

LOUIS MARIN

École des hautes études en sciences sociales

**« UNE VILLE, UNE CAMPAGNE, DE LOIN... » :
PAYSAGES PASCALIENS**

Ce travail sur les paysages pascaliens pourrait ironiquement s'ouvrir sur une paraphrase des premières lignes du mémorable essai d'Ernst Gombrich, *The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape*. Dans une thèse de doctorat sur le paysage dans les Catacombes, le candidat n'avait-il pas intitulé son premier chapitre : « Raisons de l'absence de la peinture de paysage dans les Catacombes. »

Raisons de l'absence de paysage chez Pascal? Il se pourrait bien aussi qu'il faille donner à cette question une réponse voisine de celle que Gombrich propose au seuil de son texte pour la peinture de la Renaissance, à savoir que les réflexions que Pascal consacre à la Nature et à sa représentation marqueraient l'impossibilité de cette représentation, tout en offrant à l'imagination et à la pensée – tel serait alors le paradoxe à explorer, sinon à dénouer – ses modalités diverses, voire contraires dans les formes et les figures; un peu à la façon dont Gombrich notait que si rares qu'aient été les références à la peinture de paysage dans les théories de l'art à la Renaissance, cette peinture n'aurait pu toutefois, sans ces théories mêmes, se développer jusqu'à constituer un genre complexe et autonome.

Le parallélisme ou la paraphrase cependant s'arrêterait là. Alors que Gombrich s'interroge sur la naissance d'une institution picturale dans l'histoire culturelle et sociale européenne au XVI^e siècle et ce, notamment par les échanges entre le Nord et le Sud, mon propos déplacerait au champ des paradigmes de la connaissance théorique, les questions posées par Gombrich pour en rechercher, dans le texte pascalien, les projections et les figures dans l'imagination. Quelles seraient donc, chez Pascal, ces projections et ces figures non plus de conditions historiques, sociales et culturelles de l'existence du genre de la peinture de paysage, mais des conditions théoriques de la possibilité du concept de paysage c'est-à-dire de la découpe cognitive de ce concept dans une théorie scientifique et philosophique de la Nature, de l'espace et du temps, dans son rapport avec le sujet de connaissance; une théorie qui impliquerait

la prise en considération des notions d'infinité, d'homogénéité et d'hétérogénéité et nous reconduirait par là d'une certaine façon, à la notion de genre et aux problèmes abordés par Gombrich. Toutefois en parlant de projections imaginaires et de figures rhétoriques des paradigmes théoriques, nous voulons souligner sinon l'instabilité, du moins l'ambiguïté ou l'ambivalence du discours dans le texte où ces projections et ces figures apparaissent; tout en relevant du plan transcendantal (au sens kantien) de la théorie de la connaissance, elles en *montrent*, au sens fort du terme, la dimension pathétique, voire « pathologique »; elles présentent l'aspect indissolublement éthique et esthétique de quelques-uns des théorèmes de la connaissance scientifique et spéculative au XVIII^e siècle, qui révèlent chez Pascal, plus que chez aucun autre peut-être, leur plus forte tension créatrice, c'est-à-dire explicative. Il n'y a sans doute pas de paysage dans le texte pascalien. Mais s'y trouvent esquissées les modalités du concept de paysage et du même coup, elles en exhibent – dans les conditions et les formes et avec les inflexions que nous avons dites – les conditions de possibilité et de légitimité théoriques.

*
* *

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^e 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 des 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'enclorre 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.

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'oecumène, 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. Paysages 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 dérochant 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 dans 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, œil en lui inversé en corps pantelant – blessure que l'absolu s'infligerait pour devenir sujet en renonçant à jamais au sommeil silencieux et opaque du sensible.

* * *

Ce n'est point, au moins en apparence, dans la direction de cette phénoménologie ou ontologie du sensible que nous allons rencontrer Pascal et les modèles constructeurs du concept de paysage : au moins en apparence, car dans les deux pensées que je voudrais d'abord méditer, se précise une modalité très singulière de la « présentation originaire » de la Nature que nous avons mise en avant et l'ironique aveu d'impuissance de la représentation sur lequel l'une et l'autre s'achèvent pourrait également rejoindre l'idée d'une immersion de l'œil dans un paysage qu'il ne construirait pas mais qu'il recevrait, ou plutôt où il se découvrirait voyant dans la profusion même de cette présentation, comme sa limite interne ou sa mesure sans proportion avec elle.

Il est remarquable que ces deux pensées aient en effet pour thème explicite la diversité des apparences, apparences les plus concrètes, les plus humbles, dans la singularité insurmontable des individus qui les composent, où elles se réduisent, et que, dans l'une d'entre elles, par deux fois, des noms propres désignent.

« La diversité est si ample que tous les tons de voix, tous les marchers, toussers, mouchers, étternuements... 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. »

Diversité donc qui, à bien lire ces deux fragments (que j'ai encore fragmentés pour les besoins de l'argumentation) est, dans l'un et l'autre cas, le motif pris au vif ou le sujet de ces deux esquisses de paysages; esquisses en effet, quelques traits de plume 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. Qu'écrire? Que décrire par la plume ou le crayon sinon ce suspens « etc. » et laisser blanche la page : image de l'infinie présentation de la Nature réfléchie en chacun de ses êtres, en chacune de ses choses et en ce lieu : « Paysage : A Condrieu dans le jardin de Desargues... » Pascal y a-t-il jamais mis les pieds? L'ironie n'est point là, mais dans le choix du lieu et du propriétaire : le géomètre de la projection 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 enclorre 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; trop près, toujours trop près; le pied de la vigne de Desargues, une grappe de raisins de ce pied, un grain de cette grappe et dans ce grain, cette pulpe et dans cette pulpe, etc. et trop loin, toujours trop loin dans cette pulpe, un monde, un univers se déploie à la mesure de celui que je croyais réduire aux exactes limites du jardin du géomètre.

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. »

Trop près, trop loin, à la fois. Une jubilation secrète traverse ici, je l'imagine tout au moins, la pensée de Pascal et son évocation du jardin de Desargues, la jubilation de l'œil – avant qu'il ne soit saisi d'angoisse – à l'effarante fécondité des choses : jamais l'une ne répète l'autre : « 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. ». « Nature diversifie et imite », écrit Pascal dans un énigmatique fragment. Je veux y lire et y entendre aujourd'hui, la répétition non du même mais de la différence : ce que la Nature imite c'est la diversité ou plutôt la différenciation qui l'anime : en ce sens, comme il l'écrit aussi, la Nature s'imite pour répéter sans fin sa prodigieuse différence, sa prodigieuse puissance de singularités mais ce faisant, dans cette imitation même, Nature accède à la réflexion : dans et par la figure de l'œil qui distingue des fruits les raisins et entre ceux-là, les muscats et ainsi sans repos pour, en fin de compte, ne plus rien distinguer du tout : « Et une grappe a-t-elle deux grains pareils? etc. » L'œil s'approche, 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 de paysage, « A Condrieu le jardin de Desargues », un tableau? C'est-à-dire comment achever le dessin et le peindre? Comment achever le fragment et décrire la page, *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 – Mais peut-il jamais l'être? « On distingue des fruits, les raisins et entre ceux-là les muscats »... et cœtera... « 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 et juste 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; bonne et 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 la vigne du jardin de Desargues à Condrieu, trouver ou plutôt poser à la juste distance, le lieu du point de vue et dire, écrire, décrire ce que l'œil voit, tout ce que l'œil voit, cet ensemble vu d'un seul aspect : paysage. Mais est-il possible d'arrêter l'oscillation, le jeu du trop près et du trop loin : ni trop près ni trop loin, telle serait la bonne distance... Décidément ayant regardé de trop près cette grappe, ce grain, il faut que je fasse comme les peintres et que je m'en éloigne. « Mais de combien donc? » Pascal, qui connaît la réponse, ironise : « Devinez. » Il connaît la réponse : il sait qu'il n'y a pas de réponse, que le lieu du point de vue qui ne serait ni trop près ni trop loin sera toujours et trop près et trop loin puisqu'en l'occurrence, la plus fine proximité met à une infinie distance : l'infime est l'infini (et le point zéro du contact sera aveuglement, la chose même soudain effacée pour la vue mais point peut-être pour un autre sens). Si la bonne, la juste distance pouvait être exactement déterminée, et ainsi le tableau terminé, elle laisserait subsister, par là même et nécessairement, de l'indéterminé dans le tableau : il y aurait deux grappes pareilles, deux grains pareils... Il faudrait alors s'approcher... « 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 – Ô présomptueux! Les mixtes sont composés d'éléments; et les éléments, non – Ô 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. » Bref s'arrêter de peindre, s'arrêter de décrire, déclarer achevés, le tableau, la page : « A Condrieu, dans le jardin de Desargues : Paysage », et garder le secret de l'abîme, celui de la présentation originaire de la Nature, jusqu'à ce qu'on le devine.

C'est au fond ce que Pascal propose dans le second fragment « Diversité » : « Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne; mais à mesure qu'on s'approche... » Le même mouvement ne 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, plus précisément le nom qui sera le gardien du secret, 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.

Il faut même avouer ce paradoxe que la pensée en travail de la singularité, qui la vise comme l'horizon de son discours, c'est-à-dire la pensée qui tend à la discernabilité parfaite, à la justesse ou plutôt, en langage pascalien, à la finesse d'aperception des éléments derniers, à la fois *stoicheia* et *archai* de la Nature, cette pensée-là tend par là même au non-discernement, au brouillage et à la confusion des articulations de la taxinomie. Dans le mouvement d'écriture du fragment, ce surprenant mouvement, cet étrange renversement de perspective est sensible : « Une ville, une campagne de loin est une ville, et une campagne. » Deux grands genres de paysages ici sont indiqués, le paysage urbain, la vue topographique (ainsi la *Vue de Delft* par Jan Ver Meer) et le paysage naturel ou cette étendue de pays d'un seul aspect (ainsi *Paysage avec des chasseurs au faucon* par Philips Koninck). La distinction s'impose au regard éloigné : d'un côté, à distance, sur l'autre bord de l'eau, le profil de la ville avec ses remparts, ses portes, les pignons de ses hôtels, les flèches de ses églises, ses toits; de l'autre, à plus grande distance encore, la rivière, les arbres, les chaumières, les champs, les bandes d'ombre et de lumière, le ciel et ses nuages et les cavaliers qui s'avancent, le faucon au poing : ville, campagne, deux noms, deux classes, deux genres, « townscape », « landscape », deux paysages. « Mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons... », sont-ce celles du paysage de Koninck, les chaumières que j'aperçois à gauche dans la partie inférieure du tableau ou des demeures de Delft en son centre... « des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes... » soit arbres et feuilles dans le « landscape », tuiles et herbes dans le « townscape », mais les fourmis? Fourmis de ville, fourmis des champs... indiscernables. Quant aux jambes de ces insectes... les deux paysages se confondent, la ville est oubliée, il ne reste que le fourmillement infini de la Nature : « Tout cela s'enveloppe sous le nom de campagne » dans le tableau de paysage où se supprime l'abîme de la différence sans pouvoir jamais en être ôté, à moins de prendre le texte, qu'il soit de langage ou d'image, pour la ville ou la campagne, pour le paysage, cette partie d'un pays que la Nature présente à l'œil qui le regarde. Dans l'approche continue de l'œil, dans le mouvement sans solution de continuité du regard attentif, l'objet par grossissement régulier, par agrandissement ordonné, quantitativement a connu cet étrange changement : ville, campagne, il est devenu jambes de fourmis. Le grand, le mesurable, le visible, par effet mécanique d'une réduction de la distance de l'œil à la chose vue, sont devenus le petit, l'infime, l'invisible, incommensurables; mais, peut-être plus étonnant encore, l'œil a continuellement franchi les limites des classes, des genres, des

espèces; par rapprochement optique, il a assisté à une métamorphose, il a été saisi par une *alloyosis eis allo genos*, « la ville est jambes de fourmis »; dans un autre fragment plus célèbre celui-là, la jambe de fourmi ou de ciron sera ciel étoilé, constellation et par conséquent, la ville et la campagne également : grand jeu, tournoyant jusqu'au vertige, de l'hétérogène dans les continuités sans coupures du déplacement du corps et du regard dans l'espace qui, pour mieux se saisir de son objet, pour mieux en constituer « l'objectité » et se l'approprier dans une connaissance exhaustive et sans reste, tout à coup le perd et s'y perd, renonce à soi-même et à son activité constructrice en recevant ce que Nature présente à l'œil, un œil qui regarde toujours plus précisément. Nul paysage ne peut être tracé, dessiné, produit à l'œil, écrit ou décrit à moins d'accepter cette implication, dans la moindre de ses traces et de ses traits, de l'infinité de l'hétérogène. Le paysage de l'absolu travaille ainsi tout paysage, non seulement à ses bords et à ses frontières, mais en son fond et sur toute sa surface comme ce que ses figures et ses articulations, ses tracés et sa portraiture dissimulent.

* * *

Ainsi Léonard de Vinci dans quelques-uns de ses dessins qui peuvent sous de multiples aspects, formels, stylistiques, paraître les illustrations, anticipées d'un siècle et demi, des fragments de Pascal qui ont été évoqués ci-dessus.

Qu'on veuille bien mettre côte à côte – l'expérience a été déjà faite – le dessin de ces fleurs et de ces plantes des années 1506 (?) (une étoile de Bethléem en particulier), ceux des déluges, le détail d'une chevelure (celles par exemple de l'Ange de l'Annonciation des Offices ou de la *Ginevra de Benci* de Washington), les dessins techniques destinés à la régulation des rivières du Nord de l'Italie, les études de courants et de chutes d'eau, le paysage d'une tempête sur une vallée alpine, à quoi on ajoutera quelques études anatomiques sur les ramifications des nerfs et des veines capillaires, et quelques dessins d'artillerie et de balistique, et l'on s'émerveillera des parentés formelles que le dessin fait apparaître entre des objets aussi différents que fleurs, chevelures, corps, eaux, rochers, nuages, montagnes... Le regard du spectateur admirera les *ressemblances* entre des choses aussi étrangères les unes aux autres. Il s'étonnera de la puissance de l'œil de Vinci et de sa main artiste capables, l'un et l'autre, d'opérer la réduction des différences phénoménales à l'unité de quelques principes morphogénétiques que seul le dessin du Maître donnerait à voir magiquement, démiurgiquement, avant que la science moderne et ses équipements optiques et photographiques n'en prouvent l'invisible réalité (cf. les photographies de flux ou de mouvements d'eau présentées par E. Gombrich dans *The Heritage of Apelles*, Phaidon Press, 1976, n° 98-99). Et Vinci pourrait faire siennes les remarques de Pascal en conclusion du *Traité du Triangle arithmétique* évoquant « la liaison toujours admirable que la Nature éprise d'unité établit entre les choses les plus éloignées en apparence ». Et c'est ainsi

que seraient surmontés les paradoxes du point de vue à la fois trop proche et trop éloigné et du paysage destiné à s'effacer dans l'abîme de la différence infinie. Loin d'illustrer les quelques fragments pascaliens commentés ci-dessus, les dessins de Vinci montreraient *visuellement* la réduction de l'aporie que ces fragments proposaient à la *lecture* et ce, au nom d'une thèse très générale formulée par Pascal lui-même.

Il faut cependant à notre tour aiguïser notre regard contemplateur et lecteur, *entre* Pascal et Vinci, et voir et lire de très près *et* de très loin les choses et les signes, les traits et les traces, les fragments et les détails. On sait que Léonard eût aux alentours de 1487 l'envie d'écrire un récit fantastique : il s'agissait de l'histoire d'un géant féroce que l'on disait être venu des monts d'Atlante en Afrique du Nord pour terroriser, au temps d'Artaxerxès, les régions orientales voisines. C'est avec cette remarque que Carlo Pedretti ouvre la série des dessins dénommés « *Paesaggi narrati* » qui hésitent entre l'observation scientifique et la fantaisie et dont le meilleur exemple serait celui d'une tempête s'abattant sur une vallée des Alpes. A vrai dire, cette référence à un récit fabuleux de Léonard n'a pas seulement, me semble-t-il, un intérêt littéraire ni simplement une valeur documentaire sur l'imagination du Maître et les lectures qui ont pu la nourrir... le « roman » de Léonard offre avec son géant furieux une figure narrative du dispositif de représentation et plus précisément d'un des pôles constitutifs de la représentation de paysage, le point de vue dans sa relation à l'écran de représentation et à l'étendue de pays que celui-ci donne à contempler au spectateur. En substituant au peintre (et au spectateur) un géant, c'est en quelque sorte un point de vue « colossal » qui est introduit dans la représentation et dans le paysage (sans nul besoin donc de figurer un géant dans l'œuvre comme acteur narratif) et dont l'effet sur le monde représenté parce qu'il est vu de trop loin, de trop haut, est la « microscopisation » de ses éléments composants conjointe à la « macroscopisation » de la partie d'espace offerte au regard. C'est ainsi que le géant, parce que géant, parce que créature fabuleuse, parce que point de vue fictif garde à son altitude « sublime » – et le peintre avec lui – la perspicacité de l'œil à courte distance, dans l'ampleur dis-proportionnée de son champ de vision, dans l'ouverture maximale de son regard, si bien qu'en fin de compte, dans les paysages de Léonard, coexistent deux échelles de grandeurs, deux échelles extrêmes selon lesquelles chaque objet, chaque figure est *à la fois* vue de trop loin – elle est minuscule – et de trop près – elle est exactement discernable.

Mais à contempler l'étoile de Bethléem et quelques-unes des autres plantes du célèbre dessin des années 1506, un rapport inverse, mais de même structure, s'y découvre. Le géant de « la tempête sur une vallée des Alpes » est devenu un nain, mais la fleur développe à l'œil qui s'en approche les sinuosités et les tourbillons de l'eau diluvienne des tempêtes de fin du monde. Telle pourrait être l'équivalence structurale, sublime et subliminale, de la vision de trop près et de la vision de trop loin : trop près, c'est l'étoile de Bethléem, c'est le mouvement du sang dans les veines capillaires, ce sont les grains de pollen

qui se détachent de la corolle ; trop loin, c'est l'orage, le fracas des cataclysmes, ce sont les arbres déracinés montrant leurs racines comme des chevelures, c'est la tempête : le géant furieux venu des montagnes de l'Afrique perçoit – et Léonard, et nous avec lui – les catastrophes qu'il déchaîne en Orient comme des fleurs ou comme les boucles d'une chevelure d'ange, tout comme le nain découvre un déluge de fin du monde dans cette même boucle ou dans les pétales d'une plante. Qu'une fleur soit un déluge, et les tourbillons d'une tempête, une chevelure, telles seraient les liaisons admirables, dont parle Pascal dans son traité arithmétique, que la Nature éprise d'unité établit entre les choses les plus éloignées en apparence. Mais ces liaisons ne sont pas réduction à l'homogène et à l'identité. Ce sont des relations métamorphotiques entre hétérogènes sans que le regard jamais ne sorte de l'espace du visible : l'œil joue simplement sur les variations de sa distance à son objet – et l'on conçoit ici l'importance théorique et esthétique des télescopes et des microscopes qui peuvent l'équiper – ou plus précisément, mais aussi de façon plus surprenante, il est pris dans ces variations incessantes, toujours trop près, trop loin, trop haut, trop bas ; et c'est ainsi qu'il découvre ces étonnants mariages contre nature que la Nature cependant n'a de cesse de lui présenter : un déluge est une fleur ; une chevelure, un tourbillon de tempête et dans la cascade, bat le sang d'un cœur. « 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... » « Un homme est un suppôt, écrivait encore Pascal dans ce même fragment ; mais si on l'anatomise, sera-ce la tête, le cœur, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur de sang ? » Que la pensée de l'hétérogène anime la réflexion pascalienne sur l'unité de la Nature, on en a une preuve rigoureuse dans le fait que le principe de la « liaison admirable » est annoncé à la suite de cet autre et comme le parachevant : « qu'on n'augmente pas une grandeur continue lorsqu'on lui ajoute en tel nombre qu'on voudra des grandeurs d'un ordre d'infinitude inférieur : Ainsi les points n'ajoutent rien aux lignes, les lignes aux surfaces, les surfaces aux solides ».

Pour en revenir au « paysage » pascalien, on aura suffisamment noté que l'œil qui le reçoit est essentiellement pris par le tourbillon de l'infinie proximité jusqu'à s'effacer, dans le texte où le mouvement d'approche est consigné, dans les points de suspension, le « etc. », l'infini. Le paysage pascalien est saisi par le vertige d'une chute dans l'infime détail, grain de raisin, jambe de fourmi, humeur du sang, vapeur d'une goutte d'humeur, par où la singularité du réel manque infiniment à apparaître. Le regard est ici celui du nain en transit de diminution. Comment voir le monde et les choses à hauteur d'homme, à bonne distance, c'est-à-dire à juste stature de la taille humaine, norme et mesure de l'univers, taille, stature, hauteur, mesure, norme de l'homme universel que Alberti, Brunelleschi, les théoriciens inventeurs de la perspective légitime posaient, les pieds sur le sol, face au cadre de la fenêtre ouverte du tableau

parcourant du regard la ligne de l'horizon où son œil se projette au point de fuite, trou vers lequel fuient régulièrement les formes et les figures et duquel elles reviennent ordonnées à juste grandeur, à bonne échelle pour se donner à voir? « Si on est trop jeune, on ne juge pas bien; trop vieil, de même. Si on n'y songe pas assez, si on y songe trop, on s'entête et on s'en coiffe. Si on considère son ouvrage incontinent après l'avoir fait, on en est encore tout prévenu; si trop longtemps après, on n'y entre plus. Ainsi les tableaux vus de trop loin et de trop près; et il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu. Les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais dans la vérité et la morale, qui l'assignera? » Il faut donc que l'œil s'éloigne quelque peu, mais point trop, pour se situer dans ce point indivisible qui est le véritable lieu et qu'en peinture, la perspective assigne. De combien prendre la bonne distance? Nous connaissons déjà la réponse : « Devinez »; ce qui peut s'entendre aussi qu'il n'est point de règle ni de méthode rigoureuse pour déterminer exactement le point de vue, le lieu véritable de l'œil, dans l'indivision d'un unique aspect embrassant tout le spectacle du paysage : oscillation autour de ce point indéterminable donc; trop près il y a un moment, trop loin, dans un instant, trop bas tout à l'heure, trop haut maintenant... Ce que nous découvrons dès lors dans les paysages de Vinci commentés par des réflexions fragmentaires de Pascal, c'est non seulement la coexistence des deux mouvements d'approche et d'éloignement, mais aussi que « le point indivisible », le « véritable lieu » du point de vue constructeur du spectacle est tout l'espace représenté, indéterminable dans cet espace où l'œil chute et se perd tout en regardant avec la plus extrême acuité et l'on comprendra également que, par un travail de pensée au fond très voisin de celui que nous avons reconnu chez Pascal, la seule figure possible de cette indéterminabilité, de cette indécidabilité qui n'est que la traduction conceptuelle de l'oscillation in-terminable du trop près et du trop loin, la seule représentation convenable est la présentation de l'irreprésentable même, celle où tout paysage s'annule et s'efface dans le mélange insensé des éléments, dans la réversion des temps et dans le suspens des catastrophes, celle de la tempête, précisément celle du déluge de la fin du monde où l'œil du Maître à la fois occupe le lieu inoccupable, à jamais inaccessible, même au géant féroce venu d'Afrique, de l'œil du Dieu de colère dans sa contemplation dé-créatrice du monde et aussi se trouve plongé et emporté dans les flux tourbillonnants au plus proche des édifices écroulés, des chevaux et des hommes renversés, des arbres déracinés... La tempête, figure météorique du sublime – l'irreprésentable de toute représentation – c'est-à-dire la figure de ses conditions de possibilité, la figure des bords, des marges et des fonds de l'apparition-disparition de tout paysage à mesure humaine.



Il conviendrait ici, pour conclure, de citer le grand fragment *Disproportion de l'homme* en regardant les paysages de Déluge de Vinci. En voici bien connus, quelques fragments. Premier mouvement d'éloignement : « Que l'homme contemple donc la Nature entière dans sa haute et pleine majesté » tel serait, si cet aspect était possible, le paysage de l'absolu; d'où cette tentative d'un point de vue total par distanciation infinie : « 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 une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent... Que notre imagination se perde dans cette pensée. » Deuxième mouvement de rapprochement : « 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 ses 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 division, dont le déluge est la figure à la fois dans la sensibilité et la connaissance, où se fonde en s'y effondrant toute connaissance, et où apparaît en y disparaissant le paysage de l'oecoumène : « Nous vogueons 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... »

Bibliographie

ALPERS, S., *The Art of Describing, Dutch Art in the XVIIth century*, Chicago, 1983.
GARDIES, J.-L., *Pascal entre Eudoxe et Cantor*, Paris, Vrin, 1984.

- CLARK, D., *Landscape into Art*, Murray, Londres, 1949, trad. fr.
 - *L'art du paysage*, Julliard, Paris, 1962.
- GOMBRICH, E. *Norm and Form*, « The Renaissance, Theory of Art and the Rise of Landscape », p. 107-121, Phaidon, London, 1966.
 - *The Heritage of Apelles, Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, Londres, 1976, « Leonardo da Vinci's Method of Analysis and Permutation », p. 39-75.
- LEONARDO DA VINCI, *Studi di Natura della Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, catalogo a cura di Carlo Pedretti Barbera, Milano, 1982.
 - *Trattato*, ed. Mac Mahon, 2 vol. Princeton, 1956.
 - *The Literary Works of L. da Vinci*, ed. Richter, 2 vol. Londres, 1939.
 - *The Notebooks of L. da Vinci*, ed. Mac Curdy, 2 vol. New York, 1939.
 - *Les Carnets*, 2 vol. Paris, Gallimard, 1943.
 - *Leonardo all'Ambrosiana*, a cura di Augusto Mannoni e Luisa Cogliati Arano, Electa, Milano, 1982.
- Lire le paysage. Lire les paysages*, CIEREC, Travaux XLII, Saint-Étienne, 1984.
- MARIN, L., « Locus Classicus sublimis : l'« orage » dans le paysage poussinien », *L'Esprit créateur*, vol. XXV, n° 1, 1985, Baton Rouge, U.P.
- Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, éd. F. Dagognet, Champvallon, Paris, 1982.
- PASCAL, B., *Pensées*, éd. Lafuma, Delmas, Paris, 1955.
- ROGER, Alain, *Nus et Paysages, essai sur la fonction de l'art*, Aubier, Paris, 1978.