

Êtres vivants, (dis)symétries, rimes

Patrick SUTER
Université de Berne
Institut de langue et de littérature françaises

I

La poésie et les vivants, il nous faut le reconnaître avec clairvoyance autant qu'avec crainte, suivent des voies contradictoires. Affirmation étrange peut-être, tant la poésie, par ses élans ou ses arabesques, par son mariage avec la voix, la danse et le chant, épouse les mouvements mêmes de la vie. Du *joi* que chantaient les troubadours à cet émerveillement qui caractérise tant de poèmes jusqu'à nos jours – fût-ce dans la conscience intime de la précarité de l'existence et de la parole poétique –, la poésie s'élève comme parole de vivants. Rappelons-nous la troisième note des *Feuillets d'Hypnos* :

Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des petits enfants.
Connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie)¹.

Que les poètes soient du côté de la vie, en témoigne leur extrême attention aux arbres, aux fleurs ou aux oiseaux. Au seuil de son premier recueil, *Os de seiche (Ossi di seppia)*, dans un poème célèbre, Eugenio Montale se rit des « poètes couverts de lauriers » qui « se meuvent seulement parmi les plantes / aux noms peu usités : buis, troènes ou acanthes » – et il leur préfère les *citrons*². Mais si les noms de *buis*, de *troènes* ou d'*acanthes* (« *bossi ligustri o acanti* ») sont ici récusés pour leur rareté, ce sont pourtant ceux de plantes communes – celles que nous rencontrons lors de nos promenades, dans les haies, le long des *fossés herbeux* (« *erbosi / fossi* »), et parfois non loin des *roseaux* (« *canne* ») que Montale dit aimer dans le même poème. Et si les poètes nomment les plantes qu'ignorent de si nombreux passants inattentifs, ce n'est pas, le plus souvent, par amour du haut langage, mais par une admiration face aux diverses espèces du vivant qui les incite à découvrir leurs noms. Ainsi chez Pierre Voélin :

Et sachons-le : aucun défilé de mode ne vaudra le défilé des petites fleurs des bois et des champs
que voici [...] : les pervenches, les violettes, les lupins, le mélilot [...], la sublime ancolie dont les
cinq pétales sont des oiseaux qui boivent à la fontaine [...], et même la potagère campanule
raiponce³ [...].

¹ René Char, « Feuillets d'Hypnos. 1943-1944 », *Fureur et mystère*, dans *Œuvres complètes*, intr. de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, p. 175.

² Eugenio Montale, « I limoni », *Ossi di seppia*, dans *Tutte le poesie*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, p. 17-18.

³ Pierre Voélin, « De l'émerveillement », *Trans*, transRedaktion, ETH Zürich, n° 22, mars 2013, p. 75. Une partie des ouvrages de Pierre Voélin est disponible chez Fata Morgana.

L'*ancolie* n'est pas nommée pour son nom qui rime avec *mélancolie*, mais pour la disposition très particulière de ses chétifs pétales. Quant aux « oiseaux qui boivent à la fontaine », ils n'apparaissent à la conscience soudain ravie que lorsque la fleur est suffisamment recourbée sous son poids – et qu'un vivant perçoit la rime inattendue qui la relie aux colombes, aux canards blancs, aux grues ou aux aigrettes.



Pierre Voélin : « la sublime ancolie dont les cinq pétales sont des oiseaux qui boivent à la fontaine ».
© zoom-nature.fr

Toute la diversité du vivant peut mener à une telle admiration. Dès lors, le sentiment du sublime ne se confond pas avec celui d'une élévation éthérée, mais coïncide avec la reconnaissance du rayonnement des éléments les plus simples. Et ce transport ouvre la porte à un agrandissement de la vie, puisque, comme l'écrit Marie-Hélène Boblet, « quand elle s'actualise », l'« aptitude à s'émerveiller [...] manifeste un élargissement de l'être, l'accès à plus de plénitude, un accroissement de la puissance par la probation de la confiance⁴ ». Alors, ajoute-t-elle, commence « une ère nouvelle, inédite, ouverte par l'expérience de l'inconnu, de l'explicable, de l'imprévisible⁵ ».

Vue par les poètes, toute fleur – au nom rare ou commun, c'est selon – peut ainsi entraîner une extension de la sensation ou de la compréhension de la vie. À l'inverse, toutes les plantes peuvent aussi apparaître reléguées dans les limbes d'une poésie vaporeuse, jusqu'à ces *citrons* dont Montale aimait l'odeur, mais qui, dans la célèbre *Chanson de Mignon* de Goethe, ont souvent été perçus comme les symboles mêmes du rêve exotique et poétique – peut-être parce qu'ils mûrissent dans un pays lointain et accompagnent d'irréelles « oranges d'or » :

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn [...]*

Sais-tu le pays où fleurissent les citrons,
Où dans le sombre feuillage rougeoient les oranges d'or⁶ ? [...]

⁴ Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX^e siècle*. Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain, Paris, José Corti, « Les Essais », 2011, p. 242.

⁵ *Ibid.*

⁶ Johann Wolfgang Goethe, « Mignons Lied », dans *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. établie par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 & 1995, p. 402. Je traduis.

II

Si les poètes célèbrent la vie et s'engagent du côté du vivant – la parole poétique apparaissant elle-même comme le frémissement sensible de la vie dans le langage –, les poèmes n'en sont pas moins intégrés dans une écologie qui n'est pas celle de la vie. Nul autre peut-être ne l'a affirmé avec autant de lucidité que Mallarmé, dans sa fameuse formule de *Crise de vers* :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets⁷.

Même s'il se lève et semble vivant, même s'il est *musical* et *suave*, même s'il est énoncé par une voix qui jubile, le mot « fleur » n'est pas la fleur. Pas plus – ou moins encore – que le reflet d'un objet dans le miroir, dont Emanuele Coccia indique dans *La Vie sensible* qu'il est le « mode d'existence d'une forme dans une matière qui lui est étrangère⁸ ». Loin de la tige qui la porte ou de la main qui la cueille, la [flœR], comme suite de phonèmes, n'est que vibration de l'air entraînée par la voix ; et lorsqu'il est écrit, le mot *fleur* n'est qu'une trace d'encre sur le papier.

Les fleurs des arbres ou des champs participent aux cycles bio-géo-chimiques du système-Terre. Respirant elles-mêmes nuit et jour, elles sont associées, comme les plantes qui les portent, à la respiration générale de la vie sur terre, les parties vertes libérant de l'oxygène lors de la photosynthèse et relâchant un peu de dioxyde de carbone durant la nuit et leur décomposition. Elles jouent ainsi un rôle essentiel dans la perpétuation de la biosphère – soit de cette mince couche haute d'à peine quelques dizaines de mètres qui entoure l'écorce terrestre, dont Vladimir Vernadsky a été le premier à décrire le fonctionnement –, et elles se joignent à l'ensemble de la « matière vivante », qui exerce une « influence énorme [...] sur l'histoire de l'atmosphère⁹ ».

De son côté, le mot « fleur », dit par le poète ou n'importe quel énonciateur, n'est qu'une vibration passagère de l'air, dont on peut rappeler – non sans cruauté – qu'elle est produite lors d'une expiration animale, c'est-à-dire lors d'une émission d'air chargé en dioxyde de carbone. Et l'on rajoutera que les poètes ne se satisfont pas de ce destin éphémère, seuls les recueils publiés les légitimant comme poètes – ou une trace numérique pour les poètes performeurs contemporains.

Or, qu'il soit calligraphié avec des substances naturelles (comme l'encre traditionnelle chinoise élaborée à partir de suie et de gélatine animale), ou qu'il soit imprimé avec des encres industrielles (contenant des pigments, des solvants et d'autres substances chimiques inconnues dans la nature), le poème *écrit* et *imprimé* échappe aux cycles de la vie. Son destin est de rejoindre les bibliothèques, dont sont exclus les vivants non-humains. L'une des recettes de l'encre traditionnelle chinoise inclut le camphre de Bornéo, dont les propriétés insectifuges protègent les manuscrits ; et les bibliothèques ayant mission de conservation sont tempérées dans une atmosphère dans laquelle les moisissures et les nuisibles ne peuvent prospérer. Les seuls rats de bibliothèques tolérés sont humains, alors que les vers et les papivores sont fermement combattus – la moindre découverte de l'un d'entre eux déclenchant d'immédiates mesures d'éradication.

⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 204-213, p. 213.

⁸ Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot, « Bibliothèque Rivages », 2010, p. 35.

⁹ Vladimir Vernadsky, *La Biosphère*, préf. de Jean-Paul Deléage, Paris, Seuil, « Points », 2002, p. 201.

Les fleurs vivent au milieu des insectes et des grillons, et les criquets bondissent de l'une à l'autre ; mais les poèmes qui les évoquent se retrouvent dans des atmosphères aseptisées qui n'accueillent ni cigales ni fourmis.

III

Ainsi la poésie évoque-t-elle le vivant, mais à partir d'une écologie *de signes* dont la vie est absente¹⁰. Blanchot a jadis commenté dans des termes proches cette mutation, en magnifiant le pouvoir de la littérature et en lui reconnaissant le *droit à la mort* – c'est-à-dire le droit à cette transformation des mots qui anéantissent les choses en les nommant :

Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir. C'est alors qu'ils prirent un sens pour lui, et il les créa à son tour à partir de cette mort¹¹ [...].

Mais ce *droit à la mort* qui justifie la littérature, n'est-ce pas aujourd'hui une imposture, une de plus dans l'attirail des juridictions qui, depuis plusieurs siècles, ont permis – ou n'ont pas empêché – les écocides et l'extinction du vivant à l'échelle planétaire ? Et si Blanchot a raison, si la littérature procède effectivement d'une mise à mort, ne faut-il pas alors questionner ce « droit » qui serait le sien, et le mettre en doute ?

En tout état de cause, lorsqu'un poète, interrogé sur l'attention qu'il porte à la nature et aux crises environnementales, répond en disant que ses poèmes sont emplis de fleurs et d'oiseaux, nous nous devons de ne pas le croire. Car si les poètes peuvent savoir, comme Deguy, que *la poésie n'est pas seule*¹², ce n'est pas en le disant qu'ils brisent cette solitude. Durant le moment romantique, qui coïncide avec le premier essor de la révolution industrielle, la poésie s'est tournée vers la nature ; mais, alors que le locuteur du *Prélude* de Wordsworth s'échappe de la « grande cité » où il a longtemps été un « séjournateur mécontent » (« *a discontented sojourner* »), et qu'il goûte à la joie de respirer en marchant à l'air libre¹³, ni sa promenade, ni de surcroît la transformation de cette promenade en livre, n'empêchent les cheminées des usines de répandre leurs fumées. Retourner à la nature ne va pas de soi.

La poésie n'est du reste pas la seule à être confrontée à cette contradiction, et, parmi d'autres disciplines, l'écocritique se trouve évidemment dans le même dilemme. Car si, comme le rappelle Gabriel Vignola, elle a dès ses débuts regretté la séparation de la littérature et du monde telle que la posaient le structuralisme et le postmodernisme à partir de la sémiotique saussurienne, et si elle a proposé un retour d'une pensée de la *mimesis*, on ne saurait dire qu'elle a été en mesure de réconcilier la vie de l'esprit et celle du

¹⁰ J'utilise cette notion dans un sens restreint qui n'inclut pas les relations sémiotiques à l'œuvre dans l'ensemble du monde vivant. La notion d'*écologie des signes* désigne ici les relations que les signes ont entre eux, mais aussi avec leur environnement (support, matériaux, etc.). Les signes considérés sont produits par des humains – ou des avatars comme les intelligences artificielles. Cette écologie des signes humains diffère ainsi d'une écosémiotique « au-delà de l'humain » telle qu'a pu la théoriser Eduardo Kohn dans *How Forests think. Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press, 2013. Ainsi l'écologie des signes apparaît-elle fondamentalement différente de celle de l'ensemble du monde vivant. C'est déjà ainsi que j'employais ce terme dans *Le Journal et les Lettres 2. La presse dans l'œuvre (Vers une écologie littéraire)*, Genève, MétisPresses, 2010. Je remercie Claude Raffestin, géographe et ancien directeur du Centre universitaire d'écologie humaine de l'Université de Genève, pour les éclairages qu'il m'a accordés à ce propos.

¹¹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 312-313.

¹² Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, « Fiction & c^{ie} », 1988.

¹³ William Wordsworth, *The Prelude*, London, Edward Moxon, 1850, p. 2.

monde¹⁴. Pas plus que nous ne le pouvons avec les communications que nous proposons durant nos journées d'étude, qui nécessitent la consommation d'infrastructures numériques et de transport dont le bilan écologique n'est évidemment ni positif ni neutre.

Un tel constat est désagréable, je le confesse, mais nous conviendrons que l'écocritique ou l'écopoétique ne trouveront leur légitimité que si, à partir des événements organisés autour de ces thématiques, des solutions sont à l'avenir trouvées pour remédier réellement aux crises écologiques.

IV

Pour l'instant, nous sommes loin d'être sortis de la situation qui nous préoccupe, qui touche l'ensemble de la culture contemporaine issue de l'époque moderne. Descartes, on le sait, avait distingué dans les *Méditations métaphysiques* entre *chose étendue* (*res extensa*) et *chose pensante* (*res cogitans*), soulignant par là même le pouvoir de l'homme, seul capable de penser la *chose étendue* en tant que *chose pensante* – ce système impliquant une distinction comme absolue entre *corps* et *âme* et entre *nature* et *culture*.

Mais si l'on mesure aujourd'hui les dangers qu'a entraînés ce système de pensée dualiste, et l'extraordinaire orgueil sur lequel il repose en distinguant les humains des autres vivants, il ne suffit pas, pour réduire cette fracture, de proclamer la « fin de l'exception humaine » (Schaeffer¹⁵), ou de montrer que, comme les êtres humains, les forêts *pensent* (Kohn¹⁶), ou de reconnaître avec les éthologues que l'espèce humaine n'est pas la seule à connaître des formes de culture (dans la mesure où nous savons désormais que des groupes séparés de certaines espèces animales élèvent leur progéniture de façon différente et leur enseignent d'autres coutumes, ou que les individus de certaines espèces animales savent s'appeler par des noms qu'ils se donnent). De nombreux ouvrages de première importance témoignent de la nécessité de penser *par-delà nature et culture* (Descola¹⁷) et de mettre fin au *grand partage* qu'a engendré leur opposition (Charbonnier¹⁸), mais une frontière si massive n'est pas simple à démanteler. Que le partage de la nature et de la culture apparaisse désormais honteux aux naturalistes repentis – le *naturalisme* étant ici compris dans le sens de Descola –, il n'en est pas moins effectif, séparant d'un côté l'écologie de la vie, de l'autre, celle des signes.

Et l'on saisit toute la perspicacité des situationnistes lorsqu'ils réclamaient, très en avance sur leur temps, que la poésie ne soit plus réalisée *dans des livres*, mais *dans des situations*. Car, pressentant déjà toute l'ampleur des crises écologiques, ils comprenaient pleinement qu'elles découlaient de cette *séparation* – l'un des mots-clés du situationnisme –, et revendiquaient par conséquent que « l'art » ne soit plus « séparé de la vie¹⁹ ».

¹⁴ Gabriel Vignola, « Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature », *Cygne noir*, n° 5, 2017, p. 11-36, <https://doi.org/10.7202/1089937ar>.

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2007.

¹⁶ Eduardo Kohn, *op. cit.*

¹⁷ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

¹⁸ Pierre Charbonnier, *La Fin d'un grand partage*, Paris, CNRS Éditions, 2022 (2015).

¹⁹ « Le sens du dépérissement de l'art », *Internationale situationniste*, n° 3, 1959, p. 3. Dans la même perspective, Guy Debord oppose dans *La Société du spectacle* le *spectacle* qui est *séparé* de la vie (« La critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie »), insistant sur le fait que la « séparation » est l'« alpha et l'oméga du spectacle » (voir *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 768 et 772). On peut certes se demander si la *vie* telle qu'elle est ici évoquée par Debord est comprise comme celle du *vivant* en général, ou plutôt comme celle des sociétés humaines. En fait, à une époque où la pensée écologique est en formation, il apparaît que les situationnistes sont passés d'une pensée relevant de l'écologie urbaine à celle d'une écologie générale. Ainsi, alors que les considérations sur l'urbanisme

V

En attendant cette *intégration de l'art dans la vie* – que réclamait déjà le mouvement Dada²⁰, mais dont la mise en œuvre n'a de toute évidence rien d'évident –, sans doute faut-il reconnaître que, même *séparée*, même publiée *dans des livres* et non agissante directement *dans la vie*, la poésie est, parmi les domaines de la culture, l'un de ceux qui manifestent le plus son indissociabilité par rapport au vivant. Au cours de son histoire, elle a maintes fois témoigné de sa connaissance du cycle de la vie, marqué par la finitude ou l'impermanence – comme l'attestent les méditations des poètes baroques sur la mort, ou, dans la deuxième partie du XX^e siècle, le titre d'une célèbre revue autour de laquelle se sont regroupés plusieurs des poètes les plus importants de l'époque : *L'Éphémère* (1967-1972)²¹. Et peut-être est-ce en étant justement attentifs à la poésie dans sa dimension la plus large (puisque, selon Mallarmé, « vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style²² »), que nous pourrions découvrir des modèles inédits, aptes à nous suggérer comment *transformer la culture* – de manière à ce que la culture tisse avec la *nature* des liens de réciprocité et de complémentarité, loin de cette attitude de possession et d'exploitation qui la caractérise depuis l'émergence de la modernité.

Tout à la fin de *L'Acacia* de Claude Simon (un roman que la qualité d'écriture et la fréquence des figures d'analogie rapprochent justement du *vers* selon Mallarmé), le livre suggère la naissance d'un écrivain – par-delà sa quasi-mort dans le désastre de la guerre à laquelle il vient de échapper :

Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité²³.

Cet *exipit* suggère une continuité entre l'*acacia* et l'*écrivain* en train de naître, les feuilles en forme de *plume* soulevées par le vent, comme « *animées* soudain d'un mouvement propres », communiquant cette *vie* à l'écriture, dont la longue phrase aux parenthèses successives se déploie en arborescence avant de retomber dans l'immobilité. Par rapport à la morphologie de l'arbre, les folioles, traversées par une nervure centrale et disposées de part et d'autre du pétiole des feuilles pennées de l'*acacia*, manifestent l'importance de la symétrie et des répétitions structurelles entre les éléments de dimensions égales ou dissemblables. Décrites dans *L'Acacia*, de telles formes attirent à leur tour l'attention sur les symétries et les reprises dans l'œuvre, depuis le niveau du mot (*acacia* répétant trois fois la même voyelle), jusqu'à ceux du livre et de l'œuvre (qui correspondraient à l'arbre ou à une forêt), en passant par la phrase (qui équivaldrait à une

sont très importantes dans les premiers numéros de *L'Internationale situationniste*, c'est dans *La Planète malade* que Debord abordera une réflexion sur l'écologie générale – un texte rédigé en 1972 pour le treizième numéro de *L'Internationale situationniste* (qui n'a pas paru), et qui n'a été publié en volume que de façon posthume (Gallimard, 2004).

²⁰ Auquel se réfèrent les situationnistes : « Dada [...] a définitivement posé le problème de la réalisation de l'art. [...] la réalisation de l'art, la poésie (au sens situationniste) signifie qu'on ne peut se réaliser dans une "œuvre", mais au contraire se réaliser tout court » (*Internationale situationniste*, n° 10, mars 1966, p. 51).

²¹ Dont le comité de rédaction a compté entre autres Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Paul Celan, Jacques Dupin et Louis-René des Forêts

²² Stéphane Mallarmé, art. cité, p. 205.

²³ Claude Simon, *L'Acacia*, ch. XII, dans *Œuvres*, éd. établie par Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1249.

feuille). En même temps, le vent, qui agite les branches et les feuilles, laisse deviner de constants déplacements, de constants surgissements de dissymétries en agitant les feuilles et les branches dans tous les sens. Ainsi l'écriture serait-elle faite d'échos et de reprises (du côté des homologues et des symétries), en même temps que de constantes modifications ou variations (du côté des dissemblances et des dissymétries). Et l'*excipit* de *L'Acacia* en apporte la démonstration, dans la mesure où il constitue la réécriture symétrique – bien qu'avec des variantes – de l'*incipit* d'*Histoire*, l'autre roman de Claude Simon composé en douze chapitres, qui, publié vingt-deux ans plus tôt, *s'ouvrait* sur l'image de l'acacia :

l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte *je pouvais la voir* ou du moins ses derniers *rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréal par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes animées soudain d'un mouvement propre [...], comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait et se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité*²⁴ [...].

VI

La résonance qui s'instaure entre ces deux phrases, avec leurs répétitions et leurs différences, instaure un jeu de rimes très lointaines dans l'œuvre simonienne. Et elle n'est pas sans évoquer Flaubert, pour qui il fallait que « les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance²⁵ ».

Ce précepte se comprend si l'on se souvient du désir de Flaubert d'égaliser la prose à la poésie, de « donner à la prose le rythme du vers », mais « en la laissant prose et très prose²⁶ ». Car, comme il l'écrivait déjà à Louise Colet une année plus tôt, si le « vers est la forme par excellence des littératures anciennes », et si « toutes les combinaisons prosodiques ont été faites », il s'en fallait de beaucoup pour « celles de la prose²⁷ ».

La prose peut ainsi être animée comme un arbre ou comme une forêt, et suggérer, sans les montrer en clair, les principes qui relient l'œuvre littéraire au monde du vivant, et à la végétation en particulier. Chaque phrase est comme une feuille, mais l'ensemble des phrases forme le livre. Le livre se développe à partir d'un mot ou de la phrase, par expansion successive, comme toutes les plantes dont la croissance est fractale ou s'effectue en spirale²⁸ – et cette organisation fractale est mise en évidence par les mises en abyme, qui soulignent les homologues entre les détails et la totalité de l'œuvre. Au niveau de la phrase comme du livre dans son ensemble, des échos constants entre les éléments se font entendre, tels que la reprise des participes présents dans la phrase de Claude Simon, ou que l'organisation inversée des chapitres d'un livre à l'autre de son œuvre (comme nous venons de le voir dans *Histoire* et *L'Acacia*). Entre ces niveaux, toute l'arborescence de la phrase se déploie. Et il est frappant que les plus grands prosateurs français, de Chateaubriand à Simon, en passant par Flaubert et Proust, aient tous reconnu comme modèles ou comme emblèmes l'arbre ou la forêt²⁹.

²⁴ Claude Simon, *Histoire*, dans *Œuvres*, éd. citée, p. 147. Les éléments semblables entre l'*excipit* de *L'Acacia* et l'*incipit* d'*Histoire* sont notés en italiques, les variations apparaissant en gras.

²⁵ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 7 avril 1854, *Correspondance*, éd. établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. II, p. 545.

²⁶ Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *ibid.*, p. 287.

²⁷ Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *ibid.*, p. 79.

²⁸ Comme le romanesco ou la feuille de fougère, qui réitèrent les mêmes motifs à différentes échelles, disposés en spirale dans le premier cas, formant une spirale avant de se déployer dans le deuxième cas.

²⁹ Voir chez Chateaubriand l'importance des bois de Combourg ou des forêts américaines dans *René* ou les *Mémoires d'Outre-Tombe*, certains passages qui leur sont consacrés pouvant être lus comme des poèmes

Pour ces prosateurs, c'est par cette homologie qui les lie au vivant que leurs œuvres égalent celles des poètes. La poésie traditionnelle suggérait par les rimes l'unité dans la diversité, et elle les mettait en évidence en fin de vers. Dans les œuvres en prose que nous venons de rencontrer, dont la présentation typographique est continue et ne varie qu'avec la longueur des paragraphes, l'élaboration de chaque phrase la rend singulière ; mais, réunies, elles n'en forment pas moins une *forêt*, qui est l'œuvre.

VII

De la prose simonienne ou flaubertienne, dont nous venons de voir comment elles atteignaient à la poésie en s'approchant de l'écologie des forêts (ou du moins d'un modèle arborescent), nous pouvons retenir une leçon.

Ce que mettent en évidence ces œuvres, c'est que des fragments de culture – des œuvres littéraires – peuvent se développer sur le modèle du vivant. Et ce qu'elles montrent par la même occasion, c'est que la culture peut ne pas être élaborée dans l'ignorance des échos et des symétries à l'œuvre dans l'écologie générale, mais au contraire dans la conscience qu'elle est au fond *membre de la nature*, dont elle a quelque chose à apprendre.

Souvenons-nous maintenant de la haine de Flaubert contre la bourgeoisie, dont le langage ne cesse de véhiculer des *idées reçues*, et songeons que les idées reçues sont, dans l'environnement du langage, les équivalents des produits préfabriqués, dont la société bourgeoise qui domine l'appareil capitaliste favorise alors l'essor. Or, par rapport à ce langage automatique qui se diffuse partout dans l'environnement, on peut dire que la syntaxe de Flaubert est par excellence *éco-critique*, puisqu'elle entend explorer les combinaisons infinies de la prose et ne pas s'en tenir à une syntaxe en quelque sorte préfabriquée. Il s'agit ici de développer une attitude critique par rapport au langage environnant.

Dans ce sens, Flaubert nous donne à comprendre que c'est le sens des *relations* qui doit présider à l'élaboration de la culture, et non celui de la production manufacturée ; et sa remise en cause de l'environnement langagier s'effectue autant par la syntaxe que par son travail sur les idées reçues. Lorsque nous baignons dans les idées reçues, nous sommes spirituellement du côté de la mort. Par opposition, le travail de la syntaxe engendre des phrases toujours nouvelles et ne cesse de ranimer le langage, comme les diverses feuilles des forêts ou les diverses folioles de l'acacia.

en prose et entraînant par conséquent la prose au niveau de la poésie, avec les particularités du style de Chateaubriand telles qu'a pu les décrire Jean Mouroit (*Chateaubriand. Rythme et sonorité dans « Les Mémoires d'Outre-Tombe »*, Paris, Armand Colin, 1969). Chez Proust, l'énigme insoluble que posent au narrateur les arbres d'Hudimesnil dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* trouve en quelque sorte sa réponse dans les ramifications de la longue phrase proustienne (qui permettent de l'explorer), et dans le fait que, lors du fameux épisode des pavés dans *Le Temps retrouvé*, ils réapparaissent à côté d'autres grands lieux de la mémoire proustienne, dans une phrase synthétique : « [...] au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. » Tout se passe comme si l'arbre de la mémoire reliait les différents *côtés* qui, tout au long de la *Recherche*, apparaissaient au narrateur d'abord de façon discontinue et fragmentée. Voir Marcel Proust, « Noms de pays : le pays », *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, deuxième partie, Paris, GF, éd. du texte, intr., notes, bibliogr. par Danièle Gasiglia-Laster, 1987, p. 91-94 ; « Matinée chez la princesse de Guermantes », *Le Temps retrouvé*, Paris, éd. du texte, intr., bibliogr. par Bernard Brun, Paris, GF, 1986, p. 256.

VIII

Nous pouvons par ailleurs retenir une autre leçon, celle de Jaccottet quand lui aussi se confronte aux arbres – de *La Promenade sous les arbres* au cerisier du *Cahier de verdure*, en passant par les amandiers d'*À travers un verger*.

Ce qui est frappant, en lisant Jaccottet, c'est à la fois son extraordinaire attention aux floraisons, qui repose à n'en pas douter sur un émerveillement ; mais un émerveillement tout de retenue, à la recherche toujours d'une relation avec le monde du vivant impliquant que ce dernier ne soit pas subsumé par la parole humaine.

Ainsi, des amandiers, dont il reconnaît que la « floraison semblait plus confuse, plus insaisissable », et que le langage bute sans cesse devant leur altérité :

Essaim, écume, neige : les vieilles images reviennent, elles sont pour le moment les moins disparates. Rien de mieux.

[...] il me fallait, comme toujours, écarter ces rapprochements avec le monde humain qui faussent la vue [...]

Peut-être était-ce tout de même assez pareil à de la neige, à un nuage de neige en suspens, arrêté un instant dans sa chute, au-dessus du sol — à cause de ce blanc pas éclatant et encore un peu froid, frileux, et de la multiplicité des fleurs. Un murmure de neige ? [...]

(Il fut un temps où quelques mots simples auraient suffi à dire cela. Ces mots, nous en disposons encore, mais ils n'ont plus ce pouvoir. Les arbres gardent le leur³⁰).

Ce qui m'arrête dans ces fragments, c'est la prudence de la parole – une parole de *prose* – chez un poète qui, dans les principaux textes qu'il a consacrés aux arbres, a renoncé au vers, à l'éclat du vers, pour mieux nouer une relation avec le vivant. Les repentirs de Jaccottet, qui peuvent parfois sembler excessifs, indiquent une crainte presque sacrée, une attention extrême pour ne pas briser la fragilité ou la précarité de la vie que nous rencontrons parfois, et dont nous pressentons la fécondité. Il s'agit de ne rien briser par la parole, de ne pas posséder la nature ni de la maîtriser, mais au contraire de choisir la sobriété, en acceptant des pertes, pour que rien ne soit perdu du fragile vivant :

Même sédentaires, même casaniers, nous ne sommes jamais que des nomades. Le monde ne nous est que prêté. Il faudrait apprendre à perdre ; et l'image du verger, à peine la retenir³¹.

IX

Bien sûr, malgré son attention au vivant, la poésie n'en appartient pas moins à l'écologie *des signes*, comme les arts et les sciences en général, comme l'économie et le droit – et comme l'écologie scientifique³², malgré ses précieuses publications. En tant que telle, elle est, comme l'écrivait Mallarmé, une *action restreinte*³³. Et cependant, la poésie peut être décrite comme un système d'échos, et, dans le monde des signes, elle nous aide à percevoir, en les imitant ou en les modélisant, les interconnexions à l'œuvre dans le monde du vivant comme dans l'écriture. Il arrive par ailleurs qu'elle devienne un lieu où se développe une attitude humble face à lui, dans le respect de l'humus né de la

³⁰ Philippe Jaccottet, *À travers un verger*, dans *Œuvres*, préface de Fabio Pusterla, éd. établie par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 554-555.

³¹ *Ibid.*, p. 566.

³² Dans *La Planète malade*, Guy Debord considère que les moyens qui permettent de calculer où mène la croissance (ceux donc de l'écologie scientifique ou des sciences du Système-Terre) relèvent du même « développement technique et scientifique séparé » que les « moyens techniques » qui ont la possibilité « d'altérer absolument les conditions de vie sur toute la Terre ». Voir. *Œuvres*, éd. citée, p. 1063.

³³ Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », *op. cit.*, p. 214-218.

biosphère, pour qu'il puisse à son tour perpétuer la vie³⁴. Et, en ce sens, la poésie peut enseigner une certaine « esthétique » de l'écologie, si bien que, par contraste, nous pouvons peut-être mieux comprendre tout ce qui manque à la culture contemporaine pour être durable.

Ce qui est frappant, dans la poésie, c'est qu'elle ne considère pas le langage comme une suite d'éléments concaténés, ajoutés les uns aux autres, mais que, dans le poème, tous les éléments résonnent les uns avec les autres. Un jeu de mots le donne à percevoir, puisque, sur le plan sonore, le poème peut être décrit comme un *écho-système* (un système d'échos), qui fait lui-même écho aux écosystèmes. À partir de là, nous percevons combien le sens de la poésie est celui des relations.

Dans ce sens, la poésie joue un rôle important pour résoudre le problème des ontologies analogistes (au sens de Descola), pour lesquelles tous les éléments du monde sont éparés et doivent être réunis. Pour réduire le désordre du monde, elle multiplie les analogies, qui, dans le poème, portent aussi bien sur les ressemblances phoniques (que mettent en évidence les rimes et les paronomases), sur les parallélismes syntaxiques, et sur les rapprochements sémantiques par le biais de comparaisons ou d'images.

X

Il n'en demeure pas moins que, dans le poème, nous restons ici dans l'écologie des signes ; et nous nous devons de nous rappeler la clairvoyance de Mallarmé, qui rappelait que l'acte de la poésie « toujours s'applique à du papier » – dont la fabrication, le plus souvent à partir de bois, implique malheureusement la chute de beaucoup de feuilles d'arbres³⁵.

Or, dans le prolongement des mises en garde des situationnistes, nous comprenons que c'est *dans l'écologie générale* qu'il s'agit d'établir l'œuvre à venir. Œuvre qui, comme le poème, ne pourra advenir que par la qualité des relations entre ses composantes, qui doivent développer entre elles des relations vertueuses – en rappelant ainsi le rôle des rimes, qui est, entre autres fonctions, de relier la diversité des mots.

Pour ce faire, il s'agit d'accomplir une conversion, qui implique la modification de nombreux principes de l'économie, du droit et des techniques – soit des institutions de la culture moderne et contemporaine imprégnées de l'ontologie naturaliste qui ont mené à la catastrophe que connaît aujourd'hui le vivant. L'œuvre d'art à venir laissera place au vivant et permettra de sortir d'une civilisation de la mort – non qu'elle doive empêcher la mort des individus, inéluctable, mais celle des espèces.

Cette œuvre d'art est par essence pluridisciplinaire, et, dans ce sens, elle est moins à *venir* qu'à *parachever*, puisque, dans différents domaines de la culture, des propositions de modifications sont déjà élaborées. Nous en voyons dans le domaine agricole, avec le développement des cultures biologiques et de la permaculture ; dans le domaine juridique, où sont envisagées des législations permettant la représentation d'écosystèmes³⁶ ; dans le domaine économique, où sont élaborés des modèles de sociétés décroissantes à partir de certains seuils³⁷ ; dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme, avec de nouvelles expériences proposant des formes d'habitat communautaires ou des quartiers urbains qui

³⁴ On sait qu'« humus » et « humble » sont liés étymologiquement, comme le rappelle le *Dictionnaire étymologique* de Bloch-Wartburg.

³⁵ Karl Kraus a plusieurs fois évoqué l'hécatombe d'arbres que nécessite chaque édition d'un grand journal. Voir Karl Kraus, *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 11 et 342. La première version de ce texte a paru dans *Die Fackel*, nos 363-365, 12 décembre 1912.

³⁶ Voir Philippe Descola et Alessandro Pignocchi, *Ethnographies des mondes à venir*, Paris, Seuil, « Anthropocène », 2022, p. 89 *passim*.

³⁷ Voir Kate Raworth, *La Théorie du donut : l'économie de demain en 7 principes*, Paris, Plon, 2018.

accueillent des animaux de traite ou des ovins pour la tonte des pelouses³⁸. Et ce ne sont là que quelques exemples parmi beaucoup d'autres qui montrent que, dans l'ensemble des institutions qui forment la culture, quelques-unes avancent en direction du vivant.

La culture peut être décrite comme un ensemble de règles partagées par une société. L'ensemble des règles à venir doit au fond constituer une poétique du vivant, en en permettant la formation infinie – comme les poétiques permettent l'écriture d'une infinité de poèmes, ou comme les règles de grammaires permettent la formation d'une infinité d'énoncés. Cette poétique du vivant implique un ensemble de règles à respecter et à mettre en œuvre, et qui sont sans doute des contraintes. Mais nous savons par l'expérience des poètes que les contraintes n'empêchent nullement une liberté beaucoup fondamentale, et qu'elles stimulent l'imagination autant que les autres facultés intellectuelles. Et nous savons aussi combien nous aurons besoin de ces facultés pour parachever, dans l'écologie générale et non dans celle des signes, cette nouvelle œuvre d'art, qui a nom société durable – la société n'étant pas limitée aux humains mais incluant désormais l'ensemble du vivant.

XI

Cependant, si des éléments de l'œuvre écologique à venir émergent, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'en va pas de même dans tous les secteurs, dont beaucoup vont à l'encontre de cette tendance. Nous en sommes tous les jours témoins avec la progression des guerres qui entraînent des morts sans relâche, celle d'enfants, de femmes et d'hommes, et celle de la biodiversité – si bien qu'il a été proposé de renommer *polémocène* le nouvel âge géologique dans lequel nous sommes entrés avec l'âge industriel, que l'on appelle généralement anthropocène³⁹.

Tout à la fois – et ces phénomènes sont liés –, cet âge est également désigné comme le *capitalocène*⁴⁰, ce qui n'est guère étonnant dans la mesure où le fonctionnement de son institution principale, le marché, repose sur la traduction de la totalité de la diversité du monde (tous les éléments matériels et immatériels, vivants et non vivants, qu'il est possible d'échanger) en une seule valeur, la *monnaie* (qu'il s'agit pour le capitaliste d'amasser sans limite). Or, le proverbe le dit, l'argent n'a pas d'odeur, ce qui signifie qu'il a perdu tout lien avec le vivant.

La monnaie est ainsi l'institution par excellence qui indiffère le vivant et le non vivant, et qui en même temps les domine, puisque c'est de sa seule accumulation ou de sa dépense que dépendent la confiance des investisseurs ou au contraire les dépôts de bilan, les budgets soutenus ou les banqueroutes. C'est une institution qui crée la seule vraie valeur reconnue, mais les opérations qui la produisent ont lieu dans une écologie de signes qui n'est nullement tenue de nouer un lien avec le système-Terre et les opérations de la biosphère. Ainsi, le commerce des armes est une activité lucrative, et pour l'économie privée et pour les États, alors qu'elles ont un énorme impact négatif sur les sociétés humaines et sur la biosphère.

³⁸ Voir « Aux Vergers, les circuits courts artisanaux ont besoin du soutien des mangeurs », article consacré aux Vergers de Meyrin, nouvel écoquartier dans l'agglomération genevoise (*La Revue durable*, n° 66, été-automne 2021, p. 47-53).

³⁹ Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement Anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, nouv. éd., Paris, Seuil, « Points/Histoire », 2016, p. 281-315.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 247-279.

XII

À la différence des œuvres poétiques dont il a ici été question, les institutions de la société contemporaine – dont l'économie est sans doute la plus importante –, créent une écologie de signes qui ne rime plus avec le vivant (par exemple parce qu'un indicateur comme le PIB compte pour des valeurs positives la consommation d'énergies fossiles qui a un impact négatif sur la biosphère), par opposition, même si les écocides ont une longue histoire⁴¹, certaines sociétés plus anciennes ou non-naturalistes avaient trouvé des formes d'organisation qui ne mettaient pas en danger leur environnement.

Mais peut-être un espoir demeure-t-il. L'institution de la monnaie, avec sa force magique qui réduit l'ensemble de la diversité du monde *au même*, est peut-être, dans le cadre des institutions de la culture contemporaine, le talon d'Achille sur lequel il est possible d'agir. Car au fond, si tel géant de l'économie fanfaronne, en prétendant par exemple que le monde de 2050 consommera 100 millions de baril de pétrole par jour – et ceci contre les déclarations de la très conservatrice Agence internationale de l'énergie⁴² –, peut-être n'est-ce pas tant qu'il a envie de produire du pétrole dans trente ans, mais pour acquérir de la monnaie et pour garantir la place de son entreprise en bourse⁴³. En définitive, l'industriel pétrolier n'a pas pour fin ultime de vendre du pétrole, mais d'accumuler de l'argent.

Dans ces conditions, il doit être possible de créer un système économique nouveau qui a) privilégie la sobriété ; et qui b) oblige les acteurs économiques à acquérir aussi autre chose que la monnaie – c'est-à-dire un bilan écologique positif, en arrimant son évaluation aux objectifs de l'ONU en matière de durabilité. Ainsi, sous peine de faillite déclarée, la sphère majeure qu'est l'économie serait contrainte de nouer avec la biosphère des relations vertueuses, pour que l'écologie des signes rime avec l'écologie générale.

Tel est le domaine sur lequel il me semble urgent de travailler désormais, la poésie étant appelée à sortir des tombeaux – des livres – pour retisser les liens du vivant, avec le même sens des relations qui a été le sien, mais au-delà de ce qu'elle a été, c'est-à-dire *hors des livres et dans l'écologie générale*^{44 et 45}.

⁴¹ Voir Fournier-Kiss, Corinne (dir.), *Littérature et écologie, ou comment écrire l'écocide de biotopes réels*, Fribourg, Academic Press, « Cultures & écologies – Kulturen & Ökologien – Cultures & Ecologies », 2024.

⁴² « ExxonMobil prévoit une demande de pétrole quasiment inchangée en 2050 », *Le Figaro*, 27 août 2024.

⁴³ Voir Laurent Horvath, « Le blues des compagnies pétrolières face au dilemme de Donald Trump », *Le Temps*, 29 janvier 2025.

⁴⁴ Cette transformation de l'étendue de la poésie est évidemment pensée ici de manière radicale et programmatique, comme un horizon. Mais comme rien n'indique dans le climat géopolitique actuel que cet horizon puisse advenir, sans doute la poésie au sens habituel (réalisée dans des mots et publiée dans des livres) est-elle encore l'un des lieux qui peut rappeler sa nécessité.

⁴⁵ J'ai esquissé ailleurs de façon plus précise ces propositions, l'idée étant de flanquer la monnaie d'un contre-pouvoir selon un système de double prix, l'un déterminé par le marché et relatif au travail nécessaire pour la production et la diffusion des produits, l'autre correspondant à l'impact (positif ou négatif) du produit échangé sur la biosphère, et qui serait donc un prix écologique, appelé « rime ». Voir Patrick Suter, « Antipoétique de l'écocide », dans Fournier Kiss (dir.), *Littérature et écologie, ou comment écrire l'écocide de biotopes réels*, op. cit., p. 111-127.