

LE JARDIN COMME FORME DE VIE

*Le sommeil est plein de miracles !
Par un caprice singulier
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,*

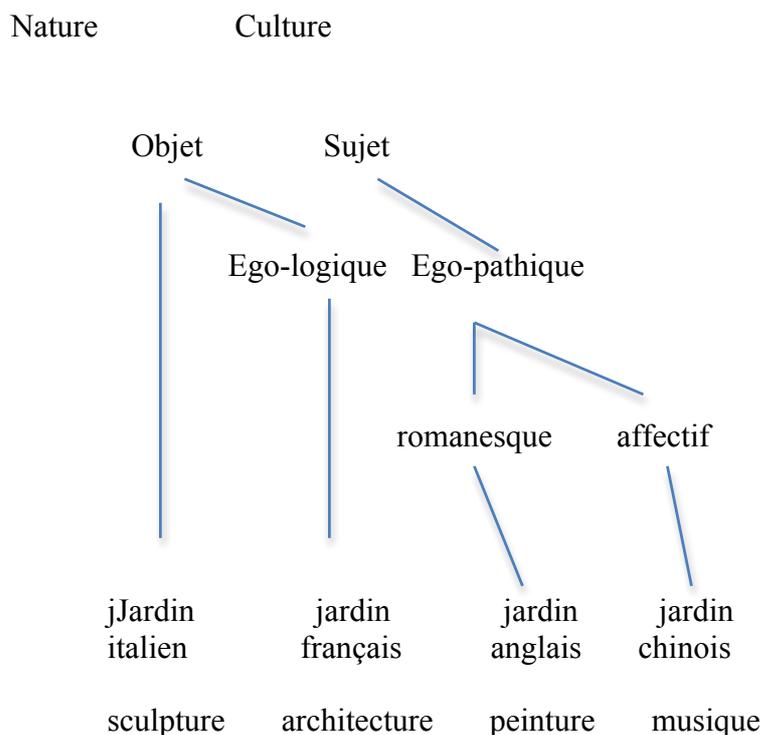
*Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.*

Baudelaire

Le sujet proposé présente deux problématiques distinctes dont l'envergure est inégale : la représentation du paysage qui s'adresse en priorité à la sémiotique visuelle et plastique et la relation entre la nature et la culture qui serait l'affaire de la sémiotique dite "générale". Nous aimerions montrer que le débat est **situé**, c'est-à-dire qu'il concerne la *sémiosis*, c'est-à-dire la singularité du plan de l'expression qui est joint au plan du contenu. Eu égard à la première problématique, nous envisagerons l'esthétique à partir de la remarquable étude sur le "jardin" produite par H.Parret dans *Le sublime du quotidien*.

1. Le paradigme du jardin

Il nous faut dire d'abord un mot du modèle proposé par H.Parret sous la dénomination d' "*arbre typologique*" à la page 175 :



Cet arbre met en relation les discontinuités propres à la typologie des jardins au XVIIIème siècle avec les variations croisées de deux dimensions : (i) celle de l’*“intelligence”*, c’est-à-dire une compétence conjuguant plausiblement le *savoir-faire* et le *pouvoir-faire* ; (ii) celle de la *“sensibilité”*, c’est-à-dire bien évidemment le *sentir*. Nous admettrons ici que le *savoir-faire* et le *pouvoir-faire* sont au service d’un *vouloir-faire*, tandis que le *sentir* renvoie à un *vouloir-être*, c’est-à-dire que le sujet de faire s’emploie à créer les conditions de l’émergence et du maintien de l’état d’un sujet d’état. A partir de ces deux dimensions, deux intervalles sont mis en place :

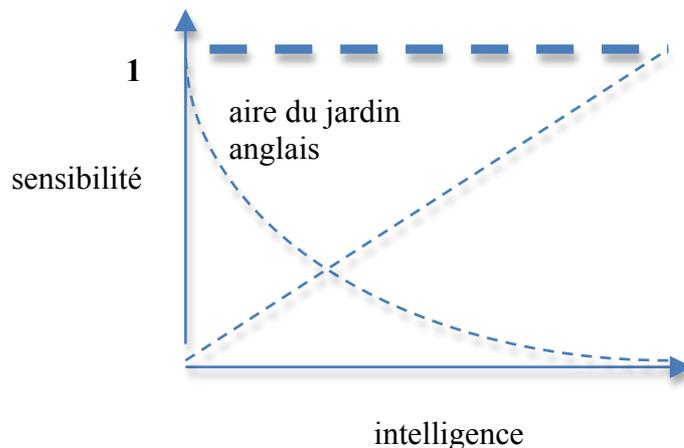
- l’intervalle joignant les **contraires**, c’est-à-dire des termes définitivement **complexes** puisqu’ils associent tel maxima d’un gradient à un minima de l’autre gradient : le jardin italien est défini par la jonction de sa valence maximale du point de vue de l’*“intelligence”* avec sa valence minimale du point de vue de la *“sensibilité”*, tandis que le jardin chinois opère par renversement de ces mêmes valences : sa valence maximale intervient sur l’axe de la *“sensibilité”*, et sa valence minimale sur l’axe de l’*“intelligence”* ; cependant, en admettant que le jardin italien, tendanciellemeⁿt *“sculptural”* pour H.Parret, laisse le sujet **impassible**, la question de la véridiction se pose d’emblée et le Micro-Robert préfère ne pas trancher : *“qui n’éprouve ou ne trahit aucune émotion, aucun sentiment.”*

- l’intervalle joignant les **sous-contraires**, c’est-à-dire des termes non moins complexes que les précédents, mais manifestant des valences qui, rapportées aux précédentes, se présentent comme moyennes ou modérées : ainsi le jardin *“à la française”* apparaît, eu égard au jardin italien, comme un jardin affaibli, cependant que le jardin *“à l’anglaise”* est obtenu par renversement des valences immanentes au jardin français : dans un langage approximatif, mais non impropre, le jardin anglais est *“moins”* intelligent, mais *“plus”* affectif que le jardin français.

Cette reformulation indique que la pluralisation des types – ou des *“styles”* – de jardin est conditionnelle, c’est-à-dire qu’une typologie a pour postulat la complexité des grandeurs qu’elle projette : pour H.Parret, *“(…) les modèles [de jardin] proposés ne sont jamais purs : ils sont toujours le résultat de transpositions compliquées.”* ; d’une manière générale, ainsi que l’indique Hjelmslev dans les *Prolégomènes*, elle pose, souvent à son insu, que *“toute grandeur est une somme”* ; en second lieu, cette typologie est sous le contrôle de catégories générales, ici l’*“intelligence”* et la *“sensibilité”*, c’est-à-dire de *“réalisables”*, si bien que les types de jardins attestés doivent leur singularité à des *“conditions de réalisation”*, mais certainement non à ces catégories elles-mêmes.

2. Facticité de la nature dans le jardin de Julie

A la suite de Parret, nous admettrons que la onzième lettre de la quatrième partie de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau est une description valide de la sémiotique sous-tendant le jardin dit anglais. Rapporté aux deux axes dont Parret fait état, à savoir l’*“intelligence”* et la *“sensibilité”*, ce jardin figure présente la configuration suivante :



Il reste à examiner le contenu des deux dimensions indiquées et surtout à démêler la raison pour laquelle la variation sur l'une des dimensions se solde par une variation inverse sur l'autre dimension. Le passage d'un style de jardin à un autre relève de la **commutation** : tel déplacement sur la dimension de la "*sensibilité*" entraîne une modification sur la dimension de l'"*intelligence*".

2.1 la dimension de la "*sensibilité*"

Le jardin de Julie se présente comme l'espace utopique du *sentir*. Il est configuré comme un *templum* sur l'isotopie visuelle : pour un observateur posté à l'extérieur, il est invisible : "*L'épais feuillage qui l'environne ne permet pas à l'œil d'y pénétrer,*" et inaccessible : "*il est toujours soigneusement fermé à la clé.*" Mais il suffit que cet observateur soit introduit dans le jardin pour que l'extérieur devienne à son tour invisible : "*A peine fus-je au dedans que la porte était masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues.*" Là encore, nous interprétons cette fermeture comme un programme d'usage assurant à la fois la démarcation et la concentration du *templum*.

L'expression de l'affect par Rousseau est conforme à la praxis contemporaine puisqu'elle fait appel à la configuration canonique du "transport" : "*Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile, et m'écriai dans un enthousiasme involontaire ; (...)*". Pourtant, la lettre même du texte de Rousseau est ici indicative. L'affect se présente comme un accident de l'intentionnalité, puisque celle-ci pour le sujet de l'énonciation est toujours susceptible de s'opposer à elle-même en se scindant en **visée** protensive, prospective, et en **saisie** rétensive, rétrospective, de sorte que l'une des tâches confiées à la vigilance du sujet consiste à apprécier le degré de concordance ou de discordance entre visée et saisie. Sous ce préalable, nous posons que l'intensité de l'affect est tributaire du *tempo* du survenir, c'est-à-dire de la surprise du côté du sujet et de l'événement du côté de l'objet, et le *sentir* mesure la discordance entre la visée et la saisie : la saisie, c'est-à-dire la **survenue**, ne correspond en rien à la visée, c'est-à-dire couramment à l'**attente** assumée par le sujet.

L'herméneutique de l'intensité est donc bien conforme au schéma traditionnel : l'affect est la mesure d'une **rupture** pour un sujet syncrétique, "confondu", c'est-à-dire indistinctement agent **et** patient, informateur **et** observateur. Au passage, cette dialectique sommaire de la visée et de la saisie permet de formuler une typologie des états élémentaires du sujet : concordance

euphorique ou dysphorique de la saisie et de la visée ; dominance de la saisie sur la visée, en quoi on peut reconnaître le “spleen” baudelairien ; dominance de la visée sur la saisie ; discordance euphorique ou dysphorique de la visée et de la saisie manifestée par la joie, ou sinon l’abattement, la déception, le désespoir,... qui prennent rang de “variétés”.

2.2 la dimension de l’*“intelligence”*

En raison des limites de ce travail, nous nous en tiendrons à trois dimensions qui font l’objet dans le texte de Rousseau d’un traitement insistant et redondant : la morphologie, l’*“extensité”* et la direction.

2.2.1 traitement de la morphologie

Du point de vue morphologique, la ligne de partage entre nature et culture porte sur la modalisation des figures de la perception visuelle par la **géométrie**, et en ce sens la tension s’établit entre les processus inverses l’un de l’autre de la géométrisation et de la dégéométrisation : la culture est portée à projeter les catégories basiques de la géométrie naïve sur les saillances visuelles, tandis que la nature s’abstient ou les repousse si elles ont été inscrites. A partir du corpus suivant obtenu par extraction :

“Dans les lieux plus découverts, je voyais çà et là sans ordre et sans symétrie des broussailles de roses, de framboisiers, de groseilles, des fourrés de lilac, de noisetier, de sureau, de seringa, de genêt, de trifolium, qui paraient la terre en lui donnant l’air d’être en friche. Je suivais des allées tortueuses et irrégulières bordés de ces bocages fleuris, (...) Ces guirlandes semblaient jetées négligemment d’un arbre à l’autre, (...)”

“Vous ne voyez rien d’aligné rien de nivelé ; jamais le cordeau n’entra dans ce lieu ; la nature ne plante rien au cordeau ; les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade, cacher les bords de l’Ile, et en agrandir l’étendue apparente sans faire des détours incommodes et trop fréquents.”

“Il [l’homme de goût] ne donnera rien à de la symétrie ; elle est ennemie de la nature et de la variété, et toutes les allées d’un jardin ordinaire se ressemblent si fort qu’on croit être toujours dans la même. (...) les deux côtés de ses allées ne seront point toujours exactement parallèles ; la direction n’en sera pas toujours en ligne droite ; elle aura je ne sais quoi de vague comme la démarche d’un homme oisif qui erre en se promenant : (...)”

Le tableau suivant recense les principales oppositions à l’œuvre :

	nature	culture
linéarité	tortueux , sinueux	rectiligne
grandeur simple	nivelé	inégal
planité		
grandeurs composées	désordre (le négligé)	ordre (la symétrie)

2.2.2 traitement de l'“extensité”

Comme le terme d'“extensité” est inusité en sémiotique, il nous incombe de motiver son introduction. Nous nous en tiendrons aux arguments suivants :

(i) si l'on conçoit l'objet comme une “*intersection de faisceaux de rapports*”, non seulement **deux** catégories au moins sont nécessaires, mais encore deux catégories **distinctes**, de façon à établir et entretenir une certaine altérité, une certaine tension. Sous ce préalable, la dynamique du sentir étant — immémorialement — **intensive**, le sens d'un affect associe une demande de résolution de sa violence à la réponse, immédiate ou différée, que le sujet, individuel ou collectif, entreprend de formuler. La catégorie consonante est dès lors celle de l'“**extensité**”, c'est-à-dire que la tension proprement sémiotique advient entre une **unité** contensive et concentrante et une **pluralité** détensive et expansive. L'“*intersection*” de l'intensité et de l'“extensité” est la réplique locale de la connexion du sensible et de l'intelligible reconnue par l'anthropologie classique.

(ii) parmi les voies d'investigation qui se sont révélées fructueuses ces dernières années, la problématique des **tris** et des **mélanges**, concerne la relation de l'intensité et de l'“extensité” dans la mesure où l'opérateur de tri est au service de l'intensité et de la pureté et l'opérateur de mélange au service de l'“extensité” et de l'étendue. Les deux processus sont symétriques et inverses l'un de l'autre : le tri saisit un état **hétérogène** modalisé comme indésirable qu'il entend ramener vers l'homogénéité, tandis que le mélange saisit un état **homogène** et vise une hétérogénéité acceptable. À titre d'exemple sommaire, sinon scolaire, pour une dynamique dirigée par le tri, il sera question de produire — ou de conserver — le sel le plus pur, le plus concentré, qui sera obtenu par élimination des “impuretés”, tandis que pour une dynamique dirigée par le mélange le salé sera préférable au sel, de sorte que ce dernier vaut maintenant comme salant, c'est-à-dire comme modalisant ; il s'agit de mettre fin à l'altérité du non-salé ; ce processus est un processus d'expansion et de diffusion. C'est dans ces conditions que nous recourons au terme d'“extensité”. Dans le premier cas, la grandeur sémiotique s'intensifie mais en se retirant de ses entours, alors que dans le second elle s'étend, irradie ses entours, mais en s'affaiblissant.

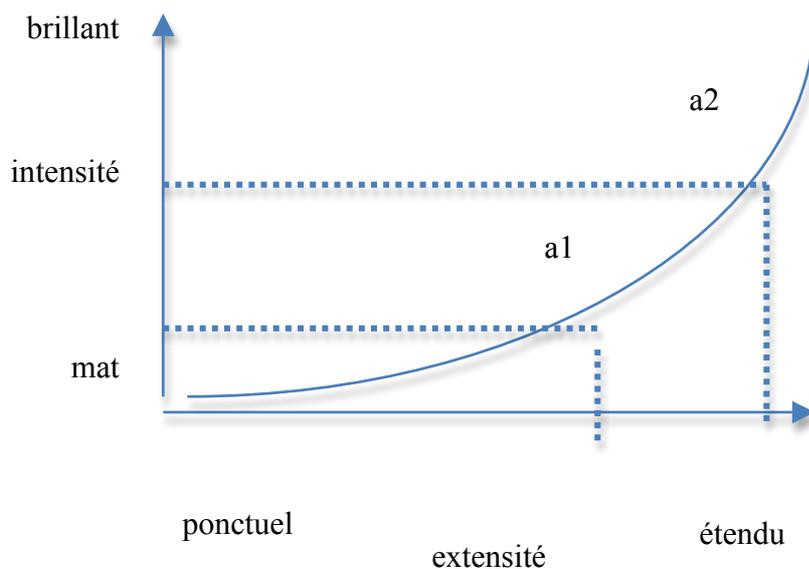
(iii) enfin, la typologie des catégories pour Hjelmslev est établie à partir du clivage de l'**in-** et de l'**ex-** : partage entre le point de vue “*intensional*” et le point de vue “*extensional*” dans *La Catégorie des cas* ; partage entre les catégories syntaxiques “*intenses*”, nominalisantes, et les catégories syntaxiques “*extenses*”, verbalisantes ; mais surtout partage entre grandeurs “*intensives*” et grandeurs “*extensives*” : “*La grandeur qui est choisie comme intensive a une tendance à **concentrer** la signification, alors que les cases choisies comme extensives ont une tendance à **répandre** la signification sur les autres cases de façon à envahir l'ensemble du domaine sémantique occupé par la zone.*”

Il est clair que les arguments avancés ne sont que des variations de points de vue, mais il ne pouvait en être autrement. Nous poserons que le tri et le mélange produisent des valeurs adéquates à chacune de ces opérations, c'est-à-dire que si le tri a atteint sa limite, il a produit ce que nous appellerons une **valeur d'absolu**, tandis que le mélange tend, jusqu'à épuisement de son potentiel, vers une **valeur d'univers**. Ce qui nous autorise à penser que la tension entre le jardin à la “française” et le jardin “à l'anglaise” se présente comme la projection sur une “substance” particulière de la tension définitive entre valeur d'absolu et valeur d'univers. Le jardin “à la française” est un jardin tendanciellement exclusif, fermé, promoteur d'une valeur d'absolu, tandis que le jardin de Julie inclusif, ouvert notamment à “*l'eau courante*” et aux “*oiseaux*” favorise la valeur d'univers : “*En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux*”

portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens ; (...) Le jardin de Julie est comme habité par l'eau : *"Toutes ces petites routes étaient bordées et traversées d'une eau limpide et claire, tantôt circulant parmi l'herbe et les fleurs en filets presque imperceptibles ; tantôt en plus grands ruisseaux courants sur un gravier pur et marqueté qui rendait l'eau plus brillante. On voyait des sources bouillonner et sortir de la terre, et quelquefois des canaux plus profonds dans lesquels l'eau calme et paisible réfléchissait à l'œil des objets. (...) C'est ce même ruisseau qui fournit à grands frais un jet d'eau dont personne ne se soucie. M. de Wolmar ne veut pas le détruire, par respect pour mon père qui l'a fait faire : mais avec quel plaisir nous venons tous les jours voir courir dans ce verger cette eau dont nous n'approchons guère au jardin ! Le jet d'eau joue pour les étrangers, le ruisseau coule ici pour nous. (...)"* Les oppositions plausibles entre l'"eau courante" et le "jet d'eau" appartiennent, à l'évidence, à un inventaire ouvert, et par suite épistémologiquement incertain, mais précisément la tension entre l'intensité des valeurs d'absolu et l'"extensité" des valeurs d'univers devient un **point de vue** et procure par là-même une accessibilité cognitive.

Le "jet d'eau" relève des valeurs d'absolu, c'est-à-dire qu'il est conforme à leur morphologie ; il est sous le signe de l'identité et de la fermeture : l'eau du jet est une eau circonscrite, prisonnière de son bassin de pierre ; son parcours est cyclique, sinon nul, puisque le point de départ et le point de retour sont les mêmes ; elle ne se mélange pas à la pierre compacte, et si elle se divise, c'est pour retrouver bientôt sa consistance liquide première ; enfin comme cette eau ne se mélange pas, elle vaut comme stérile ou inutile. L'"eau courante" est bien différente puisqu'elle vise la valeur d'univers : c'est une eau qui se divise en *"filets presque imperceptibles"* ; son espace de déploiement n'a pas la compacité de la pierre architecturale, mais la discrétion d'un *"gravier pur et marqueté"* ; son parcours n'est plus en boucle, mais fluvial ; elle se mélange à la terre et cette conjonction de l'eau de la terre est fécondante et vivifiante : *"Enfin la terre rafraîchie et humectée donnait sans cesse de nouvelles fleurs et entretenait l'herbe toujours verdoyante et belle."* Le problème lancinant de l'identité des contraires et de la contrariété des identiques s'avère un faux problème, puisque l'identité et la contrariété tombent sous la dépendance des **régimes de valeurs** : soumise au régime du tri, l'eau du "jet d'eau" devient la manifestante d'une valeur d'absolu, tandis que l'"eau courante", soumise au régime du mélange, projette une valeur d'univers.

Nous avons admis plus haut que les valeurs étaient définissables comme les lieux d'intersection, ou de jonction, entre une valence intensive et une valence extensive. L'"eau courante", s_2 dans le graphique ci-dessous, est "brillante" du point de vue de l'intensité et étendue du point de vue de l'"extensité", tandis que le "jet d'eau", s_1 , est mat du point de vue de l'intensité et ponctuel du point de vue de l'"extensité". Soit :



Le cas des oiseaux est différent puisque, à la différence de l'eau, ils présentent le trait /animé/, "animé et sensible" selon Rousseau lui-même. Le traitement sémiotique de l'oiseau va porter, du point de vue figural, sur sa conjonction avec l'homme et, du point de vue figuratif, sur le sens de son voisinage. La présence de l'oiseau dans le champ perceptif a pour assiette les seules impressions auditives : "(...) j'entends un ramage bruyant et confus," à partir de laquelle l'énonciataire se livre à une inférence visiblement hasardée : "(...) et j'aperçois assez peu d'oiseaux ; je comprends que vous avez une volière. Il est vrai, dit-elle, approchons-en. Je n'osai dire encore ce que je pensais de la volière ; mais cette idée avait quelque chose qui me déplaisait, et ne me semblait point assortie au reste." Nous conduirons la description de la situation sémiotique des oiseaux à partir des indications suggestives formulées par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* : "Les oiseaux sont couverts de plumes, ailés, ovipares, et physiquement aussi, ils sont disjoints de la société humaine par l'élément où ils ont le privilège de se mouvoir. Ils forment, de ce fait, une communauté indépendante de la nôtre, mais qui, en raison de cette indépendance même, nous apparaît comme une société autre, et homologue de celle où nous vivons : l'oiseau est épris de liberté ; il se construit une demeure où il vit en famille et nourrit ses petits ; il entretient souvent des rapports sociaux avec les autres membres de son espèce ; et il communique avec eux par des moyens acoustiques qui évoquent le langage articulé." Les oiseaux sont métaphoriquement proches des hommes, mais métonymiquement distants, et cette tension est une confirmation de plus de l'efficiencia des valences ; elle signifie encore que, si la sémiotique a pour objet la jonction, il lui incombe de distinguer des **degrés** et des **modes** de jonction.

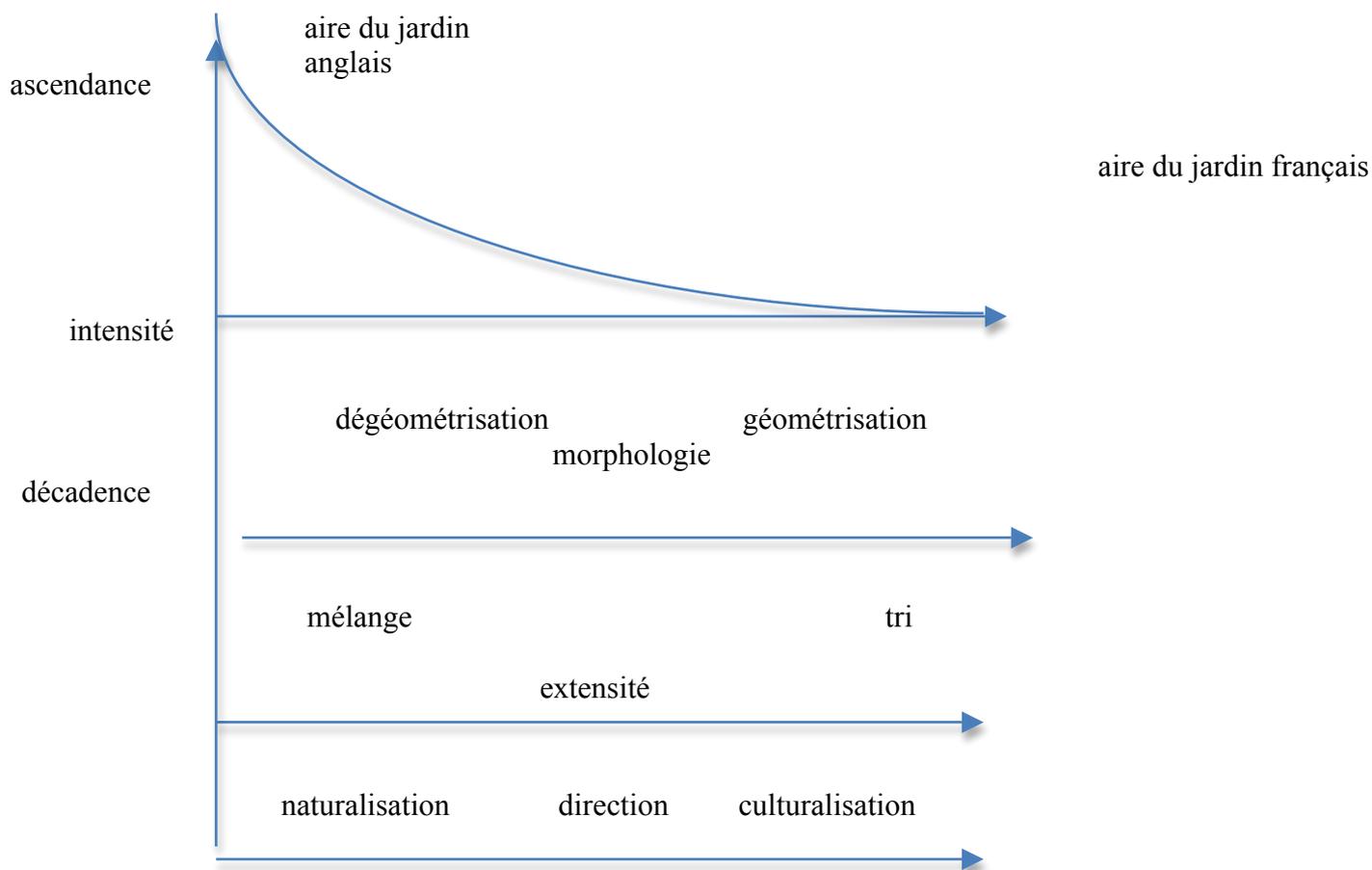
Dans le texte de Rousseau, c'est la "volière" qui intervient comme discriminant sémiotique : la présence de la "volière" signifierait, si son existence était avérée, d'une part que les oiseaux ne sont plus libres, donc cessent de ressembler aux hommes, d'autre part que la distance qui les sépare ou qui les relie aux hommes est incertaine puisqu'elle serait due à cet artefact que constitue la "volière". Rousseau va non seulement s'employer à écarter cette configuration : "Ce mot de volière m'avait surpris de votre part ; mais je l'entends maintenant : je vois que vous voulez des hôtes et non pas des prisonniers.", mais encore à inverser la relation hiérarchique convenue qui subordonne l'animal à l'homme : "Qu'appellez-vous des hôtes, répondit Julie. C'est nous qui sommes les leurs, et nous leur payons tribut pour en être soufferts quelquefois." Et de fait la "volière" est un lieu fermé, verrouillé, un *templum* réservé aux valeurs d'absolu qui sont, par définition, **extrémales**, qu'elles soient inappréciables ou abjectes :

les oiseaux, s'ils étaient effectivement prisonniers de la "volière", relèveraient alors des valeurs d'absolu, c'est-à-dire d'un régime évaluatif contraire au régime prévalent dans le jardin de Julie, celui des valeurs d'univers.

Le jardin chinois, que l'on peut considérer comme la forme supérieure du jardin anglais, s'emploie à effacer le moindre indice culturel, et la ligne courbe elle-même, jugée pourtant plus naturelle que la ligne rectiligne dans l'univers de discours européen, est encore trop culturelle pour être conservée : *"Le jardin chinois n'est pas pensé selon un plan. Il est à l'antipode de la conception classique à la française puisque le jardin n'est pas un univers de raison mais bien plutôt un univers de sensation dont la réalité ne peut être pensée comme résidant dans la possibilité pour l'esprit de saisir des lois et des géométries. C'est pourquoi la transposition anglaise transforme radicalement son "modèle" : la "géométrie" des courbes tout comme la géométrie des lignes droites est inconnue des jardiniers chinois."* Mais surtout la dynamique évaluative émanée de la tension entre valeur d'absolu et valeur d'univers trouve avec le jardin chinois son expression extrême : *"L'ambiance parfaite du jardin [chinois] est celle d'un jardin conçu comme microcosme. La pierre la plus mince, creusée et "torturée" par les eaux, manifeste sa valeur cosmique. Dans ce microcosme doivent nécessairement être présents les éléments essentiels : les rochers et l'eau. Les rochers sont les os de la Terre et les eaux, le sang nourricier de la Nature."* Le jardin de Julie est une **mimésis**, mais il imite moins la nature phénoménale que le faire conjonctif, participatif de la nature : *"Il [l'homme de goût] rassemblera l'eau, la verdure, l'ombre et la fraîcheur ; car la nature rassemble toutes choses."* Nous pouvons envisager un bilan partiel des oppositions entre le jardin anglais et le jardin français du point de vue du jardin anglais : (i) sous le rapport de l'intensité, le jardin anglais est – circulairement – un lieu euphorique, donc défini par une laxité croissante ; (ii) cette laxité est dans la dépendance :

- de son régime morphologique qui repose sur la proscription de la géométrie ;
- de son régime de valeurs, à savoir la sommation des valeurs d'univers au détriment des valeurs d'univers ;
- enfin, du point de vue de la direction, elle repousse la culture et se propose d'"imiter" la nature.

Le diagramme suivant rassemble ces données :



À partir de la description produite par H. Parret, les différences entre les divers types de jardins deviennent comparables aux termes d'une déclinaison ajustant valeurs d'absolu et valeurs d'univers. La schizie directrice est relative au point de vue : le jardin "intelligent" se fonde sur le point de vue qui est l'opérateur et le catalyseur d'un espace ouvert, tandis que le jardin "sensible" refuse le point de vue et choisit de se refermer sur lui-même ; à partir de cette fermeture délibérée, nous admettons que le jardin anglais opte pour l'immanence de l'**ici-même**, tandis que le jardin chinois se fonde sur la relation entre l'immanence de toute proximité et la transcendance de l'éloigné.

Un point mérite d'être souligné afin de prévenir tout malentendu : du point de vue figural, le jardin de Julie est sous le signe de l'extension et, par métaphore, de l'**ouvert** si l'on accepte de voir dans le mélange une procédure ouvrante, tandis que, du point de vue figuratif, et notamment sous le rapport de la spatialité, il est sous le signe de la **fermeture**.

2.2.3 le tempo et le point de vue

Rousseau s'en prend fort vivement aux figures rectilignes et orthogonales : *"Que signifient ces allées si droites, si sablées, qu'on trouve sans cesse ; et ces étoiles par lesquelles bien loin d'étendre aux yeux la grandeur d'un parc, comme on l'imagine, on ne fait qu'en montrer maladroitement les bornes ?"* La répulsion qui s'attache pour Rousseau à la ligne droite s'attache moins à sa géométrie manifeste qu'à la **célérité** qu'elle chiffre ; d'un mot,

Rousseau reproche à la ligne droite d'aller **trop vite** : *“Enfin n'est-il pas plaisant que, comme s'ils étaient déjà las de la promenade en la commençant, ils affectent de la faire en ligne droite pour arriver plus vite au terme ? Ne dirait-on pas que prenant le plus court chemin ils font un voyage plutôt qu'une promenade, et se hâtent de sortir aussitôt qu'ils sont entrés ?”*

Le temps peut revendiquer la pertinence aussi longtemps que le *tempo*, c'est-à-dire le corrélat expressif de l'affectivité, n'est pas requis, mais dès que ce dernier intervient, la durée s'étend avec la lenteur ou se contracte avec la vitesse : la durée, modalisée comme excessive ou insuffisante, intervient comme une composante proprement **pathémique**. Pour ce dernier, cette vitesse est à la fois celle du regard qui file vers la ligne d'horizon, à moins qu'il ne bute sur une figure occupant le premier plan, aussi bien que celle du marcheur : en effet, Rousseau oppose systématiquement la *“promenade”* au *“voyage”*, ou au *“passage”*. Mais ces morphologies du plan de l'expression sont solidaires d'un plan du contenu moins intelligible que sensible, puisqu'il a pour pivot l'*“inquiétude”* : *“Ils sont toujours avides de ce qui est loin d'eux, (...) mais l'homme dont je parle n'a pas cette inquiétude, et quand il est bien où il est, il ne se soucie point d'être ailleurs.”* Le jardin anglais est réglé par un principe de **localité**, qui rejette comme néfaste le déplacement qu'il soit visuel ou ambulatoire. Une structure **commutative** peut être proposée :

	jardin anglais	jardin français
forme de l'expression (extéroceptivité)	sinueux lent	droit rapide
forme du contenu (proprioceptivité)	quiétude	inquiétude

Dans son enseignement, Greimas ne manquait jamais de s'interroger sur le degré de généralité de toute hypothèse formulée. À cet égard, la mise en évidence d'une structure commutative lève en partie la difficulté puisque l'on n'a pas affaire à **un** style, mais d'emblée au moins à **deux**, si bien que la définition se retire devant l'interdéfinition. Le couplage ménage une voie moyenne en proposant moins la confrontation de deux extrêmes qu'un espace d'accueil pour des complexités distinctes. Du point de vue inductif, cette approche est notamment celle de Wölfflin dans *Renaissance et baroque* : Wölfflin accède à la connaissance de chacun des deux styles en les rabattant tour à tour l'un sur l'autre, c'est-à-dire que les deux styles sont alternativement objet et point de vue, mais surtout Wölfflin relève la distension des affects que les changements morphologiques déterminent chez l'observateur :

“La Renaissance est l'art de la beauté paisible. Elle nous offre cette beauté libératrice que nous ressentons comme un bien-être général et un accroissement régulier de notre force vitale. Dans ses créations parfaites on ne trouve aucune pesanteur ni aucune gêne ni aucune agitation. (...), tout respire le parfait contentement, et l'on peut sans doute voir dans cette quiétude et cette satisfaction divines la plus haute expression du génie artistique de cette époque.

Le baroque se propose d'opérer autrement. Il fait appel à la puissance de l'émotion pour empoigner et subjuguier directement. Ce qu'il apporte n'est pas animation régulière, mais émoi, extase, ivresse. (...) Il n'évoque pas la plénitude de l'être, mais le devenir, l'événement ; non pas la satisfaction, mais l'insatisfaction et l'instabilité.”

Rousseau est conduit non pas à opposer ou préférer un point de vue à un autre, mais à suspendre la vue elle-même : *“Le goût des points de vue et des lointains vient du penchant qu’ont la plupart des hommes à ne se plaire qu’où ils ne sont pas. (...) Ici par exemple, on n’a pas de vue hors du lieu, et l’on est très content de n’en pas avoir.”* Selon Rousseau, le point de vue signifie la fuite hors du *templum* soigneusement établi : *“On penserait volontiers que tous les charmes de la nature y sont renfermés, et je craindrais fort que la moindre échappée de vue au dehors n’ôtât beaucoup d’agrément à cette promenade.”*

Ce qui s’annonce ici, c’est, ainsi que nous le verrons dans un instant, que les paysages sont des **formes de vie**, c’est-à-dire des singularités composant les contraintes et les latitudes de choix que les différents schémas sémiotiques ménagent aux sujets.

2.2.4 de la véridiction à la forme de vie

Du point de vue véridictoire, la situation des configurations de la nature — principalement les espèces végétales et les arrangements convenus — est étrange. Bien entendu, la nature n’est pas naturelle. La démarche volontaire de Julie porte sur les configurations proprement culturelles, principalement l’*“ordre”* et la *“symétrie”* : *“(…) la nature ne plante rien au cordeau ;”* mais sa positivité retrouve, à son corps défendant, le jeu complémentaire de la dissimulation et de la simulation : *“les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade, cacher les bords de l’Ile, et en agrandir l’étendue apparente sans faire des détours incommodes et trop fréquents.”* ; en second lieu, l’énonciataire convoque les motifs et les configurations proprement baroques de la parure, de la draperie et du trompe-l’œil : *“Dans les lieux plus découverts, je voyais çà et là sans ordre et sans symétrie des broussailles de roses, de framboisiers, de groseilles, de seringa, de genêt, de trifolium, qui paraient la terre en lui donnant l’air d’être en friche. (...) Ces guirlandes semblaient jetées négligemment d’un arbre à l’autre, comme j’en avais remarqué quelquefois dans les forêts, et formaient sur nous des espèces de draperies qui nous garantissaient du soleil, (...) Alors seulement je découvris non sans surprise que ces ombrages verts et touffus qui m’en avaient tant imposé de loin, n’étaient formés que de ces plantes rampantes et parasites qui, (...)”*. Toutes choses étant égales, la dénégation de la nature dans le jardin français est plus sincère — la sincérité est une valeur rousseauiste — que la dénégation de la culture dans le jardin de Julie.

Mais à côté de cette véridiction extéroceptive, le texte de Rousseau met en œuvre une véridiction proprioceptive puisqu’elle opère une fusion de l’ouvrier, Julie, et de son œuvre, le jardin : *“Tout ce qui va m’environner est l’ouvrage de celle qui me fut si chère. Je la contemplerai tout autour de moi. Je ne verrai rien que sa main n’ait touché ; je baiserais des fleurs que ses pieds auront foulées ; je respirerai avec la rosée un air qu’elle a respiré ; son goût dans ses amusements me rendra présents tous ses charmes, et je la trouverai partout comme elle est au fond de mon cœur.”* Le clivage humain vs non-humain se trouve suspendu par une relation d’englobement au plan figuratif, mais que nous interpréterons comme une relation participative, fusionnelle au plan figural, concordante avec la préférence constante pour les valeurs d’univers.

Si l’on considère que la genericité d’une forme de vie consiste à enfermer une totalité en l’une de ses parties, alors le jardin de Julie peut être considéré comme une forme de vie à situer dans une typologie sémiotique — à constituer — des formes de vie. Nous entendons par forme de vie un dispositif sémiotique producteur non pas **du** sens, ainsi que le concevait la sémiotique des années 60-70, mais **d’un** sens : ce sens, ce *“vécu de signification”* selon la belle expression de Cassirer, est justiciable de trois points de vue complémentaires : il est **plausible** pour l’observateur *“spectateur de toutes choses, indifférent et appliqué”*, **indispensable** à celui qui l’érige sinon en *“sens de la vie”*, du moins en *“sens de sa vie”*, **inconcevable** pour celui qui a fait choix d’une forme de vie distincte.

Une forme de vie, pour être ou paraître telle, doit être caractérisée tant du point de vue du contenu que de celui de l'expression : (i) le plan du contenu doit manifester le choix du régime de valeur qui est le sien : valeurs d'absolu **ou** valeurs d'univers ? chacun de ces régimes étant explicitement dépendant, pour le premier des opérations de **tri**, pour le second des opérations de **mélange** ; cette conception, qui ne contredit en rien l'approche habituelle du contenu, convoque l'intensité et l'"extensité" comme valences prioritaires de l'élaboration du sens : l'intensité est forte dans le régime des valeurs d'absolu et l'"extensité" faible, voire possiblement nulle, tandis que, dans le régime des valeurs d'univers, l'inverse se produit ; (ii) en ce concerne le plan de l'expression, une forme de vie est exprimée quand elle a statué clairement dans les trois dimensions prosodiques du *tempo*, de la durée et de l'espace.

Le jardin de Julie, l'"Elysée", fait choix du régime des valeurs d'univers puisqu'il préconise systématiquement le mélange et refuse le tri ; du point de vue de l'expression, il affirme sa préférence pour la lenteur ; s'agissant de la temporalité, et en consonance avec la lenteur du *tempo* adopté, il choisit la durée : *"La patience et le temps, dit M. de Wolmar, ont fait ce miracle. Ce sont des expédients dont les gens riches ne s'avisent guère dans leurs plaisirs. Toujours pressés de jouir, la force et l'argent sont les seuls moyens qu'ils connaissent ; ils ont des oiseaux dans des cages, et des amis à tant par mois. Si jamais des valets approchaient de ce lieu, vous en verriez bientôt les oiseaux disparaître, et s'ils y sont à présent en grand nombre, c'est qu'il y en a toujours eu. (...) Ce bocage existait, quoiqu'il fût séparé du verger ; Julie n'a fait que l'y enfermer par une haie vive, ôter celle qui l'en séparait, l'agrandir et l'orner de nouveaux plants."*, et à propos des oiseaux, Rousseau va jusqu'à évoquer leur *"éternelle tranquillité"*. L'inefficacité de la *"force"* et l'"argent", auxquels les gens *"pressés"* ont recours, sont ainsi, en tant que programmes d'usage, directement contraires à la *"patience"* et au *"temps"*, qui sont pour Rousseau les opérateurs exclusifs de la nature. Enfin, pour ce qui concerne la spatialité, l'alternative est entre ouverture et fermeture, et le jardin de Julie fait choix – ainsi que nous l'avons déjà indiqué – de la fermeture et, narrativement parlant, d'une séquestration.

le jardin comme forme de vie	
plan du contenu : valeur d'absolu ou d'univers <?	valeur d'univers
plan de l'expression tempo : vif ou lent ? durée : bref ou long ? espace : ouvert ou fermé	lenteur longueur fermeture

Une forme de vie devient ainsi définissable et comparable à partir des décisions catégorielles qu'elle effectue et qu'elle assume. D'une certaine façon, cette approche se présente comme un *"retour aux sources"* : tandis que pour Propp la structure du conte populaire était universelle, ou encore *"monotone"*, Greimas, au terme de sa relecture de Propp, envisageait une paradigmatique narrative élémentaire : *"Il nous paraît possible, en généralisant peut-être trop, de grouper ce genre de récits en deux grandes classes : les récits de l'ordre présent **accepté** ; les*

réécits de l'ordre présent refusé.” Pour des raisons à rechercher, la sémiotique a “oublié” ce que nous aimerions appeler ce balancement paradigmatique primordial, généralisé le **style** narratif découvert par Propp et dénaturé une possibilité en contrainte. De même, la relation du sujet à sa forme de vie élective est déterminée par les modes d'existence : ainsi si nous envisageons les modes conjonctifs, à savoir la potentialisation, non-disjonctive, et la réalisation, conjonctive, trois cas de figure sont envisageables : (i) si la réalisation – le *enfin* – ne s'inscrit pas en continuité avec la potentialisation – le *pas encore* –, nous admettrons que nous sommes en présence d'un sujet selon la **patience** ; (ii) si la réalisation – le *déjà* – survient sans potentialisation préalable, nous dirons que le sujet est un sujet selon l'**admiration** ; (iii) si la potentialisation fait place, selon la cadence prévue, à la réalisation, nous considérons que nous avons affaire à un sujet selon l'**attente**. Ainsi, dans *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux, invité à découvrir le jardin, se révèle un sujet selon l'**admiration**, un sujet en proie à l'étonnement, alors que M.de Wolmar et Julie, en qualité de sujets manipulateurs – “(...) *la nature a tout fait, mais sous ma direction, (...)*” – s'avèrent, eux, des sujets selon la **patience**.

Les “ingrédients” d'une forme de vie dans l'état actuel de la recherche semblent donc les suivants : un traitement du contenu opérant selon l'exclusion dans le cas du tri, selon la participation dans le cas du mélange ; un traitement de l'expression qui procurera à la forme de vie sa stabilité et son esthétique.

3. POUR FINIR

À la question légitime : *comment le jardin de Julie fait-il sens ?* la sémiotique avance les deux réponses suivantes : (i) le jardin de Julie n'évite aucune des mises en demeure recensées à ce jour, il sélectionne l'un des possibles attestés, notamment le type de valeur : valeur d'absolu ou valeur d'univers ? dont il fait l'apologie, et ajuste entre eux, de son mieux, les différents choix opérés ; (ii) par la mise en œuvre de la “*fonction sémiotique*” (Hjelmslev), il conjoint cette vision du monde au plan de l'expression, en prélevant telle configuration plus ou moins étendue, plus ou moins complexe : dans le texte de Rousseau, cette configuration est nombreuse et étendue, mais la relation [totalité \hat{U} partie] est elle-même dans l'attente d'une décision : le jardin peut se contracter afin d'émerger comme partie d'un ensemble qui le comprend, de même qu'une partie du jardin – par exemple l'oiseau qui a rang de partie dans le texte de Rousseau – peut être haussée au rang de totalité, comme on le remarque dans les pages enthousiastes que Michelet a consacrées à l'oiseau.

Sous ces deux préalables, la forme de vie advient comme **totalité singulière** : au plan de l'expression, “ce” qu'elle prélève forme toujours un **tout**, tandis qu'au plan du contenu elle fait choix d'une région, par elle-même quelconque, mais qu'elle valorise du même coup, à l'instar de ce qui se produit dans la perception : “*La construction du monde perceptif a pour condition l'organisation interne de l'ensemble des phénomènes sensibles, autrement dit la création de certains centres auxquels on réfère et sur lesquelles on oriente et dirige cet ensemble.*” La précarité semble ainsi régir le sens : le sens ne saurait excéder les opérations qui le projettent, il subsiste aussi longtemps qu'elles opèrent, et s'efface si, selon une terminologie suggestive empruntée à Claudel, leur “*chiffre intérieur est accompli*” et leur “*vertu consommée*”.

[décembre 1994]