et de la réception*, Jacques Leenhardt, persees.fr, 1994.dans Réseaux. Communication – technologie-société, pp 41-48 (p 47)

cessent de s'ouvrir pour se fondre l'un dans l'autre. » (205) « Cette dialectique est une activité de synthèse appelée lecture. » (216) Iser fait parfois référence à Jean – Paul Sartre qui a lui aussi réfléchi au rapport auteur – lecteur qu'il appelle un « pacte » dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « *L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou qu'il désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux axes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que par et pour autrui.* »⁸⁰⁷

Michael Riffaterre, quant à lui, conçoit le poème, comme un discours oblique (« un poème nous dit une chose et en signifie une autre (11)» par déplacement, distorsion ou création de sens » (12). Ces trois procédés « menacent la représentation littéraire de la réalité ou mimesis » (12). Après une première phase de décodage où le lecteur ne peut que rechercher la mimesis et constater l'agrammaticalité du texte, le lecteur doit s'engager dans une lecture rétroactive (17) ou « lecture herméneutique » (17). Le texte apparaît comme l'unité de signifiante, concept que Riffaterre met en relation avec l'interprétant peircien : « *Le passage du sens à la signifiante impose le concept d'interprétant, un signe qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels du texte et explicite tout ce que ces signes ne font que suggérer indirectement. (...) Toute équivalence établie par le poème et perçue grâce à une lecture rétroactive peut être considérée comme un interprétant ; un paradigme de synonymes, par exemple, ou, dans le sonnet en -yx de Mallarmé, les variations sur rien* ». (107) Mais dans *Sémiotique de la poésie*, Riffaterre coupe le texte de son référent (de la réalité extra-linguistique) pour s'occuper de la relation texte-lecteur. D'un point de vue écosémiotique il est toujours intéressant de mettre en relation un auteur avec l'extra-linguistique, notamment son milieu ou le lieu dont il parle et le lien qu'il entretient avec lui. Cela permet aussi de mettre en lumière des aspects de son œuvre. On peut, certes, lire sans ces données ou sans s'y intéresser mais on perd le lien à l'auteur et une dimension de l'œuvre.

L'œuvre ouverte (Umberto Eco)

En proposant en 1962 l'idée d'une « œuvre ouverte », Umberto Eco ouvre aussi la voie aux esthétiques « participatives, sociologiques, ouvertes, relationnelles, communicationnelles », l'œuvre d'art se définissant alors comme : « un *message ambigu, une pluralité de signifiés coexistant dans un seul signifiant, qui suppose un récepteur et une relation de communication* » (*Khim*, p 40) et « *L'œuvre est une interprétation à interpréter.* » Cette recherche correspond à ce que Khim explique dans son article « le langage des signes » sur la poétique de l'œuvre ouverte : c'est une poétique – projet : « *la poétique désignant alors un programme de déréalisation de l'objet, l'ouvert de l'œuvre étant celui de ses possibles. Selon une lecture tirant bénéfice sur un plan idéologique de la phénoménologie de l'art, « l'indétermination », « l'ambiguïté », « l'informel », le désordre », « le hasard », sont alors perçus comme de puissants vecteurs de désaliénation, qui libèrent l'interprète, et donc le sens de l'œuvre* ». (p 40)

Il faut donc passer de la contemplation à une participation plus grande dans la création de l'œuvre. Le lecteur s'engage dans une co-création de sens.

807 Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* p 105, également cité par Iser, p 199

« Étrangeté » et « suspension du sens »

Molinié, dans *Sémiostylistique*, rappelle que pour qu'il y ait art, il faut qu'il y ait « communauté culturelle », un savoir partagé. Pour mieux caractériser les différents modes d'émission et de réception de l'art, Molinié envisage deux types opposés de pactes qu'il appelle (expressions amusantes), « pacte mou » et « pacte dur » : « On peut concevoir un pacte mou, ou la satisfaction molle du pacte. L'émission est conditionnée par une attente large, qui à son tour excite à la fois modérément, prévisiblement et massivement » ; « c'est le mode de pacte de la littérature de loisir, de divertissement ». Il l'appelle « pacte poisson ». Molinié envisage le cas d'un esquimau lisant Bérénice : « Comment mon esquimau va-t-il recevoir Bérénice ? Si la proposition de ressenti d'étrangeté est trop considérable, il n'y a que très difficilement réception artistique possible ; plus ce ressenti est marqué d'étrangeté, plus est requis l'effort de connaissances mémorisées. En effet, les connaissances en mémoire permettent de ramener à du contenu. » Barthes, au contraire, dans *Le degré zéro de l'écriture*, « L'utopie du langage », déclare que « L'écrivain conscient doit désormais se débattre contre les signes ancestraux et tout-puissants qui, du fond d'un passé étranger, lui imposent la Littérature comme un rituel, et non comme une réconciliation. (...) Chaque écrivain qui naît ouvre en lui le procès de la littérature (...) et c'est de ce langage rassis et clos par l'immense poussée de tous les hommes qui ne le parlent pas, qu'il faut continuer d'user. Il y a donc une impasse de l'écriture, et c'est l'impasse de la société même (...) pour eux (les écrivains d'aujourd'hui), la recherche d'un non-style, ou d'un style oral, d'un degré zéro ou d'un degré parlé de l'écriture »

« Contre l'écriture bourgeoise, la "grande écriture traditionnelle" et "sacrée", certains écrivains ont opposé toute leur résistance ; ils ont "miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain ; dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage". 808" Mallarmé, sorte de Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir. »

Dans « Littérature et signification » dans *Essais critiques*, Barthes oppose les littératures à « sens plein » aux littératures à « sens suspendu » ; « La recherche littéraire, dit-il, est sans cesse amenée aux frontières du sens ». Le privilège est alors donné aux systèmes déceptifs : (...) « la mauvaise littérature, c'est celle qui pratique une bonne conscience des sens pleins, et la « bonne » littérature, c'est au contraire celle qui lutte ouvertement avec la tentation du sens » mais « suspendre le sens » est « une entreprise infiniment (...) compliquée ».

Variations sur le signe

À la suite de Joseph Courtès, on peut déplorer le fait qu'en sciences du langage prévale le signe de type linguistique saussurien « dégagé même de son contexte d'emploi » (68-69). Un signifiant peut avoir plusieurs signifiés et inversement, pour un même signifié on peut avoir différents signifiants : l'existence des dictionnaires avec différents items définissant un même mot (homophones et homonymes) devrait suffire à invalider et refuser la conception structurale biface du signe : à un signifiant, un signifié. Il donne des exemples simples qui vont à l'encontre de cela : les homonymes (homographes : fils, couvent ou homophones : saint / sain / sein) ; craindre et redouter sont quasi-synonymes (même signifié). Dans le domaine visuel, il prend l'exemple d'un rectangle allongé dans une BD :

808 Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, " L'écriture et le silence", p 54

« Cette figure, saisie au plan de l'expression, pourra être interprétée, au plan du contenu, selon les contextes, comme une planche noire, comme un tuyau de poêle, comme le côté d'un carton, le rebord d'un bureau, etc. Autrement dit, à ce même signifiant, peuvent être associés des signifiés différents, eu égard aux contextes d'emploi. » (61) ; « *Le choix des signifiants est le fait d'une société et / ou d'une culture déterminée, à un moment donné de son devenir, de son histoire. Cela veut dire tout d'abord qu'il n'y a pas de signifiant universel, que le signifiant fait l'objet d'un choix socioculturel toujours particulier, local (c'est-à-dire propre à un pays, à une culture donnée), historiquement déterminée (...)* » (42) : bien des mots français ont changé de sens au cours des siècles (brutal n'a pas le sens de violent en Moyen français). L'orthographe a mis longtemps à se fixer (des signifiants variables pour un signifié constant). Actuellement des graphies différentes coexistent pour un même mot (43). Les codes de lecture varient constamment. Au moment d'une création, le code de lecture approprié n'est pas compris. Il y a donc un « caractère évolutif (selon des paramètres historiques et sociaux) des deux faces du signe. » (46). Nous ajouterons que dans les *Chants de Maldoror* le narrateur confirme ceci : « Je dis : « Je cherche à communiquer dans un monde où les manières de lire sont inadaptées à la compréhension de mon dire ». (110) Les peintres dits modernes étaient comme « illisibles », incompréhensibles pour des gens qui avaient une culture picturale traditionnelle ; puis, au fur et à mesure de l'usage, des codes de lecture et d'interprétation se sont socialement imposés, qui rendent ces œuvres plus accessibles, plus intelligibles. » (60) Pour Joseph Courtès, « Les mots, eux aussi, naissent (« néologismes »), vivent, prennent de l'âge (« ancien », « vieilli ») et meurent (mais le dictionnaire ne précise pas leur disparition !) » (46-47)

Rastier s'est également intéressé à la variation sémantique en fonction du contexte. Il est intéressant, dit-il, de montrer « comment le sens d'un énoncé varie avec son contexte ⁸⁰⁹ ».

En poésie, un signe sans contexte ou hors contexte et coupé de celui-ci finit par dégager toutes ses virtualités sémantiques sans possibilité de le fixer sur un sens stable. C'est la raison pour laquelle Michel Collot a parlé à propos du mouvement de déconstruction en littérature d'un « divorce » avec les lecteurs, d'un essoufflement, qui ne parvenait plus à atteindre le public. Valéry estimait pourtant que le sens d'une œuvre ne peut être que pluriel : « C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur ⁸¹⁰ ».

C'est également le point de vue de Jean Tortel qui prône la « multisignification » :

« *La multisignification est un mouvement qui se constate à l'intérieur du langage tandis que le symbole est le produit d'une intention extérieure à l'écriture, en vue d'une certaine décoration de celle-ci. La première comme le second aboutissent à la duplicité textuelle, puisque le dire devient ce qu'il dit et autre chose – ou encore plusieurs plans révélés. Mais l'écriture symbolisante est une présomption, une emphase que l'écriture plurielle n'est pas. Car celle-ci n'est pas une opération spirituelle, mais reste un objet placé là – comme un autre – et qui se révèle parce qu'il est vu, ou lu.* ⁸¹¹ »

Nous allons donc situer la poésie de Jean Tortel par rapport aux grands mouvements poétiques d'après-guerre, en nous appuyant tout particulièrement sur les travaux de Michel Collot.

809 Rastier, *Sens et textualité*, p 17

810 Cité dans Genette, *Mimologiques*, p 332

811 Tortel, *Ratures des jours*, p 122.

III.2.3. Rupture du signe et incommunicabilité dans la littérature ?

Période formaliste et accusation d'hermétisme

Après guerre, il est possible d'associer les trois tendances de la poésie contemporaine mises en exergue par Michel Collot et trois époques marquantes de l'histoire des sciences du langage : le structuralisme, le pragmatisme et les théories de l'énonciation (il met en avant dans la production poétique des tendances marquées après le tournant des années 50 : le formalisme, un néo-lyrisme et une ouverture accentuée sur le monde : en termes empruntés à l'ancienne rhétorique, ces mouvements ont mis l'accent sur le Logos, l'Anthropos et le Cosmos. Dans *Le chant du monde dans la poésie contemporaine*. Collot montre l'influence du formalisme sur la poésie dans les années 60-70. En son temps, G. Mounin faisait de même dans *La communication poétique*, tout en le déplorant. Il est indéniable que les liens ont toujours existé entre la poésie et la théorie – même si les tenants de l'une ou de l'autre tentent parfois de le nier. Les deux pratiques sont poreuses : ce fut déjà le cas avec les Grands Rhétoriciens des XVe et XVIe siècles, le florilège des Arts Poétiques de poètes et les préceptes des poètes de la Pléiade à la Renaissance, les Essais, lettres, préfaces et manifestes prônant les doctrines Romantique, symboliste ou surréaliste. Michel Collot rappelle l'influence du formalisme dans les années 60-70 avec l'essor du textualisme (ou Telquellisme issu des parutions de la revue *Tel Quel*) mais l'esprit d'avant-garde se manifeste également à travers les expérimentations du groupe de l'Oulipo (L'Ouvroir de Littérature Potentielle). Le formalisme correspond aussi à une période littéraire marquée par la déconstruction (le Nouveau Roman et le textualisme en poésie). S'il est possible de structurer le champ littéraire en fonction de tendances / étapes essentielles – comme le fait avec érudition M. Collot, il semble risqué de rigidifier l'œuvre d'un poète par une telle ossature. Celle de Jean Tortel présente, certes, à des périodes données, des caractéristiques propres à telle ou telle pratique mais elle peut les présenter antérieurement de façon marquée, en garder trace par la suite ou s'en défaire assez rapidement. Mais Jean Tortel « lâche » rarement quelque chose. Il avance plutôt en « concentrant » ses pratiques et ses effets et ses derniers recueils offrent une maîtrise remarquable (c'est également l'opinion de Steinmetz et nous lui en savons gré). Il peut être inspiré, influencé par d'autres mais de façon originale. Admettons cependant que Tortel fut plus souvent l'« influenceur ». Le décalage offert par les premiers recueils et ceux d'après les années 50 est saisissant et rappelle le cas de Picasso, capable de réaliser des peintures académiques de haute précision dans sa jeunesse (Picasso a fait l'École des Beaux Arts à Barcelone et son talent est d'abord reconnu avec des œuvres réalistes : « Étude académique » et « Première communion » en 1896, *Science et charité* en 1897) puis s'adonnant aux collages cubistes. Ceci montre, contrairement au sentiment commun exprimé par les adeptes du réalisme (et mimétisme en art) que l'art contemporain ne naît pas d'une « incapacité » à « faire aussi bien que la nature ou qu'« avant », mais d'une volonté de changement pour dire autre chose et proposer une autre vision du monde (rendue nécessaire par les transformations mêmes du monde). Dans *Le chant du monde*, M. Collot ne fait pas référence à Jean Tortel mais reconnaît l'existence de groupes aux « marges » du mouvement textualiste majeur. Pour notre part, nous pensons que J. Tortel fut tenté, comme nombre de poètes, par l'expérience textualiste mais qu'il se démarque ensuite, ne conservant de cette pratique et en toute liberté que ce qui constitue pour lui une avancée vers « sa » vérité poétique.

Le « signe rompu⁸¹² »

La recherche d'un langage nouveau et le « signe rompu » chez Tortel, ne firent toutefois pas que des émules. Bien qu'il fût d'abord dithyrambique envers Jean Tortel et que Tortel sut le remercier en lui dédiant le magnifique « Tramé c'est un beau jour », le poète Philippe Jaccottet ne fut pas toujours tendre envers Tortel. Dans « Au jardin de Tortel », il interroge la visée de Tortel sur un ton assez dubitatif et lui reproche son obédience à un « club » poétique :

« Pourquoi écrire ? Le langage est ce qui s'oppose au déferlement de l'illimité. Devenir des mots, pour les choses, c'est aussi « paraître gagner un sens » (on n'en saurait dire plus sans tricherie); écrire est une répétition (une réflexion, une relation), mais pas tout à fait vaine, si cette « redondance », comme il est dit au début de la suite « Critique d'un langage », est en même temps ouverture, si c'est elle, la poésie, qui « écarte les rideaux », à la fin de la nuit, qui rend la lumière à notre vie.

N'empêche qu'en plus d'un endroit, dans cette suite, l'accord poétique ne se fait pas. Je suis sans doute sensibilisé excessivement à l'intrusion du pur « littéraire » dans la poésie, mais je ne puis m'empêcher de penser qu'un poète, lorsqu'il se laisse aller, ne fût-ce qu'un instant, à ces airs de connivence, fait l'effet d'être membre d'une sorte de « club », où jouent certains mots de passe, d'un « club » où j'ai toujours étouffé et où la poésie aussi, peut-être s'étiole.

...Méfions-nous des laboratoires. »⁸¹³

Quel que soit le « club » auquel pense Jaccottet (Les *Cahiers du Sud, Tel Quel, Manteia* ?), il reproche à Tortel de dévoyer sa poésie, d'oublier sa voix au nom d'un groupe. Il est vrai que le formalisme a pris le dessus dans certains textes. On peut alors lui reprocher d'user de certains procédés. Steinmetz, dans son *Dictionnaire*, remarque que, en effet, il n'y a « pas d'ornements » et une « syntaxe durcie ». « Tortel a sa façon de disposer de la page. », dit-il, « Il construit, désenclave, reconstruit. Malgré la phrase, simple d'apparence, il interroge et transgresse la syntaxe. Il s'ensuit que souvent, quand brusquement un verbe apparaît, le lecteur ne sait plus le sujet, laissé au gré. »⁸¹⁴

On admettra que certains poèmes corroborent ces observations. Lisons ainsi :

Toute mort inutile,
Surgira-t-il ? J'ignore
Quel linge blanc celui qui s'éveille et qui dort
Réclame. Entre les feuilles
La chaleur probable s'avance⁸¹⁵.

Les procédés qui attaquent et corrodent le sens sont nombreux et on trouve en effet des ruptures syntaxiques, des procédés anti-cohésifs qui sont sur le plan de la compréhension, sources d'effets perturbateurs : la ponctuation ne correspond pas toujours à la ponctuation attendue, le point ne signale pas forcément une fin de phrase grammaticale et

812 GUGLIELMI, « Clouer l'anthèse lyrique »

813 Philippe Jaccottet, « Au jardin de Tortel », p 270

814 Steinmetz sur Tortel dans L'œuvre ou vert, p 29

815 Tortel, *Limites du regard*, p 119.

ne favorise pas le déroulement linéaire d'une lecture, des retours en arrière sont nécessaires pour apparier les mots. L'emploi d'articles définis donne l'illusion d'un savoir partagé ; or, il n'en est rien, ils déterminent des entités inconnues du locuteur. Le principe de contradiction n'est pas forcément respecté, l'épanorthose, figure de la correction, contredit ce qui a été dit. Les renvois « flous » au moyen de démonstratifs, proformes, substitués, privés de leurs référents situationnels, les ellipses, sources de mystère et de suspension sémantique participent également à l'occultation du sens. Un sentiment de déliaison naît sous l'effet des ruptures isotopiques (différents niveaux de langue ou différents registres), les absences d'enchaînements, de strophe à strophe ou de phrase à phrase. Minés de l'intérieur, les poèmes créent une tension entre dire et ne pas dire, porteuse d'indétermination. Mais contradiction et approximation n'effraient point Tortel. Durant une émission radiophonique, un ami poète lui dit : « Tu es un terroriste tolérant. Il y a contradiction dans ton travail » à quoi il répond : « J'accepte de vivre dans la contradiction », satisfait de la remarque, il reconnaissait un trait de caractère personnel. De même, dans *Ratures des jours*, il intègre l'idée de l'imperfection et de l'incomplétude de son dire.

La déconstruction des formes préétablies fait naître le trouble, un sentiment d'imperfection chez le lecteur. La dérision des topoï a parfois lieu mais il s'agit surtout pour Tortel, à cette époque textualiste, de rénover la poétique, de rompre, d'accompagner un mouvement subversif et de lui impulser des orientations personnelles. Cette esthétique tératologique (Le terme « monstre » est également utilisé par Tortel dans *Instants qualifiés*) est rupture d'une esthétique moderne qui oppose : le laid / le beau, l'étrange, l'inconnu / le connu, l'ancien / le nouveau, le fragment / l'inachevé, l'incomplet / le complet, l'hétérogène, le mélange, le divers (des objets et des niveaux de langue, le biffé, le raturé, les corrections, ajouts, ruptures de toutes sortes) / l'homogène.

Tortel tient toujours au vers, cependant : « *Ces deux lois de la vie, rythme et langage, dont l'union est l'essence de l'art (rythme et langage, son et sens, répétition et catachrèse, corps et âme, sont termes égaux en signification.* » Mais le vers crée lui aussi des effets de rupture. Le vers marque une disjonction entre verbe et concept : "*Mais le problème est aussi de disjoindre dans la mesure du possible l'émission verbale et l'émission conceptuelle. Le vers est le résultat de cette rupture.* " ⁸¹⁶

Dans *Poétique de la négation* ⁸¹⁷, de Pierre Taminiaux, un passage sur Rilke serait également approprié pour décrire la démarche tortellienne : « contraction », « raréfaction », « resserrement » et « rechercher l'intensité » en sont des aspects manifestes :

« *Sous les étoiles, au contact du cosmos, en ce monde extatique, il n'y a pas de place pour un tel discours. Loin de la terre silencieuse, le poète se rend compte de la vanité des mots insérés dans un flot de paroles. La poésie travaille sur la contraction du langage, sur sa raréfaction et son resserrement. Elle ne s'occupe que du mot pur (essentiel) vers lequel elle tend sans cesse (...). Cet idéal est l'écho du projet mallarméen. Il s'agit de rechercher l'intensité de l'existence et des choses dans leur dire ponctuel et clarté, en dehors du référent habituel de la phrase, du verbe lui-même, de la mécanique finie de l'action. Un tel mouvement se situe à l'extérieur du sujet parlant. Il révèle la faiblesse insigne du langage poétique en même temps que sa tout puissance.* »

Dans *L'ère du vide* de Lipovetsky, cette volonté de rupture est la caractéristique majeure de la modernité, qui critique « toute école faisant autorité définitive », « toute sédimentation linguistique », « toute fixation », dévalorise « les styles régnants », cherche à

816 *Ratures des jours*, 143

817 Pierre Taminiaux, *Poétique de la négation*, p 104

« changer de manière » en vue « d'une culture libre, cinétique et plurielle », elle « allie le scandale et la rupture ». Les œuvres sont en « contradiction avec l'harmonie et le sens ». Lipovetsky constate « Un processus hyperbolique de négation des règles hétéronomes ». « *L'homme moderne « conquiert le pouvoir démiurgique d'organiser les formes librement, suivant les lois internes propres à l'œuvre* ». En revanche, selon l'auteur, le retour à la « présence » serait un trait de la postmodernité. Le poète, Joseph Guglielmi, disparu en 2017, loue de telles tentatives. Guglielmi militait en faveur de "la dissipation du mythe religieux de la lecture " et voulait mettre en avant " une activité contre-théologique, révolutionnaire" qu'il retrouve dans sa lecture de Jean Tortel. Dans l'article "clouer l'anthèse", il constate que dans *Relations*, "Le signe rompu multiplie ainsi sa portée antilogocentrique", " Subversif, rétro-versif, le propagation général du texte se détourne du sens, l'épuise". Chez Tortel, "les mots "muets" (...) vont servir d'instruments au saccage des thèmes familiers de l'espace et du jardin" ; " Ils vont fissurer, puis briser l'espace de leur propagation, l'aire de leur dispersion. Ils vont ouvrir la mort du livre ouvert par " la trace noire d'une distance" qui se glisserait entre les plis pliants / repliés de l'écriture » ; " D'une écriture pleine à une écriture vide ainsi fonctionne le livre *Relations*, entreprise de défiguration de plus en plus systématiquement écartée." ; il y a, ajoute-t-il, "divorce avec la métaphysique de la présence" et "rupture avec le logocentrisme." Tortel fut conscient de cela. La notion d'« éclat » et d' « éclatement » est souvent revenue dans ses propos :

« *A moins qu'un immense remue-ménage n'ait été suscité que pour provoquer quelques éclats irréductibles – et que tout le reste...* »⁸¹⁸

Mais l'ellipse, on le comprend, laisse entendre que l'entreprise n'est pas finie et le terme « éclats » est péjoré ; reste en effet, « le reste ». Mais le renouvellement poétique est une prise de risque :

« *Il est probablement nécessaire - encore - qu'il en soit ainsi. Probablement nécessaire que nous soit épargné un jaillissement terrible du langage originel, dont nous ne pourrions pas supporter la brûlure. Mis à l'épreuve du langage neuf, l'esprit aveuglé par un éclat si pur risque de s'égarer. Les départs d'Hölderlin, de Nerval, d'Artaud sont les répondants des vieux mythes où le parlant frappé de cécité : Tirésias, Homère... Nous le savons. Ou, bien sûr, nous le redoutons si nous ne le savons pas. C'est pourquoi il fallut à tout prix atténuer l'effet du poème en le diluant dans le langage qui n'est pas le sien. Pendant des millénaires qu'on s'y est employé, on a évité de le présenter à l'état pur. Et je ne sais si ce souci, cette prudence humaine, est organique à l'espèce, si l'on peut y voir un signe de la crainte fondamentale de l'homme devant le risque de la perte, une espèce d'auto-défense instinctive (...).* »

Il faut « consolider par dessous » (Tortel)

A. Pailler a noté l'importance de l'orage chez Tortel et reconnu que l'éclat est éclat du monde extérieur, du langage et du sujet. Pailler comprend que « la parole est déchirée à l'intérieur d'elle-même » parce qu'elle est « en proie aux agressions d'un élémentaire tournoiement dont elle se veut l'exacte figuration. »⁸¹⁹ Pour Tortel écrire c'est disloquer et, peut-être, étendre le langage mais il y a danger à le maltraiter : sa "structure" attaquée est "le lieu de phénomènes de dissociation qui risquent d'aboutir à l'éclatement. Il est encore impossible", ajoute-t-il, "de savoir si ce mouvement s'arrêtera, s'il peut s'arrêter, si la

818 *Ratures des jours*

819 Pailler, *Tortel aux Jardins Neufs : figures d'un dés-astre*, p 8

dislocation n'est pas le prélude à un élargissement inouï. ⁸²⁰ Cette dislocation peut être produite par un ensemble de ruptures (syntaxiques, par exemple : anacoluthes, ellipses, etc..) ; les dissociations dont il est question sont aussi dissociations sémantiques. Tortel comprend que l'éclatement conduit à une perte possible du sens :

" (16/4/1957) *Brise à coups de mots les objets solides ; et que leurs débris, glaces cassées, scintillants, les multiplient. Chaque face aux arêtes coupantes reflète un des univers complets dont la somme sera ce que tu auras nommé.*

Un univers (c'est le moins que l'on puisse dire) épars, dissocié par quelque boutoir, images devenu ; ruiné, liens coupés, livré au hasard qui le parcourt comme un voyageur sauvage, cet univers, qui pourra le reconnaître ? Comment le reconstituer - quelle femme cherchant les membres disjoints de son époux ?

A partir d'une immense catastrophe, tous les chemins sont libres. Toutes ces pierres ouvertes et projetées dans tous les sens contiennent l'entier du monde multiplié comme un essaim d'abeilles contre les yeux du marcheur. " ⁸²¹

Floch a noté le souci barthésien de s'attacher aux qualités sensibles des signifiants, d'écouter leur "parole", sans pour cela partager l'utopie du signifiant sans signifiés.⁸²² Dans *Le grain de la voix*, aux yeux de Barthes le Japon représente l'"exemple d'une civilisation où l'articulation des signes est extrêmement fine, développée, où rien n'est laissé au non-signé : mais ce niveau sémantique qui se traduit par une extraordinaire finesse de traitement du signifiant, ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien ; il ne renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier, exprimant à ses yeux l'utopie d'un monde tout à la fois strictement sémantique et strictement athée : Comme beaucoup d'entre nous, je refuse profondément ma civilisation, jusqu'à la nausée. Ce livre exprime la revendication absolue d'une altérité totale qui m'est devenue nécessaire et peut seule provoquer la fissure du symbolique, de notre symbolique. " ⁸²³

"Pour réaliser l'"utopie" d'une "déprise sans fin ", Barthes s'attaque à la relation constitutive du signe et entreprend de fracturer ce bloc de signification qui est le produit de l'histoire, de couper la relation signifiant - signifié." ⁸²⁴ Il poursuit " Une quête de liberté dans l'espace du signe " et ce "projet de vie associant structure et liberté, et qui se réalise par une déprise du sujet par rapport aux codes, aux langages, doit concerner tous les signes et non le seul code linguistique."⁸²⁵

La façon dont Barthes a pu parler du signe n'est donc pas univoque. Il a loué le langage « éclaté » et l'explosion du signe chez Mallarmé, il a théorisé l'écriture neutre et amodale, libérée de son poids ancestral et comprise par tous, inspiré par la culture japonaise, où l'on s'attarde davantage sur les aspects sensibles du signifiant.

Bien que Tortel n'aime guère l'idée d'un signe « politique » comme il l'a expliqué dans son essai critique sur Guillevic, la définition du langage donnée dans *Ratures des jours* le

820 Id

821 Tortel, *Ratures des jours*, p 73

822 Floch, *Petites mythologies de l'œil*, p 101

823 Barthes, *Le grain de la voix*, p 82, cité par Floch.

824 Floch J.M, *op.cit.*, chap. 4, " L'écriture et le désir de Roland Barthes », pp 99-115.

825 Barthes, cité p 103

situe nettement dans le fil de la pensée barthésienne mais avec une nuance. Pour Tortel, qu'est-ce que le langage ?

"Le langage : un mur fissuré (par nos coups), mais qui tient, qui doit tenir. Sinon ... Le problème est de laisser apparaître les fissures et de consolider par-dessous."

On le voit, il ne perd pas de vue le sens à délivrer. Joseph Guglielmi insistait sur le caractère révolutionnaire de l'écriture de Jean Tortel et la rupture totale qu'elle constituait par rapport à tout objectivisme (« logocentrisme ») et subjectivisme (« métaphysique de la présence »). Or, Jean Tortel n'est pas si radical et c'est en cela qu'il nous semble particulièrement intéressant et pertinent : il ne s'inféode pas au discours ambiant. Chez Tortel le signe s'arrête avant la brisure car il l'a perçu et compris en tant que lien / liant entre la langue, le corps et l'univers mais il reste ouvert à la « multisignification » et à l'imaginaire et au ressenti du lecteur qui, se laissant traverser par l'œuvre, l'emplit en retour de lui-même.

III.2.4. Entre archéologie et jardin des mots, « poème ou vert »⁸²⁶

« sans destinataire » ?

La notion de « message » ne convient que très imparfaitement pour parler de plusieurs poèmes de Tortel dans les années 50 à 70. Il n'inscrit pas son poème dans un schéma de communication : toutes les composantes en semblent d'ailleurs attaquées, minimisées. Si le niveau de la réception ne peut cependant, ultimement, être nié, ignoré (le poème est bien édité pour un lecteur à venir et la correspondance entre Tortel et Ponge prouve à quel point il était important pour eux de publier leurs œuvres et d'inscrire leur parole dans le paysage poétique contemporain), le pôle de la réception est occulté pendant la production. Même si cela est, de prime abord, surprenant, il faut toutefois accepter l'idée que le poème est tel « une lettre sans destinataire ». Cette affirmation que l'on trouve dans « L'acte d'écrire » ne pose pas problème : le message n'est pas intransitif et Tortel ne justifie pas un retour à l'« art pour l'art » (autotélisme ou autoréférentialité) mais, finalement, il s'adresse à tous ou, du moins, à ceux qui, posant leur regard sur lui, cherchent à en percer l'énigme (à trouver une « clé » de leur ouverture).

Du point de vue pragmatique, cependant, l'ouverture sur le monde se fait d'abord, en ce temps-là, avec une certaine mise à mal du lecteur, peu préparé à ce nouveau mode de lecture, avec la difficulté pour celui-ci à saisir le contexte (autre instance souvent évacuée du schéma de communication). Ainsi, dans les textes des années 60-70, le texte tortellien n'affiche pas une fonction référentielle. Les valeurs discursives ne circulent pas car la saisie du monde ne peut se faire. (« Nommer », « désigner ») sont des verbes récurrents sous la plume de Tortel mais constamment soumis à critique car ils ne servent pas le projet poétique). La fonction métalinguistique ne cherche pas à expliciter la langue et si le lecteur doit accéder à un "code" pour saisir la portée et les enjeux de l'écriture (ce « code » blâmé par Jaccottet) c'est un code hors de la langue qui œuvre dans la "réflexivité"⁸²⁷ et qui fonctionne dès lors qu'on établit un lien entre l'écriture et le vivant.

On arguera que sans « contexte » un poème comme le suivant corrobore la thèse de l'hermétisme. On y observe cependant les champs lexicaux de l'écriture et du vivant, inextricablement mêlés :

⁸²⁶ Nous nous inspirons ici de *L'œuvre ou vert*, titre d'un recueil d'articles sur / et de Jean Tortel dans lequel Pierre Caizergues, dans l'introduction de l'ouvrage, développe l'idée : « Le jardin est ouvert, comme ses villes, ordonné, simple, clair : la page blanche et aérée », p 5.

⁸²⁷ Terme proposé par Hockett : 1958, *A course in modern linguistics*. Cité par Auroux, p 33.

Toute mort inutile,
Surgira-t-il ? J'ignore
Quel linge blanc celui qui s'éveille et qui dort
Réclame. Entre les feuilles
La chaleur probable s'avance.⁸²⁸

Pour un lecteur en quête de référentialité, l'espace et le temps tortelliens peuvent paraître chaotiques voire schizophréniques. Devant le texte, le lecteur, oscillant d'une interprétation à l'autre, d'une bribe de sens à l'autre, a peine à établir des réseaux lexicaux significatifs et ainsi atteindre une complétude du sens. C'est pourtant une œuvre concertée et consciente de ses procédés. Le poète bouleverse sciemment les attendus, pose délibérément la question du sens, fait œuvre révolutionnaire.

Dans sa thèse, Alain Pailler constate la difficulté de cette « littéarité » « sans son imaginaire » (3), le fait qu'il n'y ait « aucune signification univoque » et l'« intransitivité récurrente » mais « infiniment génératrice de sens » (p 6) Le critique reconnaît une polysémie positive qui demande la « production des signes » par le lecteur, son implication.

Le poème comme mantique

Jean Tortel a le goût de l'énigme : depuis l'enfance, c'est un passionné de la littérature populaire et du genre policier et du roman noir, il a rédigé un essai célèbre et brillant sur le genre. Il aime déchiffrer le monde, percer des mystères. Nous pourrions, comme J-C Pinson parler de la poésie comme d'une parole oraculaire⁸²⁹.

Dès *Jalons*, « Les fragments des poèmes sont des pierres tombales / Qu'un passionné déchiffrera peut-être en s'approchant ⁸³⁰ ». Le lecteur ressuscite les mots du poème, chargé d'une signification en attente.

Mais un recueil reste emblématique de cette mantique. Les *Villes ouvertes* sont des livres à lire, à déchiffrer aussi. Elles ne livrent leur histoire que grâce à un effort. Pierres, signes anciens tracés, destin d'Oedipe ou de Cassandre portés par l'énigme (du Sphinx ou de la voix oraculaire, des profondeurs). L'œuvre poétique doit être conçue ainsi. Le poète serait tel Cassandre, le corps par lequel monte la voix des profondeurs. Le monde est à déchiffrer. « La ville à déterrer » délivre des signes :

En grattant le sol, on déchausse
Des pierres qui sont des signes,
Il faudrait savoir lire »

À Ourouk, sur les cylindres en argile, on trouve « Des modèles de jugements et de contrats / En forme de clous »; dans les rues de Thèbes, il fallait déchiffrer les énigmes du sphinx. Mais avoir trouvé les réponses n'a pas porté chance à Œdipe : « Peut-être ne fallait-il pas deviner (...) Et deux globes sanglants / Ont souillé nos pavés. » ; à Byblos : « Dans la courette obscure un vieux marchand / Trace des signes plus commodes / Qui serviront dans l'avenir ».

828 P 119

829 Pinson, *Habiter en poète...*

830 *Jalons*, P 21

Dans ce recueil il fait un retour sur les oracles de l'antiquité mais aussi sur les signes déchiffrés par les devins de tous les pays : à Delphes, il y a la jeune fille en délire (la Pythie) : « Sa voix s'avance / Dans les ténèbres étoilées, / Incompréhensible à beaucoup (...) / Elle ignore ce qu'elle dit / Mais les rois sont inquiets (...) parce qu'elle a parlé/ (...) Son langage / Miraculé n'est pas le sien / La voix des profondeurs sacralise sa bouche / Elle souffre. /Elle est absente. »

Dans « Tarquinies »:

Les trois foudres, pourquoi ?
Est-ce pour les trois portes ?
Que signifie l'éclair ?
Que signifie se souvenir ou regarder ?
La charrue fit-elle lever
La terreur avant la récolte
En détarrant l'enfant vieillard ?

D'où venons-nous ? Pourquoi
De si douces collines ? Et ce bonheur
À voir danser, à voir...
Les seize parts du ciel sont enfermées
Dans les quartiers du foie. Nous avons peur.
De quoi ? Des morts ?

De tout et du vol des oiseaux,
De la réponse des viscères
Étalés sur la table et le livre à côté,
Car toute réponse est écrite.

L'éclair est cela qui ravage
Si les dieux voilés l'ont permis
(...)

À « Syracuse », « Les peignes / Racontent les amours de héros annexés ». Dans le désert, « Hérodote » raconte « Comment / Les cités conquérantes meurent / Pour n'avoir pas compris l'oracle ». À « Naucratis »: les femmes « écoutent nos histoires / Couchées sur les étoffes rouges. / Puis nous rêvons ensemble et supputons / le contenu de labyrinthe ». Un très beau poème garde la « Mémoire d'Ourartou ». Les cités y construisent et conservent leur histoire légendaire sur des tablettes. Dans ces villes, Tortel est fasciné par les traces du passé, signes à interpréter, signes qui restent souvent opaques mais inspirent et motivent l'imagination du poète, signes poétiques, ouverts ; « Des signes sont tracés que la reine amoureuse / Dicta pour célébrer la nuit dans les jardins. / Ils sont illisibles ». C'est un poème sur l'invisible, l'incompréhensible, l'inaccessible, tout ce qui est interdit à l'intentionnalité sensible car il n'y a plus de chemin pour retrouver ce qui n'est plus.

Dans tous ces poèmes nous notons l'importance de l'oralité, du partage, de la communication dans ces civilisations mais aussi du rêve dans les descriptions de villes : le poète a conscience d'inventer, de recréer les villes, en leur donnant une double dimension onirique ; les peuples sont en train de rêver, d'imaginer par la parole et la pensée et sont

aussi la création du poète. Bien qu'ancrées à la fois dans le réel et le mythique, ces villes restent « ouvertes » à l'imaginaire. Il illustre à merveille ce que Jouve a pu dire sur l'écriture :

« Le sens universel de l'écriture, à supposer qu'il existe, ne pourra donc être que l'incertitude même du sens ; l'être littéraire se construit sur une question (...) ». L'écrivain est « chargé de perpétuer la fonction du devin antique : dire le lieu du sens sans le nommer. La littérature est une mantéïa : c'est parce que la littérature, en particulier est une mantique qu'elle est à la fois intelligible et interrogeante, parlante et silencieuse, engagée dans le monde par le chemin du sens qu'elle refait avec lui mais dégagée des sens contingents que le monde élabore. »

« *La parole du silence* »

Et comme viendront les ondes
Comme aussi la nuit, le bleu
La parole du silence
Bras nu détaché de son corps⁸³¹

Bien que le silence ait été associé par Sartre à un refus de l'engagement, les poètes prennent souvent en considération la positivité des formes du silence, blanc ou vide. Salah Stétié affirme ainsi le plein du vide⁸³² : « S'il est en quelque endroit une perfection, elle est non celle du plein, mais du vide. Le vide condamne nos ombres et tout à la fois les préserve. Oui, avec quelques - uns, je crois que l'imperfection est cime et qu'ainsi seulement, sur cette cime mutilée, s'exprime une parole mieux que nous capable de puissant vide ».

Anne - Marie Christin⁸³³ rapproche l'opacité du blanc et l'énigme : il y a une « opacité nécessaire du blanc » (1) « Ainsi, d'être conçu comme la couleur même de la « surface » fait du blanc à la fois une couleur qui masque et dissimule - mais sans pour autant signifier l'absence. (...) La surface qu'il définit peut être indifféremment interprétée comme vide - au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature : leur apparition le divise sans l'entamer) – ou pleine – puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable, qu'il s'agisse de la surface d'un objet ou de la luminosité de cette surface (...) le blanc est toujours simultanément vide et plein à la fois, signe avant-coureur d'un invisible à ce point inconcevable et dense qu'il peut être perçu comme une absence, mais aussi don de lumière total et immédiat (...). Telle est l'énigme. »

Lorsqu'elle parle de Rothko, elle trouve que « Ce ne sont pas des objets dont la figuration me paraît féconde mais c'est ce qu'il y a entre les objets, ce que le conditionnement culturel incite à regarder comme des vides » car « le blanc du texte participe de l'actualité même où on le contemple ; il ne suggère pas, il est. Le parcours de l'œil sur la ligne et dans l'espace du poème le fait se heurter à des pauses, les mêmes que celles qui apparaissent dans les tableaux et en modifient le sens. Là, réside, utilisé par Mallarmé comme la potentialité stellaire de l'écriture, son retour à des origines divinatoires, le paradoxe, le scandale du blanc : de marque purement visuelle il devient (il est d'emblée) intervention sémantique ⁸³⁴ ».

831 *Explications ou bien regard*, p 69

832 *Ur en poésie*, p 57

833 *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*.

834 A-M Christin, « énonciation et typographie chez Reverdy » ; elle voit ainsi « une nécessité incontestable du blanc dans l'économie lyrique du texte de Reverdy », il y gagne « un lieu tout aussi physique que celui où se manifestent les êtres et les choses »

Tortel fait également l'éloge du blanc :⁸³⁵ « Soit le disque de Newton, plaque partagée en les secteurs égaux des sept couleurs fondamentales : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge. (...) Faisons tourner ce disque (...) Plus vite encore (...). Encore un tour (...) et (...) apparaît soudainement un absolu sans tache – blanc. La plus grande pureté est née de la plus grande complexité. Le poème idéal me paraît comparable au disque de Newton », ce qui constitue un autre rappel du « vide papier que la blancheur défend » de Mallarmé.

Comme le constate Jean – Marie Brouillette, dans *Le corps des mots*, le blanc permet de révéler « un sens caché »⁸³⁶. Il n'est pas considéré comme un obstacle à l'avènement du sens mais comme un adjuvant à la signification. Il participe ainsi à la sémiologie. C'est, plus qu'un lieu de liberté, un lieu de créativité. Que la signification produite soit différente du sens originel importe finalement peu puisque ce dernier ne peut être entièrement saisi. Question vaine, l'objet étant – par sa relation ontologique au corps – irrémédiablement énigme. Ce « sens caché » n'est peut-être que celui que l'on veut bien faire surgir. En tout cas, selon Tortel, ce qui doit être blanc, doit le rester :

Et peut-on dire
Je sais (je me souviens, c'était
Ainsi), j'ai vu.

Le regard se retourne vers l'obscur
En un grand papillotement.
Violentes rayures
Le calme pour être ensuite.

Il ne faut pas tricher
Avec le blanc.

« Réinventer la parabole »

Dans *Ratures des jours*, le poète s'est assigné le but de " réinventer la parabole"⁸³⁷, (vœu partagé semble-t-il par Francis Ponge qui a écrit par exemple : « esquisse d'une parabole »). Pourquoi et dans quelle mesure peut-on réinventer la parabole à travers le poème ? Pour lui il s'agit « d'expliquer par le regard » et dans son rapport à l'interprétation, tout comme la parabole, il s'agit bien de plonger le lecteur dans une réflexion conséquente à un étonnement et de lui accorder une marge interprétative.

La poétique du monde naturel de Tortel montre que c'est essentiellement par le regard que naît le sens du monde. C'est dans cet ordre d'idée qu'il faut comprendre la phrase déjà citée de *Ratures des jours* : « Il faut réinventer la parabole. Le poème doit expliquer par son regard. Faire du regard une explication, c'est abolir à la fois le discours et le symbole, nos deux ennemis ». Dans cette phrase, l'adjectif possessif à la première personne du pluriel rappelle que Tortel s'inscrivait, lorsqu'il a émis cette idée, dans une communauté d'esprit affichant clairement une praxis de la rupture.⁸³⁸

Les sémioticiens se sont fréquemment penchés sur l'étrangeté du genre parabolique. Il ne s'agira pas ici de reprendre des analyses qui nous éloigneraient vite du propos mais de

835 Tortel, *Jalons*, p 44

836 Brouillette, *op.cit.*, P 11

837 *Ratures des jours*, P 64

838 Lire Groupe d'Entrevernes, *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*. Ed du Seuil, 1977

voir, ce qui dans ces analyses pourrait préciser la pensée de Jean Tortel. Avec Almeida, on reprendra en se demandant : "Que veut-on dire lorsqu'on affirme que quelqu'un dit une parabole ou que quelqu'un "parle en parabole" ? Quels sont les ingrédients d'un parler parabolique (...) ? ⁸³⁹ »

Étymologiquement, la parabole est " ce qui est jeté à côté " puis en grec et en latin, une " comparaison, similitude". Le trait essentiel, selon Almeida, on en conviendra, est d'être « une forme narrative », un récit, qui « présente un changement d'état », normalement lui-même enchâssé avec débrayage dans un autre récit. ⁸⁴⁰

Geert Hallback, ⁸⁴¹ dans l'article " La parabole : le mythe déconstruit", s'appuie sur les travaux de Dominic Crossan parus dans le n°2 du périodique Semeia et estime que le récit ne présente pas un « exemple moral à imiter » mais un "choc" pour les destinataires." Elle crée un effet de stupéfaction : la parabole est un genre narratif qui joue sur le paradoxal (voir les paraboles modernes de Kafka et de Brecht). Elle « doit bouleverser l'attente des destinataires », « L'effet de choc de la parabole vise à la reconnaissance que la réalité est plus grande et plus vaste que la clôture rationaliste dans laquelle nous vivons habituellement. " Il ajoute que "(...) le mythe a sa raison d'être dans la médiation et la conciliation des contradictions, il les fait disparaître, tandis que la parabole est le genre même de la contradiction, elle évoque et augmente, même crée des oppositions. Le mythe est socialement édifiant et légitimant (...) ; la parabole au contraire est anarchiste et contestataire (...). La parabole n'est pas un anti-mythe pour remplacer le mythe établi, elle est le défi même du principe mythique, la négation pure de la supposition du mythe, la destruction du mythe et de toute réconciliation⁸⁴²». Selon Hallbac, il faut "voir les paraboles non pas comme destructives, mais comme déconstructives (...). La parabole ne crée pas des contradictions, mais dévoile des oppositions inhérentes, mais dissimulées du mythe. C'est comme ça que la parabole "déconstruit" le mythe, elle joue sur les normes du mythe même, de façon que la contrariété de ces normes se manifeste clairement." ⁸⁴³

Pour Cousin⁸⁴⁴, c'est "un non-savoir fondateur que fait entendre la parabole." Donc, "Plus je cherche à calculer le sens de la parabole, plus je la réduis à une allégorie, et plus elle m'échappe en tant que parabole »⁸⁴⁵. La parabole est une parole énigmatique, fondée dans le secret et la découverte de l'imperfection.

Selon Pottier une autre opposition distinctive entre parabole et allégorie réside dans leur fonction : l'allégorie rend "sensible" à l'imagination alors que la parabole se charge de dire l' "indicible"⁸⁴⁶ (et non de lui donner directement forme, d'où, de fait, le besoin, la nécessité d'interpréter le parabole).

D'après Delorme⁸⁴⁷, "L'intentionnalité de la parabole ne consiste pas d'abord à faire comprendre, à faire-croire ou à faire-faire. Elle tend à faire passer d'un mode de communication à un autre, d'une manière de croire à une autre. Elle vise à faire-être autrement qui s'en constituera destinataire. "

839 Almeida, in *Parole-Figure-Parabole*, sous la direction de Jean Delorme. Collection linguistique et sémiologie, P.U de Lyon, 1987, p 70

840 Almeida, p 150 et 175

841 Geert Hallback dans *Paroles-figures-paraboles*, " la parabole : Le mythe déconstruit", p 141-148.

842 *id*, p 143

843 *id*, p 144

844 Cousin, *op.cit.*, P 43

845 *Id*, P 35

846 Pottier, *op.cit.*, P 31

847 Delorme, *op.cit.*, Introduction, p 9

Greimas, enfin, pense que la parabole évangélique est une "responsabilisation" de l'énonciataire" : "Car qu'est-ce-qu'une parabole si ce n'est une ouverture sur l'imaginaire, une problématisation du quotidien et de l'événementiel pour les ériger en interrogation et en une responsabilisation de l'énonciataire, auditeur ou lecteur ? "

"La parabole (...) n'est pas une figure de rhétorique. Le discours parabolique que nous cherchons à comprendre et à définir n'est pas non plus un "genre littéraire" au sens traditionnel, circonscrit par des règles canoniques portant sur la "forme" et le "contenu". Il fait plutôt penser à ces organisations discursives qui se sont développées dès le XIXe siècle dans la littérature européenne - et qu'on appelle aussi, improprement, "genres"- et qui font appel, tel le discours fantastique, à l'ambiguïté, en installant l'incertitude, l'indécidabilité comme principe d'interprétation de la vérité du discours. Un tel discours est caractérisé par l'enchevêtrement de deux isotopies véridictives, dont tantôt l'une - la "réalité" du quotidien - tantôt l'autre - l'inattendu, le merveilleux - offrent la clef de lecture des enchaînements événementiels racontés. "

La parabole, enfin, « ouvre pour le sujet récepteur un espace de liberté s'il est capable de l'assumer »⁸⁴⁸. Elle exprime "Une autre rationalité".

« les niches vides d'une église », la lecture selon Tortel

La conception de la lecture de Jean Tortel est bien celle d'une forme d'expérience de la liberté. L'appel de la lecture ne subordonne pas le sujet, elle impulse au contraire cette liberté et favorise l'imaginaire - donc l'esthésis. Le début d'un essai de Tortel sur *Le parti pris des choses* de F. Ponge est une réflexion sur l'acte de lecture critique qui le présente comme une évocation de l'imaginaire plus qu'une interprétation :

« Dissserter sur un livre c'est, la plupart du temps, l'abandonner : ou plutôt c'est le traverser pour nous retrouver nous-mêmes, retrouver soit l'idée que nous voudrions imposer de nous, soit notre véritable visage intérieur. Que la plupart des livres puissent nous servir de prétexte à nous justifier (car donner son adhésion à une parole ou la refuser, revient en somme à imposer une certaine façon de juger et même de vivre qui n'est plus celle de l'auteur mais la nôtre) ; qu'ils puissent également être des points de départ pour notre imagination, et comme la main qui ouvre la porte aux rêves prisonniers, c'est la preuve qu'ils offrent des creux, des zones de vide dans lesquelles le lecteur peut insérer son propre univers ; lequel n'est pas nécessairement cohérent avec ce qui est écrit. (...) Cet inachèvement de l'œuvre est d'ailleurs ce qui à bien des égards nous la rend précieuse, puisque la tendance de l'homme est de profiter de toute vacance pour la remplir de lui, comme les niches vides d'une église, de ses saints favoris. Et, s'il est nécessaire qu'il en soit ainsi pour permettre à notre imaginaire de s'étendre – ils font office en quelque sorte de soupe – on ne peut dire parfaits, c'est-à-dire achevés des textes qui se laissent si facilement envahir et dépasser. Leur nécessité réside plutôt en nous qu'en eux »⁸⁴⁹.

L'œuvre, ici décrite comme un lieu propice à l'imaginaire, est indissociable de son lecteur : dans un enrichissement mutuel, il s'en imprègne et en retour l'emplit de lui-même. Comme les « limites » du corps ou du jardin, les « limites » du texte, poème ou toute œuvre d'art, sont difficiles à poser car ouvertes à d'autres significations.

Bilan de chapitre

848 *Op.cit.*, p 387.

849 P 9-10

Cette nouvelle écriture posait donc le problème de la communication avec le lecteur : le message n'était pas toujours évident, le sens difficile à saisir. Les modèles ou théories de la communication, parmi lesquels on recense le schéma de Jakobson, l'horizon d'attente de Jauss puis d'Iser et le pacte scripturaire selon Molinié (après Sartre) ne sont ni pertinents pour rendre compte de la communication poétique ni efficaces pour décrire les diverses formes de communication observables au sein du monde vivant. À côté du courant saussurien, la pragmatique, née outre-atlantique, s'est intéressée aux mécanismes de l'interprétation et a également influencé les études littéraires et linguistiques. Avec l'importance accordée à l'interprétation dans la théorie de Charles Sanders Peirce, le signe devient « signe qu'on interprète ». Ceci pose, à nouveau, un problème, en regard de l'écriture poétique, notamment celle qui est marquée par le formalisme. L'intérêt a pu porter davantage sur le signifiant que sur le signifié, ou au contraire favoriser les ambiguïtés et la polysémie. Mais l'idée d'une « coopération interprétative » entre le lecteur et le texte ne reste intéressante que si on abandonne l'idée d'un « lecteur-modèle », trop abstraite et déterministe (par la « reconnaissance d'un déjà-là ⁸⁵⁰»). La sémiotique peircienne (signification contextualisée) permet de rendre compte dans une certaine mesure de la communication humaine, animale et végétale. L'écosémiotique anglo-saxonne et ses différentes branches ont fondé leurs théories et études sur les concepts peirciens. On l'a vu grâce aux travaux de la zoosémiotique et de la phytosémiotique mais une pragmatique déterministe n'est compatible ni avec le langage poétique ni avec la créativité des autres manières de communiquer.

Les réflexions de Jean Tortel nous permettent d'étayer l'idée selon laquelle poésie et écologie ont des affinités. Une praxis à visée non représentative de la « multisignification » est à l'image de la pluralité des points de vue et des perspectives de sens ouvertes dans les mondes vivants. Le signe rompu, c'est l'éclat du sensible. Signe poétique et signe écologique se confondent par leur ouverture et parce qu'ils sont vecteurs d'une vision du monde, une éthique (éco-po-éthique pour reprendre l'expression de Pinson). Enfin, on ajoutera que, par ses refus et résistances, le langage poétique cherche à exprimer, manifester d'autres sensibilités, d'autres visions du monde et, par là, nous rend réceptifs, ouverts à d'autres formes de vie et manières de communiquer.

Enfin, la notion de contexte se révèle insatisfaisante dans notre approche énonciative. Le lien de l'énonciation nous « traverse », il n'est pas simplement « autour » du sujet ambiant.

Chapitre 3. Le signe qu'on perçoit.

Introduction.

Peut-on encore fonder une théorie du signe sur une conception anthropocentrée et coupée du vivant ?

Dans *La violence du langage*, le psychanalyste Lecercle, fortement influencé par Deleuze et Guattari et la conception du sens en rhizome, considère qu'en dehors du pouvoir de la grammaire, il existe un « reste » à explorer dans le langage, non pris en compte dans les théories et grammaires, et qui, lui aussi, peut faire sens. Lecercle rappelle que « le contenu affectif n'est pas toujours conscient ». Qui plus est, « le langage n'est pas seulement informatif et communicatif, reposant sur un « principe de coopération » et il ne faut plus voir dans le langage un système de signes mais « comme lieu d'affrontement entre forces

850 Voir critique de Deely.

adverses. Il ne constitue pas une structure, mais une institution instable et potentiellement violente⁸⁵¹ ». Enfin, même si « La langue est une institution au sens fort », la langue n'est « pas uniforme » mais constituée à travers la parole, de variations dialectales, idiolectales, de niveaux de langues qu'on peut adapter en fonction de l'allocutaire.

Notre recherche en écosémiotique a porté sur l'œuvre d'un poète-jardinier dont les réflexions allaient également en ce sens. Elles nous ont d'abord conduite à revoir les différentes théories du signe. Après avoir évalué le signe saussurien qu'on substitue à une autre chose, après avoir montré l'intérêt mais aussi les limites d'un signe peircien prioritairement pensé comme signe qu'on interprète, nous devons donc envisager les signes « naturels » tels qu'ils sont envisagés dans des conceptions plus phénoménologiques comme le signe merleau-pontien qui est d'abord un signe qu'on perçoit.

Nous avons montré que, dans le cadre d'un néo-naturalisme littéraire émergent après – guerre, le poète Jean Tortel adoptait dès 1946 une conception étendue du langage, intégrant le langage des animaux et, possiblement, celui des plantes et du minéral. Il avait réfléchi aux interactions signifiantes au sein du monde physique et les avait assimilées à une forme possible de langage ce qui n'allait pas de soi dans le monde de la linguistique. Il a également placé la poésie hors la poésie, dans le monde naturel et la merveille de ses signes énigmatiques ou dans les émotions qu'ils font naître, les esquisses de la perception ou le ressenti ne trouvant qu'approximativement leur compte auprès du corps d'un langage bien instable. Dans un premier temps, le fondement poétique est dans la trace. Durant ses déambulations dans le jardin, la perception d'une trace, d'une odeur, d'une métamorphose ou le passage d'un souffle d'air conduisent ordinairement l'esprit à rechercher la source perceptive et à lui assigner un sens » ; la présence de nuages ayant certaines caractéristiques peut annoncer un orage prochain, les transformations du végétal renseignent sur la saison, une trace sur le sol est l'indice du passage d'un animal. Dans *De mon vivant*, à la fin de « Passage des hommes », poème dédié à Jean Royère, Tortel ouvre en quelque sorte à nouveau le « livre de la nature » mais en le déchargeant du poids symbolique, pour découvrir la sensibilité qui le parcourt et affleure.

*De quelque part venue
Tu voudrais une trace
A suivre le matin
Quand les chemins sont neufs.*⁸⁵²

Dans *Les villes ouvertes* la signification est un sol à « gratter » pour qu'il délivre son histoire et ses mystères. On rapprochera Tortel et le pisteur et penseur Morizot qui regrette l'art du « pistage » : « Le pistage, au sens large d'une sensibilité enquêtrice envers le vivant » qui « est une expérience très nette d'accès aux significations et aux communications des autres formes de vie ». Selon lui, « Pister est une expérience décisive pour apprendre à penser autrement car, lorsqu'on est dehors à flairer les indices, on ne se débarrasse pas de la raison pour devenir plus animal (dualisme moderne avec inversion du stigmaté), on est simultanément plus animal et plus raisonnant, plus sensible et plus pensant »⁸⁵³. Il constate que « le fait de ne pas vivre au quotidien au contact de formes de vie multiples » nous a « dépris des puissances de pistage (...). Cet art de lire s'est perdu : on « n'y voit rien », et il y

851Lecerclé, *op.cit.*, pp 25- 56

852 Dans *De mon vivant*, à la fin de « Passage des hommes », poème dédié à Jean Royère.

853Morizot, *op.cit.*, p 139

a un enjeu à reconstituer des chemins de sensibilité, pour commencer à réapprendre à voir (...). Tout l'enjeu philosophique revient à rendre sensible et évident qu'il y a bien quelque chose à voir et des significations riches à traduire dans les milieux vivants qui nous entourent⁸⁵⁴. »

Jean Tortel a mené une réflexion sur le rapport du corps au sens. Il a tout d'abord montré ce qu'une perception avait de subjectif : elle saisit une part non représentative du réel et le dit du perçu, par le biais de ce qu'il appelle « la qualification », n'est qu'une prise de position parmi d'autres au sein des schèmes organisateurs du monde sensible. Il y a inadéquation, anisomorphisme entre le perçu et le dit, sélection et destruction par le qualifiant et silence sur le reste, incomplétude de la représentation. Dans l'extrait suivant, il se penche sur la question des pôles bas / haut :

« Mais nul arbre, ici deux platanes taillés d'ailleurs plutôt en largeur qu'en hauteur – et déjà l'objet arbre est en cours de destruction quand il est qualifié platane, ne peut être plus haut que haut. (...) En imposant à l'arbre son sceau, l'adjectif l'oblige – et pendant tout le temps que son pouvoir qualifiant dure dans la phrase qui le prononce, à n'être que la solitude nominative d'un « haut » sans que la hauteur, qui se montre impérativement parmi toutes les solutions possibles et rejetées, soit autre chose, dans le vide creusé par l'absence des autres qualificatifs, qu'un pieu abstrait qui le cloue à un de ses éléments, seul disjoint d'un ensemble que l'œil avait pourtant considéré dans sa globalité complexe et, en tant que telle veinée et mouvante, maniée par des divers bois, les diverses lumières. Dire l'arbre haut c'est : ne pas dire le reste. (...) Si le qualificatif « haut » s'applique (...) c'est (...) une possibilité d'interruption au cours d'une irruption infinie (...). Cette qualification / désorganisation perpétuelle de l'objet sans cesse vacillant entre ses deux pôles, positif et négatif, est peut-être l'origine (la justification) des figures qui l'écriront et qui, fomentant en elles l'union du positif et du négatif, occupent un espace de contradiction. » (...) L'écrit est ainsi « approximative solution du tournoiement d'un couple qui viendra s'écraser sur le rectangle blanc. »

L'œil du poète est placé devant un objet insaisissable : c'est une approche occidentale, comme le fut celle de Merleau-Ponty. Dans *Le discours des yeux* le poète n'a de cesse de décrire le pouvoir destructeur de la parole. L'acte de parole dissocie du voir et la qualification déforme :

« Comme si l'objet/acte le plus cohérent à lui-même : voir, se dissociait, aussitôt qu'on le parle, dans quelque (autre) chose impossible à atteindre et si, de tenter de le pénétrer l'entraînait au contraire loin de son monde, ailleurs que dans ses limites - ou bien là où ses limites ne se ressemblent pas. Il est possible que tout effort de qualification soit déformant, qu'il disjoigne ce qui était cohérent, décompose ce qui était simple et que seule une absence de parole réponde juste à la provocation fascinante du corps. Le lieu de la provocation étant antérieur à celui de la parole, l'intrusion de celle-ci opérera quelque renversement (renversera quelque chose)⁸⁵⁵ »

Dès *Jalons* le poète parlait de la destruction de la chose par son analyse : « Toucher du doigt la vie et commencer à décomposer ses éléments sans la détruire est un miracle. »

En outre, par delà la question de l'arbitraire ou motivation des signes, Tortel observe leur corporéité : le corps médiateur est aussi en relation avec la langue et la matière verbale, un autre corps. Plus que des signes représentant une réalité objective, ce sont des signes

854Morizot, *op.cit.*, p 40. Pascal Quignard dans *Mourir de penser*, fait également se rejoindre pensée et sensibilité dans la trace : « Penser, c'est renifler la chose neuve qui surgit dans l'air qui entoure. »

855Tortel, *Le discours des yeux*, p 14

issus du corps, des organismes labiles, changeants, eux-mêmes dotés d'une corporéité. En 1963 un débat fut organisé par le groupe Tel Quel à Cerisy autour du thème : « Une littérature nouvelle ? ». Jean Tortel y participait aux côtés, entre autres, de Michel Foucault, Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet. Le texte en est retranscrit dans le numéro 17 de la revue Tel Quel ⁸⁵⁶ ainsi que dans *Dits et écrits* ⁸⁵⁷ de Michel Foucault. Jean Tortel ouvre le débat et tente assez vite de l'orienter vers un problème qui lui tient à cœur : « *J'ai l'impression – c'est très vague, je ne suis pas philosophe pour en parler – qu'on dit que le langage des sémanticiens, le langage des linguistes est un signe. Or, dans le poème, je n'ai plus du tout l'impression que le langage est un signe, j'ai l'impression que le langage est un corps. J'ai l'impression que le langage n'est plus le signe d'une réalité quelconque, mais qu'il est l'être vivant lui-même* ⁸⁵⁸ ». Le problème pourtant bien cerné de la dimension biologique de son langage est absolument évité, éludé. Jean Tortel avait peut-être ce jour-là peu à faire dans une assemblée textualiste simplement désireuse de créer des « ruptures » et « pertes d'équilibre » du lecteur. Tortel y revient sur cette corporéité dans ses cahiers. Les mots sont décrits comme des parties d'un corps reliées, avec leurs « attaches » : « *Les petits éléments grammaticaux non signifiants qui semblent jouer un rôle catalyseur sont des attaches (on dirait des bouts de ficelles), des tendons qui articulent l'organisme subitement structuré* » puis il fait allusion au vers, « *la matière verbale infirme devenue corps* »⁸⁵⁹. Le lien au corps et l'aspect « physique » de tout signifiant verbal avant même son accès au sens est également décrit : « *Réclamer toutes les paroles à la fois, c'est aussi l'état naturel de l'infomulation primitive – des espèces de raclements, de tractations dans la gorge profonde et dans l'eau viscérale – avant toute parole, quand tout est encore à dire. Avant n'importe quels tracés, qui nommeront : et ce sont des paroles qui relateront cela qui se passe en plein jour, dans l'évidente clarté des relations objectales mais avant toute parole, avant qu'un langage déchire sa propre nuit, pour s'exhiber.* ⁸⁶⁰ » Dans *Le Trottoir de trèfle*, il ajoute : « *Le langage figure l'objet et par conséquent le détruit en le transformant en signes. Reste cependant qu'une certaine matière relative à l'objet ne peut être éliminée : car la matière phonique n'est pas figure et subsiste en tant que telle. La gorge la conserve et l'émet alors que les yeux ont perdu dans l'écriture la matière de leur discours* ». Dans *Ratures des jours*, un passage sur la figure nous la présente en termes biologiques, comme un corps, un ensemble de cellules : « La rhétorique est l'art de transformer un événement psychophysique en matière verbale. Matière verbale ou l'organisme des figures qui sont des espèces de cellules ou, plutôt, organisation en figures de ces espèces de cellules qui sont ce qu'on appelle à présent morphèmes et phonèmes. Le mot « figure » est lui-même une métaphore, une organisation sémantique. C'est pourquoi la rhétorique comprend non seulement les « figures » classiques mais encore toute espèce de dispositions verbales, ponctuation, blancs, majuscules, etc.⁸⁶¹ ».

Le langage comme corps est à la fois décrit dans ses conquêtes et dans ses faiblesses, capable d'acquérir de nouveaux territoires ou de se dégrader. Dans le même temps, alors que la valeur d'innovation est louée, nous lisons chez Tortel l'assomption de la valeur du « lieu commun » comme lieu de partage linguistique. Tortel utilise un vocabulaire topologique pour décrire les transformations au sein d'une langue et de la pratique

856 Tel Quel, 17 (1964)

857 Michel Foucault (1964), *Dits et écrits*.

858 Tortel, *op.cit.*, p 391

859 *Ratures des jours*

860 *Id*, p 54

861 Tortel, *Le trottoir de trèfle*

langagière : les signes habitent le langage, en perpétuelle reconfiguration. Intégratif, le langage procède par « extension » / « dégradation ». Tortel va dans le sens des structuralistes et de Gérard Genette pour qui, dans *Introduction à l'architexte*, la littérature est aussi un système de « cases » et de virtualités, toujours en mutation dans lequel les virtualités précèdent même la littérature réalisée. Tortel estime que « la littérature est un système d'objets » et que, dans le système littéraire,⁸⁶² l'art de l'écrivain travaille de l'intérieur, corrode et transforme mais, finalement, toujours par extension. Car si le passé s'occulte, il ne s'efface pas. Le vide n'existe pas en art, il n'y a jamais véritablement destruction totale – sauf à imaginer une civilisation perdant irrémédiablement son capital littéraire. Le vide est possession annexée, assimilation transformée (c'est la métaphore conventionnelle de l'innutrition).

L'« extension du langage » procède donc d'abord par « occultation » : le langage (poétique) ne s'arrête pas à la vérité des lieux communs échangés tous les jours :

« Il y a des vérités connues de tous, si souvent échangées qu'elles ont perdu leur éclat, non pas leur nécessité. On n'y fait plus cas, on ne les aperçoit plus. On les appelle des lieux communs : tout le monde y passe. Mais elles sont peut-être plus vraies d'être ainsi piétinées (souillées). Elles n'ont plus besoin d'être serties d'un langage car elles n'ont plus besoin de briller. Il suffit qu'elles agissent sur les cœurs. Aussi le langage, j'entends le poème qui les avait un jour découvertes, passe désormais au-dessus d'elles comme au-dessus d'un vide, qu'il enjamberait pour atteindre les nouvelles terres qu'il annexe sans cesse sans se donner le temps de les défricher. (...) Dégradation du langage. On peut se demander si elle est nécessaire. Elle est perpétuelle. On dirait qu'un courant invincible l'entraîne sans cesse vers ses régions les plus basses, qu'une force interne le pousse à se salir (...). C'est un assaut répété qui ressemble à celui de la vague contre la côte rocheuse :

*En vérité, il faut en convenir : de même que le travail de la mer, et de son sel, en érodant galets et roches aboutit à annuler la violence d'une eau qui s'étale sur le sable plat, et calmée, de même le travail poétique, de mordre sans cesse sur ce qui n'est pas dit est une entreprise de destruction des réserves non entamées du langage. Destruction qui va d'ailleurs trop lentement pour être inquiétante, à notre niveau : et puis le poète redit si souvent ce qu'il croit inventer... »⁸⁶³. Le langage est ici décrit comme une lente érosion de richesses sémantiques déjà existantes (une « côte rocheuse »), comme une force agissante irrésistible. Mais à cette intentionnalité qui animerait le langage, Tortel préfère ensuite l'idée d'une créativité en lien direct avec la Terre/ terre. Enfin, la signification comporte également une composante thymique : les affects et l'émotion sont souvent associés dans son écophénoménologie. Lorsqu'il écrivit un article sur *La prisonnière* de Proust, Tortel prit lui aussi conscience de l'importance des émotions dans le langage humain : « Les gestes humains qui traduiront l'émotion ressentie, et par lesquels l'approche de la vérité se manifestera comme un rivage se révèle quand un certain vent se lève, ces gestes naîtront spontanément du choc provoqué par le pseudo-langage. On dirait même que l'absence de tout langage véritable est un obstacle de moins et que plus rien n'empêche les hommes de communiquer (de participer en commun) quand il ne s'interpose plus entre eux. Les mots qu'ils écoutent ensemble ne sont rien par eux-mêmes⁸⁶⁴».*

862 *Le trottoir de trèfle*, p 9

863 Tortel, « Dégradation et extension du langage »

864 P 16

En lisant Tortel, notre hypothèse est que la signification est d'abord fondée dans le perceptible / sensible et que le signe perceptible est diversement perçu avant d'être diversement interprété.

Dans une approche écosémiotique, l'erreur occidentale est d'avoir trop longtemps érigé la signification sur le symbole arbitraire, dans une pensée où, ontologiquement, selon la formule d'Augustin Berque, S=P. La pluralité et la relativité des interprétations une fois admises (SIP c'est-à-dire S est P pour I), la signification apparaît d'abord fondée sur le perceptible/sensible. Nous pouvons ainsi intégrer tous les ordres du vivant dans notre théorie, jusqu'au niveau biologique minimal de la cellule, et leur accorder à chacun des formes d'expressivité. Si un poète est à même de reconnaître d'autres formes d'expression dans le vivant et d'en rapprocher sa pratique, c'est qu'il sait se libérer du fonctionnement conventionnel des signes. L'invention poétique a souvent choisi de reléguer la représentation au second plan, voire de l'occulter, plus orientée vers la part émotive ou purement sensible des énonciations. Avec Tortel l'espace de la langue est à l'image d'un milieu « naturel » et la langue vit comme ses occupants dans une interaction partie / tout réciproque, le milieu naturel favorisant l'émergence de significations multiples qui agissent à son tour sur lui.

III.3.1. Petite épistémologie du signe naturel.

Dans le *Larousse.fr* le signe est en premier lieu « une chose perçue qui permet de reconnaître ou de deviner quelque chose d'autre ». Le signe est donc d'abord un signe naturel avec une fonction de renvoi. Le sens linguistique du terme, qui est donné ensuite, dérive de la définition saussurienne du signe (a minima : association d'une forme sonore ou graphique, le signifiant, à un concept, le signifié).

Qu'il soit verbal ou non verbal, une conception du signe purement linguistique serait une inconséquence à notre époque mais encore faudrait-il proposer une théorie du signe compatible avec l'ouverture de la sémiotique à l'ensemble du vivant. Quelles sont les conceptions qui présentent des traits de compatibilité ou « connivences »⁸⁶⁵, intéressantes d'un point de vue écosémiotique, c'est-à-dire pour une écosémiotique qui peut se placer à l'interface des sciences du vivant et répondre des co-énonciations qui se tissent ? Comme nous l'avons montré dans les deux premiers chapitres, s'il est fréquemment conçu comme un substitut de celui-ci qu'il finit par opacifier, au XXe siècle cette définition trop étroite ne convenait pas aux théories de la réception qui mettaient en avant le rôle actif du lecteur, nécessaire face aux phénomènes de polyphonie discursive ou libéré avec la polysémie des signes. L'interprétation passait alors au premier plan mais en laissant croire avec l'image d'un lecteur « modèle » qu'il y avait un sens antérieur à découvrir alors que la signification est un construit. Elle se crée et l'interprétation se fait en fonction des connaissances, sensibilités et capacités cognitives propres à chacun.

Certes, le fondement perceptif du signe est connu depuis longtemps mais lorsque nous considérons les théories post-structuralistes nous discernons des tendances parfois extrêmes. Ainsi, pour le groupe MU, « être, c'est être perçu » mais pour Waldir Bevidas, sémioticien saussurien, la perception ne devrait pas pénétrer le champ sémiotique. Après avoir présenté notamment grâce à l'érudition de Sylvain Auroux et d'Umberto Eco, une petite synthèse des signes naturels dans les premières philosophies ou théories du langage qui constatent l'existence de signes naturels ou signes du monde naturel nous nous demanderons comment la perception peut faire signe, ce qui nous conduira à envisager la possibilité d'une biologisation du signe.

865 Zilberberg

La théorie saussurienne pensait accorder une certaine importance à l'aspect matériel et concret du signe (le signifiant est « une image acoustique », c'est-à-dire un son perçu), ce qui a été remis en question, et elle a occulté un pan immense de la réflexion sur les signes naturels. L'histoire d'une philosophie des signes naturels est retracée par Sylvain Auroux dans *Théories du signe* et dans des ouvrages d'Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* et *Le signe*. Nous sommes ici grandement redevable de l'immense érudition d'U. Eco.

III.3.1.1. De la nature...du signe naturel, chez les philosophes de l'Antiquité au XIXe siècle.

Platon et Aristote avaient des conceptions différentes du signe : chez Platon, le semeion peut être un signe linguistique ou un symptôme de maladie. Chez Aristote, dans *De l'interprétation*, le signe linguistique est symbolon et le semeion est un signe qui s'interprète par inférence⁸⁶⁶.

La médecine est, en effet, d'abord une sémiologie : « *La sémiologie est l'objet même de l'enseignement médical de base. (...) on apprend à l'étudiant en médecine à lire les symptômes présentés par les patients, à les transformer en signes pour aller vers le diagnostic des maladies.* » La définition de signe et symptôme a subi une évolution : dans le Littré de 1878, on lit : « On ne doit pas confondre le signe avec le symptôme. Le signe se rapporte à l'état actuel, à ce qui a précédé, à ce qui surviendra. Le signe est une conclusion que l'esprit tire des symptômes observés ; le signe appartient plus au jugement, et le symptôme au sens », ce qui conduira à dire que « le symptôme est simplement une expression, une manifestation. » En 1981, on relèvera également le propos du linguiste Mounin pour qui le symptôme est indice : « Il n'est pas question d'exiger de la médecine, après un usage aussi ancien, d'abandonner le mot signe pour le mot propre symptôme ; mais il importe de se souvenir toujours qu'en médecine un signe, c'est un symptôme, c'est-à-dire un indice dans l'acception la plus pure de ce concept ». La définition médicale retenue par le médecin et sémioticien Wirotius est la suivante : « Un signifiant que la médecine nomme le symptôme et un signifié, le sens que le symptôme va prendre pour la médecine. Cette double composante, le symptôme et sa signification, compose le signe médical. Ces signes sont listés par maladie et font l'objet des ouvrages de sémiologie.

Le signe médical doit pouvoir être observé, par la vue, le toucher, l'audition de façon directe ou non par les bilans complémentaires, avoir un lien constant et certain avec la zone corporelle lésée, être stable quel que soit le contexte personnel et social de l'observation clinique, et si possible être spécifique de la maladie en cause. »⁸⁶⁷

Les stoïciens reprennent, remanient et complètent Aristote. Ils observent que le signe peut être commémoratif (ce que nous savons d'expérience nous permet d'inférer quelque chose : s'il y a de la fumée, il y a du feu) ; le signe peut aussi être indicatif (les mouvements du corps indiquent des mouvements de l'âme, la lumière correspond à l'arrivée du jour). Ces signes sont des signes physiques et naturels. En outre, « les Stoïciens distinguent entre les mots, qui sont des corps, et les « exprimables » incorporels (...) les *lekta* qui leur sont attribués. D'une part, le langage contient des corps, car les mots revêtent une existence matérielle sous la forme de sons ; d'autre part, il a également un aspect incorporel, le *lekton* qui est l'exprimé, l'événement de cet exprimé⁸⁶⁸ ».

866 Auroux, p 81.

867 Wirotius, p 611, 612, 615

868 Lecerclé

Au Moyen-Âge, Augustin propose dans *De Magistro*, une distinction signes naturels/ signes conventionnels reposant sur l'intention / absence d'intention.

« Ainsi donc, parmi les signes, les uns sont naturels (*naturalia*) et les autres conventionnels (*data*). Les signes naturels sont ceux qui, sans intention ni désir de signifier, font connaître, d'eux-mêmes, quelque chose d'autre en plus de ce qu'ils sont par eux-mêmes. C'est ainsi que la fumée signifie le feu. Car elle le fait sans le vouloir, mais nous savons par expérience, en observant et en regardant les choses, que même si la fumée apparaît seule, il y a du feu dessous. La trace d'un animal qui passe appartient aussi à ce genre de signes. Quant au visage d'un homme irrité ou triste, il traduit le sentiment de son âme, cet homme n'eût-il aucunement la volonté d'exprimer son irritation ou sa joie. Il en est de même pour tout autre mouvement de l'âme (...). Les signes conventionnels sont ceux que tous les êtres vivants se font les uns aux autres pour se montrer, autant qu'ils le peuvent, les mouvements de leur âme, c'est-à-dire tout ce qu'ils sentent et tout ce qu'ils pensent. Notre seule raison de signifier, c'est-à-dire de faire des signes, est de produire au jour et de transfuser dans l'esprit d'un autre ce que porte dans l'esprit celui qui fait le signe. »⁸⁶⁹

Dans *Les mots et les choses*, Foucault rappelle qu'au XVI^e siècle, le langage ne semble pas étranger aux choses du monde mais au contraire résider parmi elles, « parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux ». Avec Farago, nous retiendrons qu'à cette époque, « loin de devoir être subsumé sous le concept de l'artifice et de la culture, le langage doit être appréhendé en tant que nature ».⁸⁷⁰ Au XVIII^e siècle, Condillac (1714-1780), le philosophe du « sensualisme » (par opposition au « représentationalisme ») dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, fonde sa théorie du signe sur une classification tripartite : les signes accidentels (liés à nos idées dans certaines circonstances), les signes naturels (cris qui expriment les sentiments) et les signes d'institution. C'est l'aspect matériel et, donc, sensible du signe qui est mis en avant : « L'activité de penser ne peut avoir lieu dans l'esprit humain que si ce dernier dispose d'un support matériel sensible ». La pensée peut être une sensation née au contact du réel. Mais la perception des mots permet d'élaborer une pensée plus complexe. De fait, la distinction sensation / idée disparaît. Selon Sylvain Auroux, cette théorie constitue une rupture d'avec « la conception symbolique du signe ». Cette théorie s'oppose aux théories de la raison de Descartes et de Port Royal. Dans la seconde partie de l'essai, « Partant de la fiction d'un état d'avant le langage, c'est « leur commerce réciproque » qui génère les premiers signes « naturels » - soit cri et gesticulation du corps. Le corps est désormais ce qui met en rapport avec autrui, selon la progression nécessaire suivante : le cri « le cri de chaque passion » est le premier signe naturel, le geste est le second ». Avec ce langage d'« action », la nature ne s'oppose pas à la culture comme un univers sans langage à un univers langagier, mais pour Condillac, selon un mouvement qui va des signes naturels (cris/gestes) aux signes arbitraires (mots) ».

III.3.1.2. Le signe perceptible dans la phénoménologie.

L'influence saussurienne du signe qu'on substitue (à un objet) a d'abord semblé laisser la place au signe peircien qu'on interprète au sein d'une théorie pragmatique (il disait « pragmaticiste ») qui a influencé U. Eco, mais cette conception-là a aussi ses limites. L'interprétation repose en effet sur des perceptions qui peuvent être très variables et sur des

869 Auroux, p 64.

870 Farago, *Le langage*, pp 49-50, Le signe à l'âge classique dans *Les mots et les choses* de Foucault.

mécanismes plus complexes. Il faut donc se tourner vers le « signe qu'on perçoit » qu'on trouve d'abord chez Jacob von Uexküll et qui est ensuite repris à sa façon par Merleau-Ponty qui a inspiré Greimas.

Retour vers Peirce : la phanéroscopie :⁸⁷¹

Comme nous l'avons précédemment montré, la triade peircienne icône, indice, symbole, est désormais largement utilisée en sémiotique mais aussi dans nombre de sciences qui nécessitent une théorie de la signification (zoosémiotique, phytosémiotique). Elle est cependant placée, dans ces usages, sous l'égide d'un interprétant « modèle », assimilé à un lecteur. Le rôle de l'interprétant ainsi pensé est à notre avis surestimé alors que la théorie de Peirce est avant tout une phanéroscopie (« théorie des catégories ou phénoménologie » selon le pragmaticien). Pour Peirce, le percept est ainsi une forme de signe :

" Mais le meilleur exemple est celui des odeurs, car les odeurs sont des signes de plus d'une façon. On observe communément que les odeurs rappellent de vieux souvenirs. Ceci est dû, je crois, en partie au moins, que cela vienne des connexions particulières du nerf olfactif ou d'une autre cause, au fait que les odeurs ont une tendance remarquable à se "présenter", c'est-à-dire à occuper tout le champ de la conscience, si bien qu'on vit presque, sur le moment, dans un monde d'odeurs. Or, dans la vacuité de ce monde, il n'y a rien qui empêche les suggestions de l'association. Voilà une première façon, par association de contiguïté, dont les odeurs sont particulièrement aptes à agir comme signes. Mais elles ont aussi un pouvoir remarquable de faire penser aux qualités mentales et spirituelles. Ceci doit être un effet de l'association par ressemblance, si, dans l'association par ressemblance nous incluons toutes les associations naturelles d'idées différentes. Ce que je ferais certainement, car je ne vois pas, autrement, en quoi pourrait consister l'association par ressemblance."⁸⁷²

Gérard Déledalle, dans sa présentation très pédagogique de Peirce, fait ressortir que parmi les signes Peirce accorde toute son importance au « qualisigne » (« possibilité du signe »), aux traces et à l'indice :

" Par rapport à lui-même, il est ce qu'il est indépendamment de son objet et de son interprétant. Mais comme premier, il sera une possibilité de signe, un qualisigne ; comme second, un signe réel (marque, empreinte déterminée) : un sinsigne ; comme troisième, un signe codifié ou mieux un signe archétype : un légisigne. Par rapport à son objet, il peut soit lui ressembler, l'indiquer ou en tenir lieu. Il est alors respectivement icône, indice et / ou symbole. Par rapport à son interprétant, il peut être simplement conçu ou représenté (rhème), dit (dicisigne) ou bien interprété par inférence dans tous les sens du mot " inférer" (argument). Ainsi, pour prendre un exemple de Peirce, la trace de pas laissée par Vendredi est par rapport à elle-même un qualisigne, le signe d'une qualité (ce qu'elle est indépendamment même du fait d'être imprimée dans le sable), un sinsigne en tant qu'elle est cette trace unique qui est là à cet endroit précis dans l'île de Robinson, mais elle ne peut pas être un légisigne, car un légisigne est signe de loi et possède une généralité que n'a pas l'empreinte du pas de Vendredi. Elle pourrait être un légisigne dans un autre contexte, si comme les empreintes digitales, elle servait à distinguer Vendredi des autres habitants de l'île, dans le cas où il y en aurait. Par rapport à son objet, le pas de Vendredi est une icône

871 Voir Santaella Braga : la sémiotique de Peirce est aussi une phénoménologie dans le sens où le signe n'y est pas toujours triadique : il y a des actions et des réactions dyadiques et sentiments monadiques. Avec l'indice il y a « présentation » ; avec l'icône quasi-représentation ; avec le symbole, représentation. Déjà, chez Husserl, les « signes d'expression », intentionnels et porteurs de signification, s'opposent à l'index (qui ne représente rien).

872 Peirce, p 125

parfaite, quoique inversée, comme l'est l'image de toute personne se regardant dans un miroir. Mais il est en même temps l'indice d'une présence dans l'île et non de n'importe quelle présence - de la présence d'un être humain dont la forme du pied est le "symbole" pour l'interprétant qui infère de la représentation de cette forme et de ce qu'elle indique qu'il y a un homme quelque part dans l'île.

D'où le fait que la sémiotique peircienne est à la fois une sémiotique de la représentation, de la communication et de la signification."⁸⁷³

John Deely estime que si Peirce s'intéressait aux relations du signe avec la pensée, il a surtout réuni le corps et l'esprit, séparés pendant l'époque moderne.⁸⁷⁴ Avec l'introduction de la priméité, il reconnaît « la dimension sensorielle de la semiosis⁸⁷⁵ ». Martine Bocquet relève que pour Peirce, « les humains, comme les autres animaux, utilisent des signes, de même que les plantes et les substances inanimées ». Elle cite le passage suivant: « un caméléon et de nombreuses espèces d'insectes et même de plantes vivent en émettant des signes (...) tout signe comporte certainement quelque chose de la nature générale de la pensée, si ce n'est d'un intellect, de quelque réceptacle d'idées ou de formes signifiantes, et si ce n'est d'une personne, de quelque chose capable en quelque sorte de la saisir, c'est-à-dire de recevoir une dose d'énergie ni purement physique, ni purement psychique, mais d'un sens signifiant.⁸⁷⁶ » Martine Bocquet met en avant la différence fondamentale entre les sémioticiens peirciens Deely et Eco : « le désaccord entre John Deely et Umberto Eco portait sur la question de savoir ce qu'est précisément un signe (...). John Deely reprochait à Umberto Eco d'avoir réduit la sémiotique à son aspect culturel, et de rester ainsi dans les franges de la modernité⁸⁷⁷ ».

Les signes perceptifs chez Uexküll.⁸⁷⁸

Dans *Milieu animal et milieu humain*, la zoosémiotique du biologiste Uexküll (1864-1944) est, à plus d'un titre toujours intéressante. Dans sa distinction de l'animal et de la machine, il parle de « signe perceptif » et de « signe actantiel ». Pour expliquer l'agir d'un animal (considéré dans son milieu), il dit :

« Pour parler métaphoriquement, chaque sujet animal appréhende son objet par une pince à deux membres, un membre perceptif et un membre actantiel. Il confère à l'objet, avec l'un de ses membres un signe perceptif et avec l'autre un signe actantiel. Certaines propriétés déterminées de l'objet deviennent de la sorte des porteurs de signes perceptifs et d'autres des porteurs de signes actantiels. Toutes les propriétés d'un objet étant reliées les unes aux autres à travers la structure de cet objet, les propriétés que rencontre le signe actantiel à travers l'objet doivent influencer sur les propriétés porteuses du signe perceptif et même opérer sur lui une modification. On exprime cela plus brièvement de la sorte : le signe actantiel éteint le signe perceptif. Le cas de figure est la tique (sujet) dont l'organe perceptif capte les signes perceptifs olfactifs (acide butyrique) émis par les poils d'un mammifère. Cette captation provoque une impulsion dans l'organe actantiel (relâchement des pattes) et entraînent la chute de la tique. Le heurt devient un signe actantiel, « signe qui provoque de son côté un signe perceptif tactile par lequel le signe perceptif olfactif de l'acide butyrique est éteint. »

873 Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles. S. Peirce*. p 38

874 *Sur les traces du signe avec John Deely*, p 142.

875 *Id*, p145

876 Bocquet, *Sur les traces du signe avec John Deely*, cité p 148.

877 Bocquet, *op.cit.*, p 158

878 Dans la traduction de Charles Martin- Freville

La connaissance de ce qui constitue l'ensemble des signes perceptifs pour un animal dans son environnement permet de définir ce qui est son milieu. Dans un même environnement (de l'ordre de l'objectif), il coexiste ainsi différents milieux (de l'ordre du subjectif) où sont mis en relation le sujet et certains objets. Un objet qui est un signe perceptif pour un sujet peut ne pas l'être pour un autre sujet :

« *Le signe perceptif des raisins secs laisse totalement froide la tique, tandis que le signe perceptif de l'acide butyrique joue dans son milieu un rôle remarquable.* ⁸⁷⁹»

Dans ce processus, Uexküll voit une « signifiante ». Von Uexküll met donc en exergue la relativité des perceptions et la multiplicité des interprétations mais propose avant tout une théorie de l'action / réaction fondée sur la perception (déterministe). Dans sa distinction de l'animal et de la machine, il parle de « signe perceptif » et de « signe actantiel ». Le processus signifiant se fait en deux temps : un « signal » provient de l'organisme, au niveau de la cellule, en réponse à l'excitation extérieure ». Le signe, quant à lui, est projeté sur les objets extérieurs. Une note du traducteur en bas de page 42 explique : « Le signe perceptif repose sur des signaux perceptifs et constitue donc une unité de degré supérieur ».

La « prose du monde » de Merleau-ponty.

La phénoménologie de Merleau-Ponty (1908-1961) s'est inspirée, entre autres et pour ce qui nous concerne, de Socrate, Montaigne, Saussure, Husserl, Heidegger, Uexküll, Bergson et Sartre. Dans *Phénoménologie de la perception*, la perception est une « question » posée au corps, une instruction à décoder en vue d'une réponse. En outre, « *La parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel* ». ⁸⁸⁰ Dans *Signes*, il ajoute : « *Il y a tout un monde culturel qui constitue une seconde couche au-dessus de l'expérience perceptive. Celle-ci est comme un premier sol dont on ne peut pas se passer* » ⁸⁸¹. Dans le même ouvrage, le signifiant est doté d'une « quasi-corporalité » ⁸⁸² et l'expression d'une pensée est l'« expérience de sa présence charnelle dans la parole ». Pour Merleau-ponty, la parole est comparable à un geste :

« *La parole (...) est imprégnée d'une signification qui est lisible dans la texture même du geste linguistique, au point qu'une hésitation, une altération de la voix, le choix d'une certaine syntaxe suffit à la modifier, et cependant jamais contenue en lui, toute expression m'apparaissant toujours comme une trace, nulle idée ne m'étant donnée qu'en transparence, et tout effort pour fermer notre main sur une pensée qui habite la parole ne laissant entre nos doigts qu'un peu de matériel verbal.* »

Le corps, chez Merleau-Ponty, comprend ainsi un autre langage, une « prose du monde » constituée de percepts issus du monde naturel dont il se saisit avec des organes sensibles.

Sa définition phénoménologique du signe et de la signification est ainsi présentée dans *La prose du monde*, au chapitre « Science et expérience de l'expression » :

« *Le pouvoir expressif d'un signe tient à ce qu'il fait partie d'un système et coexiste avec d'autres signes* ⁸⁸³ *et non pas à ce qu'il aurait été institué de Dieu ou de la Nature pour désigner une signification. (...) La signification des signes, c'est d'abord leur configuration*

879 *Id*, P 48

880 P 222

881 P 85

882P 110., p 114, p 111

883Enseignement saussurien retenu de la valeur et des paradigmes

dans l'usage, le style des relations inter-humaines qui en émane ; et seule la logique aveugle et involontaire des choses perçues, toute suspendue à l'activité de notre corps, peut nous faire entrevoir l'esprit anonyme qui invente, au cœur de la langue, un nouveau mode d'expression. »

Les notes « En marge » sur le langage sont également des plus intéressantes pour ce qui nous concerne, malgré la lacune :

« Ces limites et ces valeurs existent, simplement elles sont de l'ordre du perceptif : il y a une Gestalt de la langue, il y a dans le présent vivant de l'exprimé et du non exprimé, il y a travail à faire. (...) Mais la signification et le signe sont de l'ordre perceptif, non de l'ordre de l'Esprit absolu. Oui il y a une question de savoir comment les premiers signes sont devenus capables de sédimentation et de tout un (?) de culture, et il y a une question de savoir comment penser la consommation présomptive du langage dans le non-langage, dans la pensée. Mais ces deux faits ne sont pas autre chose que le fait même de la perception et de la rationalité ; du logos du monde esthétique⁸⁸⁴».

Merleau - Ponty ne conçoit l'émergence du sens qu'en situation et dans la co-présence d'un je et d'un alter ego. Ce que nous relevons de capital, d'un point de vue écosémiotique, c'est qu'il n'y a pas de « pré-donné » de la signification mais sa construction :

« Pour que l'alter ego et l'autre pensée m'apparaissent, il faut que je sois je de ce corps mien, pensée de cette vie incarnée. Le sujet qui accomplit la transgression intentionnelle ne saurait le faire qu'en tant qu'il est situé. L'expérience d'autrui est possible dans l'exacte mesure où la situation fait partie du Cogito. (...) Si en effet le phénomène central du langage est l'acte commun du signifiant et du signifié, nous lui ôterions sa vertu en réalisant par avance dans un ciel des idées le résultat des opérations expressives, nous perdrons de vue le pas qu'elles franchissent des significations déjà disponibles à celles que nous sommes en train de construire et d'acquérir. »⁸⁸⁵

Comme l'observe Farago, chez Merleau – Ponty, la nature n'est pas étrangère à l'homme, elle est « l'autre côté de l'homme » ; pour lui la forme supérieure de comportement est le langage, ce qui le caractérise, c'est sa créativité. »⁸⁸⁶.

Structuralisme et monde naturel.

Louis Hjelmslev (1899-1965), quant à lui, dans *La structure fondamentale du langage*⁸⁸⁷ concevait le percept comme " embryon d'un langage" :

" C'est la structure la plus simple possible qui satisfasse aux conditions les plus élémentaires de la structure linguistique : contenu et expression, procès et système ; ce n'est peut-être pas tout ; nous ne savons encore pas s'il s'agit ou non d'un langage ; mais c'est l'embryon d'un langage à son tout premier stade. Le carillon de l'horloge est pour nous ce que l'amibe⁸⁸⁸ ou l'infusoire sont pour le zoologiste. Il y a une distance considérable entre ces minuscules micro-organismes très simples et l'homme qui est la créature la plus complexe ; mais il nous faut parcourir cette distance si nous voulons comprendre les conditions fondamentales de la vie organique. " ⁸⁸⁹

884 P 52, p 53

885 pp 118-119

886 Farago, *Le langage*.

887 Hjelmslev, P 204

888L'amibe est un groupe multicellulaire.

889 Hjelmslev, *La structure fondamentale du langage*, 204

Avec Greimas, les structures du monde naturel ont une sémantique et des significations qui s'expriment à travers le langage verbal mais aussi par des langages non verbaux.

Qu'est-ce que « le monde naturel » chez Greimas ? Nous suivrons ici la lecture et l'interprétation de Greimas par G. Marrone dans *Principes de la sémiotique du texte*, au chapitre « Le monde naturel, entre corps et cultures ». Dans « L'actualité du Saussurisme », Greimas a observé le « prolongement naturel de la pensée saussurienne » dans celle de Merleau-Ponty. De « La prose du monde » à la « Sémiotique du monde naturel », il n'y avait qu'un pas. Ce monde naturel ainsi défini dans le *Dictionnaire* de Greimas et Courtès : « Nous entendons par monde naturel le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait parfois désigner comme « le monde du sens commun ». L'essai « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » traite du langage gestuel mais suivant Hjelmslev qui a montré que chaque culture opère son propre découpage du sensible, Greimas précise que « les signes naturels renvoient à autre chose qu'à eux-mêmes, mais que cette relation référentielle (...) possède des articulations différentes *variables* en fonction des communautés culturelles envisagées ». Les « relations structurales » des signes naturels sont ainsi différentes selon les cultures. Le rôle du corps dans la signification devient ensuite de plus en plus prégnant : dans *De l'imperfection* puis dans *Sémiotique des Passions* par l'importance accordée à la médiation proprioceptive et à l'esthésie.

Les formalistes russes ont mis en avant le caractère « perceptible » du signe poétique. Ainsi, « la langue poétique diffère de la langue prosaïque par le caractère perceptible de sa construction⁸⁹⁰ ». Dans *Huit questions de poétique* du linguiste Roman Jakobson la fonction poétique « met en évidence le côté palpable des signes », mais c'est une expression ambiguë chez Jakobson car pour lui il s'agit du jeu des allitérations ou des paronomases. C'est donc d'un aspect sonore des signes qu'il s'agit. Il existe bien évidemment un « toucher » du signe, un travail sur sa forme, en littérature avec le lettrisme, par exemple, qui en constitue une application extrême dans les années 50. Pour Barthes aussi, il y avait un côté « charnel du langage dans le discours littéraire ». Mais Jakobson ne l'employait pas en ce sens. On retrouve cela chez Sartre dans son *Saint-Genet*⁸⁹¹. Pour Sartre, le mot poétique se met à exister « par lui-même » d'une manière « sensible » : « Sa sonorité, sa longueur, ses désinences masculines et féminines, son aspect visuel lui composent un visage de chair qui *représente* la signification plutôt qu'il ne l'exprime ».

La typologie des signes naturels de U. Eco.

Dans *Le signe*, Umberto Eco donne une définition du signe qui l'inclut dans un processus de communication : « Le signe est utilisé pour transmettre une information, pour dire ou indiquer une chose que quelqu'un connaît et veut que les autres connaissent également. » Le processus de communication peut être décrit grâce aux éléments suivants : source, émetteur, canal, message, destinataire, code (la connaissance du code étant nécessaire à la compréhension). Umberto Eco propose une typologie des signes qui oppose signes naturels et signe artificiels. Ceci le conduit à soulever trois problèmes fondamentaux : la question de l'intentionnalité de ces signes, la distinction entre signe, signal et stimulus et la possibilité d'une communication sans code. Dans *La production du signe*, U. Eco montre que les traits naturel / artificiel et intentionnel / non intentionnel ne se recouvrent pas. Dès *Le*

890 Chklovski, cité p 346

891 Cité dans Genette, *Mimologiques*

signe, à la suite de Greimas (qu'il cite), il observe que les signes naturels sont déjà les éléments d'un « langage socialisé ». Sur la question du signe, l'opposition nature / culture n'est donc pas pertinente en sémiotique. Eco a également repris la typologie de Seabok qui classe les sources du signe. Elle présente l'avantage d'intégrer les animaux et débute dès les composants de l'organisme mais alors que Seabok pense aux substances « extraterrestres », il oublie les végétaux parmi les « terrestres ». Cette typologie est donc incomplète.

Ensuite, lorsqu'il distingue Eco signe naturel et signe artificiel, Eco les définit de la sorte : « *Les signes naturels sont ceux que nous utilisons pour reconnaître quelque chose ou en inférer l'existence. Ainsi, de la fumée nous fait déduire qu'un feu a été allumé. Les signes artificiels sont ceux qui sont utilisés par des êtres humains pour communiquer avec d'autres êtres humains, sur la base de conventions* ». ⁸⁹² Les signes naturels, ajoute-t-il, « *seraient les signes sans émetteur intentionnel, provenant donc d'une source naturelle, et que nous interprétons comme symptômes et indices (comme les taches sur la peau, qui permettent au médecin de diagnostiquer certains troubles hépatiques, les bruits de pas annonçant la venue de quelqu'un, le nuage annonciateur de pluie). Les signes naturels sont aussi dits expressifs lorsqu'ils sont les symptômes de dispositions psychologiques, comme les signes involontaires de joie : mais la possibilité même de la simulation indique à suffisance que même les signes expressifs sont les éléments d'un langage socialisé, analysables et utilisables comme tels* » ⁸⁹³ ». Concernant les signes authentiquement naturels, Eco se réfère de nouveau à Greimas qui, dans *Sémiotique du monde naturel* a insisté « *sur le fait que tout événement d'ordre physique – le signe météorologique, la façon de marcher, etc. – sont des phénomènes de signification à travers lesquels nous interprétons l'univers, grâce à des expériences antérieures qui nous ont appris à lire ces événements comme autant d'éléments révélateurs* ». ⁸⁹⁴ Enfin, Eco préfère dire avec Morris que : « *Une chose n'est un signe que parce qu'elle est interprétée comme le signe de quelque chose par un interprète* » et que : « *Par conséquent, la sémiotique ne s'intéresse pas à l'étude d'un type d'objet particulier ; elle s'intéresse plutôt à des objets ordinaires dans la mesure (et seulement dans cette mesure) où ils participent à la sémosis* ». Les signes intentionnels (+ communicatifs) s'opposent aux signes émis spontanément qui échappent à toute codification et restent compréhensibles par l'intuition.

Eco s'est enfin intéressé à la question du signe esthétique. Valéry déclarait « L'esthétique, c'est l'esthésique », faut-il alors distinguer perception commune et perception esthétique ? L'Esthétique inachevée de Baumgarten souhaitait constituer, comme on le rappelle souvent, une « science du sensible » mais surtout, et on insiste peut-être moins sur cet aspect, une théorie esthétique du signe. On retrouve cette idée approfondie au XXe siècle chez Umberto Eco qui, dans *Le signe*, mentionne la dimension (peut-être) esthétique du signe mais surtout le rapport étroit entre esthétique et pragmatique : ainsi, s'il y a « un usage esthétique des signes », et « de la même façon qu'il n'est pas de sémiotique du signe possible sans sémiotique du discours », « une sémiotique de l'art doit nécessairement être une sémiotique des textes et des discours » ⁸⁹⁵ ».

Le signe esthétique est pour Eco, signe issu de l'art. Parler d'esthétique demande donc de se placer d'emblée dans le domaine de l'Art. Il peut être associé à des valeurs (des

892 Eco, *Le signe*, 23

893 *Id*, p 48

894 *Id*, p 49

895 *Id*, p29

signifiés) propres à ce domaine. Ce n'est donc pas se placer dans une perspective phénoménologique mais s'intéresser à ce qui est créé, produit, à l'objet à contextualiser. Le signe esthétique est un signe sur lequel on porte une certaine forme d'attention. Le signe artistique est celui qu'on inclut dans un système. Reprenant une classification de Jakobson, Eco fait de l'autoreflexivité une qualité fondamentale du signe esthétique⁸⁹⁶, « *ils signifient surtout (ou aussi, ou par-dessus le marché) leur organisation matérielle spécifique : si le tableau de Raphaël n'est pas reproductible, c'est parce qu'il ne signifie pas seulement « cérémonie nuptiale hébraïque, se déroulant devant un temple, et au cours de laquelle des prétendants déçus brisent des verges sur leurs genoux, etc. », mais parce qu'il concentre l'attention du spectateur sur le grain particulier de la peinture, sur les nuances sui generis des couleurs (nuances maladroitement copiées par les reproductions du commerce), sur la présence de la toile, avec sa texture particulière, et ainsi de suite. L'œuvre d'art est ainsi un signe qui communique également la manière dont elle est constituée.* »

Le signe esthétique signifie ainsi « plus » qu'un signe non esthétique ; il attire l'attention sur ses singularités sensibles.

Iser, relisant Dewey, décrit la perception esthétique comme « prolongement de la perception » ou « élévation au-dessus du sens de la perception ». Selon Iser, « Un objet est esthétique de façon particulière et dominante. Il procure le plaisir caractéristique de la perception esthétique lorsque les facteurs qui déterminent tout ce qui peut être appelé une expérience sont élevés bien au-dessus du seuil de la perception et se manifestent dans leur propre intérêt. (...) Autrement dit, l'expérience esthétique nous fait prendre conscience de l'acquisition d'une expérience ; le déroulement de l'expérience s'accompagne d'un examen continu et réflexif des conditions de ce déroulement. Cela donne à l'expérience un caractère transcendantal. Tandis que la structure de l'expérience quotidienne est liée à un contexte d'action, la structure esthétique de l'expérience sert à révéler le fonctionnement de ce processus. » Comme chez Eco il y a une « attention toute particulière ».

Un animal ou une plante peuvent-ils connaître cette expérience 'esthétique' ? Le signe peut-il se rehausser, dans leur perception, à ce niveau transcendantal où il apparaît « dans son intérêt propre », c'est-à-dire pour lui-même ? La question ainsi posée est peut-être biaisée car dans le monde des humains, l'esthétique est-elle toujours détachée de tout autre intérêt qu'elle-même ? La mode vestimentaire, par exemple, ou encore le design, n'ont-ils pas des aspects utilitaires pour l'utilisateur ? Chez les animaux, le cas de la parade du paon associe de même un signe esthétique et une fonction. Le signe esthétique présenté dans son auto-réflexivité seule rappelle les préceptes de l'art pour l'art qui ne subsume pas l'ensemble de l'art. Ceci semble réducteur, il vaut mieux, comme le note Iser, partir de « l'expérience ».

Le signe-émotion

Le signe est également le véhicule de l'émotion, dans laquelle, nous le rappelons, certains ont pu voir un « langage universel ⁸⁹⁷ », le moyen privilégié de la communication humaine ou non humaine, le lien interspécifique. En poésie le langage émotif (et sa fonction expressive) est proche du langage poétique : dans les deux cas « les représentations verbales (...) attirent sur elles une attention plus grande, le lien entre l'aspect sonore et la signification se resserre ⁸⁹⁸ ». Mais dans la poésie d'après-guerre, la fonction poétique

896 *Id*, pp72-73

897Pereira

898 Cité p 352, dans « la fonction poétique », p 14

(fonction par laquelle le langage met l'accent sur lui-même) ne passe plus avant la fonction émotive chez nombre de poètes. Dans *Mimologiques*, Gérard Genette rappelle que pour Valéry, l'« état poétique » est une émotion, que le poème crée chez le lecteur une « émotion » par le biais de sa « musicalité », un élément éphémère, certes, mais que l'œuvre peut multiplier : une « émotion » capable de transfigurer n'importe quel spectacle ou moment de l'existence, en le « musicalisant », c'est-à-dire en faisant en sorte que ses éléments « résonnent l'un par l'autre » et se correspondent « harmoniquement ». Ainsi naît une « sensation d'univers », perception d'un « monde » au sens fort, ou « système complet de rapports dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes s'y rassemblent, chacun à chacun (...)»⁸⁹⁹. Dans le même ordre d'idée, après - guerre, Pierre Reverdy a écrit *Cette émotion appelée poésie*, entre 1945 et 1947 et, plus tard, Michel Collot, a rassemblé ses lectures poétiques dans *La matière-émotion*.

Le signe a partie liée avec les affects et la thymie. Il porte ou crée l'émotion. À l'instar de François Jullien pour qui la peinture chinoise laisse les « traces du sentiment invisible », un « signifiant-émotion » et produit un « sens émotionnalité », on pourra dire que les semiosis sont traversées, travaillées par les signes – émotions.

III. 3.2. Mais comment la perception peut-elle faire « signe » ?

Perception et sensation :

Arrivé à ce point, on le comprend, la perception apparaît comme une opération dotée d'une dimension socio-culturel médiée par un corps sensible situé mais comment la perception peut-elle faire signe ? Pour répondre à cette question, les approches sont diverses.

Marion Luyat montre, dans un petit mais dense opuscule *La perception*, qu'il existe bien des définitions de la perception. Nous l'entendrons ici comme « fonction qui permet de connaître l'environnement, de détecter grâce aux systèmes perceptifs, l'information contenue dans les flux d'énergies – lumineuse, sonore, mécanique, thermique, chimique et qui permet de nous adapter à notre environnement (...). La perception est à un niveau non conscient et se distingue de la sensation « qui est la prise de conscience de la stimulation du récepteur sensoriel ». Marion Luyat estime qu'il vaudrait mieux parler de « seuil sensitif » plutôt que de « seuil perceptif ». Dans *Sémiotique du langage*, Joseph Courtès dit également qu'il faut distinguer le percevoir (+ objectif) et le sentir (+ subjectif) ainsi que le signe (+ discret, du côté du savoir) et la sensation (de l'ordre du continu, du côté du croire). Dans l'approche gestaltiste, la perception ne repose pas sur la sensation. On perçoit une « forme générale », « structure », « organisation ». La gestalt est « le résultat de cette mise en forme », « elle résulte d'une activité de l'esprit ». Il y a des lois d'organisation, une relation figure / fond. C'est une conception « nativiste » : « notre organisation cérébrale est mise en place depuis très longtemps pour filtrer chaque perception. »

Dans l'approche cognitive, l'approche est inférentielle et repose sur la théorie du traitement de l'information : stimulus → sensation → perception → action. La perception est le résultat d'un ensemble d'opérations mentales pour donner une signification aux entrées sensorielles.

En 2011,⁹⁰⁰ Edeline et Klinkenberg résument leur position dans une formule lapidaire : « Percevoir, c'est sémiotiser » car, en effet, toute perception est « filtrante et orientée et

899 Cité p 325

900 « Pourquoi y-a-t-il du sens plutôt que rien ? », p 284

constitue une action sur le monde ». Ils rejoignent en cela Von Uexküll (mais aussi la théorie de l'inférence de Helmholtz : grâce à nos connaissances du monde et par un processus de déduction, l'inférence nous permet d'arriver à une conclusion). L'interprétation des phénomènes se fait donc dès le traitement des stimuli du monde extérieur : c'est l'anasémiose. La sémiiose s'opère par le contact avec le corps et la catasémiose est le temps de l'action conséquente. Reprenant la terminologie peircienne, ils conçoivent des « sémioses courtes » de la perception indicielle et des « sémioses de plus en plus longues » de l'icône jusqu'à la fonction de renvoi du symbole. Sémiotiser, enfin, c'est « discriminer », c'est-à-dire « segmenter et regrouper ».

Dans un article de la revue *Visio*, en 2000, Jean-François Bordron offre un point de vue complémentaire sur ce que peut être la catégorisation du sensible. Il discerne trois grandes manières de catégoriser : 1) par « colligation » (ou composition d'éléments atomiques); 2) par « partition de données extensives »: par exemple les variations de la couleur d'un rayon de lumière ; 3) par « exfoliation » : un phénomène perçu se perçoit comme forme (relation spatio-temporelle), matière (quantité) qualité (intensité) et chaque terme peut être déployé en trois autres : par exemple, la qualité en « dominante », « saturation » et « intensité. L'exemple donné pour les trois premières catégories est la note de musique qui a une intensité, se déploie dans l'espace et se détache sur le fond du silence. Ce qui est intéressant ici (en simplifiant), c'est que le paradigme saussurien apparaît comme « une » manière de catégoriser parmi d'autres et que la catégorisation du continuum sensible repose aussi sur des schématismes.

Dans *Au nom du sens*, Bordron pense que perception et langage semblent avoir une structure commune à un niveau profond : « *La propriété que l'on peut dans un premier temps reconnaître comme commune au langage et à la perception est sans doute l'intentionnalité* » mais « *la possibilité de variations intentionnelles (...) est difficilement inscriptible dans le signe en lui-même* ». « *Peut-on percevoir la forme de la perception comme l'équivalent d'une sémiiosis ?* », se demande-t-il. Cela lui semble difficile car « *le signe n'est pas susceptible de variations* » ; « *un dispositif sémiotique est instable* ». Il montre que le signifiant est avant la sensation : « *Comme la compréhension du signifiant vient dans un deuxième temps, même si nous avons tout de suite cette sensation – en cas d'erreur, de lapsus, de jeux de mots, figures de rhétorique, on se rend compte que le signifiant est d'abord là. Dans le cas de la sensation, il faut bien que l'objet soit là* ». Bordron ne fait pas un inventaire des figures de rhétorique mais recherche « *quelles sont les figures déductibles des contraintes générales de la signification* ». Il trouvera ainsi des homologues avec la métaphore, la dénotation, l'homonyme, la connotation, le synonyme et la fiction. Concernant la métaphore, il observe que « *certains problèmes liés à la perception reposent sur des structures comparables à celle que l'on peut décrire pour la métaphore* ».

La métaphore peut être comprise comme « diffusion de prégnance » ; dans l'expérience de Pavlov, la sonnette entendue par le chien est métaphore de la viande. Il y a « un point fixe » sur le plan référentiel ; il faut qu'il y ait au niveau du signifié, une règle explicitable qui autorise la substitution au niveau du signifiant : la lune → le soleil des loups. Schéma de diffusion de prégnance : il y a donc un point fixe + une règle + des signifiants dérivés. Dans la perception d'un objet autour duquel on tourne, on perçoit des esquisses (Husserl) et il y a « recollement d'esquisses » : « unité des choses perçues dans son rapport à la série des actes de perception et non en elle-même ». Mais « il ne s'agit pas de rechercher un isomorphisme entre l'expérience du langage et celle de la perception mais bien de comprendre ce qui paraît être leur commune appartenance au domaine de la sémiotique ».

Les jugements perceptifs :

Mais la perception est soumise aux aptitudes perceptives, à des aléas et ajustements. La totalité du sens reste souvent une idéalité. Il existe ce qu'on appelle en communication, des « biais » perceptuels, situationnels, individuels ou sociaux, qui peuvent perturber notre perception. Pierre Ouellet considère que le signe peut être « énigmatique par la perception partielle que l'on en a. Il révèle un monde imparfait (au sens de Greimas) et c'est de cette « faille dans le paraître » que surgissent tous les « simulacres » de la fiction ». Il est vrai qu'on ne perçoit pas tous de la même façon et qu'on n'attribue pas toujours le même sens à un même signifiant. Variabilité et pluralité du sens doivent être pris en considération *de facto* dans une théorie du signe (ainsi la perception en impesanteur, certaines situations extrêmes ou pathologiques entraînent des modifications de la faculté, des pertes de repères, de la notion de haut ou de bas. Ce que l'on perçoit n'est pas toujours le monde « objectif ».

Nous rejoignons P. Ouellet dans sa réflexion née à la lecture d'un passage de *L'île du jour d'avant* d'U. Eco : « (...) *si, donc, l'être nous échappe, en son unité et en son universalité, noyé qu'il est, comme l'île du jour d'avant, dans la multiplicité et la diversité des apparences (...), ce n'est pas seulement parce que l'univers est complexe et notre folle imagination trop débordante face à la relative pauvreté de notre rationalité et de notre sens commun, c'est aussi et surtout parce que notre monde vécu et notre lebenswelt est fondamentalement im-parfait, comme dit Greimas, au sens fort qu'il donne à cette épithète dans De l'imperfection. (...) le monde s'exprime en formes et en figures, dont nos actes de perception et la position de notre corps propre dans son champ de présence font leur objet, mais ces formes d'expression naturelles nous semblent receler un sens secret, qui ne se montre pas aux yeux ou à nos autres organes des sens, y échappant comme du visible qu'oblitérerait un horizon interne à notre champ de vision. De cette faille dans le paraître, où notre quête du sens s'engouffre, surgissent en abondance des mondes alternatifs, des mondes signifiés, projetés, représentés, des Simulacres, disait Greimas, après Lucrèce et Épicure*»⁹⁰¹.

De là naîtrait la fiction, le contrefactuel (« du réel sous condition », car alors : « le dire porte sur le voir (...) tire sa force de sa perspicacité ; de sa capacité à percer l'énigme du visible, à aller au travers (per) l'apercevoir (l'aspicere) ».

Bordron précise :

« *Nous dirions aujourd'hui que, pour obtenir un concept empirique, nous devons être en mesure de produire un jugement perceptif. Mais nous entendons par perception un acte complexe, une interprétation des données sensibles où la mémoire et la culture interviennent, et qui s'achève dans la compréhension de la nature de l'objet. (...) Que sera pour Kant un jugement perceptif (...) et en quoi se distingue-t-il d'un jugement d'expérience (...) ? Les jugements perceptifs sont une activité logique inférieure qui crée le monde subjectif de ma conscience empirique, ce sont des jugements comme lorsque le soleil illumine une pierre celle-ci se réchauffe, ils peuvent être faux et restent toujours contingents. Les jugements d'expérience, en revanche, établissent des relations nécessaires (ils affirment le soleil réchauffe la pierre). Il semblerait donc que le catégoriel n'intervienne que dans les jugements d'expérience. Mais pourquoi les jugements perceptifs sont-ils alors des « jugements » ? Un jugement, nous dit Kant, est une connaissance médiate d'un objet et dans tout jugement il y a un concept qui vaut pour une pluralité de représentations. On ne*

901P. Ouellet, 2000, pp116-117

peut cependant nier que le fait d'avoir une représentation de la pierre et de son réchauffement représente déjà une unification effective de la multiplicité du sensible : unifier des représentations dans la conscience, c'est déjà « penser » et « juger » et les jugements des règles a priori. Kant écrit encore : « toute synthèse, qui rend possible la perception même, est soumise aux catégories ». (...) « Il n'y a rien à y faire, reconnaître une pierre en tant que telle est déjà un jugement perceptif, un jugement perceptif est un jugement et tout jugement est soumis à la législation de l'entendement. Le divers est donné dans l'intuition sensible, mais l'unité d'un divers en général ne nous est accessible qu'en vertu d'un acte de synthèse de l'entendement. »⁹⁰²

Des signes « imparfaits » ?

Alors, faut-il envisager des « signes imparfaits » ? La totalité du sens (l'union symbolique) reste souvent une idéalité. Dans la thèse de Helmholtz, il y a « une dissociation entre la réalité physique et la réalité perçue ». Ce que nous percevons, c'est « la modification dans les organes sensoriels par des impressions externes qui est transmise par nos nerfs ». L'apport de Helmholtz concerne les inférences : « L'inférence est un processus de déduction amenant à une conclusion, à partir des connaissances du monde acquises par expérience. La perception ferait ainsi appel à des connaissances antérieures, stockées en mémoire pour interpréter les données issues de nos systèmes sensoriels » donc « la sensation première est ambiguë, incomplète » et « il faudrait l'enrichir ». Ce n'est pas une sensation simple mais au contraire « un jugement complexe largement inconscient ». Les illusions (sensation d'un membre perdu, par exemple) sont une interprétation erronée sur la base de stimulations justes. L'illusion résulte dans l'interprétation erronée des données fournies par des sensations. Plusieurs phénomènes peuvent troubler notre perception : ils peuvent être situationnels (dépendre de la présence d'autres personnes, connaissances incomplètes, décalages, quiproquos, ratés, imprécisions, doutes), individuels (l'individu a une attention sélective, liée au filtrage de l'information, ils peuvent aussi être sociaux (stéréotypes, préjugés).

Des signifiants sans signifiés⁹⁰³:

Si l'on s'en tient à une conception bilatérale du signe, il y a des signifiants sans signifié ; ce qu'on perçoit n'a pas toujours un sens, lorsque nous sommes dans le doute et que la connaissance du réel nous résiste. Joseph Courtès en a proposé de nombreux exemples : « *si un français se rend à l'étranger, dans un pays dont il ignore totalement la langue, toute chaîne sonore (ou tout ensemble qui lui paraîtra constituer ce que nous appelons chez nous une « phrase ») lui sera certes audible, mais ininterprétable. A ce moment-là, le signifiant, au lieu d'être « transparent », est « opaque », « obscur ». Pour le non linguistique : toujours à l'étranger, un français pourra se demander quel est le sens de tel ou tel comportement gestuel, car il fait nécessairement l'hypothèse que tout, dans une*

902 Bordron, P 108 à 131

903 Françoise Parouty-David (2000) s'était intéressée à la question. Dans son étude des encre de Michaux, elle fait référence aux travaux de Saint-Martin : « Saint-Martin pose la question (...) : « Peut-il exister des signifiants sans signifiés », et elle rappelle que Greimas refuse cette hypothèse et que Lévi-Strauss parle à ce propos de *signifiants flottants* non encore investis de signifiés. Sa suggestion est de reconnaître « l'existence de représentations sensibles, tels les percepts, qui conservent mentalement les qualités visibles et spatiales des choses, sans pour autant se confondre avec des perceptions sensibles », et elle complète en s'inspirant de la théorie des actes de parole de Searle qui bouleverse la sémantique « en définissant plutôt le sens comme une expérience éprouvée, une tension, une visée active en perpétuelle mutation », p 151

culture donnée, a nécessairement une signification donnée, si minime ou si aberrante soit-elle. » ; dans la peinture moderne et classique : les arts dits non figuratifs : « où il est devenu quasiment impossible de dénommer linguistiquement des « objets » précis. Dans ce cas, nous avons a priori des signifiants mais pour lesquels le spectateur moyen éprouve parfois des difficultés insurmontables à trouver des « signifiés » correspondants »⁹⁰⁴.

Paolo Fabbri, pour arguer en ce sens, évoquait les animaux perçus dans le noir : « blaireau, petit sanglier ? Hirondelle ou chauve-souris ? ». Paolo Fabbri a également fait ressortir le rôle du doute chez Peirce : « (...) dans l'œuvre de Peirce, personne ne (fait) jamais d'inférences, ne passe donc d'un signe à un autre, sans qu'il ait préalablement un « moment de doute » (...). Or, le doute (...) a (...) à voir avec la connaissance. (...) Mais le doute, dit très bien Peirce, doit être résorbé pour pouvoir aller de l'avant. Si on pouvait cohabiter tranquillement avec ses propres doutes, on ne ferait plus d'inférences (...) Les inférences douteuses s'accomplissent lorsque les opérations qui mettent en cause les connaissances provoquent un « état insoutenable » ; il est nécessaire donc de pallier cette situation, en calmant ce « trouble » (...) l'opération inférentielle est une manière de calmer le trouble constitutif de l'homme.⁹⁰⁵ »

De fait, l'inférence a fait l'objet de critiques. Dans le cas d'une proposition telle que "Il y a de la fumée " l'inférence " donc, il y a du feu " peut être fausse (être " fumée, brume, miasme ou exhalaison quelconque ne dépendant pas d'un phénomène de combustion ") : " Ce n'est qu'après la vérification inférentielle, après que la conséquence de la fumée - le feu - a été vérifiée extensionnellement que l'on est sûr de la certitude de la perception. " ⁹⁰⁶ On réagit par approximation devant un phénomène inconnu. Marco Polo, par exemple, devant les rhinocéros : il avait à sa disposition la notion de licorne et « corrige » la description en vigueur ds licornes.⁹⁰⁷

Des signifiés sans signifiants.

La tragique et invisible pandémie virale du Covid en est la probante illustration. Le virus ne se voit et ne se sent pas par l'homme. Mais un chien est capable de le détecter en reniflant des tissus porteurs de Covid. (On a ainsi pu les utiliser comme substituts de tests). L'épreuve du Covid est une confrontation à l'existence de cet invisible qui nous oblige à rabattre la psychose dans l'ordre du réel. L'imaginaire y rejoint le réel. Le doute, l'aléatoire, et le « principe espérance » sont abolis au nom du principe de précaution, cette force de mort semblant exacerbée par nos forces de vie et de liberté, la régression de la première ne semblant possible que par l'aliénation de ces dernières.

Le relativisme de l'empiriste Berkeley (« Exister, c'est être perçu et percevoir ») comme plus tard celui de Nietzsche (« Il n'y a pas de vérité, il n'y a que des interprétations ») ne sont ainsi pas tenables. Un relativisme conçu comme un absolu n'en est plus un. Si ce qui existe peut être perçu, il ne l'est pas nécessairement par tous et en toutes circonstances.

Des signes sans signifiants, ni signifiés

Marion Luyat explique que « certaines informations ne dépassent pas la valeur du seuil perceptif » : une information est perçue mais pas ressentie (on n'est donc pas conscient

904 Courtès, *Sémiotique du langage*, pp 35-40

905 Paolo Fabbri, *Le tournant sémiotique*, p 103

906 *id*, p 42

907 Eco, *Kant et l'ornithorynque*.

« d'avoir reçu une quelconque stimulation », c'est une perception subliminale). Bien qu'on l'ait souvent affirmé, il n'a jamais été prouvé qu'on pouvait l'utiliser pour influencer les actions des gens, (par exemple, dans la publicité avec l'insertion, l'incrustation de messages subliminaux pour influencer nos comportements d'électeurs ou de consommateurs). Il y a donc des signes non perçus, sans un stimulus perçu. Dans le cas de la perception sous hypnose – par suggestions - ou avec les hallucinations (perception erronée du réel, les illusions d'optique), il n'y a pas de signifiant réel mais des ressentis cependant. Avec hypnose, des expériences ont montré que les suggestions peuvent affecter le fonctionnement des neurones et produire le même fonctionnement que pour une perception réelle (ainsi, si on demande de voir telle couleur alors que c'est une autre). L'hallucination est une perception erronée de la réalité, qui s'inscrit souvent dans un contexte délirant, différente de l'hallucinosité qui est liée à une maladie ; pour résumer, s'il y a stimulation, la réponse peut donc être :

Oui → détection correcte / Fausse alarme

Non → omission / Rejet correct

Dans son étude de l'évolution de la théorie du signe d'Umberto Eco, Patrizia Violi observe que :

« La perception ne constitue pas seulement des procédures de vérification une fois que le signifié a déjà été attribué, mais elle détermine aussi la formation même de ce signifié. Si nous n'avions pas d'expérience perceptive des genres naturels et de l'univers entier du sensible en général, avec lequel nous entrons en contact à travers notre corps, nous ne serions pas capables d'attribuer de signifié aux expressions que nous utilisons pour le décrire (...). Naturellement, la perception n'est qu'une des différentes modalités à travers lesquelles nous arrivons à connaître cet objet qui n'a désormais rien à voir avec le référent traditionnel, mais apparaît plutôt comme l'horizon d'où part le processus qui engendre le sens. »⁹⁰⁸

Les effets de signe

Dans *La psychomécanique du langage*, au chapitre « Psycho-systématique et psycho-sémiologie du langage », Guillaume explique ce qu'il entend par « signifié de puissance » et « signifié d'effet » : « L'invention du signe préhensif, porteur et transporteur, est le temps second du phénomène dont le langage est le résultat ; le temps premier en est la création de ce dont le signe va devenir, quand l'invention en aura été faite, le véhicule. (...) Dans l'histoire du langage le phénomène est irréversible : ce n'est pas le signe qui appelle l'idée, mais l'idée qui appelle le signe. » Il y a un « signifié de puissance, attaché en permanence dans la langue au signe (qui en devient un signifiant) » et « un signifié d'effet dont le signe se charge momentanément, par l'emploi qui en est fait, dans le discours. Le signe est dans le langage médiateur entre le signifié de puissance et le signifié d'effet, le mécanisme de la relation en cause étant ce qui suit : signifié de puissance ---> signe > signifié d'effet⁹⁰⁹».

En neurosémantique cognitive, Maurice Toussaint a proposé des avancées considérables qui permettent de mettre en relation la psycho-mécanique guillaumienne et les neurosciences. Il est à la fois disciple et modérateur, montrant les limites de la théorie.

908 Violi, *Au nom du sens*.

909 Guillaume, pp 241-242.

Toussaint regrette que chez Guillaume l'importance soit accordée au signifié (et il lui reproche son idéalisme) même si Guillaume croit en l'existence d'un véritable lien analogique entre signifiant et signifié⁹¹⁰. Comme Guillaume, Toussaint ne définit pas le signifié en termes oppositionnels mais positionnels (« chaque signifié étant le moment d'un continuum énonciatif ») et pour Toussaint « il faut se demander comment le signe est analogique ». Sa théorie est une linguistique cognitive phénoménologique. Pour lui, il faut voir « le travail du corps dans l'esprit » et il ne sépare pas nature et culture. Il a adopté la conception cognitive de Varéla, l'énactionnisme : « enracinement du langage dans l'action et la perception ». Toussaint a noté l'importance du mouvement pour produire de la signification : mouvement de l'écriture comme mouvement de la langue, il parle d'une « représentation chorégraphique ». Chez Toussaint, « l'adéquation du signe » repose sur la saisie (comme chez Guillaume, mais remaniée) et une lecture de René Thom (modèles mathématiques de la morphogenèse) : « En 1969, il a tenté de ramener les signifiés des désinences temporelles à leurs conditions neurolinguistiques et de les décrire « non seulement en termes de sémantique mais aussi en termes de physique ». Son modèle a misé sur « l'isomorphisme du linguistique et du cognitif ». La différence avec Guillaume est que, chez Guillaume, dans le « face à face univers / homme » tous les termes sont donnés comme « déjà-là » et non construits : « Dans la neurosémantique épistémique (...) elle propose une co-construction du premier par le second, avec les divers états de leur morphogenèse ». « Le fonctionnement épistémique conduit naturellement à l'organisation nerveuse : « quand je dis que les langues ont la forme de la connaissance, a bien précisé Toussaint, je dis aussi que les systèmes linguistiques ont la forme du système nerveux » (...), (renforcé en cette idée par sa lecture de l'homme neuronal de Changeux ; il a misé « sur la définition positionnelle des signifiés au sein d'opérations quantifiables d'ordre biophysique ».

Dans la linguistique post-guillaumienne, on parle de signifiance (plutôt que de signifié : le résultat). La signifiance est « le produit d'une certaine lecture du signifiant (Launay 1986) (...). « Il existe des particules signifiantes de niveau inférieur au morphème, les submorphèmes, ici conçus comme des atomes ou agrégats phoniques, porteurs d'un invariant cognitif, qui n'est pas le signifié mais contribue à l'amorçage du sens ⁹¹¹ ». On parle alors de « cognème ⁹¹² ». Depuis les années 2000 Bottineau adopte un point de vue énaactif sur la genèse du sens c'est-à-dire le fait pour « le parleur/écouté de créer cognitivement sa réalité, à l'instar des autres êtres vivants ». La linguistique de Bottineau s'appuie en partie sur les travaux de Merleau-Ponty et de Varéla. Le monde n'est pas « percevable » mais il est « enactable » :

« La conception du submorphème comme association d'une opération mentale et d'un geste phonétique (articulatoire ou auditif) de même profil, est au cœur de la cognématique de D. Bottineau « (...) « Elle suppose une prise en compte de la dimension proprement incarnée du signifiant et doit être rapportée à un programme plus vaste de réhabilitation de l'expérience vécue du sujet parlant ». Il n'y a de langage qu'en « action ». Le paradigme de l'énaction « refuse le modèle représentationnaliste de la langue comme miroir d'un monde pré-existant et appréhende au contraire les phénomènes langagiers dans leur dimension dynamique, incarnée et intersubjectivement distribuées⁹¹³ ».

910 Tollis, p 23-56.

911 Tollis, p 13

912 Tollis, p 115

913 Tollis, p 13-16

III.3.3. De la naturalisation à la biologisation du langage

On l'a vu, la typologie des sources du signe de Seabok, reprise par Eco, intègre les organismes et leurs composantes. De fait, une biologisation du langage et du signe s'est récemment opérée en biosémiotique avec, notamment, les travaux de Kull, Emmeche ou Hoffmeyer. Elle conforte l'existence d'un fonds commun qui réunirait l'ensemble du vivant tant sur le plan cellulaire qu'expressif. Notons que l'on trouve déjà chez Louis Hjelmslev dans *La structure fondamentale du langage*⁹¹⁴ l'intuition du percept comme " embryon d'un langage", "amibe " ou "infusoire". Dans *Introduction to biosemiotics*,⁹¹⁵ les auteurs expliquent que pour la biosémiotique, « toutes les créatures vivantes sont des systèmes sémiotiques ». ⁹¹⁶ Un biosème n'a pas de « signification » mais « son signifiant est aspect de la configuration moléculaire et son signifié, un aspect de l'activité biologique ». Dans les années 60 à 70, Thomas Seboek a adopté la triade peircienne et affirmé que sans interprétation il n'y a pas de sémiose (pour Peirce, dans la triade signe objet interprétant - l'interprétation est, nous l'avons vu au chapitre deux, l'élément, l'aspect essentiel de la sémiose. C'est la conception également adoptée par Kalevi Kull. Mais l'approche de Barbieri est différente : dans les années 80, il considère que l'origine de la sémiose ne coïncide pas avec l'interprétation et la triade comporte « un signe, une signification (meaning) et un code comme dans la cellule qui comporte un génotype, un phénotype et un ribotype (le codemaker, siège du code génétique). Un quatrième modèle est également proposé par Howard Pattee qui étudie le « processus émergent » (les conditions physiques du code et du contrôle symbolique). Quoi qu'il en soit, quelque soit la perspective adoptée, on recherche de la signification à l'intérieur du vivant.

En 2011, Edeline et Klinkenberg prennent position : « les deux approches, biologique et sémiotique, concordent donc pour identifier vie et sémiose, et ce à un niveau très élémentaire. » Dans leur méthode, Ils adoptent la conception peircienne du signe. Le passage suivant est capital :

« La question de la délimitation du domaine de juridiction de la sémiotique revient régulièrement. La position la plus drastique est en même temps la plus courante : nombreux sont les sémioticiens qui se refusent à parler de sens en dehors des comportements humains. Cet anthropocentrisme a derrière lui une tradition idéologique très lourde, et on ne s'étonnera pas de le retrouver chez maints linguistes : Benvéniste, par exemple, estimait qu'appliquer le terme de langage au monde animal était abusif. Cette restriction se heurte immédiatement à un obstacle de taille : le continuum entre l'humain et les animaux, qui rend impossible la fixation d'une limite nette.

La question peut évidemment aussi être posée en termes de phylogenèse : quel est le seuil, dans l'évolution biologique, à partir duquel existe (ou peut exister) une sémiose ? En biologiste, Hoffmeyer (...) établit ce seuil au niveau de la cellule : au niveau infracellulaire il n'y a pas de vie mais seulement des réactions chimiques, ce qui revient à affirmer que la vie et les processus sémiotiques apparaissent simultanément, au niveau immédiatement supérieur. D'autres, adhérant à une conception « pansémiotique », descendent jusqu'au niveau minéral.

914 P 204

915 Barbieri, 2007.

916 Barbieri Marcel, (éd, articles réunis par), *Introduction to biosemiotics. The new biological synthesis*, 2007.

Livre dédié à Thomas Seboek (1920-2001)

Notre point de vue sur cette question se doit d'être avant tout sémiotique, ce qui impose de prendre en compte non seulement les mécanismes⁹¹⁷ anasémiotiques décrits, mais aussi la définition du signe, laquelle comporte la fonction de renvoi (...). Or si la présence de cette dernière est évidente dans les conduites symboliques des êtres supérieurs, dont l'homme, elle ne l'est pas moins dans les organismes vivants considérés comme plus frustes.

Jusqu'ici les deux approches, biologique et sémiotique, concordent donc pour identifier vie et sémiose, et ce à un niveau très élémentaire. »

De même, pour les auteurs, il n'y a pas d'obstacle à l'inclusion des mécanismes non vivants dans le champ de la sémiotique, la différence résidant bien sûr dans l'absence « d'une instance consciente, d'un sujet » : « Une théorie sémiotique vraiment universelle et unifiée annulerait ainsi la distinction entre vivant et non vivant, et constituerait une véritable et complète naturalisation du monde du sens. » Nous comprenons parfaitement le souci d'ériger la « sémiotique du monde naturel » de Greimas en sémiotique universelle mais ce dernier point demande réflexion, car la non-distinction entre le vivant et le non vivant peut avoir une portée éthique à laquelle nous n'adhérerions pas. Notre propos est la cohérence de la sémiotique dans son rapport au vivant. Cependant, nous méditerons les propos suivants :

« En dépit du dogme peircien (...) le signe n'est pas indispensable à la définition du sens. Mais il constitue un instrument qui permet de stabiliser les catégorisations et les encyclopédies, et leur donne un caractère social. »

« Certes, les sémiotiques ne peuvent être ramenées aux connaissances perceptives. Pour qu'il y ait sémiotique, il faut quelque chose de plus que l'acte de distinction : il faut que l'on ait mis en relation un plan du contenu et un plan de l'expression afin de constituer un signe. (...) Tout se passe en effet comme si les systèmes de signes ne pouvaient fonctionner qu'en élaborant conjointement un répertoire d'entités et un ensemble de règles régissant leurs interactions. »

L'interaction étant, pour les auteurs ce que l'on recherche dans tous les champs du savoir : physique, mécanique, écologie...

Dans un article daté de 2011, « Sémiotique et biologie. Le « vivant » sur l'horizon du langage », dans *Signata, Annales de sémiotique*, Denis Bertrand et Bruno Canque ont proposé la synthèse d'une recherche et d'une réflexion communes entre science du langage et biologie. La réflexion part d'une hypothèse : « la langue est un système ⁹¹⁸ biologique naturel » et il y a « des niveaux d'homologie » entre « phénomènes biologiques » et « processus discursifs » (l'identité entre les « processus biologiques élémentaires » au niveau cellulaire et « les modes de production et d'organisation du langage en acte ». Bertrand et Canque cherchent un « concept unificateur du vivant ». Ils envisagent « les phénomènes biologiques à travers le prisme du langage ». Des phénomènes élémentaires observés au niveau cellulaire font émettre l'hypothèse que le langage « pourrait constituer un concept transversal au monde vivant capable de rendre compte de sa matérialité, de sa processualité, ainsi que de son évolution ». Quand « *Le langage du sujet parlant viendrait ainsi prolonger la phénoménalité du vivant, à la fois dans sa genèse, dans sa composition et dans ses manifestations* ». Il y aurait « une véritable identité ». Même s'il n'y a pas d'information dans la matière vivante, l'information se trouve entre deux éléments, dans leur correspondance. Lorsque les phénomènes sont « dans leur milieu, au sein du « faire » lui-

917 Terme discutable d'un point de vue écosémiotique

918 Le terme est également discutable.

même. « On peut en effet établir un parallèle entre les éléments lexicaux formant une langue et les gènes contenus dans un génome » (il y a donc une relation d'homologie entre lexique et génome). À un autre niveau « L'orientation de la synthèse enzymatique des acides nucléiques et des protéines a comme conséquence de rendre leur séquence immédiatement lisible ». Il y a aussi une relation d'homologie entre structure et fonction : un motif d'acides sur une séquence et les fonctions biologiques qu'exercent les protéines. Enfin, les interactions physiques modulées par des conditions environnementales. Assemblage et désassemblage de complexes protéiques relèvent d'une grammaire contextuelle et obéissent à des règles très fines ; des modifications chimiques sont telles des « terminaisons » et « déclinaisons » :

« L'hypothèse des niveaux d'homologie (...) est : une orientation méthodologique (...) qui permet « d'envisager (...) les phénomènes biologiques et les processus discursifs comme autant de déclinaisons possibles de la catégorie « langage » inscrites (...) dans la logique même de l'évolution. (...) De sorte que loin d'opérer sur un mode chaotique et désordonné, purement statistique, ces processus étroitement régulés obéissent à une « grammaire » physico-chimique logiquement équivalente à celle qui organise en système les langues naturelles pour en faire des outils de communication. (...) les êtres vivants, contraints de s'adapter en temps réel aux conditions instables et changeantes du milieu, sont des êtres en mouvement. Les corps, les cellules qu'ils contiennent, les molécules qui les composent, sont dans un état de perpétuelle agitation. On peut se représenter l'intérieur d'une cellule, son cytoplasme ou son nucléoplasme, comme des gels protéiques au sein desquels se déplacent, s'assemblent et se disloquent en permanence des complexes macromoléculaires dotés de propriétés originales (...) la cellule est à chaque instant traversée par le monde. Cet état de chose rend donc extraordinairement malaisée la saisie du détail de ce qui change (...) »

Les auteurs font référence au théoricien de l'énonciation, Antoine Culioli :

« Ceci nous amène à considérer, plus largement, que le fonctionnement cellulaire fonde ou se fonde sur une sorte de proto-langage, homologable à des « opérations primitives » comparables à celles que cherche à identifier et à décrire A. Culioli dans sa linguistique de l'énonciation. »

Ils rapprochent les mécanismes de l'évolution des langues et l'évolution des espèces (l'usage et les aléas étant réglés par des modifications environnementales).

Bruno Canque et Denis Bertrand poursuivent leur travail en 2017 dans l'article « Sémiotique et biologie » paru dans *La sémiotique en interface*. La sémiose opère dès le niveau cellulaire où une forme de « cognition » et une « énonciation » peuvent déjà être décelées. L'exemple donné est celui d'une cellule qui peut s'adapter et réagir en fonction de son environnement. Ce serait, dans cette hypothèse, une forme de « pensée » non mentale capable de « singularisation, d'anticipation et même d'invention ». La similitude de fonctionnement du langage et du vivant est clairement établie à travers les émissions de signaux : les signaux sonores du langage (qui manifestent leur « nature physique »), comme les signaux chimiques des cellules, participent tous deux à des sémioses. Il faut donc considérer le langage comme « un système biologique parmi les autres ». Les auteurs n'hésitent pas à remonter à Saussure pour qui la sémiologie était « la vie des signes dans la vie sociale ». ⁹¹⁹ Leur conception se rapproche de la théorie varélienne : « le langage parlé du sujet se rapproche du langage acté de la cellule. » Le théoricien de l'énonciation, Varéla, aussi présenté comme le « biologiste de l'esprit », estime en effet que « le couplage structurel avec l'environnement ne se réalise pas seulement au niveau de l'individu, mais

919 Saussure, *CLG*, P 598 et 605

aussi à plusieurs autres niveaux, allant de la cellule à la population, et sur la base de cycles complets de vie »⁹²⁰. L'intelligence, c'est ainsi, selon lui, la faculté de « participer à un monde partagé ». ⁹²¹

Désormais, la communication s'entend, dans les sciences du vivant, à tous ses niveaux. Pour le biologiste Joël Bockaert, il y a communication « de la bactérie à Internet ». La communication apparaît « consubstantielle à la vie et à son évolution » et c'est sa thèse, chez l'homme elle est devenue un besoin. Les bactéries produisent des signaux de communication avec des stratégies qui sont de l'ordre de l'attaque (dans le cadre d'une compétition) ou de l'aide (dans le cadre d'une coopération). Dans leurs comportements on retrouverait aussi des comportements sociaux. Dans cette « communication » il y a un message, un émetteur et un récepteur (qui est interprète) et la « cellule réceptrice peut elle-même envoyer un message à la cellule émettrice », « c'est la boucle de feed-back » (message en retour), « un dialogue se produit » et, confirme l'auteur, « l'analogie que l'on peut faire avec le dialogue entre deux personnes est pertinente ». Sa conception de la communication repose donc sur la théorie de l'information (schéma et transmission, émetteur, récepteur), des stratégies sémiotiques et cognitiviste (avec la notion de feed-back). Elle a également une dimension discursive.

Le code ?

Mais le paradoxe de la biosémiotique, quelle que soit la branche, est qu'elle reconnaît que le code génétique est le berceau de la vie mais souligne aussi que ce n'est pas un « vrai » code (car il n'est pas associé à la production de signification). Le code génétique serait une métaphore. Tous les scientifiques ne s'accordent pas, d'ailleurs, sur le fait que le code génétique soit un élément fondamental de la vie. Mais en fait, le problème ce n'est pas tant cette thèse physicaliste que la nature de la vie elle-même. En fait, Barbieri renverse le problème, on dit que c'est une métaphore parce que la science ne sait pas. Son opinion est que la biologie devait reconnaître la « nature sémiotique de la vie » ainsi que le potentiel révolutionnaire des codes génétiques. Le défi de la biosémiotique est d'introduire de la signification (meaning) dans la biologie.

Le problème, conclut-il, est que « les codes sont une réalité fondamentale de la vie et que le scientifique a simplement à apprendre comment introduire les signes et la signification dans la science ». Car « les codes organiques et les processus interprétatifs sont des composants fondamentaux du monde vivant ».

Depuis la théorie de l'information de Shannon, on utilise des « concepts tels que code, expression, transcription, traduction ». Dans les années 70-80, le débat entre biologistes et linguistes a porté sur le « code génétique » et l'« existence d'un organe du langage » (idée de Chomsky) qui distinguerait l'espèce humaine des autres espèces animales. On a ainsi assisté à une « biologisation du langage ».

Bertrand et Canque rappellent que « Pour définir la fonction des séquences protéiques et nucléiques, les biologistes ont envisagé le « code génétique » comme une combinatoire de « mots » ou de sèmes, pas comme une énonciation. L'intégron de F. Jacob (après la conception de Leibniz) conçoit un organisme vivant comme une poupée russe. Un peu plus tard, Greimas conçoit lui aussi l'objet sémiotique comme un « système de systèmes » avec le « parcours génératif de la signification ». Bertrand et Canque notent que, dans les deux cas, cependant, « la processualité effective s'estompe derrière l'édifice conceptuel ».

920 *Le cercle créateur*, p 67

921 *Id*, p 220

Barbieri ajoute : « La découverte du code génétique a suggéré que la cellule elle-même a une structure sémiotique » ; en 1974, Marcel Florkine a constaté que si génotype et phénotype peuvent être associés à signifiant/signifié, leur relation n'est pas arbitraire mais nécessaire et imposée par la relation naturelle des réalités matérielles.

Stimulus, signal et signe dans leur rapport à la signification.

Tout comme le terme « code », le mot « signal », emprunté à la théorie de l'information, est également utilisé dans les sciences du vivant, en linguistique et en biosémiotique. Mais le signal ne relève-t-il pas de la technique ? Quelle est la différence entre, d'une part, stimulus et signal et, d'autre part, signal et signe ? Nous trouvons des éléments de réponse chez U. Eco dans *Le signe*, où il affirme :

" Un processus de communication dans lequel il n'existe pas de code, et dans lequel il n'existe donc pas de signification, se réduit à un processus de stimulus-réponse. Les stimuli ne satisfont pas à une des définitions les plus élémentaires du signe, celle pour laquelle le signe a été mis à la place de quelque chose d'autre. Le stimulus n'est pas donné pour quelque chose d'autre mais provoque directement cette chose. Une lumière aveuglante m'obligeant à fermer vivement les yeux est très différente d'un commandement qui m'enjoint de fermer les yeux ; Dans le premier cas, je ferme les yeux sans réfléchir ; dans le second, je suis d'abord obligé de comprendre l'ordre, et donc de décoder le message (processus sémiotique), puis enfin de décider de mon obéissance ou non (processus de volonté qui sort de la compétence sémiotique). « ⁹²²

Donc, pour Eco, dans *Le signe*, le processus Stimulus-Réponse est bien un "processus de communication" mais sans code et sans signification. De plus, ajoute-t-il, "les processus sémiotiques ne sont tels que lorsqu'ils sont réversibles, comme d'ailleurs tous les processus intellectuels (Piaget, 1968) ; on peut passer du signe à son référent quand on est aussi capable de parcourir le chemin inverse : quand on sait seulement que lorsqu'il y a fumée il y a feu, mais aussi lorsqu'on sait que c'est le feu qui fait la fumée. ⁹²³"

Nous relevons toutefois que plus tard, en 1984, dans *Sémiotique et philosophie du langage*, il admet avec Peirce que l'indice est un "germe" de sémosis : " La perception est interrogative et conditionnelle, elle est toujours régie (même quand on ne s'en rend pas compte) par un principe de pari. Si on a ces données perceptives déterminées, alors on a peut-être " fumée", pourvu que d'autres éléments contextuels autorisent à considérer comme appropriée l'interprétation perceptive. Peirce le savait : même la perception est un processus indiciaire, un foyer de sémosis en germe. Et que, de fait, cela se produise sans effort, n'en invalide pas pour autant le mécanisme de droit. " ⁹²⁴ Le stimulus n'est pas produit dans un but. Mais il a possiblement des effets (On pense au stimulus pavlovien qui, par des réflexes conditionnés agit sur le cerveau et provoque des actions). Le signal comporte une part de stimulus. Le rapprochement est fait par Miclaù :

« Le mot comme signal est un stimulus général qui permet de retenir les traits essentiels des classes d'objets et de phénomènes. Le signal linguistique contribue donc à la réalisation effective du processus de connaissance »

Le stimulus, cependant, n'est pas le signifiant. C'est une différence importante mise en lumière par Louis Hébert⁹²⁵. Le signe saussurien associe un concept (le signifié, sa face

922 Eco, *Le signe*, p 34

923 *Le signe*, p 35.

924 Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, p 46

925 « Les structures du signe. Le signe selon Klinkenberg. », 2006,

abstraite) à une image acoustique (ou « empreinte psychique du son ») qui en serait la face sensorielle. En outre, dans le *Cours de Linguistique Générale*,⁹²⁶ il nous est dit, on le rappelle, que « le signe linguistique est arbitraire » et même si Saussure concédait des formes de motivation, dont les motivations fondées sur la perception sonore (onomatopées ou phénomènes d'harmonie imitative en poésie, par exemple), il les considérerait à part. Le signifiant n'est pas la partie « perceptible » du signe et le signifié sa partie « intelligible » (c'est-à-dire non perceptible par les cinq sens). Le signifiant et le signifié sont tous deux, dit Louis Hébert, des « éléments mentaux ». Pour exemple : si on écrit le I avec un point plus petit ou plus gros, on a deux stimuli graphiques différents. Ces stimuli, liés à la typographie (police ou taille) peuvent aussi avoir des signifiés (des connotations : sophistiqué / vulgaire). On a deux graphes, donc, mais un même signifiant répété (un seul graphème). Il en va de même à l'oral : les stimuli oraux sont des « phones » et les signifiants des phonèmes : selon l'intonation, l'intensité, l'articulation, le rythme, le timbre, la hauteur, ces phones peuvent aussi connoter « campagnard » ou « urbain », « parisien » ou « québécois », par exemple. Hébert conclut : « *Autrement dit le signifiant est un « modèle » (on dit qu'il est un type) auquel se conforment plus ou moins différents stimuli qui le manifestent (on dit que ce sont des occurrences de ce type)*⁹²⁷. »

Jean-Marie Klinkenberg, cité par Louis Hébert, propose une représentation du signe non plus bilatérale comme chez Saussure, ni même triadique comme chez Peirce mais tétradique (elle est également présentée dans *Aux sources du sens*). Ce signe associe dans « un parcours référentiel » un stimulus, un signifiant, un signifié (sur le plan linguistique mais qui est un « type » sur le plan visuel) et un « référent » (c'est-à-dire ici, ce qu'on représente, ce dont on parle). « Chez Klinkenberg, on va du stimulus au signifiant puis au signifié et de là au référent.⁹²⁸ On parle de « parcours référentiel ». Dans cette représentation, le parcours référentiel est celui qui produit le sens (niveau sémantique) mais pas la signification⁹²⁹ (niveau pragmatique, de la communication).

Le stimulus est ainsi « le signal physique employé, par exemple un son vocal ». Le signifiant est « le modèle dont le stimulus constitue une manifestation, par exemple un phonème. » ; le stimulus est donc « *l'élément physique perceptible (par exemple un son) qu'utilise le signifiant comme substrat pour se manifester.* »

Le signal se distingue d'un simple stimulus par le fait qu'il est émis pour produire un certain effet. Prieto (1926-1996) a théorisé le signal. Il est saussurien. Il distingue des indices spontanés et des indices intentionnels (« indicateur de message⁹³⁰») : ces derniers sont les signaux, qui sont seuls pertinents dans sa théorie de la communication. Celle-ci est un emploi de « signaux ». De fait, le signal réalise le signifiant qui délivre un signifié. Le signal est une instruction (dans tous ses degrés d'intimation). L'émetteur essaie de transmettre cette information à l'aide du signal (clignotant, question à quelqu'un, panneau de circulation). Les théoriciens peuvent reléguer le terme à l'univers des machines ou l'utiliser pour décrire

926 Saussure, *CLG*, p 100.

927 Hébert, *Introduction à la sémiotique*, p 5, signosemio.com. Nous avons présenté d'autres exemples en III.3.1., « Concept et image acoustique chez Saussure »

928 Ici, « ce dont on parle quand on emploie tel signe. »

929 Le terme « signifié » tel qu'il est employé / positionné dans le schéma peut poser un problème. Quelques lignes plus bas les citations ne font d'ailleurs plus de différence. En linguistique énonciative, il y a, par exemple, un niveau de signifiés « objectifs » (voir le « sémème » chez Greimas) et un niveau de signifiés plus subjectifs (des connotations, par exemple) signifiés culturels ou créés, véhiculés au niveau pragmatique. Dans cette conception, les signifiés sont variables et liés au contexte.

930 Prieto, *Messages et signaux*, 1966

des phénomènes biologiques : il semblerait que Hjelmslev considère les signaux comme plutôt issus d'objets techniques qui, à travers un code, peuvent produire de la signification. Les exemples qu'il prend sont ceux des feux de signalisation, cadran téléphonique et carillon d'une horloge (Big Ben). Dans *Milieu animal et milieu humain* de Uexküll, le traducteur fait porter toute notre attention sur la différence entre « signal perceptif » et « signe perceptif »⁹³¹, car, pour Uexküll, il y a deux temps distincts qui conduisent à la signification et le « signal » provient de l'organisme, au niveau de la cellule : « Le signal est interne à l'organisme (les signaux sont des impulsions émises par les cellules perceptives et actanciennes en réponse à une excitation extérieure » (« Le signal perceptif vient du sujet, dit Uexküll, et l'excitation vient de l'objet »), « Le signe est projeté sur les objets extérieurs » et « Le signe perceptif repose sur des signaux perceptifs et constitue donc une unité de degré supérieur ». Le signe dépend donc des signaux. Le signal serait donc un niveau « infra » du signe. Pour Miclaù⁹³², il est essentiel de distinguer signe et signal : « La distinction entre signe et signal est la plus importante en sémiologie ». Il remarque que, d'ordinaire, on distingue plutôt le signe et le symbole. « C'est la distinction entre signe et signal qui est très importante pour déterminer la nature du signe en général. Après avoir donné la définition du signe, Émile Benvéniste déclare nettement : « Mais on tombe dans la plus dangereuse confusion si l'on identifie « signe » à « signal ». Ce sont là deux plans qu'il importe de maintenir absolument distincts si l'on veut arriver à quelque clarté. (...) En principe partout où intervient un processus cybernétique on a affaire à des signaux, tandis que là où il ne s'agit que de la structure du code, on se trouve en présence de signes ».

Si l'on en croit donc les auteurs précédents, depuis Peirce et Merleau-Ponty, la perception peut être la voie vers des formes de communication autres que verbales, symboliques ou non, à partir d'une source intentionnelle ou non. Eco, malgré des réticences initiales, a ensuite d'ailleurs rappelé, en accord avec Greimas, qu'un signe météorologique est un « phénomène de signification à travers lequel nous interprétons l'univers ». De tout cela on retiendra donc que, d'un point de vue écosémiotique ou même sémiotique, la communication ne repose pas nécessairement sur un code et qu'un échange (une interaction) par la perception suffit pour envisager l'acte de communication. Envisagée de la sorte, parler de la « communication » entre les plantes n'est donc pas une inconvenance. Notons que le végétal émet des signes chez Peirce et Merleau-Ponty mais pas chez Saussure ni même Benvéniste (qui réserve le signe à l'homme et donne le signal aux animaux) et que nombre d'auteurs cités - dont les biosémioticiens - décrivent les phénomènes de la communication animale et végétale comme une émissions de signaux tout en utilisant la classification peircienne. Chez Uexküll, de même, nous trouvons à la fois l'usage de signal et de signe pour parler du vivant. L'auteur de « The language of plant communication », Richard Karban, utilise les termes de stimuli (tactile, électrique), signal (visuel, chimique) ou le mot anglais « cue⁹³³ » qu'on peut traduire par « indice ».

Bien qu'elle reconnaisse que « tout fait signe dans la nature⁹³⁴ », Catherine Kerbrat – Orecchioni distingue aussi l'indice (non intentionnel) et le signal (intentionnel). Tout en faisant référence au « pistage d'animaux sauvages » de Morizot qui interprète « marquages délibérés » et « traces laissées à son corps défendant par l'animal », elle estime que cette distinction est importante : « N'empêche, dit-elle, que d'un point de vue théorique, il est

931 Dans une note en bas de page 37

932 Miclaù, *Le signe linguistique*, 1970.

933 www.dogstardaily.com, « cue or signal - what is the difference ? »

934 P 86

indispensable de distinguer ces deux sortes de signes même si l'opération n'est pas aisée. Il y a en fait continuité entre l'indice et le signal, et cela déjà d'un point de vue génétique car les signaux ont souvent une origine indicielle » (elle donne l'exemple du bébé qui lève les bras pour grimper, cela devient ensuite une requête). Dans le cas des animaux, elle pense que « les animaux peuvent donc être producteurs de signes au sens fort », des signes corporels et vocaux, avec souvent une fonction de régulation sociale, une fonction d'alerte ou une « valeur émotionnelle ». Elle note que, chez les singes, il existe « un répertoire flexible et capable d'innovations ». Elle considère qu'il est certainement douteux que les acacias d'Afrique envoient des signaux intentionnels à leurs congénères. De façon générale elle n'est pas convaincue par le caractère intentionnel de signaux émis vers les autres plantes pour créer une alerte ou une protection⁹³⁵.

Lorsque Patricia Vieira parle du langage des plantes, elle pense à une proto – écriture, une écriture de la trace et de l'inscription (« arche - writing ») : « This trace is the opening of the first exteriority in general ⁹³⁶ ». Elle s'inspire ici de la grammatologie de Derrida. Cette idée d'un stade de l'expression à son niveau de trace et d'ouverture est particulièrement judicieuse.

L'écosémioticienne Nicole Pignier se positionne quant à elle très clairement par rapport à l'usage du terme « signal » et le cantonne au domaine de la technique. « Les occurrences de « réseaux », « capteurs », « signaux », « programme » ne manquent pas, par exemple chez Stefano Mancuso (2015), chez Francis Hallé (1999 ; 2013) ou encore chez Ernst Zürcher (2016). Ces termes renvoient à une appréhension de la communication telle que les télécommunications l'ont définie à savoir une émission / réception de signaux via un système technique. Le terme « signal » désigne un code arbitrairement sélectionné et gérable par une machine. Il ne s'agit pas de la communication au sens de relations intersubjectives via lesquelles des êtres vivants s'influencent, partagent des moments de vie, rêvent en commun, tentent d'agir les uns sur les autres en face à face ou via des dispositifs techniques qui peuvent recourir à des signaux mais pour communiquer des signes, gestuels, linguistiques, visuels... » Pour N. Pignier, le « signal chimique des SVT » c'est un signe⁹³⁷.

La signification naît d'une relation synesthésique à un milieu donné. Nicole Pignier propose ainsi la définition suivante du signe :

« Les signes constitutifs des énoncés, qu'ils soient visuels, gestuels, sonores, linguistiques sont la plupart du temps éco-synesthésico-symboliques ; nés d'une interrelation concrète, entre l'organique, le biologique, l'expérience d'un lieu de l'oïkos et l'histoire d'une communauté, d'un individu ; ils associent de façon non arbitraire un signifiant et un signifié. Ils permettent de présenter, désigner une perception ou conception de quelque chose, ils permettent de se représenter l'absent. En ce sens ils sont symboliques. »

Bilan : L'ouverture du signe au vivant.

Les théories classiques du signe ne peuvent rendre compte de la poésie contemporaine qui souhaite trouver une pratique et un langage plus en adéquation avec la nécessité ressentie d'un retour à la terre, la coupure sémiotique étant souvent vécue comme une violence envers la nature et le vivant. Les expérimentations langagières sont ainsi souvent l'écho, la conséquence de cet appel de la terre. Pour éviter la coupure sémiotique

935 Kerbrat – Orcchioni, *op.cit.*, au chapitre « La césure (suite). Approche zoosémiotique et bilan », pp 86 -88.

936Vieira, *The language of plants*, p 223.

937 Pignier, 2019.

(la « consolider par dessous » disait Tortel), les poètes retrouvent « le sol originaire » de la signification, retrouvent ou recréent le lien entre le signe et la Terre et remettent en question les théories logocentriques du signe et de la signification, celles qui en posent l'arbitraire comme celles qui valorisent le signifiant ou le signifié. L'important est le rôle de la médiation opérée par un sujet ancré en situation. La conception de Tortel se rapproche d'une conception mésologique ou enactiviste des signes. Dans cette partie nous avons montré que le conflit entre les mots et le monde perçu a d'abord conduit Jean Tortel à récuser les pouvoirs du signe ce qui a entraîné l'altération croissante de la syntaxe et une rupture du pacte scripturaire. Mais le poète découvre aux Jardins une nouvelle forme de communication poétique fondée, en deçà du sens, sur le sensible. On constate donc chez Tortel le passage d'une forme d'écoute, voire d'obédience à certains mouvements ou milieux littéraires – symbolisme puis textualisme - à une gêne éprouvée envers ces écritures pour dire son expérience poétique puis à leur critique ou remise en question. L'écriture et les réflexions se libèrent au fil de l'œuvre et de la pratique et se tournent vers la phénoménologie. Il cherche à dire les relations (en termes plus contemporains, nous parlerions d'interactions) entre le « je » ambiant, le monde et la naissance du dire et du poème. Sa poésie, plus qu'un acte de représentation, devient une co-énonciation avec le monde, un dire « ici – cela – maintenant », comme une nécessité, située, ancrée, fondée dans l'intersubjectivité / « intersubjectivité ». La vérité poétique n'est pas le référent ou la saisie exhaustive de l'objet référentiel mais dans cette perspective, l'expression de la relation à l'objet, d'un point de vue sensible, l'expérience d'une relation « indivise » à l'objet selon l'expression de Michel Deguy⁹³⁸ ou, dirons-nous, une co-existence avec l'altérité.

Mais Jean Tortel est confronté à des sources de signification qui ne naissent pas directement par le langage des mots. Le « système » linguistique n'exprime pas tout le réel et toutes ses significations. Le poète est également sensible à d'autres formes du langage issues du monde naturel. Il questionne ainsi et se réapproprie à sa manière des concepts-clés de la linguistique : la valeur, l'arbitraire, le discours. Il observe d'abord que le fonctionnement même du langage nuit à la qualité de la relation sensible au monde mais l'acuité sensible et intellectuelle de Tortel le sortent fréquemment du cadre de la linguistique structurale. Ses réflexions ouvertes sont encore d'actualité et les problèmes soulevés toujours débattus, non résolus. La « contradiction » tortellienne reste d'une extrême pertinence puisqu'elle est l'expression constante de la tension entre les pôles schémiques de la perception. Dans cette troisième partie nous avons proposé une conception éco-sémiotique du signe qui, tout en tenant compte des avancées incontestables réalisées avec la théorie peircienne, préfère s'orienter vers une conception plus mésologique et co-énonciative que pragmatique et déterministe. La théorie de l'énaction ou la grammaire linguistique d'inspiration guillaumienne ont proposé des outils qui invitent à aller en ce sens⁹³⁹. Cette recherche autour du signe est étayée et soutenue par les réflexions et écrits de Jean Tortel chez qui nous trouvons nombre de points de confirmation et de soutien. L'argument est de taille car Jean Tortel n'a eu que progressivement ces convictions et n'a cessé de lutter à la fois contre les a priori en s'imposant le doute. Son œuvre préfigure la révolution conceptuelle à laquelle on assiste actuellement tant dans les Sciences du langage que dans les Sciences du vivant. Elle conforte la conception d'un signe ambiant énactif qui permet de penser la subjectivité et les tensions appréciatives de toutes les formes de vie.

938 Deguy, *La poésie n'est pas seule*.

939 En linguistique anglaise, Joly, Adamczewski, Culioli, Lapaire et Rotgé, par exemple. Voir aussi les travaux de Tollis. En linguistique du FLE, Bottineau.

C'est une approche éco-sémiotique - voire tout simplement sémiotique - qu'il est indispensable de penser pour tous les ordres du vivant.

Conclusion générale :

Notre hypothèse de départ était que la pratique poétique rapprochait du vivant. Nous nous sommes donc intéressée aux recherches menées en éco-poétique.

Les lignes de partage entre les disciplines (littérature, éco-poétique, écosémiotique) ne sont pas toujours faciles à établir car elles ont des domaines d'étude connexes ou communs, des centres d'intérêt partagés. Nous avons ainsi peut-être trop péremptoirement déclaré que la communication et le signe relevaient de la sémiotique – un éco-poéticien comme un scientifique, un agronome, un botaniste ou un linguiste peuvent considérer qu'il n'y a nulle chasse gardée. En effet. Mais la sémiotique française se donne depuis des années des outils pour explorer la multiplicité des formes de vie et l'écosémiotique est un puissant levier d'ouverture du signe au vivant. La focalisation singulière du discours orienté de cette thèse est assumée car, répondant à la fois à notre sensibilité et à notre rationalité qui se guident ici l'une l'autre, elle veut accorder une égale reconnaissance et dignité aux formes du vivant qui, on le sait désormais, sont liées les unes aux autres et dont nous dépendons.

Un premier constat fut qu'au XXI^e siècle une littérature « écologique » prenait son essor et proposait une vision renouvelée de la nature. La remise en question de l'anthropocentrisme dans la littérature française apparaît après-guerre dans le roman régionaliste avec le rapprochement de l'homme et de la nature et grâce à la poésie dite « objective » qui, après avoir pris le « parti » des choses se tourne ensuite à son tour vers la Terre. Ce fut le cas du poète Francis Ponge et de son ami et premier éditeur Jean Tortel dont l'œuvre et les réflexions témoignent de cette mutation littéraire. Nous avons pris appui sur les travaux de Michel Collot dans *Le chant du monde*, dont nous avons déjà mesuré la portée des recherches avec *La structure d'horizon* et *La matière-émotion* durant nos études universitaires mais aussi ceux de Jean-Claude Pinson avec *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine* dans lequel il développe le concept de poéthique, et son ouvrage plus récent *Pastorale. De la poésie comme écologie* dont la lecture décupla nos énergies.

Nous avons découvert la distinction poésie environnementale et poésie phénoménologique mise en exergue par Pacale Amiot dans une conférence, ce qui nous a permis de situer et de caractériser une partie de l'œuvre de Tortel, qui relève du second type, bien qu'il ait commencé avant la période proposée par Madame Amiot. Le site de l'université du centre en recherches éco-poétiques de l'université de Perpignan fut également un temps fort dans cette stabilisation de notre lecture tortellienne. Tous ont permis l'avancée

de cette thèse en posant des jalons historiques étayés à partir d'autres poètes qu'il avait parfois rencontrés. Notre regret, toujours, fut toutefois de ne jamais trouver mention de Jean Tortel. Parmi les théoriciens, nous y avons fait allusion, seul Pierre Ouellet sut lui faire honneur et reconnaître l'importance de sa poésie.

Dans cette thèse nous avons voulu tenir compte de la biographie de l'auteur dans l'approche écosémiotique de son œuvre, nous avons voulu montrer l'influence du milieu littéraire sur son écriture (les autres écrivains, le monde de l'édition, l'« époque ») mais sans omettre ses singularités. Avec Tortel, nous avons montré que la tension entre esthesis et esthésies préside à l'émergence d'une écriture.

En choisissant Tortel (poète, essayiste, critique littéraire mais aussi romancier), nous avons cherché à montrer que son œuvre est une écopoétique qui se cherche. Le lien consubstantiel de sa poésie à la terre est affirmé dès les premières œuvres mais le poète considère que l'écriture techno-symbolique qu'il manie par ailleurs avec art est un obstacle à l'accord éco-cosmo-poétique vers lequel il tend.

Une fois installé dans l'« ambiance » de ses terres avignonaises, l'écriture située transforme le regard porté par le poète sur les autres formes de vie et sur ses représentations du jardin.

Les derniers recueils constituaient des sortes d'énigmes en regard des options textualistes ou objectivistes ouvertement affichées dans certains essais, en regard d'une marque saussurienne sur la conception de la langue qui s'exposait jusque dans les titres. Mais les carnets contenaient des ferments intéressants d'une approche révolutionnaire des signes et de la signification qui semblaient rompre avec le saussurisme, dans une voie plus derridienne. Le parcours de ce poète nous a ainsi paru digne du plus grand des intérêts.

Dans le cadre d'un travail universitaire qui exige de la structure, le risque était parfois, cependant, de trahir ou gommer la complexité de la personne. Nous n'en avons pas fait un écologiste (ou environnementaliste) mais un « écologue » au sens que Deguy a pu donner à ce terme. Installé aux Jardins, le rapport au vivant le confronte à une problématique que le monde contemporain doit désormais régler : la signification relève-t-elle de l'humain ? Devant les évidences du monde naturel, Tortel a finalement déposé les armes cartésiennes pour ouvrir cœur et esprit aux relations multiples qui l'animent, à ces « monstres » et « merveilles » étranges et fascinantes qui l'habitent.

Dans une perspective écosémiotique, pour montrer l'influence du lieu non comme un déterminisme mais comme ancrage et relations tissées, nous avons cherché appui auprès des penseurs de la relation : les mésologues (la « médiance » chez Berque), les écologues (avec les idées de maillage structurel et de décentrement du sujet) mais aussi auprès de la sémiotique tensive qui pense les degrés et la complémentarité, et auprès, enfin, de la « sémiologie trans-espèces » d'Eduardo Kohn que nous avons souhaité approfondir ou poursuivre à travers des voies autres que la théorie peircienne des signes, plus particulièrement la linguistique coénonciative et les actes de langage et l'écosémiotique du sujet ambiant, développée par Nicole Pignier.

La conception de l'écosémioticienne a guidé ces réflexions : « Nous vivons tissés dans un milieu »⁹⁴⁰ et il y a « interrelation entre les spécificités du milieu et les filtres perceptifs ». Il s'agit donc, dit-elle, « de concevoir la signification comme le résultat d'un processus éco-techno-symbolique ». L'écriture écosituée de Tortel est l'expérience de cette immersion dans le monde des « subjectités », ces intentionnalités manifestées à travers les « tensions appréciatives » par lesquelles « l'être vivant accueille ce que son milieu

940 Pignier, Vassivière, 2017

manifeste » (Pignier, 2020 : 4). C'est le concept qui positionne le végétal dans la théorie de l'énonciation et l'instaure actant de co-énonciation.

Dans la seconde partie, au chapitre « corps en un jardin », nous nous sommes focalisée sur l'observateur (point de vue chez Fontanille / « point de vie » pour Mme Pignier), sur le végétal et la communication. Nous avons vu qu'au jardin, la médiation est intervention humaine : à la fois dégradation ou lutte contre la prolifération, exploitation par des méthodes non naturelles – protection chimique ou culture par déforestation, qui conduisent à l'anesthésie et à la dé-naturation du vivant, qui agissent contre le vivant ; mais l'intervention peut être remédiation, adjuvant en faveur du vivant (geste du jardinier qui répare le vivant après les intempéries ou favorise les conditions d'une bonne croissance). Ce geste (contre et dans la terre), qui n'est pas hors sol, sait rester humble. Au jardin, le jardinier Tortel « n'est *maître de rien* » et malgré l'expérience, souvent, c'est « *folie de prévoir* » car seuls le cosmos et « *quelques mouvements au-delà* » « *dirigent* » et « *constituent* ».

Sans proposer des schématisations très avancées, nous pensons que cette façon d'appréhender le monde dans ses variétés, transformations, évolutions possibles est un regard poétique, et tout particulièrement écopoétique. Au terme de cette étude, nous pensons que Jean Tortel manifestait une « pensée écologique » au sens de Morton et que son œuvre témoigne du fait que la poésie est une écologie comme a pu l'affirmer Deguy. « Appels », « interrogations » du monde sont souvent perçus et saisis par la part subjective du regard et des autres sens et affectent en retour le corps percevant. Tortel porte ainsi un regard écologique (A. Berque) sur le monde (le sujet n'existe pas sans son objet et réciproquement) et le regard ouvre une découpe et une perspective subjectives dans le réel et renonce à toute saisie holistique pour l'expérience d'un étonnement renouvelé. Cette relation nouée est l'objet du dire écophénoménologique dans lequel le regard constitue une énonciation première par laquelle adviennent les significations dans un espace-temps soumis aux variations. Le poème des jardins est ainsi une poésie des situations, des sensations et des variations menées au gré des arpentages et des aléas climatiques dans laquelle le corps cherche à s'accorder au rythme du vivant.

La relation au végétal manifeste la pensée écologique de Tortel : le végétal est un être déjà-là, associé à sa prime enfance, à une expérience proprioceptive native, doté de capacités étranges et étonnantes, divisible et renaissant, dans un échange muet mais signifiant avec ce qui l'entoure, autres plantes et animaux. Le végétal ouvre à l'altérité, à la reconnaissance d'autres formes de vie et d'autres modalités de signification.

Contrairement aux définitions du jardin, le jardin n'est pas un lieu stable, immuable et clos, ne serait-ce que par sa verticalité qui le met en relation entre ciel et terre. C'est un espace de médiation, un corps vivant traversé par les pôles schémiques de l'ouverture et de la fermeture, qui agit et rétroagit avec ce qui l'entoure et auquel il appartient, à savoir le cosmos. L'idée de jardin en mouvement et de jardin planétaire développées par Gilles Clément nous ont d'emblée paru susceptible de rendre compte du jardin tortellien.

La mésologie, selon l'approche d'Augustin Berque, perçoit également les lieux dans leur « trajection », c'est-à-dire dans leurs transformations, dans l'historicité des espaces. Le cycle des saisons donne également cette dimension au jardin.

De façon générale le lieu (jardin ou paysage) est fonction du regard posé sur lui, ancrage d'un point de vue, perspective ouverte sur une profondeur. Le lieu est une représentation médiée, un ouvert : le lieu imaginaire (avec *Les villes ouvertes*), le lieu mémoriel (les lieux de *Passés recomposés*, construits sur des lacunes et vacances de la mémoire d'une ruralité ancienne) ou lieu expérientiel (découverte de la positivité du vide qui habite le plein et permet les échanges et la communication), d'une trame qui correspond à la

pensée du « maillage » chez Morton. Les limites du jardin ne sont pas des clôtures infranchissables mais se révèlent perméables aux échanges entre intérieur et extérieur, hauteur et profondeur. Cette conception s'accorde avec la sémiotique de l'espace tensif même si les termes employés ne sont pas les mêmes car elle construit aussi l'espace (ses horizons, sa profondeur et les flux qui la traversent) à partir d'un centre de référence sensible. Un même postulat théorique entre la mésologie et la sémiotique tensive se reconnaît dans le traitement du paysage qui est « une vision du monde » chez Augustin Berque et une double énonciation chez Jacques Fontanille, celle de la lumière et de l'atmosphère sur les figures plastiques qui les composent et celle de l'expérience sensible (qui peut donner lieu au déploiement discursif de l'esthésis).

L'écologie, enfin, représente l'espace comme un lieu de « relations » et d'« intersections » à l'équilibre fragile (Michel Serres) dont la méréologie (relation partie / tout) traditionnelle rend mal compte et dont il faut décrire les interactions réciproques et rétroactives entre le global et le local. Morton pense le « maillage » ; le terme est préféré à « réseau » qui renvoie à l'informatique mais qui est employé par les écologistes (et par Jean Tortel). C'est aussi le cas de Latour pour qui, toutefois, l'environnement est le produit d'un « ajustement » des organismes. A l'image de la sphère (biosphère), il préfère l'image du « mouvement qui revient sur lui-même en forme de boucle ».

Nous nous sommes également demandé comment la praxis poétique pouvait être en accord avec une conception écosémiotique du vivant. Comment cela pouvait-il se manifester alors que tant d'écrivains mettent en avant la notion de travail et d'effort dans leur recherche formelle ⁹⁴¹?

C'est bien la conception du vivant et le contact au vivant qui a entraîné le renouvellement de la poétique et de la pratique tortelliennes, une réorientation, non une « contradiction » mais un ajustement vers l'écopoème.

L'envie de communier avec la Nature, exprimée dès les premiers recueils, se développe dans les recueils ultérieurs pour éclore dans un florilège d'accords où l'impression vient s'inscrire dans le rythme incarné. Les luttes contre un langage, qu'il croyait « mur », obstacle, à la vérité sensible, disparaissent au profit d'une langue vivante, mouvante libérée.

Le troisième chapitre de cette deuxième partie a permis de montrer que la conception de l'écriture de Jean Tortel a changé au cours de sa carrière. Bien qu'on repère des invariants (apparaître de l'écriture comme un corps à corps et conception du poème comme « forme de vie supérieure », prédilection pour les formes aérées), on constate une rupture entre la première vision techno-symbolique et négative du langage associée à une écriture agonistique qui procède au « renversement » de l'image en figure et cette approche qui émerge de façon discontinue pour aboutir à une écriture de la conciliation : celle de l'accord du souffle et des rythmes du monde vivant dont l'écriture « tremblée » du sensible saisit non plus les oppositions mais les tensions entre pôles schémiques (intérieur / extérieur, ouverture / fermeture, local / global). Ces deux tendances, que nous avons nommées techno-symboliques et écoesthésique sont toutes deux largement représentées dans le monde littéraire : les écrivains contemporains mettent en avant l'effort et les états de rupture ou la « faim » que constituent l'acte d'écrire (même lorsque leur œuvre est prolifique) ; pour d'autres, l'écriture reste avant tout un acte constitutif, l'expression d'un moi profond, un moyen de renouer avec des forces vives. Les deux postures / types esthétiques sont complémentaires dans la durée d'une création, en tension, les situations pouvant favoriser l'une ou l'autre. Avec l'écriture écoesthésique, cependant, le style est ouvert, ajusté aux

941Ce que la rédaction d'une thèse ne dément pas.

phénomènes, à l'expérientiel et à ses changements ; l'actualisation est préférée à la réalisation et se fait au gré des hasards et hors intentions pragmatiques. On retrouve alors dans l'écriture les formes et mouvements de la nature et du vivant : elle est adaptation, au gré des relations, constituée de « réseaux » et rhizomes, le poème est comme l'espace du jardin fait de vide et de plein et la phrase est une bouture ou un bourgeonnement, une excroissance - comme le rhizome, figure emblématique de la relation (Édouard Glissant). L'écriture, enfin, est « tombées », par les couches et modifications successives qu'elle subit.

Le point de vue du lecteur n'est pas oublié : la lecture est un parcours où la traversée des « ronces » débouche sur l'« éclaircie ». La praxis est à l'image d'une certaine vision du monde du vivant, une po-éthique et, ici, tout particulièrement, une éco-po-éthique (Pinson). L'opposition à la langue manifeste une opposition aux dogmes alors que l'écopoème est une ouverture dans un accord aux rythmes du cosmos et du vivant. Dire le vivant de l'écriture, c'est aussi dire cet accord car l'écriture est cette force de vie par laquelle advient une « forme de vie supérieure », le poème.

La question de l'écriture nous a montré que le changement n'est ni linéaire ni radical dans le sens où la pratique et la réflexion initiales font déjà état de préférences, d'orientations mais la démarche du poète était marquée par la conception logocentrique occidentale. De ce fait, il convient de ne pas toujours placer Tortel face à une négativité ou à un « non-écrire » (Dolharé). Il nous propose une poétique positive qui nous a appris à regarder autrement la nature et tout particulièrement le végétal et nous a aidée à ouvrir notre perspective sur les formes de vie et les mondes de sens, à accepter dans le même temps leur proximité et leur étrangeté.

Jean Tortel aurait certainement adhéré, pensons-nous, à l'idée d'une théorie générale des signes étendue à l'ensemble du vivant. Il a d'ailleurs argué que la communication reposait sur une signification multi-modale et sur la sensibilité (la disparition du langage dans l'émotion, forme première, proto-linguistique de la communication). Finalement, la communication c'est avant tout la prise en compte de l'autre – un alter ego – qui fait que toute signification née dans l'ancrage spatio-temporel d'un corps est une relation à l'autre – un perspectivisme non pas absolu mais relatif à l'autre. Au fil de notre recherche nous avons constaté que les réflexions menées tout au long de sa carrière remettaient en question les conceptions du signe les mieux installées. Chez Tortel il y a « corps » des mots et de la langue, des mouvements et une « vie » qui les anime. En le suivant sur cette voie, nous avons pu choisir certaines positions : nous considérons ainsi « un continuum de l'arbitraire à la motivation » (comme Michel Arrivé) « et, pensons-nous, « C'est l'usage qui détermine la valeur et pas la valeur qui détermine l'usage » (avec Rastier). Nous avons aussi compris que la lecture de Peirce par Eco est avant tout une pragmatique déterministe mais il existe une forme de phénoménologie peircienne (suggérée chez Deledalle, affirmée chez Deely) dans cette même pragmatique. La théorie de l'empreinte (chez Fontanille) nous permet de comprendre pourquoi le signe est d'abord une « ouverture » et que, de fait, il est aussi ouvert au vivant : on peut même, si on suit les différentes théories, y voir le fondement de l'écriture dans les mondes vivants (humain, animal, végétal) : ainsi se retrouvent la théorie de l'inscription chez A-M Christin, la trace ouvrante en phytosémiotique chez Vieira, la proforme ou « l'empreinte en attente de remplissage » chez Fontanille. Théorie de l'écriture humaine, de l'écriture végétale, théorie du geste et du rythme en sémiotique se rejoignent pour localiser cette ouverture du signe au sens, ce temps-lieu d'une émergence du sens. Ceci permet en effet d'étendre les mondes de signification à l'ensemble du vivant : animal humain ou non humain et végétal.

Pour Nicole Pignier, il fallait « sémiotiser l'écologie, écologiser la sémiotique » et ne plus reléguer le signal au vivant : « Dès lors, ce n'est plus d'environnement physique, chimique, biologique que l'on parle mais de liens de sens en tant qu'orientation, perception entre des êtres et des réalités telles qu'elles se manifestent à eux et telles qu'ils les travaillent dans une dynamique continue » pour « accueillir les signes ambiants » qui sont, dans le monde vivant aussi voire plus importants que les signes symboliques utilisés par les êtres dits « supérieurs ». De plus, pour Nicole Pignier, il faut s'occuper du « sens en interaction avec le vivant » et l'appréhender dans le cadre de la co-énonciation :

« Si les mots et autres modalités énonciatives ne sont évidemment pas les choses, ils naissent d'une interrelation située, concrète avec l'oïkos qui se manifeste en tant que monde.⁹⁴² »

« Une éco-sémiotique se doit donc de reconcrétiser la sémiotique, de l'ancre dans l'oïkos en considérant que les aptitudes techno-symboliques des êtres humains ne sont pas coupées du vivant et de la Terre mais qu'elles naissent d'une interrelation, d'une co-énonciation créative et non déterministe avec l'oïkos.⁹⁴³ »

L'ouverture du signe au vivant nous semble désormais une nécessité, voire une évidence comme l'emploi du terme « signal » exclusivement en rapport avec le domaine technique, ce qui n'allait pas forcément de soi durant nos études antérieures – et avec nos conceptions somme toute très « structuralistes ».

Durant cette recherche notre écosémiotique questionne encore, il faut le reconnaître, son rapport à la « vérité ». Nous parlons de la mise en relation. Mais tout est-il « relatif » au sujet ? Comme nous l'avons montré, le fondement perceptif / la base perceptive /ible du signe est reconnu(e) depuis longtemps (du « biface » au signe tripartite puis tétraédrique) même si, d'un point de vue théorique, la linguistique a mis du temps à l'intégrer. L'assimilation vie / sémiose et la biologisation du signe est actée. Mais si un signe perçu est un élément de renvoi variable et relatif, interprétable dans un certain milieu, il est également en interaction avec celui-ci, dont il subit les contraintes. Il y a « adaptation » aux contraintes de l'environnement ». Une conception mésologique du signe s'impose donc. Toutefois, le relativisme n'est pas un perspectivisme absolu / pur – sinon il n'y a pas de communication - et cela ne nous convient pas d'un point de vue éthique / philosophique : la question de la vérité (relative) et de sa possibilité / son accessibilité ne doit pas être éludée malgré les « limites » de toute interprétation (Eco). Comment, d'ailleurs, penser un langage interspécifique si l'on n'a pas de points nodaux ? Pas que des lignes de fuite, donc, mais des possibilités de liens, d'accords, de partage...de co-énonciation (si « communiquer » peut parfois sembler forcé lorsqu'on passe d'un règne à l'autre surtout de l'humain au végétal). À cette condition, la sémiotique peut se placer à l'interface des sciences du vivant et des formes de communication qui leur sont propres : communication animale ou végétale en « postulant », à partir de leurs subjectités et de leurs « tensions appréciatives », un plan de la co-énonciation du vivant qui instaure non une hiérarchie mais des degrés, des niveaux de la communication.

La signification s'élaborant chez les végétaux dans l'ordre du sensible, nous pensons qu'identifier et inclure la multiplicité des canaux sensoriels rend alors possible non point une « communication » au sens coutumier du terme (échange de messages entre humains, et dans une certaine mesure entre humains et animaux) mais une co-énonciation avec le

942 Pignier, 2019

943 *Id*, 2019

monde végétal à travers nos pratiques, en prêtant une écoute attentive aux modalisations et modulations de leurs énonciations spatio-temporalisées : « Les plantes énoncent des « signes ambiants » (...), « tissés dans l'ambiance d'un lieu (...) où les sons, les odeurs, les contacts, les vibrations, s'interrelient » (Pignier, 2020).

L'écoute et le respect que nous devons à la nature et au vivant dans son ensemble sont non réciproques de la part des animaux et des végétaux mais nécessaires du fait des rétroactions entraînées par nos actes - et qui sont désormais menaçantes pour l'humain. Ce respect passe par le respect des multiples formes d'expression des corps en leurs milieux. Même si c'est sans « contrat » avec le droit humain, chacun a le statut d'un sujet de droit.

La question du signe nous conduit à considérer qu'il y a signe pour tous les ordres du vivant. L'écosémiotique repose donc sur le postulat de la co-énonciation du vivant (d'un même ordre ou d'ordres différents) ; elle s'intéresse aux configurations qui donnent naissance aux pratiques signifiantes (à des formes de vie où apparaissent et interagissent des forces de vie), c'est-à-dire à des milieux où s'ancrent les signes et se produisent les sémoses. Une conception éco-sémiotique se garde de toute exclusive solipsiste qui ne saurait assurer la cohésion solidaire de la « pluralité des mondes possibles » qui induirait une éthique non altruiste (donc, une absence d'éthique).

La question environnementale et la représentation de l'animal et du végétal dans la littérature et, plus spécifiquement, la question de la communication animale et végétale dont des sujets que nous continuerons à explorer car ils sont passionnants et les recherches actuelles en la matière révèlent des réalités étonnantes dont nous devons tenir compte dans nos manières de vivre.

D'autres perspectives sont ouvertes : des actions seront à mener désormais en ce domaine, dans nos établissements ou en dehors pour sensibiliser et convaincre, impliquer d'autres publics.

Références bibliographiques

Les documents sont classés comme suit :

1. Œuvre de Jean Tortel
2. Sémiotique, linguistique, écriture
3. Philosophie et phénoménologie
4. Ouvrages critiques et littéraires
5. Thèses, revues, sites, films, enregistrements, dictionnaires

1. Oeuvre de Jean Tortel

- Cheveux bleus*, collection La phalange, Messein, Paris, 1931.
Jalons, esthétique, collection La phalange, Messein, Paris, 1934.
Votre future image, poésie. Librairie H.P. Livet, Paris, 1938.
De mon vivant, poésie. Cahiers du Sud, Marseille, 1942
Du jour et de la nuit, poésie. Jean Vigneau, Marseille, 1944.
Paroles du poème, poésie. Robert Laffont, Paris, 1946.
Le mur du ciel, roman. Robert Laffont, Paris, 1947.
La mort de Laurent, roman. Bibliothèque française, Paris, 1948.
Guillevic, essai. Seghers, Paris, 1954.
Naissances de l'objet, poésie. Cahiers du Sud, Marseille, 1955.
Explications ou bien regard, poésie. Mermod, Lausanne, 1960.
Élémentaires, poésie. Mermod, Lausanne, 1961.
L'amour unique de Maurice Scève, essai anthologique. Mermod, Lausanne, 1961.
Clefs pour la littérature, essai. Seghers, Paris, 1965.
Les villes ouvertes, poésie. Gallimard, Paris, 1965.
Relations, poésie. Gallimard, Paris, 1968.
Limites du regard, poèmes. Gallimard, Paris, 1971
Instantanés qualifiés, poésie, Gallimard, Paris, 1973.
Spirale interne, poésie. Avec illustrations de Thérèse Bonnelalbay. Orange export, Malakoff, 1976.
Didactiques, poésie. La répétition, Nîmes, 1978.
Cela se passe, poésie. Orange export, Malakoff, 1978.
Des corps attaqués, poésie. Flammarion, Paris, 1979.
C'est pareil, poèmes. Gravures de James Coignard. Editions Jean Boulan, Paris, 1982.
Le discours des yeux, prose. Éditions Ryôan-Ji, Marseille, 1982.
Les solutions aléatoires, poésie. Éditions Ryôan-ji, Marseille, 1983.
Feuilles, Tombées d'un discours, prose. Ryoân-ji, Marseille, 1984.
Provisoires saisons, poésie. La répétition, Nîmes, 1984.
« Trois essais sur Apollinaire », précédés d'un entretien avec P. Caizergues, revue Que-vlo-ve, Namur, 1984.
La deuxième nuit, poème. Pochoirs originaux de Annic Vinay, Atelier des Grames, collection " Les Florets", Gigondas, 1984.
Francis Ponge, cinq fois, essai. Fata Morgana, Paris, 1984.
Lyrisme préclassique, essai. Jacques Brémont, Montfrin, 1984.

Arbitraires espaces, poèmes. Flammarion, Paris, 1986.
Le trottoir de trèfle, chroniques. André Dimanche, Éditions Ryoân -ji, Marseille, 1986.
« Toursky et le commencement du désert » dans Lombard (Paul), *Toursky*, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1986.
Les saisons en cause, poèmes. Ryoân-ji, Marseille, 1987.
Passés recomposés, poèmes. André Dimanche, Ryoân-ji, Marseille, 1988.
En vert et noir, poèmes. Lithographies de Michel Duport, (repris dans *Précarités du jour*), La Sétéree, Crest, 1989.
Précarités du jour, poème. Flammarion, Paris, 1990.
Progressions en vue de, prose. Maeght, Montrouge, 1991.
Fragment personnel, prose. Fourbis, Paris, 1993.
Limites du corps, choix de poèmes. Gallimard, Paris, 1993.
Un certain XVIIIe siècle, essai. André Dimanche, Ryoân -ji, Marseille, 1994.
Ratures des jours, journal 1955-1979. André Dimanche, Ryoân-ji, Marseille, 1994.

Correspondance :

Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, édition établie et présentée par Bernard Beugnot et Bernard Veck, collection " Versus", Stock, Paris, 1998.

Articles cités :

" L'espace de la réponse » dans *Cahiers du Sud*, n° 373-374, Marseille, sept-nov 1963, pp 133-139.
« L'acte d'écrire » dans *Cahiers du sud*, n°1, Marseille, premier semestre 1950, p 475-485.

Conférence :

Conférence de Jean Tortel, « Critique et regard ». Dans *Les chemins actuels de la critique*, publication du centre culturel de Cerisy-la-salle, dans la collection 10/18 dirigée par C. Bourgeois, édité par l'union générale d'Éditions, Paris, 1968.

Entretien radiophonique :

Un soir à la table du poète, France culture, 1981.

La bibliographie complète de Jean Tortel et de la critique tortellienne est disponible sur erudit.org, article de Vincent Charles Lambert, « La bibliothèque de Jean Tortel ». erudit.org/fr/revues/etudfr/2004-v40-n3-etudfr834/009738ar

2. Sémiotique, linguistique, écriture :

ADAMSCZEWSKI, *Grammaire linguistique de l'anglais*, Armand Colin, Paris, 1982.
ADAMSCZEWSKI, *Le français déchiffré, clé du langage et des langues*. Armand Colin, Paris, 1991.
ALMEIDA, *Parole-Figure-Parabole*, sous la direction de Jean Delorme. Collection linguistique et sémiologie, Presses universitaires de Lyon, 1987, p 70

ANIS Jacques, *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, édité par D. Ferrer et J.L. Lebrave, « Gestes d'écriture de Francis Ponge », collection Textes et manuscrits, Éditions du CNRS, Paris, 1991, pp 111-135.

ANIS Jacques, « Le traitement de texte : écriture ou métaécriture ? », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n°11, INRP, Lyon, 1995, pp 15-27.

ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, NRF Gallimard, Paris, 1981.

ANZIEU Didier, *Le Moi-Peau*, Dunod Bordas, Paris, 1985.

AQUIEN Michèle, *L'autre versant du langage*, José Corti, Paris, 1997.

ARABYAN Marc, KLOCK-FONTANILLE (Isabelle), *L'écriture entre support et surface*, L'Harmattan, Paris, 2005, p 29-52.

ARMSTRONG David -F, STOKOE William-C, WILCOX Sherman E, *Gesture and the nature of language*, Cambridge university press, Cambridge, 1995.

AUROUX Sylvain, *La philosophie du langage*, collection 1er cycle, puf, 1ere édition, Paris, 1996.

BARBIERI Marcello, *Introduction to biosemiotics*, Springer, New York, 2007.

BASSO-FOSSALI Pierluigi, *Vers une écologie sémiotique de la culture. Perception, gestion et réappropriation du sens*, Lambert-Lucas, Limoges, 2017.

BARRE DE MINAC Christine, *Le rapport à l'écriture. Aspects théoriques et didactiques*, P. U. Septentrion, Villeneuve d'ascq, 2000.

BARRE DE MINAC Christine, *Vers une didactique de l'écriture*, De Boeck, INRP, Lyon, 1996.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte, précédé de « Variations sur l'écriture »*, préface de Carlo Ossola, éditions du Seuil, Paris, 2000 (*Variations sur l'écriture* : éditions du seuil, Paris, novembre 1994)

BARTHES Roland, *Essais critiques*, " Le monde objet", éditions du Seuil, Paris, 1964.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*. Champs Flammarion, Genève, 1970

BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, éditions du Seuil, Paris, 1985

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953

BEVIDAS Waldir, *La sémiologie de Saussure et la sémiologie de Greimas comme épistémologie discursive : une troisième voie pour la connaissance*. Traduit du portugais par L.A. Feral. Préface de Michel Arrivé, Lambert-Lucas, Limoges, 2017.

BERTRAND Denis, CANQUE Bruno, « Sémiotique et biologie » dans *Signata, La sémiotique entre autres. Le vivant sur l'horizon du langage » Annales de sémiotique*, Presses universitaires de Liège, Liège, 2011.

BIGLARI Amir, (sous la direction de), avec la collaboration de Nathalie Roelens, *La sémiotique en interface, « sémiotique et chimie »*, éditions Kimé, Paris, 2018.

BIGLARI Amir, *Entretiens sémiotiques*, Éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2014, pp 209-232.

BLESTEL Elodie, Fortineau-Brémond Chrystelle (dir), *Le signifiant sens dessus dessous. Submorphémie et chronoanalyse en linguistique hispanique*. Lambert-Lucas, Limoges, 2018.

BOCQUET Martine, *Sur les traces du signe avec John Deely. Une histoire de la sémiotique*. Lambert-Lucas, Limoges, 2019.

BOLLÈME Geneviève, *Parler d'écrire. La couleur des idées*. Seuil Paris, 1993

BONDI Antonino, Piotrowski David (sous la direction de), *Le thème perceptif et expressif. Entre linguistique, sémiotique et philosophie*. Cnrs éditions, Paris, 2022.

BORDRON Jean-François, *Langages, L'objet, sens et réalité*. 25e année, n° 103, " Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle)", Larousse, Paris, sept 1991, pp 51-65.

- BORDRON Jean-François, *Protée. Théories et pratiques sémiotiques, Faire, dire, voir*, vol 26 n° 2, " Réflexions sur la genèse esthétique du sens ", PUF, Vincennes, automne 1998, pp 97-104.
- BORDRON Jean-François, *Visio, La revue de l'association internationale de sémiotique visuelle. La catégorisation perceptive. Les frontières du soi et de l'autre*. « Catégories, icônes et types phénoménologiques », vol 5 n°1, Laval, Printemps 2000, pp 9-18.
- BOUTAUD Jean-Jacques, « Sémiotique et communication », Hermès, Cnrs éditions, 2004/1 n°38, p 96-102, sur *cairn-info*
- BUCHER G, dans *Lire Greimas*, "De la perfection de la théorie à l'imperfection des lettres". Pulim, Limoges, 1997.
- CALVET Louis-Jean, *Histoire de l'écriture*, collection Pluriel, Plon, Paris, 1996.
- CALVET Louis-Jean, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris, 1999.
- CALVET Louis-jean, *Le jeu du signe*, Seuil, Paris, 2010.
- CERIANI Giulia, *Du dispositif rythmique. Arguments pour une sémio-physique*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- CHARBONNEL N, KLEIBER G , *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, Puf Linguistique nouvelle, Paris, 1999.
- CHISS Jean-Louis, PUECH Christian, « La linguistique et la question de l'écriture ; enjeux et débats autour de Saussure et des problématiques structurales », dans *Le signifiant graphique*, Larousse, Paris, 1983.
- CHOI Yong-ho, « La valeur en discours chez Saussure » dans *L'information grammaticale* n°95, octobre 2002.
- CHRISTIN A.M, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Vrin, Paris, 2009.
- CHRISTIN Anne-Marie, in *Degrés : « Bilan et perspectives »*, 27^e année, n°100, hiver 1999, « Le signe en question ».
- CHRISTIN A-M, « De la figure au signe d'écriture », dans *Préhistoire de l'écriture*, sous la direction de Gwenda Graff et Alejandro Jimenez Serrano. Collection Préhistoires de la Méditerranée, PU de Provence
- COHEN Marcel, PEIGNIT Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*. Robert Laffont, Paris, 2005.
- COQUET J-C, *La quête du sens. Le langage en question*. Collection Formes sémiotiques, PUF, Paris, 1997.
- COQUET J-C, Phusis et logos, *une phénoménologie du langage*. La philosophie hors de soi, PU de Vincennes, Saint – Denis, 2007
- COQUET (Jean-Claude), FENOGLIO (Irène), KRISTEVA (Julia), MALAMOUD (Charles), QUIGNARD (Pascal), *Autour d'Emile Benveniste*. Collection Fiction et compagnie, Seuil, juin 2016.
- CULIOLI, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*, tome 1, Lambert-Lucas, Limoges, réédition 2020.
- CULIOLI, *Pour une linguistique de l'énonciation. Formalisation et opérations de repérage*, tome 2. Lambert-Lucas, Limoges, réédition 2020.
- DELEDALLE Gérard, *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Payot, Paris, 1979.
- DELEDALLE Gérard, *Lire Peirce aujourd'hui*. Collection Le point philosophique, De Boeck université, Louvain, 1990.
- DERRIDA J, *De la grammatologie*, éditions de Minuit, Paris, 1967
- DE LUCA, « L'apparaître des phrases : perception et figuralité chez Yannick Haenel », dans *Le thème perceptif et expressif*, CNRS éditions, 2022, pp 129-150

DEPRAZ Nathalie, *revue Transversalités*, n° 146 « Une épistémologie qui fait la part belle à la liberté du sujet. La cardiophénoménologie dans le creuset créateur de la neurophénoménologie. », 2018/3, 7-24

DEPRAZ, DESCHMIT, *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, 2015, n°38, « Cardiophénoménologie », pp 47-83

DORRA R, « Le souffle et le sens » dans *Lire Greimas*, Pulim Limoges, 1997, pp 185-201.

DORTIER Jean-François, *L'homme, cet étrange animal. Aux origines du langage, de la culture et de la pensée*, éditions Sciences humaines, Auxerre, 2004.

DUCROS Oswald, Todorov Tsvetan, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, collection Points, Seuil, Paris, 1972

DUFAYS Jean-Louis, in *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, (sous la direction de Christian Plantin), " Stéréotypes, lecture littéraire et postmodernisme", Kimé, Paris, 1993, pp 80-91

DUMONT Danièle, *Le geste d'écriture. Méthode d'apprentissage*. Cycle 1, cycle 2, éditions Hatier. Collection Hatier Pédagogiques, Paris, 2e édition 2006.

DURING Elie, in *Art press* n°292, *Esthétique*, « Du processus à l'opération », Avesnelles, 2003.

ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, collection Quadrige, édition PUF, Paris, 2001. 1ere édition française : 1988. 1ere éd. Italienne : 1984.

ECO Umberto, *Le signe*, Le livre de poche, biblio essais. Éditions labor, Bruxelles, 1988.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, "La poétique de l'œuvre ouverte", Points Seuil, Paris, 1965.

ECO Umberto, *La structure absente*, Mercure de France, Paris, 1972.

ECO Umberto, *Kant et l'ornithorynque*, Le livre de poche, LGF, 2001. Première éd. Grasset, Paris, 1999.

EDELIN et KLINKENBERG, *Signata*, n°2, « Pourquoi y-a-t-il du sens plutôt que rien ? Abrégé de sémiogénétique », Liège, 2011, p 281-313.

ÉTIEMBLE, *L'écriture*, Gallimard, Paris, 1973.

EI HAJJI- LAKRIMI Laïla, *Sémiotique de la perception dans " À la recherche du temps perdu de Marcel Proust »*, préface de J. Fontanille, L'Harmattan, Paris, 1999.

EMMECHE Claus, KULL Kalevi, *Towards a semiotic biology. Life is the action of signs*. Imperial college press, Londres, 2011.

ESTAY STANGE Veronica, *Actes Sémiotiques* n° 117, « Esthésie et négativité », Limoges, 2014.

FABBRI Paolo, *Le tournant sémiotique*, éditions Lavoisier, Paris, 2008

FARAGO France, *Le langage*, collection Cursus philosophie, Armand Colin/ Her, Paris, 1999.

FERRARRESE Estelle, Sandra LAUGIER (sous la direction de), *Formes de vie*, Cnrs éditions, Paris, 2018.

FÉVRIER James, *Histoire de l'écriture*. Grande bibliothèque Payot. Editions Payot et Rivages, Paris, 1995.

FLOCH Jean - Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Chapitre 4, « L'écriture et le désir de Roland Barthes », Actes sémiotiques. Editions Hadès- Benjamin, Paris, 1985.

FONTANILLE Jacques. *RSSI*, vol 13, n° 1-2, "L'absurde comme forme de vie". Montréal, 1993.

FONTANILLE Jacques, *La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure*. Actes sémiotiques, 2019 (en ligne)

FONTANILLE Jacques, *Topicos del seminario*, « Pour une sémiotique écologique », version en ligne, université de Puebla, 2018

FONTANILLE Jacques, *Protée*, "L'émotion et le discours", PUF Vincennes, printemps 1993, pp13-19.

FONTANILLE Jacques, *RSSI*, vol 13, 1-2, « Les formes de vie », Montréal, 1993, p 5-12

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Collection Formes sémiotiques, Puf, Paris, 1995.

FONTANILLE Jacques, in *Signs and signification, Language forum series in Semiotics 1*, vol 1. "La base perceptive de la sémiotique ", Gill-Manetti, Bahri Publications, New Delhi, 1999.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique et littérature*, Puf, Paris, 1999.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Pulim, Limoges, 1999.

FONTANILLE Jacques, *Séma et soma. Figures du corps*. Maisonneuve et Larose, collection Dynamiques du sens, Paris, 2004.

FONTANILLE Jacques, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, N° 61-62-63, « Modes du sensible et syntaxe figurative », Pulim, Limoges, 1999.

FONTANILLE Jacques, *Les objets du quotidien* (sous la direction de Fontanille et Zinna), postface : « Signes, textes, objets, situations et formes de vie », Presses universitaires de Limoges, 2005.

FONTANILLE Jacques, *La transversalité du sens. Parcours sémiotiques* (sous la direction de Alonso (J), Bertrand (D), Constantini (M), Dambrine (S)), « Textes, objets, situations et formes de vie. Les niveaux de pertinence du plan de l'expression dans une sémiotique des cultures », collection Essais et savoirs. PUV, Saint-Denis, 2006.

FONTANILLE Jacques, *Formes de vie*. Collection Sigilla. Presses universitaires de Liège, 2015.

FONTANILLE Jacques, *Corps et sens*. Collection Formes sémiotiques, Puf, Paris, 2011.

FONTANILLE Jacques, « Le malaise », <https://www.unilim.fr>

FONTANILLE Jacques, *La sémiotique des mondes vivants. Du signe à l'interaction, de la téléologie à la structure*. CERES, Actes Sémiotiques n°122, université de Limoges, 2019.

FONTANILLE, *Les écritures entre support et surface* (sous la direction d'I. Klock-Fontanille et M. Arabyan), conclusion : « Du support matériel au support formel », L'Harmattan, Paris, 2005.

FONTANILLE (J), KLOCK-FONTANILLE (I), *Lire Greimas*, « La colère : passion, péché, forme de vie. De la colère à la française à la colère indo-européenne. », Pulim, Limoges, 1997, pp 85-119.

FONTANILLE (J), ZILBERBERG (C), *Tension et signification*, collection philosophie et langage, Mardaga, Bruxelles, 1998.

FREYERMUTH Sylvie, KELLER Dominique, BONNOT Jean-François (Dir), *Sémiotique du mouvement. Du geste à la parole*. Édition Peter Lang Editions scientifiques internationales, Berne, 2015

FRUTIGER Alain, *L'homme et ses signes. Signes, symboles, signaux*. Atelier Perrousseau éditeur, Gap, 2000

FUCHS Catherine, GRÉSILLON, LEBRAVE, PEYTARD, REY-DEBOVE, *La genèse du texte*, CNRS éditions, Paris, 2003.

GALARD Jean, *La beauté du geste. Pour une esthétique des conduites*. Presses de l'école normale supérieure. Collection Arts et langage. Paris, 1984.

GELB Ignace J., *Pour une théorie de l'écriture*. Traduction française Flammarion, Paris, 1973. A study of writing, 1952.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Collection poétique, Seuil, Paris, 1993.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GENETTE Gérard, *Mimologiques*, Seuil, Paris, 1976
- GENETTE Gérard, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Collection Poétique, Seuil, Paris, janv 1997.
- GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Puf, Paris, 1997.
- GOODY Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Les éditions de minuit, Paris, 1979.
- GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, Puf, Paris, 1986.
- GREIMAS A.J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
- GREIMAS A. J., *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987.
- GREIMAS A. J., Fontanille J., *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991.
- GREIMAS (sous la direction de), *Essais de sémiotique poétique*. Larousse, Paris, 1972.
- GREIMAS, COURTÈS, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, articles « Fonction », « Discours », « métalangage », Hachette, Paris, 1993, première édition 1979.
- GRÉSILLON Almuth, *Éléments de critique génétique*, PUF, Paris, 1994.
- GRÉSILLON Almuth, *La genèse du texte, Les modèles linguistiques*, « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs », éditions du CNRS, Paris, 1987.
- GROUPE D'ENTREVERNES, *Signes et paraboles. Sémiotique et texte évangélique*, éditions du Seuil, 1977
- GROUPE μ , *Principia semiotica. Aux sources du sens*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2015
- GRÜNIG Blanche-Noëlle, *Subjecthood and subjectivity : the status of the subject in linguistic theory* (dir: Yaguello, Marina), « Pour une conception dynamique du sujet », éditions Ophrys, collection L'homme dans la langue, Montrouge, 1994, pp125-137.
- GUIBERT Rozenn, *Former des écrivains*, Septentrion, Villeneuve d'ascq, 2003, pp 65-68
- GUILLAUME Gustave, *Langage et science du langage*, Librairie A-G. Nizet, Presses universitaires de Laval, Québec, 1994.
- HAMON Philippe, *La description littéraire*, éditions Macula, Paris, 1991
- HAY Louis, *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle. Textes et manuscrits*. Collection publiée par Louis Hay, éditions du CNRS, Paris, 1991.
- HÉBERT Louis, « Les structures du signe. Le signe selon Klinkenberg », <https://www.signosemio.com/klinkenberg/structure-du-signe.asp>
- HÉBERT Louis, « Introduction à la sémiotique », <https://www.signosemio.com/elements-de-semiotique.asp>
- HIGOUNET Charles, *L'écriture*. Collection Que sais-je ? PUF, Paris, 1964.
- HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage suivi de La structure fondamentale du langage*, éditions de Minuit, Paris, 1968.
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Collection philosophie et langage, Mardaga, Bruxelles, 2e édition : 1997, 1ere édition : 1976.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, volume I, éditions de Minuit, Paris, 1963
- JAFFRÉ Jean-Pierre, *Propriétés de l'écriture*, Actes du colloque de l'université de Pau des 13, 14, 15 novembre 1997, textes réunis par J-G Lapacherie, « Morphographie et processus cognitifs », PUP, Pau, 1998, p 39-46.
- JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, Tel Gallimard, Paris, réédition 1978.
- JOUBE Vincent, *Poétique des valeurs*. Ecriture Puf, Paris, février 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. A. Colin, collection linguistique, Paris, 1980.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales. Tome 1*. Armand Colin, 1990.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Nous et les autres animaux*, éditions Lambert-Lucas, Limoges, 2021 (deuxième édition revue et corrigée), première édition Labyrinthes, Paris, 2021.

KIHM Christophe, *Revue Art Press.*, n°292, « Le langage des signes », Avesnelles, juillet 2003.

KLEBER Georges, revue *Langue française*, n° 189, « Du triple sens de Métaphore », Armand Colin, 2016, p 15-34 et article en ligne : <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-1-page-15.htm>

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, collection Points essais, série Sciences humaines, De Boeck et Lancier, Lyon, 1996.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Entre espace et langue. Qu'est-ce que l'écriture ?* Éditions académie royale de Belgique, collection L'Académie en poche, vol 111, Bruxelles, 2017.

KLOCK-FONTANILLE Isabelle, revue *Communication et langages*, « Penser l'écriture : corps, supports et pratiques », 2014 / 4 n° 182, p 29-43. Sur Cairn.info : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4page-29.htm>

KLOCK-FONTANILLE Isabelle, « Repenser l'écriture. Pour une grammatologie intégrationnelle ». Actes sémiotiques, Limoges, 2016, n°119

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, Paris, 1974

KULL Kalevi, *Introduction à la phytosémiotique : botanique sémiotique et systèmes de signes végétatifs*, université de Tartu, 2000 dans *Sign systems studies*, 2000.

LABELLE Sophie, *Équinoxes*, Issue 3, *L'écrivain sur l'écriture, l'artiste sur l'art*, « Le rapport de l'écrivain à l'écriture dans le cas particulier de l'épitéxte autonome tardif : auto-commentaire auctorial », Genève, printemps-été 2004.

LAFOND P., *Visio n°5*, « La vue perçante : les catégories de l'intensité et de l'étendue dans la représentation des actes perceptifs », Laval, 2000, pp35-41.

LAMIZET Bernard, « Sémiotique de la main », *Degrés*, revue de synthèse à orientation sémiologique La main, 32e année, n°118, été 2004, p 2-10

LAPACHERIE Jean-Gérard, *Propriétés de l'écriture, Actes du colloque de l'université de Pau des 13, 14, 15 novembre 1997*, Table ronde « Autonomie de l'écriture », préparée par Jacques Anis et Christian Puech, avec la contribution de ROY-Harris, Jean-Pierre Jaffré, Anne-Marie Christin, Jacques Anis et Christian Puech, PUP, Pau, 1998

LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGÉ Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, amphit7 langues, PU du Mirail, Toulouse, 1991.

LECERCLE Jean-Jacques, *La violence dans le langage*, PUF, Paris, 1996 (première édition : *The violence of language*, Routledge, 1990)

LEENHART Jacques, *Théorie de la communication et de la réception*, persee.fr, dans Réseaux. Communication – technologie-société, pp 41-48 (p 47), 1994

LEROI-GOURAN A., *Le geste et la parole*, tome 1, Technique et langage, Albin Michel, 1964

LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Terres humaines, Plon, Paris, 1955.

LOTMAN Youri, *La sémiosphère*, collection NAS, Pulim, Limoges, janv 1999.

MAINGUENEAU Dominique, *Genèses du discours*, collection Philosophie du langage, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1984.

MAINGUENEAU D., *L'énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1994.

MAINGUENEAU D., *L'analyse du discours*, Hachette université, Paris, 1991.

MAINGUENEAU D., *Revue Pratiques*, *Sur le rapport à l'écriture*, « Problème d'éthos », n°113-114, juin 2002, p 55-67

- MARRONE Gianfranco, *Principes de la sémiologie du texte*. Editions Mimésis, collection Philosophie, Paris, 2016.
- MATHIEU Jean-Claude, *Ecrire, inscrire. Images d'inscriptions, mirages d'écritures*. Collection Les essais, Librairie José Corti, 2010.
- MÉLANÇON Jérôme, Notes de lecture autour de : Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, 1953* et *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France, 1953*, Genève, Métispresses, 2011 et 2013, 223 et 250 pages *PhænEx* 9, n° 2 (automne/hiver 2014) : 166-176 © 2014
- MÉTRAU Alfred, *L'écriture et la psychologie des peuples*, « Les primitifs. Signaux et symboles, pictogrammes et protoécriture », Armand Colin, Paris, 1963.
- MICLAÚ Paul, *Le signe linguistique*. Klincksieck, Paris, 1970.
- MITROUPOULOU Eleni, PIGNIER Nicole (sous la direction de), *Le sens au coeur des dispositifs et des environnements*, Éditions Connaissances et savoirs, Paris, 2018
- MOELLER Hans Georg, *Semiotica* 143-1/4, « Before and after representation », De Gruyter, Berlin, 2003, p 69-77.
- MOLINIÉ Gérard, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*. Collection Formes sémiotiques. Puf, Paris, 1998.
- MOUNIN Georges, *La communication poétique, précédé de Avez-vous lu Char ?* Les essais, Gallimard, Paris, 1969.
- NOËL Bernard, *Qu'est-ce qu'écrire ?* Édition Paupières de terre, Paris, 1989
- OLSON David, *L'univers de l'écrit. Comment l'écriture donne forme à la pensée*, collection petit forum, Retz, 1994, 1998.
- OUELLET P., *Voir et savoir*, collection l'univers des discours, Les éditions Balzac, Québec, 1992.
- OUELLET Pierre, *Visio*, 5, « Du sujet à l'œuvre : la catégorisation esthétique du soi comme autre. », Laval, printemps 2000, p 19-28.
- OUELLET Pierre, *Langages*, 34, *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, « La métaphore perceptive. Eidétique et figurativité », n° 137, Paris, 2000, pp 16-28
- OUELLET Pierre, *Au nom du sens. Autour de l'œuvre de Umberto Eco*, « Perceptor in fabula : vision et fiction », Colloque de Cerisy (sous la direction de Jean Petitot et Paolo Fabbri), Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 2000, pp 103- 107.
- OUELLET Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*. Collection Septentrion, Pulim, Limoges, 2000.
- OTTE Marcel, *Arts préhistoriques. L'articulation du langage*, De Boeck et Larcier, Bruxelles, 2006
- PAPAUX Alain, *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, « Sémiotique, épistémologie et environnement : nouveaux liens, nouvelles rationalités ? », Connaissances et savoirs édition, Paris, 2018.
- PAROUTY-DAVID F., *Visio*, *La catégorisation perceptive. Les frontières du soi et de l'autre*, « De la sensation comme source de l'interprétation ou la question centrale de la trace dans les encre de Henri Michaux », Laval, 2000, pp 145-155.
- PARRET Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Mardaga, 1986.
- PARRET Herman, *Critique, L'art de lire de Jean Bollack*, « Thierry de Duve : une esthétique de l'adresse », n°672, éditions de Minuit, Paris, mai 2003, p 383-395.
- PARRET Herman, *Le sublime du quotidien*, John Benjamins, Amsterdam, 1998.
- PARRET Herman, *Esthétique de la communication : l'au-delà de la pragmatique*. Ousia, Bruxelles, 1999.

- PAU Cécile, RÉTHORÉ Joëlle, *Degrés*, « L'entour du signe écrit : énonciation et lecture de la nécessaire division du sujet. », Bruxelles, 1998.
- PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*. Collection l'ordre philosophique, Éditions du seuil, Paris, 1978.
- PEIRCE Charles Sanders, *Pragmatisme et pragmatisme, œuvres I*. Sous la direction de Claudine Tiercelin et Pierre Thibaud, Les éditions du cerf, Paris 2002, pp 126-131, 165-169, 305-311.
- PEREIRA Carlos, *La sémiotique en interface*, « Sémiotique et zoologie », éditions Kimé, Paris, 2018.
- PERSEGOL, FONTANILLE, *Des figures du discours aux formes de vie. À propos de René Char*, Nas, n° 44-45, Pulim Limoges, 1996.
- PETIT Jean-Luc, *Sémiotique du mouvement, du geste à la parole*, (en collaboration avec Freyermuth, Keller, Bonnot), chap 1 : « L'auto-constitution du corps agissant », Peter Lang AG, Berne, 2015.
- PETITOT, Rssi, "Modèles morphodynamiques pour la grammaire cognitive et la sémiotique modale", volume 9, Association canadienne de sémiotique, Montréal, 1989.
- PIGNIER Nicole, *Le design et le vivant. Cultures, agricultures et milieux paysagers*, préface par Augustin Berque, collection Communication et Design, éditions Connaissances et Savoirs, Paris, 2018
- PIGNIER Nicole, *Colloque La parole aux animaux. Conditions d'extension de l'énonciation*, « L'énonciation animale : une praxis énonciative en lien avec le vivant ? », colloques Fabula organisé par le groupe d'activités de sémiotique de Paris 8 sous la direction de Denis Bertrand et de Michel Constantini, Fabula.org 2018
- PIGNIER Nicole, *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, « Design et éco-sémiotique. Quand le design co-énonce avec le vivant », et avec Eleni Mitropoulou, introduction pp 7-14 et conclusion « Designer avec le vivant. Pour vivre d'esthésies plutôt que d'anesthésie », pp 153-156. Sciences humaines et sociales, collection communication et design, Paris, 2018.
- PIGNIER Nicole, *Colloque international Construire le sens, Bâtir les sociétés*, « Entre sens du vivant et vie du sens », Université Norbert Zongo, 3-4 juin 2019
- PIGNIER Nicole, *Conférence des journées d'études : « Habiter / être habité(e) : quelles relations au vivant ? »* : « co-énoncer avec le vivant, ré-habiter la Terre », échange avec Augustin Berque, Vassivière, 18-19 mai 2019.
- PIGNIER Nicole, *Interfaces numériques*, « Le sens, le vivant ou ce qui nous relie à la Terre », volume 9, n°1, 2020
- PIGNIER Nicole, *Construire le sens, bâtir les sociétés. Itinéraires sémiotiques* (Ouédraogo Lamine et Paré Joseph (dir)) « Fondements d'une éco-sémiotique. Vie du sens, sens du vivant ? », Connaissances et savoirs, Paris, 2021.
- POISSON Céline, *Semiotica* 139-1/4, « Signification and significance de C. Morris ou des « fondements » seconde manière, De Gruyter, Berlin, 2002, p 245-261
- RASTIER François, *Sens et textualité*, collection Langue, linguistique, communication. Hachette supérieur, Paris, 1989.
- RASTIER François, *L'information grammaticale*, « Valeur saussurienne et valeur monétaire », n ° 95, Paris, octobre 2002.
- RÉCANITI François, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. Collection L'ordre philosophique, éditions du Seuil, Paris, 1979
- REGIMBALD Manon, *Protée*, n°23, « ...et si le signe ne se poursuivait qu'à force de répétition ? », PUF Vincennes, automne 1995

- REUTER Yves, *Enseigner et apprendre à écrire*, ESF, 1996.
- REUTER Yves, *Revue Pratiques, Sur le rapport à l'écriture*, « Images du scripteur et rapports à l'écriture », n°113-114, juin 2002, p 7-28.
- REY Alain, *Théories du signe et du sens, lectures I*. Collection initiation à la linguistique. Éditions Klincksieck, Paris : 1973.
- REY- DEBOVE Josette, *Lexique*. Collection sémiotique, PUF, Paris, 1979.
- REY- DEBOVE Josette, *La genèse du texte*, « Pour une lecture de la rature », CNRS, Paris, 1982.
- REY-DEBOVE Josette, *Le métalangage*. Armand Colin / Masson, Paris, 1997.
- RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983.
- ROY-HARRIS, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS éditions, coll « CNRS langage », Paris, 1994
- ROY-HARRIS, *Signs of writing*, Routledge, New York, 1995.
- ROY-HARRIS, *Propriétés de l'écriture, Actes du colloque de l'université de Pau des 13, 14, 15 novembre 1997*, textes réunis par J-G Lapacherie, revue de littérature française et comparée, « Théorie de l'écriture : une approche intégrationnelle », PU de Pau, 1998, p 15-18
- RUSTERHOLZ Peter, *Semiotica*, 143, ¼, « On the crisis of representation », De Gruyter, Berlin, 2003, p 53-60
- SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, édition Payot et rivages, Payot, Paris, 1916, 1972, 1985, 1995.
- SEABOK Thomas A., *Essays in semiotics*, « On chemical signs », De Gruyter mouton, Berlin, 1971.
- SEARLE John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Hermann, Paris, 1972
- SCHECHTER Madeleine, *Semiotica* 142 – ¼, « Signs and sensibility », De Gruyter, Berlin, 2002, p 461-468.
- SCHULZ Michael, *La praxis énonciative*, "Énonciation et discours esthétique", NAS n° 41-42, Limoges, 1995.
- SELIGMANN-SILVA Marcio, *Semiotica*, « Catastrophe and representation. History as a trauma." n°143-1/4, De Gruyter, Berlin, 2003
- SIRAT Colette, *Propriétés de l'écriture, Actes du colloque de l'université de Pau des 1 », 14, 15 novembre 1997*, textes réunis par J-G Lapacherie, « La trace graphique : le geste et la personne », PUP, Pau, 1998, p 19-28.
- THOM René, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interéditions, Paris, 2e édition, 1977.
- THOM René, *Paraboles et catastrophes*, champs Flammarion, édition française, Paris, 1983.
- THOM René, *Esquisse d'une sémiophysique*, Gallimard, Paris, 1988
- THOMPSON, VARÉLA, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, La couleur des idées, Seuil, Paris, 1993.
- THUMSER J-D, « *La possibilité d'une gastrophénoménologie. Réflexions autour de nouvelles formes de naturalisation.* », déc 2017, <https://www.researchgate.net/publication/322232813>
- TOLLIS Francis, *La neurosémantique épistémique de Maurice Toussaint*. Editions Lambert-Lucas, Limoges, 2014.
- TOLLIS Francis, *Le signifiant sens dessus dessous ; submorphémie et chronoanalyse en linguistique hispanique*, « à la recherche des traces signifiantes indissociables des langues. Six approches théoriques hexagonales », Actes du 15^e colloque international de linguistique ibéro-romane, Lambert-Lucas, Limoges, 2018.

UEXKÜLL Jakob (von), (traduit par Charles Martin- Freville et préface de Dominique Lestel), *Milieu animal et milieu humain*. Bibliothèque Rivages, Paris, 2010

WILDGEN Wolfgang, *De la grammaire au discours, une approche morpho-dynamique*. Vol 1. Peter Lang European Semiotics, Berne, 1999.

ZESIGER Pascal, *Écrire. Approches cognitive, neuropsychologique et développementale*, Collection Psychologie et Science de la pensée, PUF, Paris, 1995.

ZILBERBERG Claude, *La perception puesta en discurso*, topicos del seminario, 2. "Sémiotique de la douceur", Puebla, Juillet - décembre 99, pp 31-64.

ZILBERBERG Claude, *Une lecture des fleurs du mal*, Univers sémiotiques, maison Mame, 1972.

ZILBERBERG Claude, *Essais sur les modalités tensives*, Hadès Benjamins, Amsterdam, 1981.

ZILBERBERG Claude, *Lire Greimas*, « Sémiotique, épistémologie et négativité », Pulim, Limoges, pp 121-142.

ZILBERBERG Claude, *Présence de Wölfflin*, Pulim, Limoges, 1992

3. Philosophie, phénoménologie, écologie

ABRAM David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*. Les empêcheurs de penser en rond. La découverte, Paris, 2013 pour l'édition française (The spell of the sensuous, 1996).

AÏT- TOUATI Frédérique, *Revue Critique, Vivre dans un monde abîmé*, "Le champignon de la fin du monde", n°860-861, éditions de Minuit, Paris, janvier-février 2019.

ALBRECHT Glenn, *Les émotions de la terre. Des nouveaux mots pour un nouveau monde*. Les liens qui libèrent, Lonrai, 2021 (Earth emotions, 2019)

BARBARAS Roland, *Revue Critique*, " Penser selon la perception", n° 647, éditions de Minuit, Paris, Avril 2001, pp 279-296.

BARRAU Aurélien, *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*, éditions Zulma, Veules-les-roses, 2022.

BAUMGARTEN A-G., *Esthétique. Précédée des Méditations philosophiques se rapportant à l'essence du poème, et de La métaphysique*. Bibliothèque de philosophie et d'esthétique. L'Herne, Paris, 1988 (première édition du premier volume : 1750)

BERQUE Augustin, *Entendre la Terre. A l'écoute des milieux humains*. Entretiens avec Damien Deville, postface de Vinciane Despret, éditions Le Pommier/ Humensis, Paris, 2022.

BERQUE Augustin, *Le sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la Nature*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, Paris, 1986, pp 50-51 et pp 58-59

BERQUE Augustin, *Les raisons du paysage*, édition Fernand Hazan, Paris, 1998.

BERQUE Augustin, *Médiance, De milieux en paysages*. Éditions Belin, Reclus, Paris, 2000.

BERQUE, Écoumène. *Introduction à l'étude des milieux humains*. Éditions Belin, Paris, 2000.

BERQUE Augustin, *Le sens au cœur des dispositifs et des environnements*, « Milieu et sens des choses », Connaissances et savoirs édition, Paris, 2018.

BERQUE Augustin, *L'herbe dans tous ses états* (sous la direction de Jean Mottet), « L'herbe aux cimes de la culture », éditions Champ Vallon, Seyssel, 2011

BOCKAERT Joël, *La communication du vivant*. Odile Jacob, Paris, 2016.

BONAN Ronald, *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*. Collection Major Bac, PUF, Paris, décembre 1997.

BONFAND Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*. Puf, Paris, 1995.

BOUVERESSE Renée, *L'expérience esthétique*, Armand Colin, Masson, Paris, 1998.

CASSIRER Ernst, *Philosophie des formes symboliques. Tome 1 Le langage*. Les éditions de Minuit, Paris, 1972. (Première publication en allemand en 1923).

CAVAILLER, *Premières leçons sur « L'œil et l'esprit » de Maurice Merleau-Ponty*, Bibliothèque Major, PUF, Paris, 1998

CLÉMENT Gilles, *L'herbe dans tous ses états*, (sous la direction de Jean Mottet), « Où en est l'herbe ? », éditions Champ Vallon, Seyssel, 2011

COMETTI J.P., *Philosopher avec Wittgenstein*, PUF, Paris, 1996

CONCHE Marcel, *La nature et l'homme*, Les cahiers de l'égaré, Le revest-les-eaux, 2021

COSNIER J., *Psychologie des émotions et des sentiments*. Retz, Nathan, Paris, 1994.

COUTURIAU J-M, PELT Jean-Marie, *L'âme de la nature*, préface de Pierre Rabhi, Genèse édition, 2015, Paris, p 89

DARWIN, *L'origine des espèces*. Collection GF Flammarion, Paris, 2008 (première édition du texte : 1859)

DEGUY Michel, *Écologiques*, collection le Bel aujourd'hui, Hermann Editions, Paris, 2012.

DEGUY Michel, *L'envergure des comparses. Écologie et poésie*. Collection le Bel aujourd'hui, Hermann Éditeurs, Paris, 2017.

DEWEY John, *Art as experience*, New-York. Capricorns books, 1958, Mirton, Ralch and company, New York, 1934.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 2005.

DESCOLA Philippe, *L'écologie des autres. L'anthropologie et la question de la Nature*. Collection Science en question. Quae éditions, Versailles, 2011.

DION Cyril, *Demain et après. Un nouveau monde en marche*. Domaine du possible, Actes Sud, Arles, 2016.

DROUIN Jean-Marc, *Revue Critique, Révolution végétale*, « More Botanico. Ce que les plantes font à la philosophie », éditions de Minuit, Paris, mars 2018 n°850

DUBOIS Christian, *Heidegger. Introduction à une lecture*. Chapitre « Art, poésie et vérité ». Editions du seuil, Paris, septembre 2000.

DUFRESNOIS H., Miquel C., *La philosophie de l'exil*, L'Harmattan, Paris, 1996.

DUFRENNE Michel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, T1. L'objet esthétique ; T2. La perception esthétique*. Collection Epiméthée. PUF, Paris, 1953.

DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod-Bordas, Paris, 1984.

FABRE, *Lectures sur la botanique*, chapitre « De l'individu végétal, pp 230-231. Disponible sur le site de la BNF.

FARAGO France, *La nature*, Collection U, Philosophie, Armand Colin Paris, 2000. Chapitre 10, p201-213.

FARAGO France, *Le langage*, collection cursus philosophie, Armand Colin / HER, Paris, 1999.

FERRARESSE Estelle et Laugier Sandra, *Formes de vie*, CNRS éditions, Paris, 2018.

FERRY Luc, *Philosophie de l'écologie : croissance verte ou décroissance ?* Collection sagesse d'hier et d'aujourd'hui. Le Figaro, Le Point, Flammarion Paris, 2013.

FLORES C. , *La mémoire*, collection " Que sais-je?", Puf, Paris, 1991.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1966.

FOUCAULT, *Dits et écrits, 1954-1988*, Gallimard, Paris, tome 1, 2001

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1985.

GAGLIANO Monica, Ryan John C., Vieira Patricia, *The language of plants : science, philosophy, literature*. University of Minnesota press, Minneapolis, 2017.

GAILLOT, *Sens multiple. La techno, un laboratoire artistique du présent*, édition Dis Voir, Scorbe-Clairvaux, 1998, p 49.

GOODMAN Nelson, ELGIN C., *Esthétique et connaissance*. Pour changer de sujet. Éditions de l'éclat, Paris, 1990

GUICHARD Thierry, *Le matricule des anges La littérature se met au vert*, « Littérature et écologie. L'injonction planétaire », n°219, Montpellier, janvier 2021.

GUIRAUD Pierre, *Le langage du corps*, Que sais-je ? PUF, Paris, 1980

HALLÉ Francis, *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*. Éditions du Seuil, Paris, octobre 1999.

HARRISON Robert, *Jardins. Réflexions sur la condition humaine*, éditions le Pommier, Paris, 2007.

HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*. Tel Gallimard, Paris, traduction française, 1976 ; édition allemande : 1959.

HUISMAN Denis, *L'esthétique*, collection Que sais-je ? Puf, Paris, 1ere édition 1954, 8e édition, Paris, 1977.

HUSSERL, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, « les aistheta », p 104, épistémothée, PUF, Paris, 1982.

IMANISHI Kinji, *Le monde des êtres vivants. Une théorie écologique de l'évolution*. Introduction de Pamela Asquith et postface de Baptiste Lanaspeze. Collection Domaine sauvage, éditions Wildproject, Marseille, 2011.

IMANISHI Kinji, *La liberté dans l'évolution*. Suivi de « La mésologie d'Imanishi » par Augustin Berque. Collection Domaine sauvage, éditions Wildproject, Marseille, 2015.

JACOBY Estelle, *Revue Littératures, Biographies*, « Penser la danse avec Deleuze », n° 128, Paris, décembre 2002, pp 93-103.

JULLIEN François, *Vivre de paysage. Entre les montagnes et les eaux*, Gallimard, Paris, 2014.

JULLIEN François, *Du temps, éléments d'une philosophie du vivre*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2001.

Jullien, *Dé-coïncidence. D'où viennent l'art et l'existence*. Grasset, Paris, 2017.

JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*, Seuil, Paris, 2003.

KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts*, Zones sensibles, Le Kremlin-Bicêtre, 2017

LATOUR Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*. Les empêcheurs de tourner en rond, La découverte, Paris, 2015.

Lavocat, « Gilles Clément, jardiner c'est résister, Reporterre, le 20 avril 2014 (article de presse)

LEVINAS, *Hors sujet*, « De l'intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty », pp 133-140, « In memoriam », pp141-156, Fata Morgana, Saint-Clément de Rivière, 1987.

LIPOVETSKY G., *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, essais Folio, 1989 (première édition, Gallimard, 1983)

MACÉ Marielle, *Revue Critique : Vivre dans un monde abîmé*, « Comment les oiseaux se sont tus », n° 860-861, éditions de Minuit, Paris, 2018.

MANCUSO Stefano, VIOLA Alessandra, *L'intelligence des plantes*. Le livre de poche, Albin Michel, Paris, 2018 (1ere édition italienne, 2013)

MARTELLA Marco, *Fleurs*, Actes sud, Arles, 2021.

MERLEAU-PONTY, *Signes*.Gallimard, Paris, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, collection Tel Gallimard, Paris, 1964, p 118 à 171, notes et postface.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969.

MERLEAU-PONTY, *La Nature. Cours du Collège de France (1956-1960)*. Points Essais, Seuil, Paris, 2021.

MILCENT-LAWSON Sophie, *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique. Le récit en questions*, « Un tournant animal dans la fiction française contemporaine ? », n°181-182, Université de Lorraine, 2019.

MORIN Edgar, *Introduction à la pensée complexe*. ESF éditeur, collection « Communication et complexité », Paris, 1990.

MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*. Postface d'Alain Damasio. Collection Mondes sauvages, Actes Sud, Arles, 2020.

MORTON Timothy, *La pensée écologique*. Zulma essais, Veules-les-Roses, 2019 pour la traduction française, première édition, Harvard university press, 2010

MOTTET Jean, *L'herbe dans tous ses états*. Prologue. Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2011.

NANCY J.L., *Le sens du monde*, Galilée, Paris, 1993.

NANCY (J.L.), *Résistance de la poésie*, William Blake and co, Bordeaux, 1997.

NANCY (J.L.), *Corpus*, Suites sciences humaines, éditions Métailié, Paris, 2000.

NANCY (Jean-Luc), *La pensée dérobée*, Galilée, Paris : 2001.

PAVEAU, RUCHON, Revue Itinéraires, *Discours animal. Langages, interactions, représentations*, « La linguistique et le langage animal. Résistances, décentrement, propositions. », Journals.openedition.org/itineraires, 2020, 2.

PELT Jean-Marie, *La vie sociale des plantes. Les extraordinaires capacités communautaires des plantes*, Fayard, Paris, 1984

PLATON, *Cratyle*, traduction d'Emile Chambry, GF Flammarion, Paris, 1967.

PRÉVOT Karine, Revue *Critique*, *Révolution végétale*, « Sommes-nous des lichens ? Une perspective végétale sur l'individu », *édition de Minuit*, Paris, mars 2018 n°850

ROGOZINSKI Jacob, « La réversibilité qui est vérité ultime », Collège international de Philosophie | « Rue Descartes » 2010/4 n° 70 | pages 61 à 73 <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2010-4-page-61.htm>

SAINT-AUGUSTIN, *De Magistro (Le maître)*, Editions Klincksieck, philosophie de l'éducation, Paris, 1993

SERRES Michel, *Le contrat naturel*, Essai Le Pommier, éditions Le Pommier, Paris, 2018

STEWART John, *Percevoir : monde et langage*. (Éd) Keller, Durafour, Bonnot, Sock. « Le sens biologique », Collection SH, Mardaga, Bruxelles, 2001.

TROTTEIN Serge, (coordonné par), *L'esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?* PUF 2000

VAN CAUWELAERT Didier, *Les émotions cachées des plantes*, J'ai lu, Didier, Plon, Paris, 2018.

VARGAS Fred, *L'humanité en péril. Virons de bord, toute !* Flammarion, Paris, 2019.

VARELA Fransisco, *Le cercle créateur*, collection La couleur des idées, Seuil, Paris, 2017.

VARELA Fransisco, Thompson Evan, Rosch Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Points essais, Seuil, Paris, 1993 pour la traduction française.

VARELA, *Invitation aux sciences cognitives*. Collection Points Sciences, Seuil, Paris, 1997.

WATSUJI Testurô, *Fudô, le milieu humain*. Commentaire et traduction d'Augustin Berque, CNRS éditions, Paris, 2011.

WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico Philosophicus*, NRF Gallimard, Paris, 1993 (première édition 1922)

WITTGENSTEIN, *Leçons et conversations*, suivies de *Conférence sur l'éthique*. Chapitre « Leçons sur l'esthétique », collection Idées / Gallimard, Nrf, Paris, 1971 pour la traduction française, édition anglaise : 1966.

WOHLLEBEN Peter, *La vie secrète des arbres*. Les Arènes, Paris, 2017.

WOHLLEBEN, *L'homme et la nature*. Les Arènes, Paris, 2020 pour la traduction française (édition originale, 2019)

WUNENBERGER, *L'imagination*, collection Que sais-je? , Puf, Paris, 1991.

4. Littérature, critique littéraire.

ADAM, *Pour lire le poème*, De Boeck Ducleot, Bruxelles, 1994.

ARSEQUEL Gérard, « *L'expérience originelle chez Jean Tortel* »

AUSTER Paul, *L'art de la faim. Actes Sud, Arles, 1992.*

BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Tel Gallimard, Paris, 1978

BALPE Jean-Pierre, *Lire la poésie*, édition A. Colin, Paris, 1980.

BARTHES, *Roland Barthes, écrivains de toujours*, Seuil, Paris, 1975.

BASHÔ, *L'étroit chemin du fond*. Oku No Hosomi. Introduction, traduction et commentaire par Alain Walter, William Blake and Co. edit, 2007.

BOURASSA Lucie, « Tout encore à dire : figurations du langage chez Jean Tortel », dans *Relire, relire Jean Tortel*, (textes réunis par Catherine Soulier, actes du colloque 19-20 avril 2011, université Paul Valéry, Montpellier 3.), revue Triage, supplément 2013, Tarabuste éditions

BRIOLET, *Lire la poésie française du XXe siècle*, Dunod, Paris, 1995

BROUILLETTE Marc André, (coordonné par), *Etudes françaises* n° 40/3, « *Le corps des mots. Lectures de Jean Tortel* », Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2004.

CASTIN Nicolas, « Limites du jardin : un parcours de la poétique de Jean Tortel. <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2004>

CASTIN Nicolas, *Littérature, Poésie et philosophie*, n° 120, Larousse, Paris, déc 2000, pp 3-32.

COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Puf écriture, Paris, 1997.

COLLOT Michel, *Littérature, De la poésie aujourd'hui*. N° 110, " Lyrisme et réalité", Paris, 1998, pp 38-48.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Collection Les essais, Librairie José Corti, Paris, 2005

COLLOT Michel, *L'herbe dans tous ses états*, « Sur le pré de Francis Ponge », éditions Champ Vallon, Seyssel, 2011.

COLLOT, *Le chant du monde dans la poésie française*. Corti, Paris, 2019.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Ecritures du corps. De Descartes à Laclos*. Puf écritures, Paris, 1992.

DÉSESQUELLE Anne-Marie, *Poétique*, "La perception esthétique chez Proust", n° 124, novembre 2000, Seuil, Paris, pp 413-430.

DOLHARÉ Kalixa, *Poétique de Jean Tortel*, Honoré Champion, Paris, 2012

DOLHARÉ Kalixa, *Modernités*, 35, « Le non-écrire » dans la poésie de Jean Tortel, Presses universitaires de Bordeaux, p 301-315, Bordeaux, 2013

DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau - Roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Collection littérature fac. Nathan Université, Paris, 2001.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988, tome 1*, « Débat sur la poésie », entretien avec Pleyne, Tortel, Durry, Sollers, Sanguinetti, Baudry à Cerisy-la-Salle, septembre 1963, NRF éditions Gallimard, Paris, 1978, paru dans *Tel Quel* n°17, printemps 1964

GEFEN Alexandre, *Esprit*, "Le poème comme forme de vie". Entretien avec Jean-Claude Pinson, Éditions Esprit, Paris, 2021/7 Juillet-Août, pages 127 à 133

GIONO Jean, *préface de Borély Maria, Le dernier feu*, Paris Gallimard, 1931.

GLEIZE J-M, *L'œuvre ou vert*, édité par Catherine Soulier, « Je ne sais situer », Université de Montpellier III, Montpellier, 2001

GLEIZE J-M, Publication de la société des lecteurs de Francis Ponge, rubrique « La fabrique pongienne ».

GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Gallimard, NRF, Paris, 1990.

GROS L.G., *Poètes contemporains*, " Jean Tortel ou le bonheur d'être poète", Sud poésie, Marseille, 1988, p 278-286.

GUGLIELMI Joseph, *Revue Critique*, "Clouer l'anthèse lyrique", n° 25, année 1969, éditions de Minuit, Paris, pp 879-887.

GUILLEVIC Eugène, *Si je n'écris pas aujourd'hui*. Avant-propos d'André Velter, Poésie / Gallimard / Télérama, Paris, 2015

GUILLEVIC, *Natures épousées. Poèmes*. Calligraphies de Lassad de Métoui. Editions Pierron, Sarreguemines, 2002.

GUILLEVIC, *Accorder, poèmes. 1933-1996*. Éditions Gallimard, Paris, 2013.

GUILLEVIC, *Terre à bonheur*, Seghers, collection Poésie d'abord. Paris, 1951, 1985, 2004.

GUILLEVIC, *Creusement, poèmes. 1977-1996*. NRF, Gallimard, Paris, 1987.

GUILLEVIC, *Poésie / Gallimard / Télérama*, Paris, 2015, avant – propos de A. Velter.

HANNA Christophe, *Poésie action directe*. Édition Léo Scheer, Paris, 2004.

JACOTTET, *Nouvelle revue française*, « Au jardin de Tortel », n° 200, août 1969, pp266-270, repris dans *Une transaction secrète. Lectures de poésie*. Gallimard, Paris, 1987.

JACKSON J.E., *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, Paris, 1992.

JOUVE Vincent, *La littérature selon Barthes*, collection Arguments, Les éditions de minuit, Paris, 1986.

LEWERS Daniel, « Contre Yves Bonnefoy ? » dans *Poésie / Première 44*

MICHEL J., *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Chédid, Dupin, Jabès, Jacottet, Tortel*. Archives des lettres modernes, 270, Lettres modernes Minard, 1998.

NASH Suzanne, *Etudes françaises, La présence de Tortel*, <https://www.org.fr/revues/etudfr/2004-v40>

NOËL Bernard, (sous la direction de), *Qu'est-ce-que la poésie ?* J.M Place, Paris, 1996.

PAILLER Alain, *Courrier du centre d'études poétiques*, "Tortel aux jardins-neufs : Figures d'un dés-astre", n° 197, 1997, Bruxelles, pp 95-105.

PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*. Champ Vallon, Seyssel, 1995.

PINSON Jean-Claude, *Pastoral. De la poésie comme écologie*. Champ Vallon, Ceyzérieu, 2020.

PINSON J-C, *Revue esprit*, « Le poème comme forme de vie », esprit.presse.fr, juillet-août 2021.

PONGE Francis, *La rage de l'expression*, Nrf Gallimard, Paris, 1976.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses*, suivi de *Proèmes*, Gallimard, Paris, 1967 (*Proèmes*, 1948)

PONGE Francis, *Œuvres complètes II*, « Le pré », « La fabrique du pré », « Les sentiers de la création », éditions Gallimard, Paris, 2002.

RAYMOND Jean, *Pratiques de la littérature*, « Sur Tortel », Seuil, Paris, 1978, pp 201- 211.

RICHARD Jean-Pierre, *Pages Payasages. Microlectures II*. Collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

ROYET-JOURNOUD, *Les objets contiennent l'infini*, collection Blanche, NRF Gallimard, Paris, 1984.

REVERDY P., *Cette émotion appelée poésie*, Flammarion, Paris, 1974.

SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris, 1948.

SCHOENTJES Pierre, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Corti, Paris, 2020.

SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject, Marseille, 2015.

SOLIER (de) René, *Contre terre*. Collection métamorphoses, Gallimard, Paris, 1949.

SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*. Collection Essais, éditions du Seuil, Paris, 1968.

SOULIER Catherine, *Cartes blanches n°1*, Jean Tortel, "Sur la ligne de l'ombre", 2000, P 59-77.

SOULIER Catherine (textes réunis par), *Actes du colloque 19-20 avril 2011, "Relire, relire Jean Tortel"*, Supplément Triages, éditions Tarabuste, Saint Benoît du Sault, 2013.

SOULIER Catherine, *Études françaises*, 40,3, « L'intérieur est le lieu. Poésie / Endoscopie. », p 65-78

STEINMETZ, *L'œuvre ou vert*, « La métaphore est inutile », Université de Montpellier III, Montpellier, 2001.

STEINMETZ Jean-Luc, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, article "Jean Tortel", PUF, Vendôme, 2001.

STÉTIÉ Salah, *Ur en poésie*. Collection Monde Ouvert, Stock, Paris, 1980.

TAMINIAUX Pierre, *Poétique de la négation, essais de littérature comparée*. L'Harmattan, Paris, 1997.

VALÉRY Paul, *Oeuvres Tome 1. Poésies. Mélanges. Variété. (Deuxième congrès international d'esthétique)*, Bibliothèque NRF de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

VIRGILE, *Le souci de la Terre*, Nouvelle traduction des *Géorgiques* par Frédéric Boyer, NRF Gallimard, Paris, 2019,

WIEDER, *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1988.

5. Thèses, revues, articles de dictionnaire, manuels, films, sites, conférence :

Thèses :

ASSAD Ali, *La poétique de Jean Tortel. Pour une lecture pragmatique*. Paris IV, 1998.

CAIN-ROULLIER Sylvie, *Des langages poétiques comme qualification de l'unité du monde. Follain, Frénaud, Tortel*. Poitiers, 2006.

ISSA Nada, *Du dynamisme textuel, entre esthétique et esthésie : approche sémiotique des stratégies textuelles pour la perception des textes poétiques*. Thèse préparée sous la direction d'Odile le Guern et soutenue à l'université Lyon 2 le 16/10/2015

PAILLER Alain, *Figures d'un monde végétal. Approches de Jean Tortel*. Thèse de 3^e cycle. Montpellier III, 1985.

RENAULT Jean – Baptiste *Théorie et esthétique de la métaphore : la métaphore et son soupçon, entre correspondances et dissemblances, métaphores linguistiques et iconiques*, thèse de doctorat en audiovisuel, dirigée par Jacques Aumont, soutenue le 27 juin 2013, université Sorbonne nouvelle, Paris 3

Reuves

Français aujourd'hui, Ecrire au brouillon, n° 108, 1994.

L'information grammaticale d'octobre 2002

Pratiques, La réécriture, n° 105-106, 2000.

Pratiques, n°113-114, juin 2002

Langages, 1970, N°17

Science et vie, Comment est née l'écriture, n°219, Hors-série, juin 2002.

Revue Europe/ Messidor, Montaigne / Jean Tortel, 1990.

Le Matricule des anges, Le mensuel de la littérature contemporaine, « La littérature se met au vert »

Revue Critique, Révolution végétale, Frédérique Aït-Touati, « Sommes-nous des lichens ? », mars 2018, n° 850.

Revue Critique Vivre dans un monde abîmé, n°860-861.et au vert », n°219, janvier 2021

Courrier international d'études poétiques, n° 204, 1994.

Action Poétique, n° 96-97, 1984.

Cahiers du Sud, n° 282, 2^e semestre 1946

Cahiers du sud, n° 299, 1^{er} semestre 1950

Cahiers du sud, Le haïku, poème des saisons, 38^e année, N° 305.

Articles de dictionnaires

Articles « écriture » sur le Larousse.fr, dans Ortolang sur <https://www.CNRTL.fr>, sur Wikipédia, dans le Littré : <https://www.littre.org>,

Dicocitations : <https://www.dicocitations.com> et [Mediadico.com](https://www.Mediadico.com).

Dictionnaire des philosophies, encyclopédie universalis, Albin Michel, Paris, 1998, p 1580

Dictionnaire fondamental de la psychologie, article « coenesthésie ». Larousse, 1997.

AUROUX Sylvain, *Notions philosophiques. Dictionnaire 2*. Article « Vérité ». PUF, Paris, 1990.

MOURRAL Isabelle, *Petite encyclopédie philosophique*, article « Vérité », éditions universitaires, Avignon, 1995.

EcoSSIMO.com, définition de « modes de vie » et « style de vie ».

internaute.com, définition de « style de vie »

Valette-Florence, iverdon.free.fr, définition de « style de vie »

Mercator-publicitor.fr, « style de vie »

lidifra.free.fr, définition de la « direction d'ajustement »

Petit Robert, article « opiniâtre ». Juin 2000.

Le Robert, article « esthésie », 1985.

Dictionnaire grec / français Bailly, « Aisthesis »

DUCARD Dominique, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, articles « Esthétique », « Esthétique critique ». Société française de philosophie, PUF, Paris, 1968.

ABLALI Driss, *Vocabulaire des études sémiotiques*, article « intentionnalité ». Honoré Champion, Paris, 2009.

DUPRIEZ, *Gradus, Les procédés littéraires*, collection 10 /18, Paris, 2003, p 436-437.

Wikipédia, article « écopoétique », consulté le 04 novembre 2021

Articles « écriture » sur le Larousse.fr, dans Ortolang sur <https://www.CNRTL.fr>, sur Wikipédia, le Littré : <https://www.littre.org>, Dicocitations : <https://www.dicocitations.com> et [Mediadico.com](https://www.Mediadico.com).

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, cnrtl.fr

Voltaire, article « bête » dans le *Dictionnaire philosophique portatif*.

Manuel

Manuel *Humanités, littérature et philosophie, 1ere*, chapitre « Les représentations du monde. L'homme et l'animal, de l'animal à l'homme, l'énigmatique frontière, Nathan, 2019, pp242-261

Filmographie

COMTE Olivier, *Gilles Clément, le jardin en mouvement*, éditions apres, 2017

MITSCH Jacques, *L'esprit des plantes*, Gedeon programme/arte, 2017

Sites

CLÉMENT Gilles, *Le jardin en mouvement*. [Www.gilles-clement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement](http://www.gilles-clement.com/cat-mouvement-tit-Le-Jardin-en-Mouvement)

CLÉMENT Gilles, *Le jardin planétaire*, www.gilles-clement.com/cat-jardinplanetaire-tit-Le-Jardin-Planetaire

Conférences / Séminaires

Alloa a présenté son ouvrage *Partages de la perspective*, paru aux éditions Fayard en 2022 au séminaire « Formes symboliques » organisé le 21 juin par Jean Lassègue, Antonino Bondi et Valéria de Luca.

AMIOT Pascale (2021), « Écopoétique de la biodiversité dans la poésie de Seamus Heaney : vers une écopoétique du vivant », Conférence durant la *Journée d'études de la biodiversité : enjeux littéraires, stylistiques, historiques*, organisée par l'université de Perpignan le 5 novembre 2021, <https://ecopoetique.hypotheses.org>,

Visite commentée du parc arboré du site des grottes Saint- Antoine et du Lycée Bahuet de Brive-la-Gaillarde par Hervé COVÈS (journée pédagogique à l'initiative de Mme Margez, directrice de Bahuet)

GATINEAU Christophe, conférence sur la permaculture. Médiathèque de Brive-la-Gaillarde, juin 2019.

www.franceculture.fr/conferences

Lenne (Catherine), maître de conférences et directrice de la Maison pour la science en Auvergne, dans une des conférences « Les plantes sont-elles sensibles ? Du 9 octobre 2020

TSALA-EFFA Didier, « A partir de Varéla : quelques considérations sémiotiques autour de la neuro-cardio-phénoménologie », séminaire international de Paris, 13 janvier 2021. Les articles cités de N. Depraz sont ceux de 2015 et 2018

Annexes

Annexe 1

Insituable est le lieu

Insituable
Est le lieu
Même hors de la nuit
Ou que l'immense doigt d'éclair
Le désigne ou pas.

La lumière ordinaire
Désorienté
Sur des massifs et ses tournants
Égarent les horizons Marcher
Sur les ronds les insectes.
(Ce dont on parle et qu'on ignore
Par conséquent.)

Certain bleu
En suspension
Ne tombe pas.

Les gouttes ombres
Ou l'averse
Ce n'est pas lui.

Une lueur
Tuméfie le jardin
Après-midi

Trace possible d'une nuit
Qui ressemblait à ça
Ou le cadre livide
De celle à venir et quand

Le simulacre occupera
Le jour dissocié.

Le chien tue
Hors de la haie.

Les bêtes s'étirent
En aimant.

Le bon le mauvais vent
Sont de passage.

On ne sait pas
Si ça flambera

Qui continue
Là devant.

Le feu difficile à comprendre
Se propage ou s'étouffe
Selon sa propre loi
Lancée en brèches

Ou l'indistinct cramage
Du tas qui fume un peu.

Un cercle inerte marquera
Le lieu d'une métamorphose.

On fait le feu (mais non
L'eau l'air la terre
Ou les nuits, l'orage, le jour).

Plutôt : on le fait
Sortir du bois.

On met le feu (où détruire
ou purifier).

Il prend (n'importe
Quel objet dans sa langue).

Après l'éclatement
Le bois jaunit
A fleur de terre.

Le jaune contient le noir
C'est dans le blé.

L'oeuf germé se répand.

Indiscernables de loin
Les veines rouille
Tracèrent le caillou.

Le rayon
Éclate la nuit.

Dans les tournants du cuivre
Le miroir.

Le jour n'est pas sans ombre
Ni buisson blanc.

Le chien renverse
Les résidus.

Les épluchures
De nos mangers os
Encore un peu rouges

Salissant

Il aime.

Mange répand.

Cri du plâtre ou fissure
Les morceaux se rejoignent
Seuls.

Cela paraît en ordre

Devant et rien.

Les gestes de la pierre.
Une certaine respiration
Qu'un craquement continuera
Au cœur des lignes, des forces.

Pour voir cela.

Façade rétablie
Ici. Lézardes
Ne se voient pas.

Le système humecté secrète
Brouillards sueurs qui le dérèglent.

Mais flaques fréquents miroirs.

Et les rigoles transparentes
En trop plein des nappes sous terre
Pourvoient selon la pente, apaisent
Les soifs bien sûr des plantes et du chien,
Assouplissent aussi les alentours du feu.

Le système est flexible. Les courbes
S'engagent à demi dans le volume vert.
Les doigts surpris que cède le compact
Pénètrent.

Ce qui pleut
Est immensurable.

Entrée en terre le volume
Que l'eau déplace on l'ignore.

(Égal à celui qui bougea
Des ombres ébranlées.)

Beaucoup de vide pour
Qu'elle descende
Et les fissures du compact
Peut-être dangereuses.

La croûte quelquefois s'affaisse et l'eau
Réapparaît.

Elle tomba très pure
Salit cependant la lumière.

Pâte de boue
Instable

L'outil soulève le gluant

Une adhérente
Nuit mouillée

La terre coule
Comme les coings.

Pluie ou
Filaments échappe
À la mesure plusieurs
Infiltrations.

Les figures interrompues
Par des trous
Déconcertées d'être là comme si
Elles devaient y être.

Fissurées

Sous un poids
(le temps est lourd
On dit.)

Passer là-dedans Décider
Chaque espace est un plein
Qu'il est un vide.

Abstrait ceci. Peut-être horrible.

Démonstration interrompues
Par l'obstacle tramé
Entre deux trous Nulle
Errance possible mais

Si c'est un plein
Sa cohérence est superflue.

Qui tient à peu près Tremble
Le plafond bleu
 C'est lumière
Parfois pourrie
 noircit comme un vieux mur
 les poutres
 Ici

S'effondrent dans le feu

N'est pas solide mais
Quotidienne rupture d'un
Système enroulé sueurs
Remplaçant une peau
À peu près bleue.

Ne tombe pas
Sauf les feuilles

Cela tient
Le banc la margelle
Les angles

S'appuyer marcher et merveille
Sauf que l'herbe s'écrase
Certains fruits
 La pourriture est lente
Car en somme ça tient
C'est une espèce de.

Le bien nommé s'inscrit dans sa figure.

Tremble ainsi, feuilles glabres
Désormais reflets de ce nom
Qui les regarde trembler.

Instable passager
De la transparence de l'aube
Une peau ou bien
Sous le vent l'ombre.

Une chose parfois
Trempee dans l'eau.

C'est comme si
C'était ainsi.

Enraciné, debout.
L'écorce tombe
À la saison.

Le ruban noir hors de l'étui
Se déroule normalement.

Aussi bien là
Que là brûle
N'importe où.

Chaque foyer
Force les yeux.

Les racines inextricables
Dans tous les sens.

Chaque tournant
Désorienté.

Nul autre pour
L'étendue composée
D'objets dans le jour.

Le logement
Est en désordre.

On est ici mais c'est
N'importe où le soleil
Emporte son angle.

(De ma gauche à ma droite
Si je regarde au sud.)

Les ombres à portée
Constituèrent le sol
Qualifiaient les formes

Sur lesquelles marcher
Signifiait ici.

Très peu de vent Assez
Pour que remuent des corps
Distincts inséparables
Mesurés selon l'angle
Qu'ils présentent à la lumière.

À l'intérieur des lignes sombres
Quelque récit peut-être exact.

Épuiser tout débat La nuit
L'aube inutile
De dépasser le cadre.

Là devant le danger est comme
Hors du cadre
(Pas de la même espèce.
Contenu.)

Annexe 2.

L'objet hors des plis

S'écrase un amas
D'étoffe ou rideau.

L'objet hors des plis qu'il traverse
Apparaît se montre.

N'a cure que j'y sois.

Le vêtement insuffisant
Se déplace pour compenser
La part interdite ce là
Qui n'a pas la parole.

Chaque objet devant l'autre
Fait son ombre

Propre et porte
Sur l'autre une ombre

Plus courte à midi.

Ils s'interfèrent laissent
Les franges nécessaires
Au jeu de leurs surfaces
Réjouissant.

Opacifiant
L'espace amoncelés

Ils sont
Là devant où n'est rien
Autre qu'eux

Et variant
À la surface
Les rives prochaines.

Inutile de composer
Ce que serait ce là
Autrement qu'eux.

La nuit le désert sont
Des objets invérifiables.

Tout désir les suppose
Et traversés suscite
Une transparence qui
Dérange le compact.

Les yeux fermés la masse
Qui reposait remue
Étonne le dormeur.

Toute lueur fissure
L'instable système
Des épaisseurs.

Obstacles et
Jetés

Partout ils sont Toujours
Un désir les désigne
Un nom les affuble

Les interrompt arrête
Arbitrairement ce là
Les ruina peut-être
Aussi les décore.

Se dévorent on ne dirait
Quelles sont leurs limites
N'étaient leurs noms,

Fables opaques.

(Objet : ce qui est
Placé devant ce qui
Affecte les sens
Les provoque ce qui se montre
Corps objet de désir.)

La transparence à traverser
Apparemment.

(N'importe quoi
Qui bouge ou non.)

Un fleuve se traverse.

Dans le jour on dirait
Qu'ils ne sont pas impénétrables.

L'œil ne peut les franchir
Sinon fermé.

Sans hiatus à l'intérieur
De ce qu'ils sont
Se gênent et s'usent

Les contours visibles
De l'espace occupé celui
Qui s'interrompt
(qui occupe).

Indiscernables
Durant l'orage.

Divisibles infiniment joints
Lézardés
Répandre silences
Que le jour déclara.

L'ombre par eux formée
Que le jour déforma
Selon tel ou tel vent
Ou par l'heure.

Ainsi chacun détruit l'autre
Instruit son mouvement
Ou son repos.

Nul blanc
Dans l'espace.

L'amas secrète une figure
Pour remplacer
Mais étrangère et nulle place
Là-dedans sinon
Se renverser sur le blanc préparé

Ailleurs où déposer le nom.

Le blanc divague et tremble
Nul objet
Ne le traverse sans dommage
Ni répéter quelque épaisseur,

Son lieu
Des sillons parallèles
Figurant la pénétration.

Frontières et comme
Si l'enjambée suspendue
Le vide soudain
Composait le nom.

Une fissure
Il apparaît

À partir de quoi volet
Ou ciel rempart.

Mais justement limite
Ce que l'opaque interrompt.

L'espace abstrait commence
Après lui.

Annexe 3. Extrait de « L'acte d'écrire », p 33-34

« Quel surprenant besoin que le mien. Est-il ce phénomène d'autodestruction que je redoute ? Je dois à tout prix le justifier, peut-être en le réinventant, ou l'abolir.

Mais le fait que je suis en train d'écrire, je ne peux pas l'abolir. Mon acte s'est emparé de moi, si bien qu'il a l'air de me constituer. Je ne pourrais pas (ou ce serait trop facile...) le justifier pour des raisons que je ne trouverais pas à l'intérieur de lui-même. Certes, il aura des conséquences qui le dépasseront : à condition qu'il ait bien été. Que je le veuille ou non, elles sont contenues dans les tracés de la plume qui seront, ces ondes, cet ébranlement, ce mouvement qui naîtra de lui et qui changera quelque chose, ses limites véritables à travers la durée de son résultat ; et sa seule justification, comme la nature du pain qui se mange figure et justifie le geste du laboureur. Le texte sera, à partir de l'acte d'écrire, en vue de. Je ne saurais cependant justifier cet acte que j'accomplis par les conséquences qui découleraient de son résultat, puisque je ne sais pas encore, moi écrivain, s'il y aura un résultat. Je veux dire par là si les signes d'encre alignés sur le papier figureront quelque chose de la nature du corps – (corpus) ? Que j'ignore si j'aboutirai à un texte ne m'empêche pas de l'écrire. Le texte n'est pas. Il n'est pas encore fait. Peut-être ne le sera-t-il jamais.

Seule se poursuit l'action de le former qui se prolongera plus ou moins longtemps selon les circonstances et qui présente une intensité de présence suffisante pour éliminer tout le reste.

Je reconnais que rien ne me force à écrire, sinon le besoin intérieur dont je suis, par moment, le théâtre et que je ne puis autrement définir que de l'appeler intérieur. Pour lui résister, je n'aurais à faire appel qu'à moi. Aucune mission. Nulle pression du dehors. Nulle entreprise ne s'exerce apparemment contre moi, pour m'y forcer. Aucun dieu, aucun démon ne m'aide ni ne me poursuit et je ne suis pas davantage en état de crise somnambulique, hypnotisé ou envoûté. Mais vacance, vide et... J'ai conscience de mon état (désagréable, la contradiction qui remue entre ce vide et l'impression d'être chargé comme le temps quand l'orage est incertain), tandis que le besoin d'écrire m'apparaît néanmoins comme tendant à une fin désirable. Aussi, loin de chercher à lui résister, je mets tout en œuvre pour le satisfaire, même au prix d'un certain effort, parfois douloureux. Je vais jusqu'à le provoquer, en créant systématiquement les conditions matérielles favorables à son assouvissement. Ce n'est peut-être rien dire, ou dire le rien, car toutes les obscurités subsistent, à qui, comment, pourquoi. C'est à remuer. Ça vient du corps (pour être transformé en corps ?). Certes, c'est un désir, ce qui pousse à déchirer le noir. Ce n'est peut-être qu'un désir (un des miens). Alors, nécessairement dans le noir douloureux. Ça veut s'échapper de mon corps, en vue de l'acte. (Dépasser la poussée pulsionnelle, intégrer les borborygmes, etc.) Je laisse ce qui bouge et que seul le résultat de mon acte pourra quelque peu maîtriser, s'agiter par dessous. Ça vient peut-être de plus loin – oui, comme une levée d'orage. »

Annexe 4

Quelques lectures complémentaires sur l'esthesis :

Dans une étude de 2012, J. Fontanille fait ainsi référence à une « esthésie du paysage limousin » (Aubazine) de Jean – Paul Chavent dans *Le dieu qui dort*.

La thèse de Lydie Ibo, exploitait totalement le sens greimassien du terme. De même, Laïla El - Hajji-Lahrimi, dans son ouvrage *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu*. L'étude s'appuie sur les célèbres évocations de la madeleine, des clochers, de la petite phrase de Vinteuil ou des pavés par le narrateur d'*À la recherche...* « Lors de ces moments uniques », nous dit Leila, « la relation du sujet au monde du sens s'étend, s'intensifie, elle relève de l'esthésie ». « Le sujet est ainsi arrêté devant certaines impressions sensorielles, qui s'imposent à lui parce qu'elles semblent renfermer autre chose

de plus que leur paraître ». « Avec l'esthésie la relation du sujet au monde du sens est intensifiée, l'espace de la scission qui sépare le sujet de l'objet est annulé ». Elle cite en note Poulet : « Car l'acte de l'imagination ou du souvenir n'est rien d'autre que cela : opposer à la perception extérieure une image qui soit notre création propre ; hausser l'impression jusqu'à l'expression ». Elle analyse ensuite les mouvements de l'âme, les émotions (« puissante joie ») et le plaisir esthétique du narrateur (l'expérience du sublime, le « quotidien intensifié par l'expérience esthétique »).

Dans un article paru dans *Littérature*, A.C. Désesquelles a établi la différence entre ce qu'elle appelle la « perception ordinaire » et la perception esthétique. Elle distingue deux types de « perception ordinaire » qu'elle classe comme l'« ineffable » opposé à la nomination. Les caractéristiques attribuées à la perception esthétique sont souvent proches de celles que nous venons de mentionner et elle fait largement reposer son propos sur les exemples de Proust. A aucun moment, cependant, le terme d'esthésie n'est employé. Nous le citons ici car nous l'avons lu avec grand soin et intérêt.

Une réflexion sur la relation entre esthésie et négativité a été menée par Veronica Estay Stange⁹⁴⁴. L'auteure adopte un point de vue très structural sur l'esthésie. Il y a toujours une forme de négativité attachée à l'objet esthétique, la négativité est condition structurale et facteur d'une « motricité » qui participe à la sémiotique perceptive. L'étude est plus spécifiquement musicale : rythme et cadence sont au centre de ses intérêts, avec des références à Greimas et, par exemple, « l'attente de l'inattendu » dont il parle dans *De l'imperfection*. La négativité, tout compte fait, est envisagée comme « positivité en puissance », comme « mode d'existence » et non comme disjonction.

L'usage du terme Esthesis par Bucher dit aussi cela, lorsqu'il parle d'une « esthesis de la décomposition » ou d'une complicité de la signification avec le non-sens ou le silence. Il parle d'« esthesis créatrice », ce qui est une positivité en puissance.

Dans *Esthétique de la communication*, au chapitre « Le temps, ce grand sculpteur », Herman Parret remonte à Aristote et à son *De anima* : « Aristote constate dans ces textes l'existence de la *sensation commune* (*aisthesis koinè*). *Aisthesis koinè* préfigure la *synesthésie*, catégorie essentielle pour les fondements de la pragmatique. (...) Elle a trois fonctions : « une rencontre de plusieurs sensations d'origine sensible hétérogène », « rendre la sensation consciente », enfin « le sens commun juge (*krinein*) des sensibles et unifie la connaissance ». Chez Kant, dans *Critique de la faculté de juger*, le « *sensus communis*, ou ce sens commun à tous, fonctionne comme l'a priori du jugement esthétique et comme fondement de la communicabilité et de l'intersubjectivité. » (70) H. Parret distingue alors clairement les deux notions : « la *sensation commune* chez Aristote est une affaire de sensation tandis que le *sensus communis* chez Kant est une affaire de sentiment, mais la *synesthésie* pourrait fonctionner comme le lien entre les deux, et nous aider à formuler une notion de temps *esthésique* (Aristote) et de temps *esthétique* (Kant) ».

H. Parret ajoute que « Les « petites » ontologies s'installent selon l'isotopie de l'éclosion, de la rupture et de la fracture, et donc des seuils et du discontinu. Leur effet esthétique est celui de « l'éblouissement, du frémissement, du tressaillement, de la secousse, de la syncope tensive. ».

« En fait, ajoute-t-il, les jeux infinis, les expériences fusionnelles, la mémoire nostalgique – tous facteurs d'hétérogénéité – sont les franges esthétiques de l'objet pragmatique, et il faut les aborder à la « manière » de l'esthète (*modus aestheticus*) pour qu'elles ne soient pas absorbées par le paradigme dominant. »

944 Veronica Estay Stange, Actes Sémiotiques n° 117, « Esthésie et négativité », 2014.

Nada Issa a écrit une thèse intitulée « Du dynamisme textuel, entre esthétique et esthésie » en 2015. Parmi les trois poèmes de son corpus, elle a choisi d'étudier « la ville à déterrer » de Jean Tortel et nous avons lu avec soin cette partie de son travail, qui met en relief des traits essentiels et récurrents de la poétique de Jean Tortel. Sa méthode d'analyse comporte quatre étapes : le découpage textuel, les instances discursives (de J-C Coquet), le rythme et les parcours figuratifs (figures et isotopies). La perception de la lecture est soignée, les outils fondamentaux de la sémiotique sont convoqués et chaque point abordé est légitime. Elle évoque ainsi un « montrer perceptif » opposé au « dire scientifique » particulièrement intéressant et judicieux. Jean Tortel montre « une vérité sensible : son univers perçu », nous dit l'auteure avec justesse ainsi qu'un lecteur débrayé dans le poème concerné. Mais comme le titre de sa thèse l'indique, elle travaille sur les perceptions du lecteur.

Index alphabétique

A

Absence, 103
actualisation, 17, 56, 64, 107, 108, 120, 159, 200, 211, 230, 231, 233, 244, 246, 249, 286, 337, 380, 382
adaptation, 30, 50, 55, 62, 93, 198, 203, 239, 337, 338, 383
ajustement, 15, 17, 26, 56, 70, 111, 211, 230, 231, 239, 246, 263, 336, 358, 382
ambient, 22, 47, 55, 56, 209, 246, 295, 332
ancrage, 12, 32, 39, 40, 52, 66, 72, 98, 115, 119, 135, 193, 267, 280, 334, 335, 337, 383
animaux, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 17, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 76, 85, 125, 141, 177, 181, 184, 190, 247, 303, 309, 311, 315, 316, 321, 324, 330, 335, 338, 339, 347, 349, 379
anthropocentrisme, 17, 49, 181, 182, 324, 333
anthropomorphisme, 12, 19, 56, 165, 169, 182, 249, 381
apparaître, 34, 39, 42, 44, 73, 81, 86, 89, 91, 113, 118, 135, 138, 139, 141, 170, 171, 172, 173, 206, 208, 210, 212, 217, 249, 256, 279, 286, 295, 336, 343, 381
arbitraire, 32, 80, 107, 144, 147, 215, 221, 222, 223, 225, 249, 250, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 278, 279, 280, 281, 304, 307, 328, 329, 331, 332, 337, 383
atmosphère, 23, 26, 39, 131, 153, 159, 163, 284, 285, 336, 383
attente, 25, 43, 46, 53, 103, 106, 111, 129, 173, 174, 194, 198, 211, 214, 226, 227, 228, 233, 234, 235, 286, 288, 296, 300, 302, 337, 371, 382
attention, 14, 18, 19, 39, 41, 42, 53, 56, 60, 93, 100, 115, 135, 140, 144, 187, 193, 196, 210, 213, 223, 225, 227, 242, 243, 246, 261, 276, 316, 320, 330

B

Barthes, 43, 76, 89, 90, 91, 95, 112, 118, 119, 209, 246, 250, 251, 263, 271, 272, 273, 288, 294, 314, 344, 355, 356, 380
Berque, 9, 14, 17, 20, 22, 23, 25, 28, 70, 72, 118, 246, 256, 268, 307, 334, 335, 336, 349, 353, 354
biosémiotique, 10, 55, 324, 327, 328
boucle, 27, 92, 139, 216, 327, 336

C

catastrophe, 33, 97, 151, 199, 214, 218, 244, 255, 294
chair, 14, 29, 39, 41, 87, 90, 110, 111, 113, 119, 135, 148, 149, 158, 162, 165, 199, 209, 212, 223, 224, 314
Clément, 21, 24, 25, 70, 148, 245, 258, 335, 353, 359, 379
co-énonciation, 67, 72, 248, 335, 338

cognition, 28, 30, 35, 69, 91, 95, 103, 105, 250, 326, 379, 380
Collot, 8, 9, 74, 125, 289, 290, 317, 333
communication, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 33, 49, 50, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 80, 85, 90, 91, 95, 134, 177, 180, 189, 211, 247, 249, 253, 265, 269, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 290, 295, 297, 300, 302, 311, 314, 316, 319, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 337, 338, 339, 343, 347, 348, 349, 351, 371, 379, 380
contexte., 253, 282, 289, 329
conversion, 26, 28, 83, 92, 138, 220, 224
corps, 8, 13, 14, 15, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 57, 61, 62, 63, 72, 75, 83, 84, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 127, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 179, 181, 183, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 231, 232, 233, 236, 238, 239, 246, 247, 250, 254, 256, 258, 259, 260, 265, 267, 269, 273, 274, 275, 285, 292, 295, 296, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 319, 322, 323, 326, 330, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 345, 347, 349, 353, 355, 366, 370, 379, 380, 381, 382
corps propre, 40, 41, 44, 94, 150, 155, 174, 194
corps véritable, 122, 137, 162, 190, 210
coupure sémiotique, 331
cratylisme, 89, 257, 259, 260
culture, 9, 10, 12, 17, 20, 21, 23, 28, 35, 46, 55, 71, 78, 80, 85, 86, 101, 103, 120, 133, 169, 218, 236, 243, 245, 247, 266, 272, 276, 289, 293, 294, 309, 313, 314, 315, 319, 321, 323, 335, 341, 342, 344, 351, 352, 379, 382

D

décentrement, 7, 101, 209, 270, 334, 383
déconstruction, 85, 121, 124, 125, 139, 289, 290, 292
Deguy, 9, 10, 13, 15, 70, 73, 89, 114, 134, 182, 247, 249, 280, 332, 334, 335
dé-hiérarchisation, 254, 255, 256
Descola, 7, 9, 17, 21
déterminisme, 11, 17, 56, 105, 199, 334

E

Eco., 34, 66, 120, 248, 252, 259, 271, 272, 274, 283, 307, 308, 309, 315, 321, 322, 324, 328, 330, 348
écoesthétique, 120, 134, 210, 336, 382
écologie, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 37, 70, 99, 114, 182, 245, 247, 249, 266, 267, 282, 302, 325, 333, 335, 336, 338, 342, 343, 351, 352, 353, 356, 357, 379, 383
écophénoménologie, 15, 210, 249, 306
écopoème, 13, 120, 336, 337
écopoétique, 8, 9, 10, 13, 14, 71, 73, 99, 119, 120, 209, 249, 333, 334, 335, 357, 358, 359
écosémiotique, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 21, 25, 28, 55, 71, 72, 77, 82, 99, 102, 117, 119, 180, 210, 225, 226, 247, 248, 249, 250, 256, 268, 281, 287, 302, 303, 307, 313, 325, 330, 333, 334, 336, 338, 339, 379
écosituée, 120, 142, 181, 244, 334
écriture, 4, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 21, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 132, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 152, 157, 160, 162, 163, 170, 177, 181, 186, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 249, 260, 265, 270, 273, 275, 284, 288, 289, 293, 294, 295, 298, 302, 305, 323, 331, 332, 334, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 355, 357, 358, 380, 381, 382
éléments, 14, 16, 33, 43, 45, 50, 57, 65, 66, 86, 88, 101, 116, 132, 146, 147, 161, 175, 176, 183, 193, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 242, 261, 278, 284, 286, 304, 305, 314, 315, 317, 318, 325, 328, 329, 353, 382
émergence, 12, 72, 102, 108, 117, 120, 125, 134, 146, 154, 164, 172, 194, 196, 205, 238, 307, 313, 334, 337, 381
émotion, 61, 101, 108, 110, 131, 227, 236, 238, 244, 255, 276, 306, 316, 317, 333, 337, 345, 355, 357, 384
empreinte, 106, 109, 110, 160, 193, 233, 241, 248, 250, 310, 329, 337, 380
énaction, 23, 30, 66, 94, 95, 323, 326, 332
énonciation, 11, 13, 15, 26, 41, 46, 56, 64, 65, 66, 67, 68, 72, 76, 82, 84, 87, 97, 98, 99, 101, 112, 115, 118, 119, 136, 147, 152, 166, 169, 186, 210, 225, 246, 247, 268, 281, 282, 290, 298, 302, 326, 327, 332, 335, 336, 338, 339, 343, 346, 347, 349, 379, 380
enveloppe, 18, 41, 51, 57, 94, 96, 110, 113, 151, 152, 157, 158, 166, 199, 211, 212, 215, 222, 223, 224, 250, 379, 381
environnement, 8, 10, 14, 16, 18, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 50, 52, 53, 55, 63, 66, 69, 71, 72, 95, 105, 158, 265, 312, 317, 326, 336, 338, 348

espace, 9, 15, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 36, 39, 40, 41, 43, 47, 60, 67, 72, 73, 77, 90, 93, 94, 95, 99, 101, 105, 112, 113, 116, 119, 120, 121, 123, 132, 133, 137, 142, 144, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 159, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 176, 177, 182, 185, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 228, 232, 233, 237, 241, 246, 253, 254, 255, 257, 258, 265, 270, 273, 275, 284, 293, 294, 296, 298, 301, 304, 307, 318, 335, 336, 337, 341, 347, 364, 367, 368, 369, 371, 379, 382
esthésie, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 106, 112, 113, 135, 142, 159, 173, 188, 193, 194, 217, 314, 357, 358, 370, 371, 372, 380
esthesis, 42, 44, 45, 46, 47, 70, 73, 120, 173, 214, 370, 371, 379, 381, 384
éthique, 8, 10, 13, 14, 16, 19, 21, 22, 29, 68, 120, 134, 208, 228, 246, 247, 255, 302, 325, 337, 338, 339, 355

F

fleur, 3, 49, 54, 63, 122, 163, 164, 165, 166, 174, 175, 180, 194, 269, 361
Fontanille, 15, 23, 24, 26, 36, 40, 41, 44, 55, 56, 57, 60, 66, 79, 81, 82, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 106, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 127, 138, 147, 151, 158, 162, 194, 195, 197, 217, 221, 226, 253, 335, 336, 337, 344, 345, 346, 370, 380
force de vie, 13, 46, 76, 117, 141, 209, 230, 236, 337, 382
forme de vie, 13, 21, 71, 99, 114, 115, 116, 117, 119, 126, 164, 210, 213, 226, 236, 244, 246, 247, 336, 337, 344, 345, 356, 381, 382
fractale, 28, 113
frontière, 41, 44, 63, 170, 171, 191, 192, 203, 207, 208, 243, 253, 266, 359, 381, 382

G

geste, 15, 59, 70, 72, 76, 79, 82, 83, 85, 86, 88, 90, 99, 100, 101, 108, 109, 110, 112, 118, 119, 120, 139, 147, 157, 161, 163, 165, 166, 203, 209, 213, 222, 223, 225, 226, 239, 245, 247, 256, 271, 273, 274, 281, 309, 312, 323, 335, 337, 344, 345, 347, 349, 350, 370, 380, 383
grammatologie, 77, 79, 85, 86, 96, 120, 283, 331, 343, 347, 380
Greimas, 23, 31, 33, 34, 36, 40, 43, 44, 46, 58, 66, 75, 114, 138, 151, 157, 158, 162, 173, 253, 261, 301, 310, 314, 315, 319, 320, 325, 327, 329, 330, 342, 343, 344, 345, 351, 371, 379
Guillaume, 82, 83, 119, 322, 323, 380
Guillevic, 89, 121, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 180, 242, 294, 340, 381

H

haïku, 117, 118, 119, 134, 210, 233, 358, 381
herbe, 14, 22, 23, 48, 72, 136, 147, 162, 168, 169, 175,
183, 187, 188, 189, 351, 352, 354, 355, 364

I

inscription, 30, 40, 51, 65, 69, 70, 73, 77, 82, 85, 96, 97,
99, 103, 109, 110, 119, 120, 174, 205, 207, 212, 223,
225, 268, 331, 337, 350, 354
intentionnalité, 15, 39, 43, 46, 68, 69, 70, 87, 94, 107,
108, 109, 111, 115, 116, 117, 150, 164, 165, 166, 170,
177, 200, 211, 212, 216, 217, 230, 246, 297, 300, 306,
314, 318, 358

J

Jakobson, 58, 69, 264, 281, 284, 302, 314, 316, 379
jardin
jardins, jardinier, 13, 14, 15, 20, 21, 24, 25, 57, 70,
117, 120, 121, 127, 141, 142, 144, 147, 148, 152,
156, 157, 158, 160, 161, 168, 182, 190, 191, 193,
196, 197, 198, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 230, 236, 237, 239, 240, 246, 247, 258,
291, 293, 295, 301, 303, 334, 335, 336, 337, 355,
356, 359, 360, 379, 381, 382, 384
jardins zen, 141, 210, 231
Jullien, 17, 107, 108, 118, 119, 258, 317, 353
JULLIEN, 353

K

Kerbrat-Orecchioni, 65, 66, 67
kinesthèse, 212
Klinkenberg, 32, 55, 97, 98, 258, 266, 281, 282, 317, 324,
328, 329, 346, 380
Kohn, 7, 17, 64, 334

L

langage, 1, 7, 12, 13, 15, 16, 18, 29, 32, 37, 38, 44, 50,
55, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 75, 76, 78,
79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 96, 97,
100, 101, 102, 106, 111, 112, 114, 115, 116, 119, 120,
121, 122, 123, 125, 126, 131, 134, 135, 136, 137, 139,
146, 147, 152, 162, 168, 169, 170, 172, 177, 179, 180,
181, 182, 207, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 220,
223, 224, 229, 230, 232, 235, 237, 239, 241, 242, 246,
247, 249, 250, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 263, 264, 265, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275,
277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 297, 302, 303, 305, 306, 307,
308, 309, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 334, 336, 337,

338, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 352,
353, 354, 355, 379, 380, 381, 382, 383, 384
Latour, 9, 17, 18, 19, 27, 39, 66, 70, 75, 191, 197, 336
lecture, 7, 22, 25, 34, 38, 45, 51, 60, 65, 72, 73, 75, 83,
85, 87, 104, 121, 130, 135, 136, 172, 180, 181, 186,
196, 197, 236, 237, 239, 242, 274, 281, 283, 285, 286,
287, 289, 292, 293, 295, 301, 314, 319, 323, 333, 337,
344, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 357, 372, 383, 384
lien, 10, 12, 19, 20, 28, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 82, 85, 91,
98, 100, 104, 108, 119, 160, 164, 165, 171, 183, 184,
193, 239, 246, 247, 258, 261, 262, 268, 280, 287, 295,
302, 305, 306, 308, 316, 323, 332, 334, 349, 371, 380
lieu, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 19, 20, 21, 24, 27, 28, 29, 31, 35,
36, 37, 39, 41, 44, 46, 53, 56, 62, 64, 70, 71, 72, 73,
74, 76, 77, 78, 82, 86, 87, 90, 96, 101, 105, 109, 112,
116, 119, 120, 121, 130, 136, 137, 140, 141, 142, 147,
149, 153, 154, 158, 160, 161, 168, 174, 176, 181, 187,
188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
200, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 214, 216, 225,
229, 231, 232, 235, 237, 238, 242, 244, 246, 247, 253,
258, 262, 269, 270, 277, 282, 285, 286, 287, 292, 293,
298, 299, 301, 302, 304, 305, 307, 309, 310, 320, 331,
334, 335, 336, 337, 339, 346, 357, 360, 361, 369, 380,
382, 384
limite, 20, 27, 36, 44, 56, 90, 166, 169, 171, 183, 193,
211, 221, 237, 251, 284, 324, 369
linguistique, 7, 12, 15, 23, 39, 56, 59, 61, 63, 64, 65, 66,
67, 68, 78, 79, 83, 88, 92, 97, 98, 100, 101, 105, 114,
124, 140, 146, 147, 152, 162, 214, 230, 248, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
265, 266, 267, 269, 274, 279, 280, 281, 282, 287, 288,
292, 294, 300, 303, 305, 307, 308, 312, 313, 320, 323,
326, 328, 329, 330, 332, 334, 337, 338, 340, 341, 342,
343, 346, 347, 348, 349, 350, 354, 379
lumière, 26, 33, 35, 49, 50, 51, 52, 54, 129, 133, 140,
143, 153, 154, 161, 163, 164, 170, 180, 186, 192, 195,
196, 197, 199, 201, 202, 205, 206, 229, 237, 243, 247,
252, 257, 258, 275, 287, 291, 298, 308, 318, 328, 336,
345, 360, 363, 364, 366

M

maillage, 7, 21, 27, 120, 141, 191, 197, 209, 334, 336,
379
marquage, 82, 109, 110, 222
médiation, 10, 14, 15, 21, 28, 40, 41, 42, 58, 70, 73, 76,
82, 83, 84, 85, 99, 103, 119, 120, 142, 159, 238, 247,
271, 277, 300, 314, 332, 335, 379, 380, 381
Merleau-Ponty, 23, 24, 29, 30, 31, 38, 39, 40, 41, 42, 44,
83, 84, 130, 135, 139, 148, 149, 159, 180, 191, 207,
216, 250, 278, 304, 310, 312, 314, 323, 330, 348, 351,
352, 353, 384
mésologie, 21, 22, 25, 28, 335, 336, 353, 379
métaphore, 19, 56, 73, 74, 90, 98, 101, 124, 128, 131,
136, 164, 177, 203, 226, 240, 249, 262, 263, 264, 265,

274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 305, 306, 318, 327, 343, 348, 357, 383

milieu, 10, 12, 20, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 46, 47, 49, 53, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 67, 68, 72, 87, 89, 90, 91, 96, 104, 105, 118, 121, 128, 129, 130, 135, 136, 158, 183, 186, 223, 239, 243, 246, 267, 268, 273, 287, 307, 311, 312, 325, 326, 330, 331, 334, 338, 351, 354, 380, 381

modalité, 93, 113, 120, 170, 272, 279

Morizot, 17, 19, 20, 38, 47, 54, 59, 61, 68, 116, 303, 304, 330

Morton, 7, 17, 19, 21, 27, 42, 74, 75, 191, 197, 209, 246, 335, 336

motivation, 25, 94, 111, 236, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 266, 280, 283, 304, 329, 337, 383

mouvement, 9, 15, 17, 18, 21, 24, 25, 27, 41, 48, 51, 56, 57, 73, 75, 82, 84, 88, 91, 92, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 117, 120, 124, 125, 127, 128, 138, 142, 147, 148, 150, 156, 158, 159, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 170, 172, 182, 192, 193, 194, 196, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 215, 221, 222, 224, 226, 227, 231, 233, 239, 244, 247, 259, 264, 270, 272, 274, 276, 277, 279, 285, 289, 290, 292, 293, 309, 323, 326, 335, 336, 345, 349, 359, 369, 370, 379, 380, 381, 382

multisignification, 249, 289, 295, 302

N

nature

Nature, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 35, 37, 44, 45, 46, 49, 51, 57, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 82, 83, 86, 96, 97, 103, 104, 107, 110, 117, 118, 119, 120, 125, 132, 133, 136, 137, 138, 144, 148, 163, 165, 169, 172, 176, 180, 182, 183, 184, 190, 192, 193, 196, 198, 205, 207, 209, 213, 225, 226, 231, 232, 236, 238, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 266, 274, 276, 278, 279, 289, 290, 303, 308, 309, 311, 313, 315, 319, 323, 326, 327, 330, 331, 333, 337, 339, 342, 352, 355, 370, 382, 384

O

objectivisme, 123, 129, 276, 295

Ouellet, 33, 34, 35, 44, 45, 277, 278, 279, 319, 334

ouverture, 15, 22, 37, 39, 42, 44, 50, 106, 112, 113, 119, 131, 132, 133, 136, 156, 160, 170, 173, 174, 193, 208, 210, 212, 230, 233, 234, 246, 249, 256, 270, 285, 290, 291, 295, 301, 302, 307, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 382, 384

P

passion, 90, 99, 208, 216, 226, 228, 234, 235, 243, 244, 309, 345, 383

paysage, 9, 15, 25, 26, 28, 69, 70, 71, 74, 108, 121, 133, 137, 158, 183, 188, 190, 193, 196, 199, 208, 219, 237, 243, 246, 295, 335, 351, 353, 370, 379, 382

Peirce
 peircien, peircienne, 7, 11, 34, 35, 60, 87, 95, 260, 271, 272, 282, 283, 285, 302, 310, 311, 321, 324, 328, 329, 330, 337, 343, 384

perceptif, 23, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 42, 43, 60, 67, 89, 111, 112, 268, 307, 311, 312, 313, 317, 319, 321, 330, 338, 342, 343, 372

perception, 8, 11, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 67, 70, 85, 89, 94, 100, 102, 103, 113, 127, 137, 139, 140, 150, 158, 159, 169, 191, 194, 205, 214, 216, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 269, 279, 303, 304, 307, 309, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 328, 329, 330, 331, 332, 338, 343, 344, 348, 351, 352, 355, 357, 370, 371, 384

perspectivisme, 37, 38, 337, 338, 379

phénomène, 12, 30, 33, 35, 46, 52, 63, 86, 90, 95, 103, 137, 164, 169, 173, 191, 200, 227, 237, 264, 275, 279, 285, 313, 318, 321, 322, 330, 370

phénoménologie, 22, 28, 29, 31, 37, 40, 83, 84, 94, 104, 105, 119, 121, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 149, 163, 191, 244, 245, 246, 250, 281, 285, 287, 309, 310, 312, 332, 337, 340, 343, 351, 359, 379, 380, 381, 384

phytosémiotique, 7, 63, 64, 247, 302, 310, 337, 347, 380

Pignier, 1, 4, 11, 12, 15, 17, 25, 28, 45, 46, 47, 55, 56, 59, 67, 68, 75, 77, 101, 117, 120, 126, 166, 225, 249, 256, 258, 268, 331, 334, 335, 338, 339

plante, 11, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 165, 167, 170, 316, 353

poétique, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 42, 45, 58, 64, 69, 71, 72, 74, 76, 103, 104, 111, 114, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 128, 130, 132, 133, 135, 136, 139, 141, 143, 163, 165, 186, 190, 207, 211, 214, 216, 220, 229, 230, 232, 233, 235, 240, 241, 249, 250, 252, 255, 257, 260, 270, 279, 280, 281, 284, 287, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 299, 302, 303, 306, 307, 314, 316, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 352, 355, 356, 357, 372

Poétique, 112, 190, 240, 278, 292, 298, 343, 346, 348, 355, 356, 357, 358

polysémie, 64, 131, 266, 285, 296, 302, 307, 383

Ponge, 9, 13, 14, 48, 73, 74, 88, 101, 121, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 148, 169, 174, 177, 180, 214, 215, 224, 227, 229, 230, 239, 242, 243, 244, 255, 256, 257, 268, 284, 295, 299, 301, 333, 340, 341, 342, 355, 356, 381

pragmatique, 11, 67, 69, 94, 111, 114, 115, 120, 136,
234, 268, 271, 272, 281, 282, 283, 284, 285, 295, 302,
309, 315, 329, 332, 337, 348, 349, 357, 371, 383
praxis, 13, 14, 15, 46, 66, 83, 109, 111, 115, 120, 211,
216, 246, 247, 249, 299, 302, 336, 337, 349, 350
proprioception, 40, 47, 50, 92, 94, 195, 379
proprioceptivité, 40, 41, 44, 139, 158, 256

R

racine, 20, 49, 52, 53, 62, 167, 175, 240, 241, 257, 260,
268
relation, 9, 10, 13, 17, 20, 22, 23, 25, 28, 30, 33, 37, 40,
43, 44, 47, 56, 59, 63, 67, 68, 70, 72, 74, 80, 82, 83,
86, 88, 91, 94, 96, 97, 102, 107, 115, 117, 121, 126,
129, 132, 136, 138, 139, 141, 150, 152, 161, 162, 163,
169, 170, 187, 205, 209, 216, 221, 228, 230, 235, 240,
241, 246, 249, 250, 254, 256, 257, 259, 261, 263, 274,
277, 279, 280, 282, 285, 287, 291, 294, 299, 304, 312,
314, 317, 318, 322, 325, 326, 328, 331, 332, 334, 335,
336, 337, 338, 346, 370, 371
relatif, relativité, relativisme, 9
renversement, 15, 124, 172, 185, 186, 200, 212, 216,
219, 220, 228, 237, 239, 244, 247, 304, 336, 382
réseau, 27, 54, 56, 74, 89, 95, 107, 110, 112, 126, 129,
138, 140, 144, 146, 167, 197, 202, 224, 231, 234, 237,
238, 239, 240, 336, 381
rétroaction, 51, 63, 109, 119, 210, 380
rhizome, 74, 101, 240, 241, 264, 302, 337
rupture, 9, 42, 43, 44, 58, 91, 108, 118, 123, 128, 141,
157, 166, 168, 186, 199, 204, 208, 216, 222, 225, 244,
274, 292, 295, 299, 309, 332, 336, 364, 371
rural, 9, 74, 185, 186
rythme, 13, 49, 65, 70, 76, 88, 93, 99, 102, 103, 104, 105,
106, 107, 108, 109, 113, 117, 119, 125, 138, 147, 161,
186, 203, 221, 224, 225, 226, 230, 233, 235, 247, 292,
329, 335, 336, 337, 371, 372, 380

S

saison, 117, 118, 136, 303, 365
schèmes, 46, 47, 142, 172, 182, 188, 209, 225, 246, 247,
265, 268, 279, 285, 304, 383
Seabok, 7, 60, 315, 324
sémiosphère, 23, 115, 347, 381
sémiotique, 7, 10, 11, 14, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 43, 55, 57, 58, 63, 64,
66, 68, 71, 72, 75, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104,
106, 107, 110, 114, 115, 119, 127, 151, 161, 162, 191,
194, 220, 228, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 265, 266,
268, 269, 272, 281, 282, 284, 307, 310, 311, 314, 315,
318, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332,
333, 334, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346,
347, 349, 350, 357, 372, 379, 383

sensation, 15, 26, 29, 30, 34, 37, 41, 42, 43, 44, 103, 106,
110, 113, 117, 138, 153, 154, 158, 159, 192, 196, 205,
207, 212, 213, 222, 244, 247, 260, 309, 317, 318, 320,
348, 371, 379, 384

Sensibilité, 40, 47

sensible, 8, 9, 10, 13, 15, 18, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 33,
35, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 56, 57, 60, 70, 72,
74, 77, 81, 83, 89, 94, 96, 98, 99, 102, 103, 106, 109,
111, 113, 115, 118, 119, 126, 135, 137, 138, 141, 148,
149, 153, 155, 161, 162, 163, 170, 172, 174, 181, 182,
197, 209, 219, 230, 231, 235, 236, 237, 239, 242, 244,
247, 249, 251, 254, 257, 260, 264, 265, 269, 278, 279,
297, 300, 302, 303, 304, 307, 309, 314, 315, 317, 318,
320, 322, 332, 336, 338, 345, 348, 371, 372, 382

sentir, 19, 21, 29, 44, 45, 47, 51, 59, 70, 112, 133, 139,
151, 158, 161, 216, 236, 282, 317, 379, 381

Serres, 9, 16, 17, 18, 27, 336

signal, 50, 59, 60, 61, 62, 247, 312, 314, 328, 329, 330,
331, 338, 384

signe, 7, 11, 13, 15, 29, 32, 33, 34, 59, 60, 61, 63, 64, 65,
79, 80, 84, 85, 87, 90, 91, 95, 97, 99, 107, 129, 143,
166, 169, 170, 219, 222, 227, 236, 247, 248, 249, 250,
253, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 276, 277, 278, 279,
280, 281, 282, 283, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 293,
294, 295, 298, 302, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 311,
312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 337, 338,
339, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 383, 384
souffle, 75, 107, 108, 142, 202, 222, 239, 247, 303, 336,
344, 380

structuralisme, 86, 272, 290

subjectivité, 22, 47, 56, 118, 153, 166, 269, 332

subjectivisme, 39, 124, 249, 276, 278, 295

subjectivité, 22, 25, 37, 39, 49, 56, 61, 66, 68, 82, 83,
105, 106, 111, 139, 153, 199, 223, 249, 250, 268, 269,
271, 280, 346, 348, 380, 383

sujet ambiant, 182, 217, 230, 276, 302, 334

symbole, 33, 48, 67, 79, 88, 121, 124, 163, 247, 250, 261,
262, 268, 271, 272, 273, 280, 281, 282, 283, 289, 299,
307, 310, 318, 330, 381

symbolique, 9, 12, 16, 19, 23, 56, 59, 82, 91, 100, 101,
109, 120, 132, 142, 164, 180, 190, 193, 207, 210, 211,
217, 225, 226, 244, 246, 271, 272, 273, 274, 284, 294,
303, 309, 320, 324, 334, 336, 382, 383

synesthésie, 47, 154, 159, 196, 209, 221, 371, 382

T

temps, 7, 12, 23, 24, 27, 30, 32, 34, 37, 39, 41, 43, 44, 45,
47, 48, 54, 59, 60, 64, 66, 72, 77, 78, 79, 81, 84, 85,
87, 92, 93, 94, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 108, 112,
119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 134, 135, 138, 142,
143, 144, 146, 151, 153, 160, 166, 169, 170, 174, 178,
179, 182, 188, 189, 192, 196, 197, 199, 201, 203, 206,

209, 210, 216, 218, 220, 223, 227, 231, 232, 234, 241, 243, 247, 249, 251, 254, 255, 257, 262, 263, 267, 270, 274, 275, 278, 280, 282, 283, 290, 291, 292, 295, 296, 301, 303, 304, 305, 306, 311, 312, 318, 322, 324, 326, 330, 331, 333, 335, 337, 338, 344, 353, 364, 370, 371

tensions appréciables, 46, 56, 332, 334, 338, 379

Terre, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 46, 47, 49, 75, 126, 132, 133, 135, 136, 142, 151, 183, 204, 240, 242, 246, 249, 267, 306, 332, 333, 338, 349, 351, 356, 357

Tortel, 3, 13, 14, 15, 20, 74, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 199, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 277, 278, 280, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 355, 356, 357, 358, 372, 381, 383, 384, 385

trace, 72, 73, 76, 77, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 106, 119, 123, 134, 160, 162, 218, 224, 225, 234, 244, 247, 264, 266, 279, 284, 290, 293, 298, 303, 304, 309, 310, 312, 331, 337, 348, 350, 380

U

Uexküll, 11, 22, 32, 56, 59, 310, 311, 312, 318, 330, 384

V

valeur, 22, 23, 26, 36, 42, 44, 46, 64, 67, 80, 102, 103, 110, 113, 146, 147, 154, 155, 169, 171, 172, 186, 192, 194, 196, 202, 207, 208, 209, 217, 221, 229, 238, 243, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 262, 265, 278, 305, 312, 321, 331, 332, 337, 343, 349, 383

Varéla, 19, 23, 28, 30, 40, 63, 66, 94, 104, 323, 326, 359

variations, 15, 24, 33, 45, 57, 60, 61, 68, 70, 93, 123, 142, 146, 151, 153, 161, 176, 182, 196, 199, 247, 253, 287, 303, 318, 335

végétal, 12, 14, 17, 20, 21, 47, 48, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 62, 67, 69, 70, 73, 89, 116, 141, 142, 147, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 188, 239, 242, 303, 330, 335, 337, 338, 339, 352, 357, 381

vérité, 37, 38, 39, 42, 73, 83, 100, 122, 125, 132, 137, 138, 139, 141, 155, 163, 172, 223, 235, 270, 272, 276, 278, 280, 290, 306, 321, 332, 336, 338, 352, 354, 372, 379

vivant

vivante, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 21, 27, 28, 32, 33, 46, 47, 48, 49, 53, 55, 56, 57, 59, 63, 64, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 83, 84, 89, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 117, 119, 120, 121, 123, 129, 133, 134, 139, 142, 144, 161, 163, 164, 169, 177, 181, 182, 183, 184, 188, 194, 195, 203, 208, 209, 210, 211, 227, 230, 233, 236, 237, 239, 240, 244, 246, 247, 248, 249, 255, 278, 282, 285, 295, 302, 303, 305, 307, 313, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 349, 351, 354, 359, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385

Z

zoosémiotique, 7, 59, 61, 64, 247, 302, 310, 311, 331, 379

Table des matières

Introduction générale	7
- Littérature et écologie	8
- Études littéraires et écologie	9
- Écosémiotique et littérature	10
- Problématiques	12
- Présentation des parties	14
Partie I. Méthodologie.	15
Introduction : De l'écologie à l'écosémiotique	15
Chapitre 1. Au jardin des médialités.	20
I.1.1 Le jardin et ses limites spatiales et temporelles : définitions	20
I.1.1.1. Approche philosophique : la mésologie, science des milieux	21
I.1.1.2. Approche sémiotique : l'espace tensif et la profondeur	23
I.1.1.3. Gilles Clément et les jardins en mouvement	24
I.1.1.4. Du jardin au paysage	25
I.1.1.5 Réseau, maillage, interaction global / local, bouclage	27
I.1.2. La médiation corporelle	28
I.1.2.1. La phénoménologie du corps	28
Perception et sensation - La cognition incarnée – Critique phénoménologique et sémioception - Perception sémiotisée <i>et</i> ajustée - Phénoménologie, perspectivisme et vérité.	
I.1.2.2. Sémiotique, corps propre et modalités sensibles.	40
La médiation proprioceptive - Topique somatique, enveloppe, mouvement et modalités sensibles -La sensibilisation thymique - L'esthesis.	
I.1.3. Les corps végétaux : état des travaux liés au « sentir » des plantes.	47
I.1.3.1. Points de vue scientifiques :	
La proprioception des plantes - La sensibilité des plantes – En quoi peut-on parler de l'intelligence des plantes ?	
I.1.3.2. Points de vue philosophiques : des « individus reliés »	54
I.1.3.3. Points de vue en sémiotique.	55
Une culture végétale - Pas de finalités mais des tonalités - Subjectivité, co-énonciation et tensions appréciatives des plantes - Topique somatique et phytoesthésies.	
I.1.4. L'ensemble du vivant communique-t-il ?	57
I. 1.4.1. La communication selon Jakobson ou Greimas	57
I.1.4.2. La communication animale	58
Les animaux dans la philosophie - La linguistique et le langage animal - La zoosémiotique -	

L'approche discursive de la communication animale	
I.1.4. 3. La communication des plantes ?	62
La vulgarisation scientifique - Approche phytosémiotique.	
I.1.4.4. L'approche co-énonciative du vivant	64
La situation d'énonciation - « niche écologique » /	
« niche énonciative » - La co-énonciation.	
Bilan de chapitre	70
Chapitre 2. Écosémiotique et écriture.	70
I.2.1 Problématiques et définitions	70
I.2.1.1 Dire le lieu	72
Une écriture située - Dire le lien vivant au lieu -	
Dire le vivant de l'écriture	
I.2.1.2. Définitions de l'écriture	76
I.2.2. Théories de l'écriture	77
I.2.2.1 Deux problématiques récurrentes : l'origine et la dépendance à l'oral.	78
Naissance de l'écriture et naissance du langage – les différentes	
approches du rapport oral / écrit	
I.2.2.2. Approches phénoménologiques	82
Sélection et subjectivité de l'écriture chez G. Guillaume -	
Vers une phénoménologie de l'écriture : la trace chez Benvéniste, Derrida,	
A-M. Christin - La génétique des textes - Entre style et milieu :	
l' « écriture germinative » selon R. Barthes.	
I.2.2.3. Écriture et cognition	91
Les modèles cognitivistes - La didactique de l'écriture -	
Écriture et neurosciences -	
I.2.2.4. L'approche intégrationnelle : une extension du concept d'écriture ?	95
La sémiologie de l'écriture de Harris - La grammatologie	
intégrationnelle d'I. Klock-Fontanille -	
La scripturologie de J-M. Klinkenberg.	
I.2.3. L'écriture et le vivant	98
I.2.3 1. L'écriture, une pratique « en site d'énonciation » : quelques propositions	98
I.2.3.2. La médiation corporelle	99
I.2.3.2.1. Le geste : Geste et acte - Geste et mouvement -	99
Geste et danse - Geste, processus, opération	
I.2.3.2.2. Le rythme : Le rythme, de la profondeur à la surface -	102
Rythme en neuro-cardio-gastro-phénoménologie -	
Le rythme, « proforme » ou empreinte	
Du rythme au souffle : le « paradigme de la présence » -	
L'écriture comme actualisation	
I.2.3.3. Inscription / rétroaction	109
Marquages et figures du corps – Marquages et empreintes –	
Marquages du corps verbal (textuel et phrastique) –	
L'écriture : un acte intentionnel et constituant ?	
I.2.3.4. L'esthésie scripturale : conflictuelle ou conciliatrice ? -	112

Types esthétiques – La coenesthésie (aise / malaise) - La polysensorialité.	
I.2.3.5. L'éco-poésie et le poème comme forme de vie	113
Les formes de vie - Les jeux de langage - Une organisation au sein de la sémiotique - Un « vivre avec » - Le haïku, exemple de forme éco-esthétique.	
Bilan de chapitre : le rapport de l'écriture au vivant	119
Chapitre 3. Jean Tortel, un poète entre esthésies et esthésis.	120
I. 3. 1. Les origines de Jean Tortel.	120
I. 3. 2. Du symbole à la terre des sens.	121
La marque symboliste – Passage par la Déconstruction et le textualisme - Le retour à la terre, une écriture en son « site »	
I. 3. 3. Un poète, des poètes... « <i>ce réseau de souffles, cet entrelacs</i> »	126
Un poète baroque ? - L'artiste : entre sensibilité individuelle et sensibilités collectives (esthésis et esthésies) - Le milieu littéraire : les Cahiers du Sud – Guillevic, Ponge, Tortel : affinités et différences - L'émergence d'une sensibilité éco-esthétique	
I. 3. 4. L'éco-phénoménologie tortellienne	136
Le « <i>corps véritable</i> » selon Tortel - Percevoir, sentir, savoir...ne pas savoir - Une phénoménologie de l'écriture - Quelques œuvres emblématiques : <i>Des corps attaqués</i> (1979) - <i>Les solutions aléatoires</i> (1984) - <i>Passés recomposés</i> (1989)	
Partie II. « Que le vivant y ait sa place »	142
Chapitre un. Corps en un jardin	142
II.1.1. La médiation	142
« <i>C'est folie de prévoir</i> » : La médiation comme intervention humaine - « <i>noter les réactions de ma sensibilité</i> » La vue : vue / vision - Débrayage : de la vue au toucher - Voir l'intériorité	
II.1.2. Tortel et l'énigme du corps végétal	162
De l'analogie au naturalisme - Le risque de l'anthropomorphisme - L'enveloppe et le mouvement - Le cycle du vivant - L'apparaître dans « <i>L'objet hors des plis</i> » - L'apparaître et l'éblouissement - Le disparaître	
II.1.3. Corps communicants	176
Chapitre deux. Des jardins et des paysages en mouvement	182
II.2.1. Des paysages anthropisés	182
II.2.1.1. Terres de vie	182
II.2.1.2. Terres de mémoire	185
Les paysages archéologiques des <i>Villes ouvertes</i> - Les paysages recomposés de la mémoire	
II.2.2. Limites d'un jardin ?	190
Le traitement de la profondeur et de la frontière -	

Jardin des éléments, jardin en mouvement :	
Les grâces de l'esquisse : flux, afflux, influx -	
Du jardin au paysage, le jardin – paysage	
II.2.3. Cycles et saisons	196
II.2.4. Étude de cas : atypie et atopie du lieu dans « <i>Insituable est le lieu</i> »	196
II.2.4.1. Les métamorphoses du lieu :	197
Un lieu polytope et hétérotope -	
Les modes de la fusion élémentaire - Une rêverie de la prégnance -	
Opérations des éléments sur l'espace et la matière : feu, eau, air, terre	
II.2.4.2. Un lieu a-symbolique ?	204
La loi du désordre - Perte de centre, perte de sens ? -	
Le « <i>simulacre</i> » textuel	
II.2.4.3. Corps, jardin et texte : les corps complexes	208
Résistance et organisation des corps - Fractures et fractales -	
Ontologie de la frontière et de l'entropie	
Bilan de chapitre	209
Chapitre trois. L'écriture comme force de vie	209
Introduction : de l'opposition à l'adhésion	
II.3.1. À partir d'une conception techno-symbolique du langage : écrire est lutter	
contre un langage	211
II.3.1.1. « <i>La faim d'écrire</i> »	211
II.3.1.1.1. « <i>un besoin intérieur</i> », « pour une fin désirable »	211
II.3.1.1.2. De l'« <i>interrogation</i> » à l'« <i>intention musculaire</i> »	215
II.3.1.2. « <i>Surmonter l'obstacle</i> »	216
II.3.1.2.1. L'agôn et les anti-sujets	216
II.3.1.2.2. De l'image à la figure	218
II.3.1.2.3. La théorie du renversement	220
II.3.1.2.4. La synesthésie scripturale	221
II.3.1.2.5. - Marquages et figures du corps	222
II.3.1.2.6. Asynchronie des rythmes et type esthétique -	224
II.3.1.3. Une écriture inquiète	226
II.3.1.4. L'écriture ou la « révolution calme »	228
II.3.2. Vers une approche écoesthétique : écrire pour renouer avec le vivant	230
II.3.2.1. Le style « accueillant », celui de l'ouverture	230
II.3.2.1.1. L'ajustement aux phénomènes	231
II.3.2.1.2. L'actualisation du sensible	231
II.3.2.1.3. « <i>Un coup de dés</i> »	232
II.3.2.1.4. L'attente comme ouverture au monde mouvant	233
II.3.2.2. Le poème, « <i>forme de vie supérieure</i> »	236
II.3.2.2.1. La complémentarité nature / culture	236
II.3.2.2.2. Le jardin, « miroir du poème » (Bonnefoy)	236
II.3.2.2.3. « L'homologie page / jardin / paysage » (Castin)	237
II.3.2.2.3.1. Énergétique du texte	237
II.3.2.2.3 2. Formes de la nature et du vivant dans l'écrit	239

II.3.2.2.3.2.1 L'écrit comme adaptation	239
II.3.2.2.3 2.2. Réseaux et rhizomes	239
II.3.2.2.3 2.3. « Tombées »	241
II.3.2.2.3 2.4. « ronces » et « éclaircie » de la lecture	242
II.3.3. Moralisation : « nourrir l'homme en l'abouchant au cosmos »	243
Bilan de chapitre : définitions paradigmatiques de la passion d'écrire selon Tortel dans deux formes de vie	244
Bilan de la deuxième partie	245
Partie III. « Critique d'un langage » ou la recherche du vivant dans les signes.	247
Introduction	247
Chapitre 1. Critique du signe qu'on substitue	249
III.1.1. Le découpage du réel par les langues	250
III.1.1.1. Système et valeurs structuralistes	250
III.1.1.2. « Valeurs dogmatisées » vs « valeur immédiate » chez Tortel	253
III.1.1.3. La « déhiérarchisation des valeurs »	254
III.1.2. L'arbitraire du signe	256
III.1.2.1. Tortel face à l' « équivoque » arbitraire	256
Autour de Saussure - Avant Saussure - Avec Saussure -	
Saussure revisité par les linguistes - Psychanalyse et refus de l'arbitraire	
III.1.2.2. Une sémiotique motivée	265
La motivation visuelle - Les schèmes conceptuels universels de	
Lakoff et Johnson - Un continuum de l'arbitraire à la motivation –	
L'écologie des langues – Écosémiotique et ancrage du signe	
dans le monde (oikos)	
III.1.3. La subjectivité	268
III.1.3.1. Contre-discours, « <i>Le discours des yeux</i> »	268
Vue vs vision - <i>Dire « je » sur la ligne de l'ombre :</i>	
le décentrement du sujet -	
III.1.3.2. Le symbolique	271
Définition - « <i>Se méfier du geste d'allure symbolique</i> »	
III.1.3.3. Une figure problématique : la métaphore	274
Approches conventionnelles de la métaphore - « <i>La métaphore est inutile</i> » ? - Approche expérientialiste de la métaphore -	
« <i>Ce brasier intérieur que j'invente (et que je n'invente pas)</i> »	
Bilan de chapitre	279
Chapitre 2. Critique du signe qu'on interprète	280
III.2.1. De l'importance du « contexte » ?	281
Le contexte - L'interprétant dans la pragmatique du signe peircien -	
Les interactions forme / contexte - Le concept d'atmosphère	
III. 2.2. La polysémie positive	285
Phénoménologie de la lecture - L'œuvre ouverte (Umberto Eco) -	
« Étrangeté » et « suspension du sens » -	

Variations sur le signe	
III.2.3. Rupture du signe et incommunicabilité de la littérature ?	290
Période formaliste et accusation d’hermétisme -	
« Le signe rompu » - « <i>Il faut consolider par dessous</i> » (Tortel)	
III.2.4. Entre archéologie et jardin des mots, « <i>poème ou vert</i> »	295
« <i>sans destinataire</i> » ? - Le poème comme mantique - « <i>La parole du silence</i> » - « <i>Réinventer la parabole</i> » - « <i>les niches vides d’une église</i> », la lecture selon Tortel	
Bilan de chapitre	301
Chapitre 3. Le signe qu’on perçoit	302
Introduction	302
III.3.1. Petite épistémologie du signe naturel	307
III.3.1.1. De la nature...du signe naturel chez les philosophes de l’Antiquité au XIXe siècle	308
III.3.1.2. Le signe perceptible dans la phénoménologie	309
Retour vers Peirce : la phanéroscopie - Les signes perceptifs chez Uexküll - La prose du monde de Merleau-Ponty - Structuralisme et monde naturel – La typologie des signes naturels de Umberto Eco - Le signe-émotion	
III. 3. 2. Mais comment la perception peut-elle faire signe ?	317
Perception et sensation - Les jugements perceptifs - Des signes « imparfaits » ? - Les effets de signe	
III.3.3. De la naturalisation à la biologisation du langage	324
Le code ? - Stimulus, signal et signe dans leur rapport à la signification	
Bilan de la troisième partie : l’ouverture du signe au vivant.	331
Conclusion générale	333
Bibliographie	340
Annexes :	360
Annexe 1 : « insituable est le lieu »	360
Annexe 2 : « L’objet hors des plis »	366
Annexe 3 : Extrait de « L’acte d’écrire », p 33-34	370
Annexe 4 : Quelques lectures complémentaires sur l’esthesis.	370
Index alphabétique	373
Table des matières	379
Résumé et mots-clés	385

Ecosémiotique d'un poète-jardinier : Jean Tortel (1904-1993) ou Comment renouer avec le vivant.

Dans les derniers recueils, la poétique de Jean Tortel présente une approche écosémiotique du vivant. L'installation dans sa propriété des Jardins-Neufs favorise une observation attentive des formes de vie et de leurs co-énonciations. La pratique écosituée lui permet de découvrir les affinités entre l'écriture et la vie et ouvre sa conception du langage et des signes à l'ensemble du vivant.

Mots-clés : écosémiotique – poésie contemporaine – jardin – forme de vie – co-énonciation - signe

Ecosemiotics of a poet – gardener: Jean Tortel (1904-1993) or How to reconnect with the living

Jean Tortel's poetics is, in his last works, an ecosemiotical approach of the living. His setting in the Jardins-Neufs allows him to give care attention to forms of life and their co-enunciations. The ecosituated practise helps him discover affinities between writing and life and opens his conception of language to the whole of living beings.

Keywords: ecosemiotics – contemporary poetry – garden – form of life- co-enunciation - sign