

# EXTRÊME~ORIENT EXTRÊME~OCCIDENT

7

LE «RÉEL»,

L'«IMAGINAIRE»



## AVANT-PROPOS

Louis Marin

Une des forces de la revue *Extrême-Orient – Extrême-Occident* est, à mon sens – celui d'un lecteur extérieur à sa conception et à sa fabrication – de rejouer dans chacun de ses numéros les enjeux théoriques et méthodologiques qu'annonce son titre, ceux du comparatisme. Parler de la politique intellectuelle de la revue comme d'une stratégie du risque et de ses numéros comme des tactiques ponctuelles de l'interrogation, c'est du même coup interroger les problèmes de la « discipline » dont la revue relève, risquer les présupposés et les procédures de l'institution de savoir qu'elle illustre. Ce numéro intitulé « Entre le « réel » et l'« imaginaire » » le fait plus qu'aucun autre peut-être, dans la mesure où il pose à la fois dans les théories poétiques, dans les philosophies qui les sous-tendent, dans les textes et les œuvres de la littérature, la question même de l'essence poétique de ces œuvres, de leur « être-poème », dont l'évidence est pourtant aux deux extrêmes de l'Orient et de l'Occident, la chose du monde la mieux partagée. Cette question, il faut bien la dire dans notre langage et notre culture, il faut bien la poser dans ce terme si usé qu'il en est devenu transparent et si lourd cependant de siècles et de traditions : l'imagination.

Si la force de ce numéro est de rejouer les enjeux du comparatisme littéraire, c'est donc à la condition explicitement énoncée par un des contributeurs non pas « d'aligner parallèlement — de juxtaposer — ce qu'il paraît en être respectivement de l'imagination dans les traditions de théorie littéraire chinoise *et* occidentale, mais plutôt d'interpréter une tradition à partir de l'autre (et réciproquement) en suscitant un effet de réaction entre elles deux. » (p. 26). Parler de l'«imagination» comme d'une question a sans doute déjà un effet d'ébranlement de l'axiomatique de la comparaison, mais s'interroger sur la pertinence de la question du poétique posée avec et dans *ce terme* est un risque théorique et méthodique de grande ampleur, qui en reconduit les pôles orient, occident, à leurs extrêmes, c'est-à-dire à leurs fondements, les écarte l'un de l'autre de façon si radicale qu'on peut alors se demander si la seule relation à établir entre eux n'est pas celle de son absence. Et cependant, même s'il ne s'agit que d'un effet contingent dans la sensibilité, arbitraire dans l'entendement et livré à tous les aléas de la traduction, il reste l'évidence du poème, cet *artefact* de langage, de lignes et de surfaces colorées.

Comment donc construire un projet de recherche comparatiste *entre* cette évidence — appelons-la esthétique — et une interrogation radicale au point de suspendre la validité des termes mêmes dont elle use pour s'articuler, comment articuler une *problématique* qui occupe de son réseau de problèmes cet espace de l'intervalle ? « Que signifie au fond d'interpréter systématiquement telle représentation chinoise ancienne par la notion moderne d'imagination alors que ce terme chinois (*shensi*) n'entretient par lui-même aucun rapport sémantique avec la notion d'«image» et que l'on sait d'autre part que l'usage actuel de la notion d'imagination en Chine (en tant que *xiang xiang*) dans le discours de théorie littéraire ou philosophique relève en fait d'une importation de l'Occident... » (Fr. Jullien, p. 25).

« L'imagination : aucun équivalent à ce terme, pas plus qu'à celui d'image, n'existe dans la langue ancienne (le mot aujourd'hui usuel *sôzô-ryoku* » faculté de concevoir des formes » semble ne s'être imposé qu'à l'époque moderne) » (J. Pigeot, p. 96). « Dans l'ancienne Chine, l'orthodoxie confucianiste ne pouvait voir dans toute œuvre imaginaire (ou simplement imaginative) que le danger

potentiel d'une négation des structures sociales, donc des valeurs établies...» (R. Mathieu, p. 85).

Un projet comparatiste comme une problématique de l'imagination, qu'est-ce donc à dire ? Plutôt que de collationner les ressemblances au prix de gommer les oppositions ou d'exacerber les différences pour poser le *fait* d'une singularité culturelle, qui sont les deux manières directe et indirecte, naïve et retorse pour le fabricant de la comparaison d'affirmer l'idéologie ethnocentrique appropriatrice et le présupposé anachronique de l'objectivité, il fallait risquer une interrogation de soi, c'est-à-dire des valeurs, idées ou idéaux sur lesquels, dans l'histoire et la tradition, un soi indissolublement culturel et personnel se fonde pour en vivre ; interrogation qui n'est possible qu'avec le détour par «l'autre de ce soi». Ainsi pour ce terme usé et «lourd» d'«imagination» dont la revue pose précisément *la question de la possibilité historique et théorique de son concept* en Occident. Cette question, elle la pose à partir d'une *altérité du «poétique»* en Chine et au Japon, «poétique» dont l'évidence «esthétique» même introduit directement à un imaginaire culturellement spécifique — il s'agit bien de Liu Xie ou de Li he ; de Minomoto no Yorimasa ou de Fujiwara no Okikage — mais dont le fonctionnement ouvre des interrogations neuves sur la théorie et la pratique poétiques en Occident, Baudelaire, Mallarmé, Proust, mais aussi Quintilien, Longin et Philostrate, Pascal, Leibniz et Vinci. Comme on a pu le constater, c'est en passant du concept d'imagination, diversement construit et déterminé, articulé et situé dans et par les systèmes esthétiques et philosophiques de l'Occident à la notion d'imaginaire, à celle de son travail constituant dans et par les œuvres et réfléchi dans les poétiques orientales que s'ouvre ce champ d'interférence *entre* Extrême-Orient et Occident, espace d'une problématique commune.

Dans cette perspective — et les articles réunis dans le numéro le montrent assez — je voudrais souligner deux motifs ou plutôt deux dimensions de cette problématique du «dévisagement mutuel de l'Occident et de l'Orient». La première serait que cette problématique de l'intervalle et dans l'écart, pensée et construite aux conditions épistémologiques et méthodologiques esquissée ci-dessus, articule deux «isotopies» différentes, voire hétérogènes, mais qui se trouveraient par elle en situation de se penser mutuel-

lement : ce qui dans une des civilisations constitue *un des traits culturels et historiques* de sa spécificité voire de sa singularité, une des manières propres de vivre sa tradition propre, de la penser et de l'actualiser dans des œuvres d'art, poèmes, paysages, etc... se trouve dans l'autre construit *conceptuellement*, élaboré *philosophiquement*, produit par la réflexion *«métaphysique»* comme sur les bords les plus extrêmes de la pensée, à son comble. Le dialogue ne s'institue pas d'un système philosophique ou esthétique à un autre, avec tous les à peu-près conceptuels et tous les transferts abusifs de notions qu'un tel dialogue impliquerait, mais d'un système ou d'une théorie à une pratique, à une création. L'échange n'est pas alors de concepts sur le mode toujours louche de la ressemblance ou de la similarité mais d'*effets théoriques et pratiques* dans le champ des savoirs et des connaissances, comme dans celui de la création, de l'écriture, du poème. Peut-être n'a-t-on point suffisamment réfléchi théoriquement, philosophiquement l'histoire déjà longue de ces croisements d'effets ? Le numéro de la revue est un exemple-paradigme d'une telle réflexion.

Une deuxième dimension de cette problématique de «chiasme» est plus caractéristique du thème de ce numéro : elle serait constituée, pour une visée comparatiste dans le domaine de la philosophie, dans celui des sciences de la société et de l'homme, par les exceptionnelles potentialités théoriques, par les remarquables capacités heuristiques de la rhétorique et de la poétique, en entendant par ces mots la réflexion sur la constitution d'un imaginaire dans la composition du discours, dans la création du poème. Rhétorique et poétique à ce titre occuperaient dans les dispositifs épistémologiques entre philosophie et théorie d'une part et les œuvres et les textes littéraires, poétiques, artistiques d'autre part, la position médiatrice et la fonction articulatrice qui sont celles du schème de l'imagination transcendante dans la pensée kantienne entre concept et intuition, schématisme mystérieux, selon Kant, dont les opérations constituent cet «art caché dans les profondeurs de l'âme humaine» que toute philosophie critique, toute philosophie de la critique n'a de cesse de reconnaître pour se constituer. Cette position médiatrice, cette fonction articulatrice de la réflexion sur les constitutions des imaginaires pourraient également remplir – et de façon privilégiée – par l'examen de leurs opérations énigmatiques, le champ de l'intervalle entre les cultures, entre les extrêmes de l'Orient et

de l'Occident, le champ de la pensée comparatiste, à condition d'entendre par «extrême» non pas la mesure exacte de la plus grande distance entre l'un et l'autre, mais le jeu de leurs bords, de leurs marges et de leurs combles, le jeu des affinités et des proximités dans leur hétérogénéité, ce que je nommais plus haut l'échange des effets théoriques et pratiques.

Ce numéro de l'intervalle du réel et de l'imaginaire signale dans la diversité même des contributions, quelques uns des points sensibles de cette topologie des imaginaires au travail dans le poème occidental et oriental. Mais sans doute fait-il davantage en s'interrogeant *par là même* sur les fondements du comparatisme.

## PAYSAGES EXTRÊMES, A L'OCCIDENT

Louis Marin

Dans un numéro intitulé «entre le «réel» et l'«imaginaire» » où les guillemets vont jusqu'à mettre en suspens la simple désignation de chacun des deux termes et ainsi creuser l'intervalle que le titre signifie d'un autre, plus subtil, qui en interroge les bords, dans ces *Cahiers* dont le nom est celui du plus extrême écart, celui qui s'inscrit dans les mots d'une archaïque cosmologie, où se marquent l'orient de la naissance et le déclin de l'occident, je voudrais écrire sur une absence. Ou plutôt d'une absence. Cette décision est arbitraire et ce choix, gratuit, jusqu'au ridicule (ou presque) : écrire de l'absence du paysage chez Pascal, mais en écrire comme d'un paysage de l'absence ou du vide qui serait la chance de tout paysage, celle du possible de tous les paysages.

Ecrire aussi, pour forcer le trait du paradoxe, et placer ce discours dans le plus pénible inconfort, écrire aussi d'une illustration, d'une mise en visibilité de cette absence ou de ce vide par les dessins de Vinci et point nécessairement ceux de paysage.

Entre arbitraire et inconsistance, écrire donc ceci qui va suivre pour tenter de jouer, ou de rejouer, ce «dévisagement mutuel de l'occident et de la Chine» que ces *Cahiers* de recherche

proposent, en leur manifeste, aux lecteurs, j'entends par là l'extrême surprise à l'étrangeté sur le fond d'une longue attente, celle, vécue une après-midi de novembre au Palais Impérial, en contemplant des paysages Song. C'est avouer, d'emblée, de par cette surprise, que je n'écrirai pas *ici* du paysage chinois comme je n'oserais point en *parler* maintenant *ailleurs*. Tout au plus pourrais-je citer de-ci de-là – convoquer – des textes ou des images quand ce que je crois en avoir compris, ce que je me souviens ou m'imagine en avoir vu, me paraîtra, en sachant bien qu'il ne s'agit là que d'une apparence, faire un écho – direct, inversé, déplacé, brouillé – à ce que j'ai cru entendre et voir dans Pascal ou dans Vinci.



Au point de départ de ces quelques notes, la fascination de ces guillemets par lesquels «réel» et «imaginaire» syncopent non pas leur signification, mais leur référence, pour reconnaître que le paysage pascalien s'inscrit au lieu de cette double défaillance, qu'il la dessine et qu'il s'y dessine dans la forme d'un évidence et d'une plénitude, comme si les mesures par lesquelles le réel s'offrirait à la pensée, à la connaissance, à la vérité et, en fin de compte, à la maîtrise de l'homme se trouvaient elles-mêmes étalonnées aux puissances et aux pouvoirs de l'imagination, «partie dominante, seconde nature dans l'homme... superbe puissance, ennemie de la raison qui se plaît à la contrôler et à la dominer pour montrer combien elle peut en toutes choses.» Que l'imagination défaille donc un moment, et l'entendement chute dans cet abîme et toute connaissance est alors en état d'effondrement. C'est bien ainsi que s'ouvrent à l'œil les déserts grouillants du paysage pascalien. En «vérité», l'œil les fait surgir d'un parcours intérieur : un mouvement qui a nom «contemplation» et dont toutes les étapes sont *réellement* impossibles jusqu'à son point de chute ou à son comble, qui est le vide en même temps que le repos : «Que l'homme contemple donc la Nature entière dans sa haute et pleine majesté ; qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers ; que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même

n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent.» Mouvement d'essor sublime, exaltation extrême : tel serait, si cet aspect était possible par l'éloignement à une distance infinie, le paysage absolu s'offrant à un point de vue total. *Contradictio in terminis* ; d'où un nécessaire relais à ce regard des lointains, à cette quête d'une transcendance de l'œil au réel : «Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre ; elle se lassera plutôt de concevoir, que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au-delà des espaces imaginables. Nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée.» Au prix d'une violence interprétative, j'aimerais entendre ce «*plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu*» à l'égal de «*ce trait imperceptible*» d'un monde sensible dans «l'ample sein de la Nature», égalité-abîme puisque le plus grand caractère, la plus grande lettre, la marque, le tracé, le monogramme de Dieu dans la nature est la perte de l'imagination dans la pensée de la «réalité des choses», trait infime, imperceptible jusqu'à l'effacement, jusqu'au vide.

«L'unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore... mesure immense de l'Unique Trait de Pinceau».

La chute et la perte de l'imagination ramènent l'homme à soi : qu'il «considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature... qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ?» Mais ce mouvement de retour à soi ne peut trouver dans l'homme sa mesure, son terme et son repos : l'œil *s'approche* infiniment de son objet. «Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates...» un ciron, des jambes de ciron... «des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes... il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la Nature. Je veux lui faire voir là-dedans

un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible mais l'immensité qu'on peut concevoir de la Nature dans l'enceinte de ce raccourci d'atome...» «Qui n'admira que notre corps qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout soit à présent un colosse, un monde ou plutôt un tout à l'égard du néant où l'on se peut arriver ?» Double mouvement à oscillation interminable, mais c'est cette oscillation, cette chute par le double et même vertige du trop grand et du trop petit qui est le lieu véritable, l'espace sans divisions où se fonde en s'y effondrant toute connaissance, où apparaît en y disparaissant le paysage absolu dans le flux du «réel» jusqu'au vide par perte de l'imaginaire : «Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants poussés d'un bout vers l'autre. Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte et, si nous le suivons, il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle. Rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel, et toutefois le plus contraire à notre inclination ; nous brûlons de désir de trouver une assiette ferme et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini ; mais tout notre fondement craque, et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes.»

«Je lève les yeux vers le charme des monts,  
Intuition : ce sont eux qui me regardent,  
Emotion et paysage  
Se rejoignent.» Xin Giji (1140-1207)«He Xinlang,»  
*Quan Song Ci*

«Ce que nous appelons «je» n'est qu'une porte battante qui va et qui vient quand nous inspirons et quand nous expirons. Elle bat, c'est tout». Shunryu Suzuki, *Esprit Zen, esprit neuf*, Le Seuil, 1977, (textes cités par Chantal Chen dans «Emotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique en Chine» *Extrême-Orient - Extrême-Occident*, N° 3, p. 97).

«Le paysage exprime la forme et l'élan de l'Univers  
Au sein du paysage,  
Le vent et la pluie, l'obscurité et la clarté constituent  
l'humeur atmosphérique ;  
la dispersion ou le groupement, la profondeur et la  
distance constituent l'organisation schématique ;

Verticales et horizontales, creux et relief constituent le rythme ;

Ombres et lumières, épaisseur et fluidité constituent la tension spirituelle ;

Rivières et nuages, dans leur rassemblement ou leur dispersion constituent le liant ;

le contraste des replis et des ressauts constituent l'alternance de l'action et de la retraite.»

Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, trad. Ryckmans, Hermann, Paris, 1984, p. 67-68.

Qu'est-ce qu'un paysage ? A consulter les dictionnaires et malgré leurs variations, on remarquera de solides constances sémantiques dans leurs définitions. Citons en trois - Robert : «Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde» - Larousse : «Étendue d'un pays que l'on peut embrasser dans son ensemble» - Littré : «Étendue d'un pays qu'on voit d'un seul aspect». Pour nos trois auteurs, tout paysage implique un regard. Toutefois dans les deux dernières définitions, ce regard est ramassé dans l'unité d'un sujet, se dissimulât-il dans l'anonymat d'un «on» ou dans la modalité du possible, sujet véritablement constructeur du spectacle qu'il se donne dans l'abstraction des conditions objectives qui en permettent la prise en compte. C'est l'ampleur de l'acte de vision qui constitue l'étendue embrassée comme un ensemble ; c'est l'unicité de l'aspect, simple point de vue sur l'espace d'un pays qui achève de faire de cette étendue, un paysage. Et même si la définition du Littré fait résonner en mineur l'écho de la célèbre distinction que faisait Poussin entre l'aspect, «simple vue des choses», et le prospect, «office de raison» ou prospective, je ne peux m'empêcher de penser que pour les deux grands dictionnaires du XIX<sup>ème</sup> siècle, tout paysage naturel — avant même d'être tableau de peinture ou description littéraire ou poétique — est d'abord le produit d'une construction, d'une opération dont un sujet, maître de ses pouvoirs et doté de tout l'équipement épistémique qui lui est nécessaire, est l'infatigable ouvrier transcendantal avant d'en être l'artiste inspiré et fidèle. Dans cette synthèse idéale, voire idéaliste, non seulement le sujet est regard, mais il est point de vue ; non seulement il est spontanéité visuelle, mais puissance de totalisation ; non seulement il constitue des ensembles par rassemblement de choses dans

l'ouverture de son angle de vision, mais il les réduit à l'unité ordonnée d'une synthèse dont les dictionnaires ne nous diront rien — ce n'est pas leur rôle — mais dont nous connaissons depuis la Renaissance les conditions : le point de vue, le cadrage du spectacle par une rigoureuse limite, et l'exacte détermination de la distance de l'œil au plan transparent de représentation produiront sur ce plan l'image du monde contemplé à travers lui, c'est-à-dire l'ordre de ses éléments primordiaux, la répartition du ciel, de la terre et de l'eau, le jeu réglé de la co-présence de ses figures en leurs lieux respectifs, la proportion de ce qui est montré et de ce qui est caché, la composition mesurée du visible et de l'invisible ; à quoi pourrait s'ajouter le choix d'un moment et avec lui, l'entrée en représentation du temps, point encore celui du récit ou de l'histoire, mais celui naturel de la lumière, du jour et de la nuit et entre ces opposés, tous les degrés de l'aube, du crépuscule ou de midi. L'étendue d'un pays, cet espace qui n'est pas encore celui de la géométrie et de l'optique accède par ce regard, à la cohérence de la forme, à l'unité de l'objet, à l'ordre de l'œuvre d'art. Le Monde est façonné par lui en «artefact-Nature» déjà potentiellement re-produit sur la toile ou sur la page, en lignes et couleurs ou en mots et tournures. Dans le geste de s'immobiliser pour la contemplation en un point de vue, dans celui d'enclore la distraction, le divertissement du regard dans le cadre de la fenêtre de vision qui est celle de l'attention admirative, dans ce secret calcul d'un optimum de vision, s'articule le programme d'une volonté de représentation, de maîtrise et d'appropriation de la Nature dans et par le paysage.

«L'altier et le lumineux sont la mesure du Ciel, l'étendu et le profond sont la mesure de la Terre.

Le Ciel enlace le Paysage au moyen des vents et des nuages ;  
la Terre anime le Paysage au moyen des rivières et des roches.

.....

Quant à l'immensité du Paysage : avec ses terres étendues sur mille lieues, ses nuages qui s'enroulent sur six mille lieues, ses successions de cimes, ses alignements de falaises, même un Immortel qui, dans son vol, n'en voudrait prendre qu'un aperçu superficiel (\*), n'en pourrait faire le tour.»

Shitao, *op. cit.*, p. 68.

(\*) littéralement : «en regardant à travers un tube» : citation littéraire, reprise en raccourci d'une anecdote classique... : «ce garçon est comme celui qui regardant un léopard en collant son œil à un tube, (le croyait tout noir), n'ayant vu en fait qu'une de ses mouchettes.» n. 6 P. Ryckmans, p. 72.

Tout paysage implique donc un regard. Nos trois dictionnaires n'échappent pas à cette nécessaire présupposition. Mais la première définition, « partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde » la fait travailler autrement. Cette présentation de la Nature substituée à la représentation d'un sujet m'interroge. Comme m'interrogent certains géographes qui distinguent les paysages de l'oïkoumène, ceux de l'espace habité et transformé par l'homme, des paysages de l'absolu, l'océan, le désert, la banquise, la haute montagne, la forêt, le fleuve, le marais, le lac, paysages dont l'homme est exclu ou dont la présence y est perçue et vécue non seulement comme étrangère, mais destinée à la disparition ou à l'effacement. L'expression « paysages de l'absolu », est bien formée : paysages absolus c'est-à-dire déliés de toute présence humaine, paysages impossibles en fin de compte. Ne faut-il pas en effet que j'imagine un regard comme celui de Dieu à la veille de la création, si bref soit-il, pour voir et dire l'océan, le désert, la forêt et ainsi paradoxalement les « absoudre » de l'homme ? Ces paysages de l'absolu constitueraient donc à la fois l'autre de tous les paysages, leur envers négatif, mais aussi leur matrice archétypale, mais aussi leurs limites, leurs marges comme jadis sur les cartes, les blancs des *terrae incognitae* en bordure de celles reconnues par les navigateurs : ainsi le désert au-delà des collines dénudées que je contemple où s'effaceraient les fermes qui y furent installées il y a quelques siècles avec leurs couronnes de cyprès et les pins et les chênes verts et les rayures blondes et noires des chaumes brûlés ; ainsi l'océan abîme de tous les rivages où ils s'effondrent du haut de leurs rochers ou se pulvérisent en sable. Mais aussi le désert à la bordure du champ cultivé, en patience infinie des travaux qui le contiennent et qu'il a provoqués. Mais aussi l'océan ou la guirlande d'écume, l'ourlet du ressac aux approches de la terre ; désert par où le champ et le domaine, océan par où la côte et le rivage configurent leur découpe à l'œil et avec elle, leur histoire.

Paysage de l'absolu : absolu de tout paysage qui le travaille, son comble et sa marge ; et l'œil ne prendrait la mesure de la terre et de l'océan, de l'arbre et du ciel, de la maison et du champ, celle de l'espace pour le parcourir et lui donner la forme et l'ordre des lieux, qu'à la démesure même de cet excès qui, tout en lui dérobant fond et origine, fin et achèvement, serait cependant la chance de son apparition, dessin, limite, enclos, lisière, bornage,

domaine, demeure articulant toute l'étendue : création. C'est bien cette dimension sublime et subliminale que l'on peut déceler dans la première définition du paysage donnée plus haut où ce que le géographe nommait absolu est, en l'occurrence nominale, Nature : «Partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde». Tout paysage implique un regard, mais celui-ci peut n'être point premier, antérieur au monde qu'il perçoit. L'œil de Robert reçoit ce que la Nature présente, c'est-à-dire cette partie d'un pays où l'œil est déjà immergé et le corps sensible enfoui avant même ce geste où un paysage se recueille. Dès lors à suivre notre auteur, le paysage dans l'œil qui le regarde, à la mesure de cet œil, naîtrait ou apparaîtrait d'une pliure du «pays» dans sa «partie», repli qui serait la présentation d'un *Kunstwollen* de la Nature par où celle-ci accéderait à la représentation. Se pourrait-il que l'œil ne soit, en fin de compte, que la nervure de ce pli, que le bourgeon charnel de cette pliure ? Se pourrait-il que le regard du paysage ne trouve son lieu que dans l'ambiguïté de ce génitif subjectif et objectif, lieu de l'œil, regard-paysage naissant en ce creux comme la chance douloureuse par laquelle la Nature accéderait à la conscience sensible de soi, blessure ouverte et comme encore saignante — tel serait le regard de Cézanne sur le paysage, corps, en lui œil réversé en corps pantelant — blessure que l'Absolu s'infligerait pour devenir sujet en renonçant à jamais au sommeil silencieux et opaque du sensible.



«Si l'on ne se réfère pas à cette mesure fondamentale du Ciel et de la Terre, on ne pourra rendre compte de toutes les métamorphoses imprévisibles du Paysage, car vents et nuages n'enlacent pas tous les divers paysages de la même manière, rivières et rochers n'animent pas tous les paysages suivant une seule recette de pinceau.»  
Shitao, *op. cit.*, p. 68.

En contrepoint à ce fragment du chapitre VIII du *Traité* de Shitao, deux pensées de Pascal dont le thème explicite est la diversité des apparences, apparences les plus concrètes, les plus humbles, dans la singularité abyssmale des individus qui les composent et où, en fin de compte, — si tant est qu'il puisse jamais y avoir une fin au compte — leur «réalité» se réduit pour s'effacer

du discours et promouvoir, au prix de cet évidemment, le *réel même* :

«La diversité est si ample que tous les tons de voix, tous les marchers, toussers, mouchers, éternuements... On distingue des fruits, les raisins et, entre ceux-là, les muscats, et puis Condrieu et puis Desargues et puis cette ente. Est-ce tout ? En a-t-elle jamais produit deux grappes pareilles ? Et une grappe a-t-elle deux grains pareils ? etc... »

«Diversité - ... Une ville, une campagne de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis, à l'infini. Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne.»

Deux esquisses de paysage, rien de plus, quelques traits de pinceau sur la page blanche mais singulièrement aigus : dans la première, un jardin, une vigne, une treille peut-être, à Condrieu, dans la petite propriété que Desargues, le géomètre prospecteur lyonnais possédait... La pensée proprement dite, c'est-à-dire écrite, s'inscrirait sur le bord de cette page, sur le cadre de ce dessin à peine ébauché ; elle en est la réflexion qui *écrit* ce que le dessin ne peut inscrire mais où il se trace : le blanc d'une page, où à son tour, il se suspend : «etc...» Le monde se réduit à un jardin, ce jardin à une vigne, cette vigne à cette treille, cette treille à cette ente, et à mon tour, j'écris etc... Réduction, limitation... Le «hortus conclusus» du géomètre si étroitement borné qu'il soit, sagesse de la retraite et du retrait, solitude paisible, cadrage du monde par un désir justement mesuré, s'ouvre tout à coup en chacun de ses lieux, en chacune de ses plantes, de ses herbes, de ses fleurs et de ses fruits sur l'infinie diversité du monde, sur l'infinie différence des choses. Le blanc que l'écriture laisse sur la page, sa suspension est une image de l'infini, présentation de la Nature réfléchie en chacun de ses êtres, en ce lieu, à Condrieu, chez Desargues. L'ironie est dans ce nom : celui du géomètre de la projection perspective et du point à l'infini.

L'infini est le plus petit, le plus circonscrit des paysages : il n'est pas l'immensité d'une étendue, désert sans bornes, océan sans rivages, abîme bleu du ciel. Il n'est pas de grandeur ou de quantité. Le cadre le plus étroit peut enclore le plus réduit des

morceaux de l'espace, c'est le vertige d'une autre profondeur qui n'est pas d'abord celle, illusoire, d'une troisième dimension dans le plan, mais celle de la différence, de la singularité infinie de ce pied de vigne, de sa grappe de raisin, de son grain, et dans ce grain, etc... c'est ce vertige-là qui capte l'œil, où son regard se perd toujours (et pour toute chose, toute apparence) trop près et trop loin.

Leibniz à Foucher, 3 août 1693 :

«Je suis tellement pour l'infini actuel qu'au lieu d'admettre que la nature l'abhorre, comme on dit vulgairement, je tiens qu'elle l'affecte partout, pour mieux marquer les perfections de son auteur. Ainsi je crois qu'il n'y a aucune partie de la matière qui ne soit, je ne dis pas divisible, mais actuellement divisée ; et par conséquent la moindre particelle doit être considérée comme un monde plein d'une infinité de créatures différentes.»

«Si l'on se sert de l'Unique Trait de Pinceau comme mesure, alors il devient cependant possible de participer aux métamorphoses de l'Univers, de sonder les formes des Monts-et-des Fleuves, de mesurer l'immensité lointaine de la terre, de jauger la disposition des cimes, de déchiffrer les secrets sombres des nuages et des brumes.»  
Shitao, *op. cit.*, p. 68-69.

Trop loin, trop près, à la fois. «Nature diversifie et imite» écrit Pascal ; répétition non du même, mais de la différence : ce que la Nature imite, c'est la diversité, la différenciation qui l'anime ; en ce sens, comme il l'écrit aussi, «la Nature s'imite» pour répéter sans fin sa différence par sa prodigieuse puissance de singularités, et c'est ainsi que dans cette imitation même, Nature accède à la réflexion dans et par la figure de cet œil qui s'approche pour distinguer. Le regard s'aiguise à la subtilité des classes, des genres, des espèces ; toujours plus presbyte, il classe et sa grille devient de plus en plus fine : deux grappes pareilles ? deux grains pareils ? déjà les bords des rubriques s'estompent dans les interrogations, puis s'effacent et le quadrillage transparent de la grille taxinomique à travers laquelle l'œil apercevait classes, genres, espèces régulièrement ordonnés, s'opacifie, écran du monde où chaque chose s'ouvre sur l'abîme de sa singularité, sur le trou de sa différence et d'un coup, l'œil est à distance infinie de ce monde où il ne discerne plus rien : myopie absolue.

Mais comment faire de cette esquisse, un tableau de paysage ? Comment achever le dessin et le peindre ? Comment décrire le monde tout entier dans ce fragment ?

«Je ne puis juger de mon ouvrage en le faisant», continue Pascal. Soit... Mais une fois terminé ? Sans doute — En vérité, peut-il jamais l'être ? «On distingue des fruits, les raisins et entre ceux là les muscats...et coetera...» Il faut que je fasse comme les peintres et que je m'en éloigne, mais non pas trop». Tel serait le juste tableau de paysage, celui où un fragment du monde, précisément l'étendue d'un pays, se trouve saisie à la bonne distance entre le point de vue où l'œil se place et l'écran plan qui progressivement s'ouvrira au spectacle — comme une fenêtre — jusqu'à s'y dénier ; juste distance qui construit précisément l'étendue de ce pays comme embrassée dans son ensemble et vue d'un seul aspect. Ainsi faire comme les peintres, pour écrire, pour décrire, s'éloigner. «Mais de combien donc ?» Pascal répond à la question dans une pirouette : «Devinez». Il connaît la réponse ; il sait qu'il n'y a pas de réponse, que le lieu du juste point de vue, ni trop près, ni trop loin est toujours trop près *et* trop loin : la plus fine proximité met à une infinie distance.

«Sans commencement dit : «Le Tao ne peut être entendu ; ce qui s'entend n'est pas lui. Le Tao ne peut être vu ; ce qui se voit n'est pas lui. Le Tao ne peut être énoncé ; ce qui s'énonce n'est pas lui. Qui engendre les formes est sans forme. Le Tao ne doit pas être nommé.» Et il ajouta : «Qui répond à celui qui l'interroge sur le Tao ne connaît pas le Tao ; et le simple fait d'interroger sur le Tao montre qu'on n'a même pas encore entendu parler du Tao. La vérité est que le Tao ne souffre ni questions ni réponses aux questions. Interroger sur le Tao qui ne comporte pas de question, c'est le considérer comme une chose finie. Répondre sur le Tao qui ne contient pas de réponse, c'est le considérer comme une chose dépourvue d'intériorité. Quiconque répond à ce qui n'a pas d'intériorité à qui interroge sur ce qui est fini, celui-là ne saisit ni l'univers extérieur, ni son origine intérieure. Il ne traverse pas le Mont K'ouen - houen ; il ne va pas jusqu'au Vide suprême.»

*Chuang-tzu* (chap. «Intelligence voyage dans le Nord») cité par F. Cheng, *Vide et plein, Le Langage pictural chinois*, le Seuil, Paris, 1979, p. 28-29.

«Il y a des herbes sur la terre ; nous les voyons. — De la lune, on ne les verrait pas — Et sur ces herbes des poils ; et dans ces poils, de petits animaux ; mais après plus cela, plus rien — O présomptueux ! Les mixtes sont composés d'éléments ; et les éléments, non — O présomptueux, voici un trait délicat. Il ne faut pas dire qu'il y a ce qu'on ne voit pas — Il faut donc dire comme les autres, mais ne pas penser comme eux.»

«Diversité : Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche...» Le même mouvement ici se reproduit que dans la vigne de Desargues à Condrieu à cette différence, ou à cette variation, près que le «etc...» qui y laissait en suspens les interrogations sur la production naturelle de l'identité, (cette ente a-t-elle jamais produit deux grappes pareilles, deux grains pareils ?) trouve ici son véritable nom, l'infini : «Mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini.» Et deuxième variation, ce sera le langage, le nom-terme qui mettra un terme, celui de la convention linguistique, au mouvement de l'infinie différence, qui bornera l'infinie et infime singularité des choses : «tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne», et c'est ainsi aussi que Pascal pourra parler exactement, comme tous les autres, mais ne point penser comme eux. Il reliera des noms dans la syntaxe d'une exacte description, il dira un paysage comme cette étendue que l'œil embrasse dans son ensemble et d'un seul aspect, mais il pensera la différence dans la différence de sa pensée singulière c'est-à-dire la différence infinie où se constitue — indiscernable — la singularité de la chose réelle.

Le réel sera le secret impénétrable du plus intime de la pensée, enfoui dans les profondeurs du cœur ; seul «l'habile» saura pénétrer jusque-là : le monde est en lui-même, presque à son insu.

«Il y a cinquante ans, il n'y avait pas encore eu co-naissance de mon Moi avec les Monts et les Fleuves, (le paysage) non pas qu'ils eussent été valeurs négligeables, mais je les laissais seulement exister par eux-mêmes. Mais maintenant les-Monts-et-les-Fleuves (le paysage) me chargent de parler pour eux. Ils sont nés en moi et moi en eux.»

Shitao, *op. cit.*, p. 69.