

ISSN 0870-6832



REVISTA PATROCINADA PELA FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

9 CRUZEIRO SEMIÓTICO

# SEMIÓTICA

NÚMERO 9  
Julho 1988

---

*SENTIDO, SENSÇÃO*

---

Norma B. Tasca  
Jean-Marie Floch  
Claude Zilberberg  
Algirdas Julien Greimas  
Per Aage Brandt  
Luc Regis  
Herman Parret  
Ignacio Assis da Silva  
Françoise Bastide  
Jacques Geninasca  
Eduardo Peñuela Cañizal

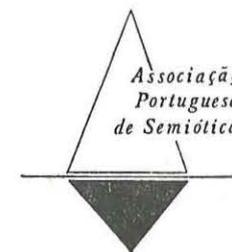


Associação  
Portuguesa  
de Semiótica



# **CRUZEIRO SEMÍOTICO**

Julho 1988



# CRUZEIRO SEMIOTICO

## REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

R. Tenente Valadim, 231/57  
4100 Porto

## DIRECÇÃO

*Norma Backes Tasca*

CONDIÇÕES DE ASSINATURA (2 números).

Portugal: 800\$00  
Estrangeiro: US\$18

NÚMERO AVULSO:

Portugal (Continente e Ilhas): 450\$00  
Portugal: 450\$00  
Estrangeiro: US\$9

Todos os textos são da responsabilidade dos autores

Toda a colaboração é solicitada

Distribuição e assinaturas:

Nobar — Grupo Editorial, Lda.  
Rua Rodrigues Faria, 103  
Telefs. 633021/9 — 1300 Lisboa  
Rua do Zambeze, 404  
Telef. 817066 — 4200 Porto

*A Associação Portuguesa de Semiótica deseja deixar expresso o seu agradecimento à Fundação Eng. António de Almeida e ao seu Presidente, Dr. Fernando Aguiar Branco, pelo patrocínio desta revista.*

## SUMÁRIO

<i>NORMA B. TASCA</i> Editorial .....	5
<i>JEAN-MARIE FLOCH</i> Avant-Propos .....	7
<i>NORMA B. TASCA e CLAUDE ZILBERBERG</i> Entretien avec A. J. Greimas .....	9
<i>PER AAGE BRANDT</i> Esthétique et Sémiotique: le Beau .....	17
<i>LUC REGIS</i> L'Esthétique Concrète .....	29
<i>HERMAN PARRET</i> Le Jardin comme «Objet» Esthétique .....	35
<i>IGNACIO ASSIS DA SILVA</i> A Metamorfose de Narciso .....	57
<i>FRANÇOISE BASTIDE</i> Dramatisation des Sciences et Esthétisation des Objets .....	72
<i>JACQUES GENINASCA</i> «La Perspective Amoureuse» ou Les Métamorphoses du Regard ...	78
<i>JEAN-MARIE FLOCH</i> Le Moutons sont-ils complètement fermés à toute émotion esthétique?	87
<i>EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL</i> Indícios Poéticos da Emoção .....	91

## EDITORIAL

*Como apreender estes fenómenos reveladores do sensível—insignificantes—que se infiltram no nosso quotidiano, afectando as formas tidas, modulando a sua estrutura? Descontinuidade ressentida, fractura associada ao inesperado: sintoma de um confronto entre sentido e sensação. Como é que, por outro lado, o primeiro emana da segunda?*

*No momento em que a semiótica concentra a sua atenção na dimensão estética, visando uma elaboração teórica susceptível de dar conta dos seus parâmetros específicos, Cruzeiro Semiótico decidiu propor diferentes discursos sobre a estética que ilustram este momento fecundo no processo de teorização, testemunhando a sua diversidade e complexidade.*

*A Direcção da revista agradece a colaboração de Jean-Marie Floch para a organização deste número, bem como aos colegas que nele aceitaram participar, desejando ainda, juntamente com Jean-Marie Floch, dedicar este número a Françoise Bastide, recentemente desaparecida, de quem A. J. Greimas dizia numa conversa com A. Zinna em Versus (43, 1986) que «ela consagrou a sua vida ao conceito de ver em ciência».*

Norma B. Tasca  
Paris, Julho de 1988

## AVANT-PROPOS

Expansions/condensations. Le lecteur aura l'occasion, dès le premier parcours qu'il fera de ce numéro de CRUZEIRO SEMIOTICO, de constater l'élasticité du discours sémiotique sur l'esthétique. Cela quel que soit l'ordre dans lequel Norma Tasca aura choisi de présenter ces contributions, qui vont de la notule au traité, du croquis à la fresque. Cette élasticité est-elle due au manque de poigne, c'est à dire d'autorité et de compétence, de celui qui fut chargé d'être l'«éditeur»? Sans doute, mais c'est aussi — du moins nous nous plaçons à le croire — la manifestation textuelle de la diversité des ambitions déclarées et des réflexions proposées d'une part et d'autre part celle d'une envie heureusement partagée de fournir une contribution tout à fait personnelle sur un tel sujet. Un lecteur attentif remarquera à quel point la problématique de l'esthétique a pu inciter ces «savants austères» que sont la plupart des contributeurs à s'exprimer ouvertement, allègrement, voire de façon ironique ou polémique. Après une dernière année du séminaire de «sémantique générale» consacrée à l'esthétique et la parution de *De l'imperfection* d'A. J. Greimas (on en retrouvera ici les échos dans la publication en français d'extraits d'un entretien d'A. J. Greimas avec N. Tasca et Cl. Zilberberg), on pouvait craindre des textes relevant de quelque rhétorique prudente ou, pis, d'une douillette vulgate. Tout au contraire: on fait ici reconnaître les recherches de Peirce (P. A. Brandt); là, on invite à mieux écouter ce que dit l'ethnologie (L. Régis); on intègre ailleurs l'histoire de la philosophie et l'érudition des latinistes (H. Parret). Mais surtout, les différents auteurs mettent ou remettent en chantier les «grandes questions»: la fonction de la figurativisation (méta-sémiotique et référentielle, pour I. Assis da Silva), le statut de l'émotion, ses figures et son parcours (E. Penuela Canizal), sa production par rapport à celle du jugement (J. M. Floch), le statut de la contemplation (J. Geninasca), la quête ou la reconquête d'une dramatisation (F. Bastide), la définition de la sensibilité par la proposition d'une catégorie égopathie vs égologie (dans un texte \* ou H. Parret renverse de fond en comble la réflexion sur les jardins, figure de la vie et de la mort et non, comme on pouvait le penser, de la nature et de la culture), ou encore — avec un aplomb et un courage que l'auteur avoue et revendique d'emblée — on pose la «simple» question du Beau (P. A. Brandt). Rien de moins.

Enfin — et c'est peut-être ce qui est à la fois le plus naturel quand on parle d'esthétique et le moins évident si l'on considère certaines dérives

---

\* Ce texte paraîtra, sous forme de chapitre, dans H. Parret *Le sublime du quotidien* Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins 1988.

philosophisantes de la sémiotique ces dernières années—ce qui frappera, c'est la présence de l'objet-énoncé ou, symétriquement dit, le souci de travailler de près, concrètement: des jardins, des textes poétiques, une bande dessinée, des objets rituels, et un tableau de Magritte. Ce qui nous «donne» un texte de J. Geninasca splendide de géométrie et de finesse. La boucle se boucle: une analyse sémiotique, du moins de cette force, peut ravir, peut être aussi un objet esthétique.

Jean-Marie Floch  
Paris, Julho 1988

NORMA TASCA

Universidade do Porto

CLAUDE ZILBERBERG

Grupo de Investigações Semio-Linguísticas — Paris

## ENTRETIEN AVEC A. J. GREIMAS \*

### I

*N. TASCA*: — *De l'imperfection* est le texte du sémioticien, malgré son hétérogénéité par rapport aux ouvrages théoriques que vous avez publiés. C'est-à-dire que, même en le lisant dans sa différence, j'identifie la quête ou la recherche d'une méthode capable de rendre compte de ce phénomène complexe qu'est la saisie esthétique, liée à l'inattendu, à l'étonnement... Mais cette différence, je me demandais, qu'annonçait-elle au lecteur confronté à l'inattendu, terme que vous employez d'ailleurs à côté d'autres, tels que *brisure*, *fracture*, etc..., indiquant cet ailleurs qui se surajoute à la continuité, créant ce quelque chose d'exceptionnel qui arrive. Événement exceptionnel, esthétique: c'est comme ça que je lis votre texte. Représente-t-il aussi un désir de renouvellement?

*A. J. GREIMAS*: — Je ne sais pas s'il y a un renouvellement. Je crois que je voulais faire plaisir à moi-même, je voulais aussi faire plaisir au lecteur. C'est très classique comme esthétique: esthétique du goût. Finalement, le projet c'est l'interrogation, qui est un prolongement pour moi de la sémiotique, sur le mode d'existence des valeurs, en général, sur la possibilité de prolonger la sémiotique en axiologie, c'est-à-dire sur le droit qu'a le sémioticien de se poser des questions: ai-je droit de donner des conseils? Ai-je droit de projeter? Est-ce que la sémiotique peut servir à quelque chose, à soi-même et aux autres? Dans ce sens, je crois que j'ai essayé, dans la mesure de mes faibles moyens, de répondre à ce que pourrait être une axiologie esthétique; qu'est-ce que ça pourrait être un événement esthétique, parce que la grande difficulté, c'est que j'ai terminé mon dernier séminaire par le regard sur l'esthétique et je n'étais pas satisfait moi-même, surtout parce que les valeurs esthétiques ne collaient pas avec les autres valeurs éthiques et épistémiques. C'est-à-dire que nous avons en face de nous le problème des trois grandes axiologies, les trois dames qui régissent notre vie, et puis avec l'esthétique il y a quelque chose qui dévie et qui ne marche

\* Extraits d'un entretien publié en portugais dans le supplément «Cultura e Arte», «O Comércio do Porto», Porto, Portugal.

pas. Alors, je suis tombé, tout à fait par hasard, sur un bouquin de Blanché qui n'a pas réussi à mettre en hexagone et en carré l'esthétique. Ça c'était pour moi une petite révélation; c'est que l'esthétique, c'est comme pour H. Parret, par exemple, il n'y a que de bons sentiments, il n'y a que de nobles passions. Pour moi, c'est plus que l'éthique. L'esthétique est toujours une sorte d'élévation, de surgissement, à partir de l'axe de la normalité, vers plus *haut*, vers le sens, mais il n'y a pas l'esthétique de la *laideur*, il n'y a pas l'esthétique du *bas*. C'est donc ce qui différencie l'esthétique qui pose une dimension différente; et finalement, absorbant tout dans l'univers des valeurs, dans lequel on cherche à vivre, on cherche à trouver du sens. J'ai transformé l'esthétique en *esthésis* et c'est devenu tout. Je crois à cette constatation qu'il y a un rôle absolument privilégié, exceptionnel, de l'esthétique qui fait que j'ai été amené à chercher l'événement esthétique par excellence — qu'est-ce que c'est que l'*esthésis pure*? — pour ensuite chercher les phénomènes esthétiques, disons, de seconde zone.

C. ZILBERBERG: — Vous avez un peu devancé ma question qui est justement cette question de la dimension esthétique: dans le dernier numéro du *Bulletin* vous admettez l'existence d'une troisième dimension, la dimension thymique. Mais il semble que vous refusiez l'existence d'une dimension esthétique en tant que telle, isolable et autonome, et que vous en fassiez une dimension exceptionnelle, peut-être une supra-dimension, dont un des modes de reconnaissance, un des marqueurs, serait une sorte d'accélération du cognitif, une sorte de crise: il y a événement, il y a surgissement quand un sujet non-compétent, non-préparé, se trouve mis brutalement en face du surgissement et de l'événement. Ce qui fait que l'esthétique existe sans exister, existe comme *possibilité* et en même temps impossibilité.

A. J. GREIMAS: — Je ne dirais pas comme possibilité et impossibilité, je dirais comme *attente* et *nostalgie*.

N. TASCA: — Il m'a paru justement que pour vous la dimension esthétique est tributaire de la co-présence de niveaux superposés. C'est-à-dire qu'il y a toujours quelque chose en plus — vous parlez d'un «surplus de sens» — qui vient déranger un ordre déjà existant, naturel ou propre à un objet donné, provoquant sa transformation. C'est ça l'inattendu: c'est quelque chose d'exceptionnel qui arrive.

A. J. GREIMAS: — Absolument. Ça pose un problème capital, une *aporie*, parce que la question se pose, non seulement au niveau de l'esthétique mais, de manière générale, quand on se pose la question du connaissable et du sujet connaissant. Déjà le connaissant implique la dimension cognitive: est-ce qu'à la base des structures élémentaires de la signification, c'est la rationalité qui préside ou bien est-ce qu'il y a un autre mode de conjonction, de relation entre le sujet et le monde? C'est par le parcours du figuratif, par le parcours de la conjonction du sujet avec le monde, par les canaux sensoriels qu'on arrive à une sorte, disons, de perception immédiate de la vérité. Il y a donc ce problème: est-ce qu'on peut concilier le savoir, la connaissance par le rationnel et la connaissance par la perception

immédiate? Est-ce qu'il existe des «états de perception», comme on dit des «états de conscience»? Est-ce que ces deux choses sont inconciliables? Alors, ça rappelle évidemment la philosophie éternelle! L'affectivité et le rationalisme... Est-ce qu'on peut concevoir, enfin, des valeurs qui seraient néfastes, comme dit Geninasca, qui puiseraient leur source dans le connaissable? Vous voyez le problème de Valéry. Valéry dit: d'abord il y a des saisies esthétiques d'ordre cognitif et ensuite y il a l'extase esthétique, ce qui serait déjà donc la recherche de mes étonnements. Alors est-ce qu'il y a une priorité, une préséance ou est-ce qu'on peut concevoir les deux ensemble? Je crois que ce sont deux grandes tendances de notre sémiotique telle que nous la fabriquons ensemble qui se manifestent et qui peut-être ne paraissent pas contradictoires, mais qui empiètent les unes sur les autres dans les travaux des chercheurs autour de moi.

C. ZILBERBERG: — Justement, il y a un chapitre qui s'intitule *La Fracture*. Je voudrais aborder un point technique. C'est la rupture d'isotopie qui est une fracture. Alors, ici, ça fait un problème pour beaucoup de gens parce que le concept d'isotopie c'était défini par l'itérativité et par la *continuité*. Ce qui faisait sens c'était la continuité. Maintenant ce qui fait sens et grandement sens c'est l'interruption, c'est l'arrêt.

A. J. GREIMAS: — Evidemment je suis parti de la réflexion qu'il y a un changement d'isotopies, alors que cette rupture c'est un cas d'espèce particulier. De plus en plus je me suis rendu compte qu'il y avait autre chose. Alors, j'ai cherché un mot, *rupture*, *fracture*, pour dire que finalement le sens c'est l'arrêt, c'est l'arrêt final ou l'arrêt originel. Il y a un état absolument, disons, rêvé, nostalgiquement ou autrement, mais enfin, il a finalement le sens ultime. Je ne sais pas, puisque j'ai voulu me faire plaisir; peut-être c'est un emploi métaphorique du mot sens.

## II

C. ZILBERBERG: — Venons-en à ce que vous appelez «l'expérience esthétique». Si l'esthétique n'existe peut-être pas, l'expérience esthétique, elle, existe; la saisie esthétique existe. Alors, vous la présentez comme un événement, un survenir dans le rapport ordinaire du sujet et de l'objet. Et ce qui semble exister c'est un certain parcours esthétique qui est toujours enclavé, enchâssé dans la quotidienneté, encadré par une attente et une nostalgie. Et, vous semblez, à une exception près, être très sceptique sur l'existence de catégories esthétiques. Justement, vous avez rappelé la difficulté, l'échec relatif de Blanché, alors là je pense, je suis certain que vous avez pensé à ce caractère assez paradoxal, voire même un peu provoquant, c'est que ses saisies esthétiques n'interviennent pas à propos d'un objet esthétique vécu comme tel — un tableau, une sculpture, un vase — mais, la plupart du temps, ça semble une règle, à propos de figures brutes et brutales du monde et jamais à propos d'un objet classifié, culturellement parlant, comme esthétique. Là j'ai l'impression que vous allez vous mettre à dos tous les auteurs et tous les traités d'esthétique — vous vous souvenez le mot banal

de Malraux: «C'est devant un tableau qu'on devient peintre, c'est pas devant un paysage...», enfin vous voyez toute cette tradition qui a les apparences de la solidité, en tous les cas de la continuité, pour elle, parce que vous rayez en quelque sorte l'esthétique telle qu'elle est, enfin l'esthétique courante, ordinaire, le secteur esthétique dans la société.

A. J. GREIMAS: — Justement, en réfléchissant à la vie quotidienne, j'ai vu que la vie quotidienne non seulement use l'homme, mais que c'est ce prolongement, ce désir de sortir de la vie quotidienne, amène à pratiquer des esthétiques, enfin un esthétisme comme signe de vie et que finalement... c'est ça le piège. Donc, ce recours à autre chose pour moi c'était un effort pour réfléchir comment échapper à l'esthétisme pour introduire un peu d'esthétique dans la vie. D'où ce projet de rupture, de l'inattendu, comment éviter que l'inattendu devienne de l'attendu. Ça c'est votre thème.

C. ZILBERBERG: — Il y a pourtant, dans le dernier chapitre, une petite difficulté, parce que cette expérience esthétique, si elle est attendue ou espérée, elle survient tout de même, indépendamment du vouloir direct du sujet, du vouloir, disons, du sujet proppien, etc... Mais dans l'avant-dernier chapitre vous dites: «il existerait des moyens d'épaissir la vie...», mais il y a un conditionnel ici très dubitatif... D'un côté il faudrait laisser faire et attendre — ce serait comme une grâce, l'expérience esthétique serait comme une grâce... ce qui serait dans nos moyens ce serait de la recevoir le mieux possible, mais dans le dernier chapitre vous laissez entendre qu'il y aurait tout de même une attitude volontariste possible. Il existerait des moyens d'épaissir la vie, alors que le livre nous a plutôt convaincu que non. C'est mon sentiment.

A. J. GREIMAS: — Evidemment, il y a une sorte d'oscillation entre la grâce, le don et qui consiste à attendre, parce que parfois c'est comme chez Tournier: c'est un objet du monde qui provoque cette rupture. C'est encore plus net dans Tanizaki. Mais aussi une réflexion: est-ce qu'on ne peut pas chatouiller un peu la grâce? Chercher à préparer l'attente? Tout de suite vous voyez le chemin qui mène c'est l'esthétisation, parce qu'on voit que les attentes deviennent attendues et on est pris dans un piège d'esthétisme intellectuel. D'où une contre-proposition avec des *si*, comme vous dites: et si on cherchait à ramener cette préparation d'attente à des choses simples? Si on ne cherchait pas à visiter des expositions? Si chaque jour on cherchait à changer un peu la pierre du jardin japonais de place? C'est-à-dire, de nouveau chercher un minimum de volontarisme, en quelque sorte, — comme j'ai cherché le maximum de l'esthésis. Je ne sais pas si c'est une démarche scientifique ou non, mais vous voyez quand on se pose la question: qu'est-ce que c'est que le *sens*, comment le sens se transforme en *signification*, on prend la chose, la situation la plus simple.

N. TASCIA: — Quand vous parlez du «regard métonymique» *suspendu* au détail du *vécu*, des *choses simples et fragmentaires*..., tout cela me pose d'emblée une question: dans quelle mesure la dimension esthétique est susceptible d'articulation à partir des catégories sémiotiques?

A. J. GREIMAS: — Je crois que le phénomène métonymique est plus général, ça concerne l'esthétique du goût tout aussi bien que la possibilité d'une saisie esthétique. J'étais impressionné — je donne des exemples d'un caractère très banal — de la façon dont la femme lèche les vitrines, comment à partir du simple geste, d'une ligne courbe... elle classe, elle arrive à situer des concepts aussi abstraits que l'élégance ou la recherche ou la simplicité, ce sont des concepts extrêmement élaborés et finalement la relation est déjà métonymique. Je ne sais pas, dans la promenade dans la rue, vous voyez quelqu'un devant vous, vous voyez une sorte de ligne courbe du corps et ça produit un effet, non seulement métonymique pour reconstituer le corps dans sa totalité, mais un effet classificatoire. Ça c'est un grand problème à part, parce que dans l'esthésis, ce ne sont pas les objets du monde, on revient à ce que vous disiez, mais c'est la part métonymique, fragmentaire ou, je dirais, sémique des événements qui provoque: ce n'est pas l'objet lui-même, ce n'est pas la gestalt; la gestalt c'est un accès peut-être...

C. ZILBERBERG: — Autre chose qui, je crois, a intéressé, troublé, passionné le petit monde sémiotique c'est que dans la saisie esthétique il arrive quelque chose au sujet et à l'objet et en ce sens la première qualification, enfin description, c'est une description syntaxique: les questions de goût, de bon goût, de style, de genre renvoient généralement à une saisie paradigmatique figée, tandis que là c'est de l'ordre de l'événement et j'ai l'impression que votre livre donne du jeu à des catégories qui semblaient arrêtées une fois pour toutes, celle du sujet et celle de l'objet. On a l'impression que sujet et objet, en quelque sorte, dans votre livre, deviennent des virtualités, des possibles, qui ont ce destin, mais qui pourraient très bien en avoir un autre, en connaître un autre, qui justement dans la saisie esthétique, presque dans la crise esthétique, en connaissent un autre.

A. J. GREIMAS: — Ma conception des relations entre sujet et objet n'a pas été assez efficace en sémiotique, dans ce sens que, pour moi, il y a d'abord — et c'est très hjemslevien — il y a d'abord la relation, le sujet et l'objet ce sont les aboutissements d'une relation. Je continue toujours... Je prends un exemple: la couture. La couturière travaille, je couds ou bien je fais une couture... Le déplacement sémantique montre déjà que c'est une structure ambiguë et complexe. De même, si on cherche la façon dont je définis la valeur investie dans l'objet, ça n'a d'intérêt que dans la mesure où ça définit le sujet. Il y a peut-être des ambiguïtés dans ma pensée, mais ça a toujours été que le sujet et l'objet sont indissolublement liés et qu'il y a une sorte de tension qui les éloigne ou qui les unit. Alors, il y a objectivation du monde et subjectivation, il y a, de ce point de vue, évidemment, on peut remarquer, si on veut être objectif par rapport à soi-même, il y a une sorte de glissement avec l'idée de tension, de tensivité, avec l'aspectualité, etc...

C. ZILBERBERG: — S'il existe un parcours esthétique imprévisible, accidentel, ce que vous en dites semble inverse du schéma narratif.

Le schéma narratif issu de Propp vise la constitution du sujet; or le parcours esthétique vise pratiquement à son anéantissement. Vous dites... anéantissement du sujet dans l'objet ou syncrétisme du sujet et de l'objet. Est-ce que vous iriez jusqu'à vous risquer à dire qu'il y a là une sorte d'alternative où l'on choisit d'être, de devenir un sujet compétent, intégré, ou une autre alternative, nihiliste, qui serait de s'abîmer...

A. J. GREIMAS: — Je dirais que je vois l'esthesis, ... par la force des choses on devient un peu mystique..., soit à l'origine de la non-séparation du sujet et de l'objet, soit à la fin et alors c'est le moment initial ou terminal. Donc, aspectuellement, le discours est concevable dans son inchoativité et dans cette évanescence. Tout de même, les petites expériences d'analyse de texte que j'ai faits sont très discursives. Elles ne sont pas la quête des structures narratives; elles se situent au niveau où toutes les tensions, les intentions et les intensités apparaissent en plein.

### III

C. ZILBERBERG: — Vous insistez sur la *brièveté* de l'expérience esthétique, sur son *unicité* — vous dites: «une seule fois entrevue» —, et surtout sur son *caractère excessif* qui, d'abord accordé à l'objet, est transféré au sujet — vous dites: «c'est insoutenable»! Vous insistez aussi sur *l'arrêt du temps*, à la page 67, ce qui est aussi une des façons dont Proust a présenté les choses, et on a l'impression qu'on a ici plusieurs paradigmes de madeleines: il y a la goutte d'eau de Tournier, la pointe du sein chez Calvino, l'odeur du jasmin chez Rilke, la couleur de l'obscurité chez l'auteur japonais, et là aussi vous parlez de *l'illusion* d'une *sur-réalité* à un moment donné.

A. J. GREIMAS: — Quand on réfléchit sur l'attente, je crois que le poème de Rilke est particulièrement caractéristique. L'esthétique se transforme en une sorte de construction de l'imaginaire. L'attente est couverte par l'imaginaire qui se construit. Donc comment cela se substitue-t-il à l'attente directe comme tension, cette tension produit du figuratif..., c'est un phénomène bizarre que je n'arrive pas à formaliser. C'est une affaire difficile. Ça rejoint évidemment les recherches actuelles de certains de nos amis. Je pense à Geninasca, à Quéré, à vous aussi, qui veulent donner une dimension esthétique à la littérature, à partir de cette idée simple de Jakobson — *la littérarité*. Qu'est-ce que c'est? C'est maintenant seulement que nous commençons à nous poser la question: est-ce que le rythme sous-jacent au texte, au discours, est-ce qu'il n'est pas quelque chose de correspondant comme la lecture abstraite d'un tableau? Dans ce sens, il y aurait un dédoublement de la chaîne et ce dédoublement serait même de type symbolique, comme l'intonation, le rythme qui rendrait compte de la poéticité. Je ne sais pas jusqu'où ça va aller, mais les deux choses se rejoignent et ce sont nos recherches sur le *figuratif* qui ont abouti à une ouverture de quête.

Jakobson disait qu'on ne peut être un bon linguiste si on n'a pas le sentiment poétique. Je dirais que personnellement j'ai réfréné ma passion

pour la poésie, pour me consacrer à autre chose. Donc je me suis permis de me faire plaisir, dans ce sens. Je ne parle pas de n'importe quelle poésie, moi aussi, je suis sélectif. Les noms que vous avez mentionné sont mes noms, parce que pour moi la poésie commence avec le symbolisme. Et ça rejoint évidemment la grande poésie mythique des peuples dits archaïques. C'est-à-dire la poésie en tant que quête du sacré, en tant que substitut du sacré. On voit que dans la civilisation européenne, française plus particulièrement, c'est quand le caractère sacré du discours liturgique a disparu ou s'est affaibli, que du sacré profane est apparu sous forme de poésie symboliste. Pour moi c'est la même dimension. C'est là que peut-être l'esthesis se donne, comme une autre voie de la vérité, parce que, finalement, qu'est-ce que c'est que le message poétique? C'est à la fois et beau et vrai. Les axiologies se mélangent, pour ne faire qu'un tout. C'est comme toutes les modalités: elles ne sont à l'origine qu'une seule chose, qu'une seule thymie. Donc, c'est peut-être le désir de concilier soi-même, de concilier les deux approches: l'approche selon le *savoir*, l'approche selon le *croire* pour rendre compte du phénomène.

N. TASCIA: — Vous parlez dans votre livre de «crépuscule de valeurs». Face à ce «crépuscule de valeurs» que nous vivons, croyez-vous donc que la sémiotique a quelque chose à dire, c'est-à-dire qu'elle peut contribuer, même si cela n'est pas son but essentiel, à *resémantiser le monde*?

C. ZILBERBERG: — Je reviens sur ce qu'a dit N. Tascia: l'avant dernier chapitre... Vous me direz si vous êtes d'accord... Souvenez-vous que Bröndal disait que la modernité dans les langues, dans les langues modernes, c'était le *neutre*. Dans ce chapitre, très amèr je trouve, très désenchanté, j'ai l'impression que le neutre est encore un terme trop fort. Ce serait presque le *nul*, si l'on arrivait à penser l'intensité. En deçà du neutre, il y a le nul. Ou bien, ce qui est saisissant, c'est l'usage que vous faites du préfixe privatif *a* — *anesthésie*, vous parlez de *asymbolie*, il manque *asémantique* — et vous semblez hanté, un peu comme Barthes, par la montée du poncif stéréotype, le déferlement du poncif...

A. J. GREIMAS: — La désémantisation.

C. ZILBERBERG: — La désémantisation. Et, un peu peut-être comme Barthes aussi, la seule solution serait *la fuite en avant*. Sauve qui peut! C'est une note assez dramatique, tragique, qui, en fait, raisonne presque comme le dernier chapitre. Ça rejoint aussi Freud — «Le Malaise dans la Civilisation», vous l'avez dit tout à l'heure.

A. J. GREIMAS: — Sauf... à l'inverse de Barthes, le Barthes jeune, quand nous étions jeunes... le «Degré Zéro» c'est la fin de l'histoire, c'est l'esthesis, finalement. Entre la nullité et l'exaltation, l'excès de l'esthesis, il y a l'infini. Donc, penser le néant c'est penser l'esthesis et vice-versa. Le rapprochement est tout à fait juste, sauf que c'étaient les illusions de Barthes jeune, c'est-à-dire la foi dans l'histoire, dans le sens de l'histoire. Ça, c'était supporté par nos bases marxistes de l'époque. Ça se comprend très bien. Moi j'ai fait l'équation entre le néant lui-même, ça serait le zéro et

la nullité, c'est l'aplatissement. Barthes ne voulait quand même pas arriver à la stéréotypie stalinienne. Avec une écriture un peu excessive, on arrive à donner cette impression.

Pour revenir à Barthes, un autre thème de Barthes: pendant des années nous nous sommes interrogés à chaque rencontre, sur ce thème, un peu dérisoire: «Sully Prudhomme a-t-il du style?» s'il n'y a pas un système d'attraction et de répulsion (comme on définissait le style), si ça n'existe pas, si ça ne s'articule pas de façon particulière. Enfin! ça fait du plat, et le plat n'est pas le degré zéro.

On retrouve aussi un autre ami en sémiotique qui est Italo Calvino. Pour qui il n'y a pas dans la modernité d'autre écriture possible que la platitude et l'utilisation des clichés. Et ça, c'est le désespoir, la dérision, sur un autre mode de pensée; tandis que le degré zéro, c'était une sorte de plénitude, c'était la conjonction du sujet et de l'objet.

PER AAGE BRANDT

Universidade de Aarhus — Dinamarca

## ESTHÉTIQUE ET SÉMIOTIQUE: LE BEAU

### Quelques remarques élémentaires

L'idée qui oriente ce propos est d'une simplicité telle que sa transmission même devient précaire. Nous ne la formulerons qu'à la fin d'une suite d'idées dérivées qui la rendront pensable et peut-être presque probable. Nous pensons que bien d'autres «arguments» pourraient tout aussi bien figurer à leur place, et que l'idée en question est beaucoup plus stable ou inévitable, une fois saisie, que ces «raisons» interchangeable. Il s'agit d'une réponse à la question élémentaire de savoir ce qui est *beau*, en général, ou ce que *beau* peut bien «vouloir dire». Rien de moins, et c'est ce qui nous inquiète; nous avons l'impression de révéler indûment un secret, mais un secret constitutif et partagé par tous, comparable à celui de l'érotisme: une sorte d'évidence-tabou, nécessairement implicite et oubliée par ceux qui la pratiquent, tellement «oubliée» qu'elle suscite en cascade des explications destinées non à la faire comprendre, mais à la couvrir. Nous nous risquons sans doute dans un impossible. Mais bien plutôt à dire qu'à penser.

### 1. Après le sublime. Chronique

La modernité est, était, une culture du sublime; elle honorait l'invisible dans le visible, ce qui fait signe vers une altérité ontologique et qui alimente la pure *Ahnung* par son silence ou par sa violence. Elle était anti-triviale: tout, c'est-à-dire l'essentiel, nous dépasse, nous sommes condamnés à fantasmer dans le vide; le visible ne compte pas, car il nous retient dans le radicalement faux, l'opacité de la cité moderne, l'épaisseur des médiations, la condition aliénante de l'homme industrialisé, la vie acéphale des masses. Le moderne se sentait exclu de tout rapport possible avec «ce qui est», à quelque niveau que ce soit: aucun lien entre son imaginaire et son réel ne semblait exister hors le symbolique, l'obscur moteur, lui-même aveugle, des illusions et des hallucinations du «désir». Le moderne, anti-trivial, était

nominaliste, et la philosophie qui lui tenait lieu d'esthétique fut une sociologie soit larmoyante, soit apocalyptique (Adorno), plutôt une *Stimmung* qu'une pensée. Plutôt une voix, l'insistance d'une tonalité vibrante, d'un ton et d'un chant, qui — comme un hymne négatif — plantait l'homme dans l'Histoire d'une perte, d'une perdition: la Nature perdue dans la Société, ou la Société perdue dans une Nature (humaine et féroce). Ceci semble essentiel: l'Histoire confond nature et société, et en fait un Même aliéné, une strate ontologique où l'homme agonise. L'art sublime devait exprimer cela, assumer ce ton et ce récit. Le sublime est un récit, une histoire du beau, de la forme qui devient non-forme, informe. Si nous ne sommes plus «sous» le régime du sublime, c'est probablement, depuis quelques années, que l'art ne reste pas insensible à ce qui efface aujourd'hui, dans la philosophie et les sciences, et même dans les techniques (informatiques), ce grand récit et cette *Stimmung* déchirante. Nous voulons dire que les mathématiques du désordre régulier rendent à la Nature son autonomie ontologique, alors que les pragmatiques rendent inversement au Social cette autre autonomie ontologique qui marque le formel langagier irréductible. La *sémiosis* humaine retrouve sa place entre la *physis* et la *polis*, ces deux mondes qui ne se confondent plus. La phénoménologie du sens, tel un Janus bifrons, se réinstalle entre *physis* et *polis*; face à la Nature, elle est perception, et face à la Culture, véridiction intersubjective. En se dédoublant ainsi, le monde redevient trivial: une *éthique* triviale rend compte de l'intersubjectif «politique», alors qu'une *esthétique* triviale, celle du beau, prend en charge la rencontre du sujet et de l'objectivité «physique» (phéno-physique).

La peinture redevient figurative; la musique, tonale; la sculpture, corporelle; la littérature, narrative; la poésie, discursive. Tout cela, bien qu'encore discutable, nous semble constituer un préalable assez certain dans ses grandes lignes. Cette chronique circonscrit notre discussion et nous éclaire notamment sur le caractère souvent *sémiotique* des considérations esthétiques actuelles: on redécouvre la *sémiosis*, naguère noyée dans le magma historique.

## 2. Le verbal et le non-verbal

Quand l'humain fait signe de manière non-verbale, par un dessin, par exemple, il *signale*, ou il *représente*. Il produit un signal, dans la mesure où son dessin renvoie à un danger à éviter, à une règle à respecter, à une valeur à chercher, etc. Dans ce cas, l'image ou la trace de la chose-perçue est enchâssée dans un scénario intersubjectif qui *finalise* le sens et l'inscrit dans une pragmatique (ou une politique). Produire un signal, communiquer, fait du sujet, non plus un réceptacle perceptif, mais une chose gesticulante posée à la place de la chose-perçue; c'est au destinataire de se faire réceptacle, à son tour. Signaler est un faire éthique, concernant la responsabilité qu'implique cette substitution.

Quand il représente, en revanche, par le même dessin, ou par un autre, il fait abstraction de son corps gesticulant, il retire le scénario finalisant, et il déssubjectivise le message, sans pourtant le dissoudre. Au lieu de gesticuler,

il fait de ses mouvements le réceptacle des formes émises par le monde visible; il n'y a plus de destinataire externe à cette mimésis, et par conséquent, plus de *terme* imposé, plus de commencement ou de fin: la fin disparaît avec la finalité. L'émission naturelle de formes est infinie, et sa réception demande une attention correspondante, infinie, ouverte, jusque dans la fatigue; l'attention finit sans doute, finit par s'endormir. La limite est elle-même physique, c'est le sommeil. L'esthétique devient ainsi, non seulement triviale, mais ennuyeuse, somnifère; rien n'est là pour maintenir l'éveil, l'alerte pragmatique. C'est aussi cela, le beau. Une monotonie inhérente à l'infini des formes dans l'espace et le temps.

Faire du beau avec le sens humain, le stock des images, des scénarios d'alerte, c'est le rendre à la monotonie naturelle de leur formalité. Dé-pragmatiser, au prix d'un effort proprement artistique, pour effacer les termes, les commencements, égaliser la densité des événements, réécrire la *polis* dans le langage de la *physis*. Redresser le visible, rendre visible ce qui n'était qu'entendu, même si ce qui était entendu était un concept. Introduire le rythme dans la prosodie terminale, disperser les composantes du sens et soumettre au regard sa multiplicité. Le visible est alors souvent décrit comme devenant *tactile*; on effleure ce qui s'offre comme une peau, on travaille à fleur de peau, on caresse, au lieu de prendre ou rejeter, au lieu de valoriser par une introjection ou une expulsion. On garde la «bonne distance», celle qui permet de parcourir le visible, de glisser le long de cette peau des choses. Attention flottante, doigté pianistique du regard, digitalisation et érotisation des multiplicités: elles se dressent en effet\*, elles sont érogènes et perdent la tête pragmatique. Celui qui représente suit les contours des choses ou des événements, il les caresse et les séduit, comme eux il perd la tête et sa subjectivité tout entière. Cette transe est contagieuse, on peut bien appeler cela de la «communication esthétique», n'empêche que ce lien n'est pas un «contact» au sens du contrat et de l'alimentation mutuelle. Le fait de représenter impersonnalise et déssubjectivise, crée de la beauté partagée dans l'impersonnel, comme Kant l'avait remarqué à propos du jugement esthétique. La singularité de telle forme apparaît, celle de tel sujet qui l'aperçoit ainsi disparaît. L'esthétique est bien transcendante, ou n'est pas. Le sujet empiriquement singulier, idiomatique ou en général idiotique, ne caresse rien, il signale et oublie ce que son signal enchâsse de représentationnel, il est dans l'éthique du contact et de la communication des valeurs consommables, il lutte pour sa vie. Le sujet du beau n'a pas, n'a plus de vie, il s'efface et s'ouvre, fait l'anamnèse de ses sens. On parle volontiers alors de présence, mais c'est un présent (et un don) sans autre sujet que cette ouverture attentive au bord du sommeil.

Il faudrait reprendre sous cet angle le schéma grammatical et philosophique du sujet et de l'objet. On a, ou bien

§ — 0

\* Cf. A.-J. Greimas: *De l'imperfection*, 1987.

dans cette relation tactile, rythmique, distancée, «présente», à l'objet; ou bien inversement

S —  $\phi$

dans l'autre relation, communicationnelle, valorisante, de quête et de jonction. Par contre, on n'a jamais la co-présence pleine de la forme objectale et de la finalité subjectale

S — 0

La pragmatique réduit nécessairement l'objet à sa valeur scénarielle. L'esthétique, en revanche, réduit le sujet à quelque chose comme un doigt. Le S-0 de l'Histoire (et le  $\mathcal{S}$ - $\phi$  du sublime, promesse de S-0) est introuvable dans le monde phénoménal, qui nous offre un seuil catégorique entre le  $\mathcal{S}$ -0 du phénomène sémio-physique et le S- $\phi$  du phénomène sémio-politique. Si l'objectivité des formes s'offre, le sujet s'efface; si la subjectivité des fins s'offre, l'objet s'efface. Janus bifrons.

Cela est assez facile à concevoir à partir du non-verbal et de son clivage net entre signalisation et représentation. L'image est ou bien fonctionnelle, ou bien artistique. Le mot *art* («beaux-arts», etc.) a toujours désigné l'imagerie non utilitaire, la fabrication de représentations, d'artéfacts non-verbaux sans fonction signalétique. Mais les choses se compliquent, si nous considérons le domaine du verbal, soit les discours. Il y a bien, là aussi, une distribution prégnante, qui distingue le pragmatique, l'ensemble des discours d'usage, pour ainsi dire, et le *cognitif*, d'autre part: on voit qu'ici, le représentationnel devient le domaine de la *connaissance*, et non pas celui de l'art. Quand le discours correspond à l'attitude non-finale, ouverte, de l'attention flottante, il se convertit en discours connaissant. On sait que la subjectivité obéit à la même transformation, d'ailleurs, et que le discours de connaissance est impersonnel. L'art serait ainsi le correspondant non-verbal du cognitif du côté du verbal! Au niveau élémentaire où nous essayons de rester pour le moment, cela pourrait bien être vrai. La littérature n'existe pas, comme mode de représentation. La littérature, mode cognitif du verbal, relève du discours de connaissance. Le verbal signale ou représente, il donne dans la pragmatique (sémio-politique) ou dans la connaissance (sémio-physique). Les mots et les phrases, éminemment communicationnelles (les langues naturelles ou ethniques contractualisent, collectivisent, valorisent, du moins de manière constitutive), continuent à travailler dans l'intersubjectif, même au dehors de la pragmatique, ils changent simplement de communauté et organisent maintenant des cercles savants au lieu des groupes politiques (et ces cercles ont leur politique). Pour arriver à concevoir la possibilité d'une littérature comme *art verbal*, il faut, à la base, accepter cette difficulté. Elle n'est pas qu'une difficulté, d'autre part, puisque la cognitivité du verbal représentationnel nous permet de comprendre le caractère *para-esthétique* de la sensibilité connaissante. Les formes naturelles que le langage saisit *sont* belles, malgré la «laideur»

pragmatique inhérente à ce réceptable, et le chercheur le sait, le sent. Les formes mathématiques sont belles, d'une force séductrice qui semble indispensable à l'intuition, comme source d'idées, du mathématicien. Seulement, les contraintes fortes de ces formes, leur infini en soi irrésistible esthétiquement, s'affaiblissent irrémédiablement sous l'effet de la transcription lexicale et de la prosodie méthodologique du discours qui en «rend compte», les comptabilise. Il faut donc en quelque sorte dé-verbaliser le verbal, introduire un nouveau principe beaucoup plus puissant que la simple dépragmatisation, pour comprendre comment on évite cet affaiblissement. Ce principe, nous le retrouvons dans l'expression: «langage imagé»; entre la perception et le langage, on intercale une sémiotique non-verbale, une figuration plastique hypothétique qui apparaît comme le référent interne du signe linguistique, et qui apporte ses propres traits représentationnels relativement stables. On aura donc un dispositif à deux paliers, une sémiotique stratifiée qui fait sentir, sous les énoncés—désormais plus plastiques eux aussi, pris dans un jeu mimétique avec ce support—une couche de peinture mentale ou même préexistante, matérialisée. On parle *comme si* on le faisait d'une peinture, d'un dessin, d'une sculpture, d'un film, ou bien on parle vraiment d'une telle oeuvre. Il ne s'agit pas d'introduire des métaphores; la métaphore, au contraire, est là pour marquer son contexte comme non-métaphorique et «en prise directe» sur la pensée ou la perception; c'est le discours tout entier qui devient oeuvre, devient *texte*, en renvoyant à cette strate figée, fixe, fictionnelle et métaphorique: la trame d'un parcours narratif, ou même d'un raisonnement, se lit désormais comme la reprise d'un film, mental ou matériel; les mots et les syntagmes se substituent aux événements déjà picturaux, et que la lecture restaure intuitivement sous cette forme picturale. Le texte se fige, échappe à toutes les exigences, à toutes les règles et maximes de la pragmatique, que le discours de connaissance continuait à respecter; car il s'agit de cette reprise et donc d'une sémiotique sans sujet empirique, sans intersubjectivité contractuelle; le texte est libre de «peindre» n'importe quelle subjectivité transformée en pur effet de sens, ou plutôt de non-sens.

Ainsi, le texte échappe à la règle d'irréversibilité, qui règne dans le domaine des promesses et des menaces, et qui exige que ce qui est dit, une fois dit, continue à valoir «jusqu'à nouvel ordre». Le texte, lui, pose une chose et ensuite, sans transition, le contraire; «ensuite» n'a pas le même sens dans le dire pragmatique et dans le texte: là, on assume une conséquence, ici, on se déplace sur la surface d'une toile! Réversibilisation.

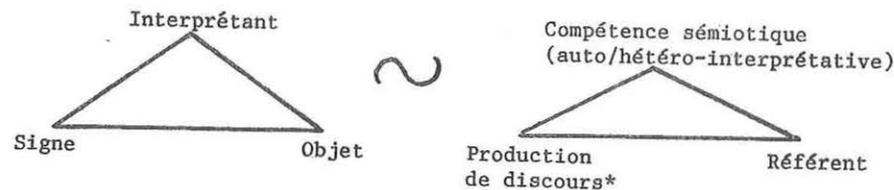
Le texte ne connaît pas non plus la hâte du dire pragmatique; il prend son temps, échappant à la norme du dire «ni trop bref, ni trop prolix». Ce temps peut être soit interminable, comme dans le cas des réécritures d'un même poème le long d'une vie; ou bien d'une brièveté pragmatiquement impensable. Il n'y a plus de «mesure» réglant le rapport entre contenu et expression; on peut faire un roman sur une boîte d'allumettes. On peut condenser ou étendre sans autre limite que celle qu'imposent éventuellement les genres. On n'est plus dans une séquence dialogique, l'autre est nulle part et partout, il n'attend pas «son tour de parole».

La littérature est ainsi un art verbal, elle est *du verbal devenu non-verbal* dans sa structure immanente de texte, de fiction. Elle pratique effectivement la «bonne distance», en intercalant précisément cette couche de peinture

entre sa déicticité morphologiquement inévitable et «ce dont elle parle», pensée ou perception, ou les deux. Voyons maintenant comment nous pouvons théoriser cet étrange dispositif inter-sémiotique.

### 3. Sémosis et esthesis

Le triangle classique de Peirce semble présenter, pour notre propos, l'avantage de traiter exclusivement de la *réception* des signes, non pas de leur production. C'est la raison pour laquelle les générativistes sémiotiques l'évitent. Le prix de ce refus est cependant de mal saisir la problématique esthétique. Et il suffit de concevoir cette production comme un procès en soi aveugle, mais contrôlé par une *auto-réception* (permettant l'auto-correction en cours de route), pour harmoniser convenablement les deux théories:

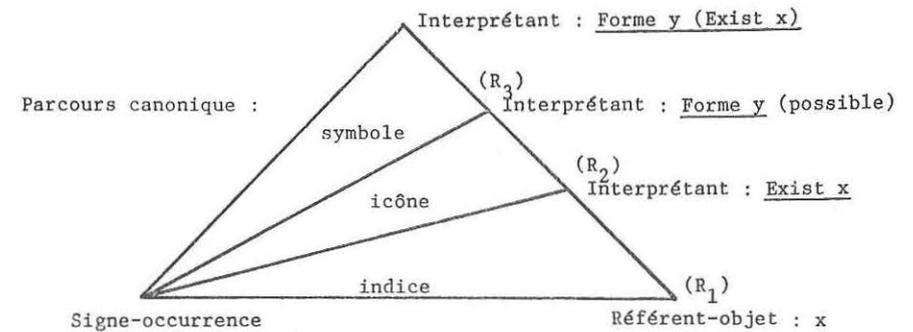


La grande question théorique est maintenant celle de la récursivité ou de la stratification de cette relation (ou opération) sémiotique constitutive. Supposons que l'occurrence-signe (le «produit» discursif) se prête à une pluralité de lectures, tout en restant la même, et en restant à sa place. Telle occurrence est lue par exemple comme un *indice* de l'existence de quelque chose; ensuite, elle est lue comme une *icône*, une empreinte de la forme possible de quelque chose; et finalement, son unicité est lue comme une information sur le fait qu'il s'agit du même quelque chose, identifié par l'indice et qualifié par l'icône. L'indice devient alors le représentant d'un sujet logique prenant ce que représente l'icône comme son prédicat: on obtient un énoncé prédictif, un jugement. L'idée de l'unicité de l'occurrence prend ainsi la valeur d'un signifié *symbolique*. Pour ce symbole, la valeur «existence» (dans l'Interprétant) devient le réfèrent interne du nouveau signe à valeur «forme» (dans un Interprétant superposé), et cette dernière valeur devient à son tour le réfèrent interne (ce que vise l'interprétation) du signe lu comme symbole. On pourrait dire que l'intentionnalité de la lecture symbolique prend la «forme» comme un *parâtre* appartenant à l'être indiqué

\* Production assurée par le sujet doté de la compétence sémiotique, singularisée par une mémoire; ou assurée par un autre sujet compétent; ou par le monde macroscopique, phéno-physique, non-intentionnel, où surgissent évidemment les sujets intentionnels eux-mêmes, comme des cas particuliers. L'interprétation de cette instance est bien décisive pour la force théorique du triangle constitutif.

par l'indice. On aura ainsi un parcours récursif ou une stratification canonique. Cette triple lecture «existentielle», «formelle» et «prédicative» nous montre à l'état élémentaire une pensée interprétative, pensant quelque chose de quelque chose.

Pensant ou apercevant: saisissant, en général. Ce que nous venons de construire correspond à une superposition ancrée dans une même occurrence:



La sémiotique du monde naturel pourrait se satisfaire d'un tel triple triangle, passant à trois reprises par la compétence sémiotique du sujet interprétant (s'il s'agit d'un «esprit scientifique», comme dit Peirce); entre sa surprise devant le quelque chose que l'indice révèle, mais ne qualifie pas, et d'autre part son jugement (sa pensée), ce sujet mobilise dans sa lecture iconique, formelle, figurative, des *schématismes*—ceux dont s'occupent actuellement les recherches cognitives, la sémiotique modale, etc.—et des scénarios (*frames*) ou des figures prises dans le stock disponible de sa mémoire; on pourrait situer ici la problématique de l'*abduction*, chère à Peirce.

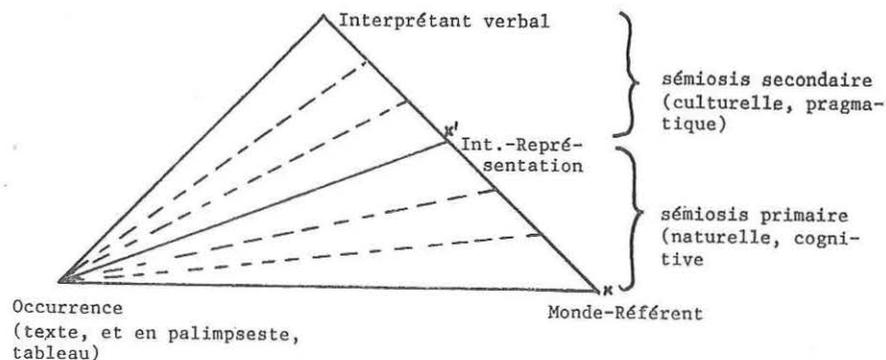
Or, dès qu'il s'agit d'un signe communicationnel, les choses se compliquent. Car l'interprétation symbolique et prédicative est maintenant prise à son tour comme l'indice de l'existence d'un «esprit» intentionnel dans ce que donne à lire le signe-occurrence. Non seulement il y a quelque-chose-à-lire à propos d'un  $x$  phéno-physique, mais il y a en plus un nouvel  $x'$  au niveau du symbole, à savoir un autre sujet, qui «veut dire» quelque chose, ce qui n'est pas le cas de la Nature, des choses, des événements, des états de choses. A ce *non-sens naturel* se superpose maintenant un *sens culturel*. Et un nouveau triangle s'établit, à partir de l'idée interprétative: «il y a énonciation». Le parcours canonique se répète tout entier. Car non seulement il y a énonciation, elle a aussi sa forme, disons son «style»; et cette forme, ce style, peut finalement se lire comme un prédicat appliqué au dire de l'autre sujet (ou du même). Dans ce nouveau triple triangle, superposé au premier, l'occurrence est saisie comme une écriture (indice), puis comme un style (icône), et finalement comme un symptôme (symbole) renvoyant référentiellement à un sujet destinataire de l'occurrence.

Ce qui nous semble important dans la confrontation du verbal et du non-verbal, c'est que l'*occurrence verbale* est fortement marquée par ce sens

culturel, ce triangle de lectures énonciatives, même si le discours à «vocation cognitive» essaie de le neutraliser par des règles particulières, méthodologiques et antipragmatiques. Alors que l'occurrence non-verbale semble se comporter autrement. Elle saute catégoriquement de la signalisation à la représentation: catégoriquement, en ce sens que la signalisation joue presque exclusivement sur le macro-triangle énonciatif, et peut à la limite effacer complètement tout contenu cognitif (enseignes, feux de circulation, grismasses, etc.), tandis que la représentation privilégie tout aussi exclusivement le registre et le macro-triangle inférieur, sensible uniquement à ce que le monde donne à voir (sans le «montrer» intentionnellement). C'est ce saut catégorique qui nous fait parler d'art en pensant aux occurrences non-verbales représentationnelles, ouvertes radicalement au non-sens naturel.

Or, l'art littéraire est possible. La sémiotique verbale rejoint la sémiotique non-verbale et devient *esthésis* comme elle à condition d'effectuer sa dé-pragmatisation en s'appuyant sur une sémiotique non-verbale représentationnelle. Alors que l'art non-verbal «signifie» fortement au registre cognitif seul, l'art verbal ne lâche jamais complètement l'effet-message, mais il peut le différer, imposer un détour de lecture, au moins, en s'appuyant sur l'esthésis pure de l'art comme surface représentationnelle, réceptacle pictural intercalé entre sa sémiotique secondaire, pragmatique (ineffaçable dans l'univers des mots), et la simple perception comme sémiotique primaire, cognitive, mais instable, insoutenable sous les mots seuls, évanescence, si elle n'est pas elle-même saisie, avant les mots, par une brosse de peintre, une caméra, une représentation, au moins mentale, mais souvent dite, et dite parce qu'elle existe, matérialisée, comme dans l'exemple de Serres et de Bonnard que nous allons voir.

Résumons l'idée de cette analyse sémio-esthétique dans nos termes triangulaires:



Il n'y a toujours pas d'art sans le non-verbal; l'art dit verbal intériorise simplement du non-verbal représentationnel, un «tableau», lisible en palimpseste sous les mots, quand il transforme le discours en *texte*, au sens fort que nous utilisons.

Voyons maintenant comment un philosophe se transforme en écrivain par une opération sémiotique de cet ordre.

#### 4. Peinture et pensée

Dans son livre de 1985, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés—1*, Michel Serres ouvre sa problématique du goût par un commentaire extrêmement intense sur l'oeuvre de Pierre Bonnard. Nous citons quelques passages, pp. 32-35, particulièrement proches de notre propos:

«Avant toute forme, avant la couleur et le ton, il faut bien toucher le support. La peau, la taie, le voile ou la toile. L'image se forme sur une variété déployée, la carte se dessine sur une page, s'imprime sur elle.

Bonnard aimait toutes sortes de supports: les décors, les affiches, papiers, tissus, éventails, vélin de livres, cartons de couvertures, feuilles ou panneaux de paravents, il a mis la main aux masques d'Ubu roi. Avant tout regard, le grain de la toile. L'oeil ne pèse pas sur le lieu, n'y imprime rien. Aux avant-postes du sujet, la peau. Toute chose s'enveloppe d'une taie. Au commencement, le tact; à l'origine, le support.

Le peintre, du bout des doigts, caresse ou attaque la toile, l'écrivain scarifie ou marque le papier, appuie sur lui, le presse, l'imprime, moment où le regard se perd, le nez dessus, vue annulée par le contact: deux aveugles qui ne voient que par la canne ou le bâton. L'artiste ou l'artisan, par la brosse ou le pinceau, par le marteau ou la plume, à l'instant décisif, se livre à une peau à peau. Nul n'a jamais pétri, n'a jamais lutté, s'il a refusé la prise de contact, nul n'a jamais aimé ni connu.

L'oeil, à distance, paresse, passif. Pas d'impressionnisme sans une force imprimante, sans les pressions du tact.

De ses doigts de peau, Bonnard nous fait toucher la peau des choses.

*Le Jardin* de 1936 trace, presque en diagonale, la voie vers le paradis. Aucune perspective, aucune profondeur, nul relief restitué ne laissent penser que fut organisée la mise en scène du regard. Bonnard nous lance un bouquet sur le visage. La femme brune se couvrait du peignoir, le paravent cachait je ne sais quoi, les miroirs ne réfléchissaient que des rideaux devant la nudité, l'oeil était volé. Ici le paradis fuit, hors de vue, dissimulé par un rideau de feuillages ou d'arbres, faisant partie du paradis. Et il s'offre, plein de mansuétude. Qui a décoré robe jardinière, ce voile imprimé, cette feuille, a dû *plonger*, nu, dans la flore, *se baigner* longuement dans les couleurs et les tons.

La même année, le *Nu à la baignoire* paraît. Plongement. Je ne peux pas dire avoir vu ce nu, je ne puis prétendre le connaître, j'essaie d'écrire que je sais, que je vis ce que Bonnard a voulu faire. Le plongement révèle, au voisinage des apparitions ou impressions qui l'enve-

loppent ou la baignent, une sorte de membrane, une pellicule fine qui se glisse ou naît entre le milieu ou le mélange et le baigneur ou la baigneuse, une *variété commune au sentant et au senti*, un tissu arachnéen qui leur sert de *bord commun*, de frontière, d'interface, un film de transition qui sépare et qui unit l'impressionnant et l'impressionné, l'imprimant et l'imprimé, mince étoffe à impressions, le bain révèle ce voile.

La toile au plongement ouvre le secret de Bonnard et, au bout du compte, de l'impressionnisme. Le bain fait l'essai de la sensation, essai au sens du laboratoire. Voici l'expérience de la sensation, ou plutôt: voici l'expérience ou la sensation. Bonnard se jette, nu, dans la piscine du jardin, au milieu du *bain du monde*. Les nudités exposées par des siècles de peinture ne se destinent pas aux voyeurs, mais montrent *le sensible*, toutes baigneuses. Non pas des modèles à peindre, mais des modèles de ce qu'il faut faire pour pouvoir *peindre ou penser* quelque jour: se lancer nu dans l'océan du monde. Sentir se former autour de soi cette membrane, ce tissu, ce voile invisible.

On appelle suaire un linge conçu pour essuyer la sueur, linceul quand il a reçu la sueur d'agonie. La peau se revêt de transpiration, exsude et se marbre, perlée, nuée comme celle du nu féminin. Le suaire matérialise le voile liquide, le masque ruisselant de sueur ou de sang: le tissu ressemble au fluide, un peu souple comme lui, solide pourtant par les dépôts laissés, quasi aérien par l'évaporation. *Le film entre peau et bain reçoit les transitions de phase*, les échanges. Le peignoir, à la salle de bain, au milieu des vapeurs, pourrait s'appeler suaire.

On peut visiter, à Turin, le suaire qui, dans son tombeau, enveloppa le corps du Christ, le voile de son visage. Plongé vif dans les tortures les plus dures, couvert de sueur, de sang, de crachats, de poussière, scarifié par la flagellation, troué de clous, percé du fer de lance, son cadavre fut roulé dans ce tissu de lin, glissé lui-même entre le monde atroce et la peau imprimée, il fut enterré sous ce voile. Retiré doucement, étiré, déplié, aplani, exposé, le voile devient toile, donne à voir les traces du corps, du visage, voici l'homme.

La tradition appelle Véronique la sainte femme qui essuya la sainte face du crucifié, couverte d'un masque liquide, ruisselant de sueur et de sang, et ce nom signifie, dans les langues antiques, la vraie *icône*, l'image fidèle. Vraie, parce que imprimée, impressionniste.

Véronique devient la patronne des peintres: les yeux pleins de larmes, aveuglée de chagrin et de pitié, elle prit de ses mains l'empreinte de la peau, le masque de douleur, sainte femme de contact et de caresse, mains ouvertes sans regard.

*Le Jardin* de Bonnard ressemble au peignoir, le monde a plus de luxe et un plus grand bonheur que le voile tissé imprimé régulier: le jardin agrandit à l'échelle du paysage la peau piquetée du nu à la toilette, avec plus de richesse dans les tons et dans les taches, avec plus d'exubérance; voici le suaire de l'artiste sorti ruisselant de son *bain dans le monde*, vraie image du jardin.

Ceux-ci regardent, contemplent, voient; ceux-là caressent le monde ou se lassent caresser par lui, se jettent en lui, s'y roulent, s'y baignent, s'y plongent et, quelquefois, s'écorchent. Les premiers ne savent pas le poids des choses, peau lisse et plate où s'enchaînent de gros yeux, les autres s'abandonnent sous leur pesanteur, leur épiderme en reçoit la pression, localement, dans le détail, comme un bombardement, leur peau, donc se tatoue, zébrée, tigrée, nuée, perlée, constellée chaotiquement de tons et nuances, de plaies ou bosses.»

[Nous avons souligné ce que nous lisons comme les «points de capitons» de ce fragment d'un véritable *texte*, encore philosophie, mais déjà littéraire.]

A ce que Serres découvre d'essentiel, l'interface pelliculaire qui fait peinture, et qui fait connaissance au sens fort, nous ajouterons deux idées corollaires. La première concerne la perception comme saisie de formes. En effet, qu'est-ce qu'une *forme*? Le doigt de l'oeil parcourt par sa caresse la surface pelliculaire, les tons et les nuances, et saisit brusquement des transitions de phase, des zones critiques où la continuité devient discontinuité, des seuils entre pans. Ces seuils articulent localement le paysage, il y a un paysage grâce à ces articulations, qui courent par-ci par-là, comme des lignes fractales, plus ou moins floues, mais repérables «à l'oeil nu», et constitutives de tout «état» de choses. La structure des seuils ou des transitions (trans-itions pour les chemins du tact), c'est précisément la forme, et c'est cela qu'il y a à saisir, et qui donne tout son poids aux tons et aux nuances continues que la forme endigue, «contient» ou stabilise. En architecture, c'est le jeu des surfaces et des angles, horizontales ou verticales. En peinture, ce sont les bords. En musique, les transitions harmoniques. En littérature, finalement, les sauts entre prosodies locales, entre micro-styles qui suivent les plages continues du «tableau» sous-jacent que nous postulons. Cette forme est le non-sens naturel qui *constitue* le beau de la saisie en général.

La deuxième idée, qui prolonge celle-ci, ou qui l'explicite, c'est simplement que la forme n'a pas, naturellement, de fin, de terme, de centre et de périphérie; la forme, selon nous, celle d'une peau ou d'une séquence rugueuse dans l'espace ou le temps, ne commence pas et finit partout ou nulle part. C'est cela qui fait que la séquence musicale est incompatible avec la prosodie, pros-odie et non mél-odie, de l'énoncé pragmatique, porteur de sens et de message scénariel modalisé. La forme baigne dans un possible ouvert, alors que le sens enferme la pensée paradigmatique entre un impossible et un nécessaire, en orientant et irréversibilisant le chemin, en faisant du chemin un parcours contraignant. Reconnaissons la fonctionnalité de cette clôture, qui nous permet de communiquer, de nous orienter et d'éviter les dangers naturels ou culturels du monde; mais admettons que communiquer et connaître font deux, et que la peinture qui fait couler l'encre de notre philosophe lui indique un certain bain dans le monde que l'argumentation communicative est loin de nous offrir; et que ce bain expose le réceptable au formel ouvert.

## 5. Le beau tel quel

La manière la plus simple et directe de formuler la chose serait de dire que le beau est ce qui transforme le sens en non-sens, qui nous fait revenir à la forme insensée, qui substitue à nos syntaxes des *parataxes*. Le beau est parataxique. Chaque fois que nous avons l'occasion d'observer des phénomènes parataxiques, nous avons l'occasion de nous taire ou de formuler des jugements esthétiques. Seulement, il est *difficile de saisir* ces phénomènes parataxiques, ils nous échappent pour mille raisons dans le quotidien. Les mammifères auxquels nous nous comparons, les singes, les chiens et les chats de R. Thom, n'ont probablement jamais des expériences de cet ordre, elles ne sont pas dans l'inventaire de leurs prégnances scénarielles, ces êtres sont trop pragmatiques pour s'ouvrir à l'esthésis, pourtant si «naturelle». La parataxe est en fait, dans cette perspective, une donnée relevant d'une donation plus-que-culturelle, d'un retour du culturel vers le monde naturel selon un chemin que l'art seul peut nous indiquer. L'importance de l'art pour les sciences est toute dans la force avec laquelle il indique, du haut de son artifice mûri pendant les siècles, un simple chemin de retour vers un *simple seeing* inaccessible au *zoon politikon* comme tel. Au fond, la vie quotidienne constitue, de ce point de vue, la source la plus immédiate de beauté fluide et temporelle, «donnée» à tout le monde et à tout instant, mais passant inaperçue ou subie comme ennui, monotonie, trivialité torturante, parce que incessante, demandant un *cadre* pour être saisie telle quelle: comme pure parataxe des événements insignifiants, qui durcit la peau au lieu de l'ouvrir, sauf à l'artiste, cet écorché vif. Après l'artiste, tout le monde voit. Avant, non: l'oeuvre, la toile, le texte, tous encadrés, ouvrent, seuls, indispensable, la *fenêtre* de l'être du paraître.

LUC REGIS

Grupo de Investigações Semio-Linguísticas — Paris

## L'ESTHETIQUE CONCRETE

### Mort de Dankaro, notes sur l'esthétique des sauvages

Je reçois ces jours-ci une lettre du Burkina Faso m'annonçant la mort de l'un de mes informateurs, Dankaro Didiro, puissant chef forgeron. La lettre émane d'un membre de sa famille en passe de lui succéder, Luoho Didiro, un autre de mes informateurs. Suite à ce décès, des objets sacrés, des sculptures, des pendentifs et des objets fétiches doivent être transférés d'un village à l'autre, du village du défunt vers celui du nouveau chef forgeron désigné par la coutume, Luoho. Entre Maro, village de Dankaro, et Houndé, village de Luoho, s'étale environ une trentaine de kilomètres de savane; pour les nantis, une bonne heure de mobyette sur une piste complètement défoncée, mais plus couramment une demi-journée de marche dans la poussière à 45 degrés à l'ombre. Je dis cela pour que l'on situe bien la lettre que voici:

«Le corps est resté deux jours dans la maison des ancêtres afin qu'il soit jugé. La consultation auprès des ancêtres sur la cause de sa mort nous a appris que Dankaro a négligé les sacrifices à Do (une des principales divinités). Il a confié le couteau de Do à un paysan pour faire les sacrifices, alors que celui-ci ne devait même pas assister aux cérémonies. Dankaro avait perdu la vue. Mais au lieu de faire appel à moi, il a dévoilé une partie du secret du Do à un paysan. Voilà la cause de sa mort.

Après ces deux jours, le corps a été lavé et emmené dans la forge pour un dernier adieu aux enclumes et à la Femme à la main fermée. Ensuite on l'a placé à l'entrée de la forge. Avec un fer rougi au feu on lui a brûlé le pied afin que les ancêtres, sous terre, puissent le reconnaître. Puis le masque de feuilles couvert de plumes de calao a dansé et l'a frappé à l'aide d'un fouet. La nuit venue, le masque de bois Hombo l'a accompagné dans la tombe. Alors on a tourné les rhombes durant trois jours.

Pour réparer la faute de Dankaro, il faut sacrifier maintenant une chèvre et une poule noires pour le Do, et encore une chèvre et un coq

tout blanc pour les ancêtres. Pour aller chercher les objets à Maro (le village de Dankaro), je partirai là-bas avec un coq blanc pour le sacrifier au nom des ancêtres habitant sous la terre de Maro. A mon retour à Houndé, le successeur de Lombo doit me rencontrer, un coq également blanc à la main. Je sacrifierai ce coq aux ancêtres de Houndé avant de déposer les objets chez nous.

Tout ça signifie que j'aurai appelé à Houndé les âmes de tous les membres de ma famille qui sont morts et enterrés à Maro.»

Dankaro était épileptique et c'est une de ses crises qui a vraisemblablement dû l'emporter. Mais en Afrique on ne meurt pas comme ça, et les faits reprochés à Dankaro, bien que fondés, sont surtout là pour expliquer sa disparition sur le plan religieux. J'en viens à ce qui nous importe: Dankaro était un authentique maître spirituel, autoritaire, sachant faire respecter la tradition, et sa disparition va inévitablement avoir de graves répercussions sur la ferveur religieuse et l'art des forgerons de la région.

Dankaro, comme la plupart des forgerons, était maître sculpteur. Traditionnellement, chez les Bwaba méridionaux du Burkina Faso où se déroule cet événement, l'apprentissage de la sculpture est ascétique. Elle tient d'une véritable initiation. Le sculpteur s'isole dans la forêt ou se retire dans une pièce sombre à l'abri des regards, travaille entièrement nu pour retrouver l'état originel qui était celui des hommes à l'époque de la création du monde, et retient sa respiration lorsque le coup d'herminette vient s'abattre sur la pièce de bois à sculpter; interdiction pour lui de respirer; les hommes, aux premiers temps de l'humanité, lorsque l'atmosphère terrestre n'existait pas encore, n'étaient-ils pas privés de nez? Le sculpteur nu et retenant son souffle cherche ainsi à se mettre à l'image du dieu créateur, *Dofini*, qui, parti du néant, a créé toute chose.

J'ai peu confiance dans la relève: la foi de Luoho a été affaiblie par de trop longs séjours en ville. Or, une fois le rituel négligé, que vont devenir les objets dont il est ici question? Il n'y a pas l'art d'un côté et le reste du monde de l'autre. On sculpte, on invoque les ancêtres, on sacrifie, et puis il arrive aussi que l'on ne respecte pas à la lettre la loi divine. De tout cela dépend la production esthétique des Bwaba. Et la mort de Dankaro est un événement, si local soit-il, qui sera tôt ou tard inévitablement à prendre en compte: la migration des objets et le changement d'état d'esprit de leur propriétaire agiront inévitablement sur la transformation esthétique des objets.

Chez les Bwaba, comme d'ailleurs partout en Afrique noire, l'art est toujours fortement pénétré de sentiments religieux, ce qui donne la plus grande difficulté à dire où commence et où finit le sentiment esthétique. Marcel Griaule a déjà dit toute la richesse symbolique dont l'art primitif est investi. Il réussit à obtenir des objets les plus humbles une signification qui, en dehors de sa valeur sur le plan du dogme religieux, était d'une grande pureté poétique. Par exemple, l'interprétation qu'il fit d'un objet utilitaire, une gourde «décorée», servant, en pays bambara et dogon, à transporter l'eau en brousse pour la journée:

«Le chevrier bambara ou dogon qui porte une gourde de calabasse dont la panse est décorée y lit une sorte de résumé succinct, mais agencé, du monde. L'espace lui est donné par le carrefour de rayures coupant

le fond et dont les quatre branches indiquent les directions cardinales; les rayures représentent pour les Bambara l'inondation universelle par les eaux futures auxquelles l'âme du porteur échappera grâce à la calabasse elle-même, flottant sur les courants. Au-dessus des eaux, voisinent les étoiles et les animaux éparpillés: les reptiles, les oiseaux, les poissons. Plus haut encore, une collerette de triangles, dont le nombre est réglé, représente les vingt-deux catégories d'êtres. Au-dessus, des lignes de chevrons croisées enserrant des étoiles marquent la position du dernier ciel. Mais ces archives dessinées ne font que doubler la forme: le récipient aux deux renflements est aussi, naturellement et sans intervention de la main, la terre du bas, surmontée par le ciel auquel la joint le goulot. Le chevrier prend le monde au cou par la ficelle de la gourde.»<sup>1</sup>

Mais l'esthétique des objets est encore plus intriquée dans le tissu du vivant. L'art primitif remet en question non seulement le rôle que l'on pense habituellement pouvoir réserver à l'art et aux diverses manifestations esthétiques, mais la conception même que l'on se fait de la chose esthétique, abstraite, éthérée. Sans doute Marcel Mauss a-t-il rapidement abordé cette question, mais quelques extraits du chapitre qui lui est consacré dans son *Manuel d'ethnographie*<sup>2</sup> aideront à me faire comprendre: parler esthétique, c'est parler concret.

«(p. 97): Pour les décorations temporaires, on recueillera tous les matériaux: huiles, urine, crachats, sang qui sert à coller ou à décorer; en étudiant chaque effet partiel et l'ensemble.

(p. 98): Etudier chaque déformation [corporelle] individuellement, en distinguant par sexe, âge, clan. Indiquer le degré de profondeur de la déformation: elle atteint l'épiderme, le derme (estampage, moulage). Etudier les déformations qui intéressent les os: déformation des doigts, ablation du petit doigt, des orteils. Déformation du crâne, fréquente; de l'oreille... Epatement du nez, affinement du nez. (...)

La recherche de la graisse chez les femmes (stéatopygie) caractérise tout le monde turc et une partie du monde noir.

Amputation du sein, par exemple chez les Amazones.

Déformation portant sur le système pileux: la croissance du cheveu, des poils du pubis peut être mise en rapport avec la végétation. (...) Mélange du chapeau et de la chevelure, tressage avec des perles. Enfin, étude de l'épilation.

Les ouvertures du corps sont des points dangereux qu'il faut protéger: déformation des yeux, des cils et des sourcils; colorations de l'oeil, temporaires ou permanentes: le mauvais oeil. Déformations de la bouche, le labret avec comme maximum le plateau. Trous percés dans la langue, par exemple chez les grands-prêtres maya du Mexique ancien. (...)

Déformations de l'oreille: décollement ou rapprochement, extension du lobe, percement du lobe.

Déformations du nez: perforation de la cloison nasale, permanente ou non.

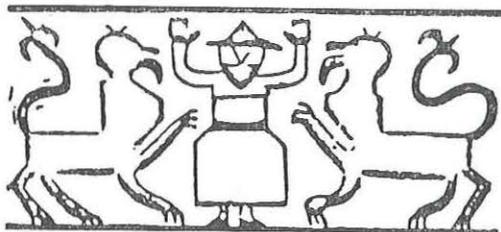
Déformation des organes sexuels: la cicatrice doit rendre l'organe beau et propre; (...) La circoncision est un tatouage, c'est avant tout une opération esthétique.

(p. 99): Le langage des fleurs en Polynésie et en Mélanésie est très complet. Une partie du temps est passé dans la recherche de la parure, telle la cérémonie du tressage de la chevelure chez les Marind Anim, Papous de l'embouchure de la Fly, en Nouvelle-Guinée hollandaise..

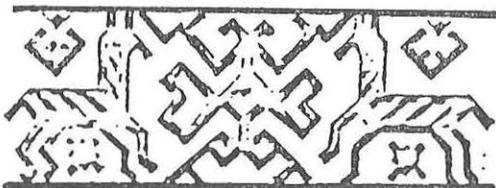
(p. 100): On peut aussi classer les bijoux selon leur matière: *ars plumaria* en Amérique du sud, bijoux en os, en ivoire, anneaux en dents de sanglier dans l'Indochine et en Polynésie. Bijoux en coquillages, en dents.

(p. 101): Les masques peuvent être de toutes sortes: une peinture très forte, à la rigueur détachable, est un début de masque. Masques d'argile, de kaolin.»

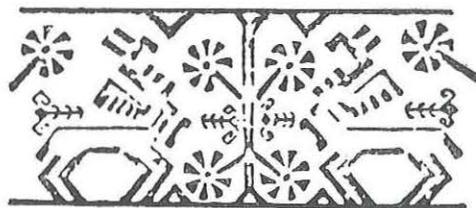
Est-il besoin de commenter ces lignes?



95



98



100

### Apport de l'anthropologie à la réflexion esthétique

Si l'esthétique est un domaine de réflexion traditionnellement attaché à la philosophie et à l'histoire de l'art, il me semble aujourd'hui que le renouvellement des problématiques pourrait être inspiré par l'anthropologie.

Comme monsieur Jourdain faisait de la prose, l'anthropologie a souvent fait de l'esthétique sans le savoir et, si l'on se donne la peine d'y regarder de près, on découvre qu'il y a dans ce domaine des découvertes restées ignorées. Il faudrait un livre entier pour les rassembler. Pour tenter de convaincre, je donnerai ici deux exemples.

L'art a deux ambitions: rêver pour échapper au monde et réaliser pour transformer le monde. Le symbolisme dont nous parle Marcel Griaule satisfait à la première. La seconde a été plus spécialement étudiée par Leroi-Gourhan dont on connaît tout l'intérêt pour le fait concret. Leroi-Gourhan a observé qu'à l'époque paléolithique les artistes intégraient dans leurs compositions pariétales certaines aspérités ou cavités naturelles des parois rocheuses. Un relief pouvait constituer, à cause de sa sinuosité, la silhouette d'un bison, un trou pouvait devenir un oeil ingénieusement placé dans une silhouette. Que l'on y réfléchisse bien, sur le plan de la théorie esthétique la remarque n'est pas si banale. Leroi-Gourhan a également étudié la part de la technique dans le folklore européen, l'influence de la broderie sur les compositions décoratives qui ornent le plastron des blouses roumaines par exemple. On apprend que sous l'influence de la technique de la broderie, des thèmes d'inspiration religieuse se sont schématisés. La représentation d'une hutte est devenue un simple triangle, et un personnage a pu être réduit à une forme tout à fait abstraite: «Lorsqu'on étudie une série de broderies à partir du colosse aux chevaux, écrit Leroi-Gourhan<sup>3</sup>, on constate qu'insensiblement les efflorescences du personnage debout se développent et que son caractère anthropomorphique disparaît.» (cf. document ci-joint).

Que ce soit à cause de la technique ou du support utilisés, tout projet artistique est bien amené à subir certaines modifications au cours de sa mise en oeuvre. Cet aspect concret de la création ne doit-il pas être pris en compte par l'analyse esthétique?

D'autres voies ont été ouvertes par l'anthropologie dans ce sens, d'autres voies non explorées par l'esthétique telle qu'elle est conçue par la philosophie et l'histoire de l'art. Chez les indiens de la côte nord-ouest des Etats-Unis Lévi-Strauss a travaillé sur une série de masques<sup>4</sup>. L'essentiel de son ouvrage est consacré à l'analyse de la mythologie indienne relatant l'origine de ces masques suivant sa méthode structurale, mais je voudrais attirer l'attention sur un autre point. Il ressort que les modifications plastiques des masques étudiés se sont effectuées au rythme des migrations ethniques. Ainsi l'analyse nous conduit sur le moyen et le bas Fraser, sur son estuaire, d'une rive à l'autre entre le continent et l'île de Vancouver, enfin du nord au sud sur une latitude de plus de 200 kilomètres. Ici, la réflexion esthétique prend une consistance géographique: il y a là non plus seulement l'étude d'un dynamisme historique des arts plastiques telle que l'aurait entreprise l'histoire de l'art, mais également, ce qui est beaucoup plus nouveau, l'étude d'un dynamisme géographique dont on ne sait encore quasiment rien.

Je m'arrête là. A l'heure où la sémiotique cherche à établir un cadre théorique susceptible de rendre compte du «paramètre esthétique», n'est-il pas nécessaire de multiplier les incursions en terre étrangère et mesurer ainsi la diversité des approches qui peuvent être envisagées? Dans ce sens, à côté de l'esthétique occidentale, une meilleure place fait à l'esthétique «primitive» ainsi qu'un détour par l'anthropologie me semblent salutaire. Non seulement

ceci pourrait éviter à la sémiotique de se laisser prendre au piège de l'ethnocentrisme dans lequel sont trop souvent tombées pour leur part la philosophie et l'histoire de l'art occidental, mais pourrait également l'aider à consolider son approche de l'esthétique.

NOTES

<sup>1</sup> Marcel Griaule, «Art et symbole en Afrique noire», *Zodiaque*, Cahiers de l'atelier du Coeur Meurtry, n.° 5, pp. 13-14.

<sup>2</sup> Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, éd. Payot, Bibliothèque scientifique, Paris, 1947.

<sup>3</sup> L'un des thèmes étudiés par Leroi-Gourhan dans «Le thème des deux chevaux dans la broderie finnoise», *Documents pour l'art comparé de l'Eurasie septentrionale*, Les éditions d'art et d'histoire, Paris, 1943, p. 24.

<sup>4</sup> Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979.

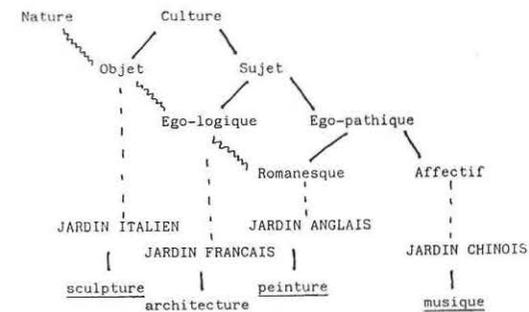
HERMAN PARRET

Fundo Nacional Belga da Investigação Científica

Universidades de Lovaina e Antuérpia

LE JARDIN COMME «OBJET» ESTHÉTIQUE

Le jardin met en question la dichotomie de *nature* et *culture* puisqu'il ne peut être vu que comme de la nature cultivée, culturalisée: la culture domestique la nature. La beauté du jardin n'est pas de la beauté naturelle puisque l'art s'introduit dans la nature. Le jardin se détache, de toute évidence, de la «nature sauvage» — brousse ou jungle puisqu'il est, comme le disent figurément certains auteurs du XVIIIe siècle, de la «nature peignée». On ne peut pas dire non plus que le jardin est un «objet» esthétique. C'est en tout cas un *objet subjectivé*: la valeur esthétique est introduite dans cet objet qui, dans sa production comme dans sa réception, perd facilement son objectivité. Cette subjectivation peut procéder par *ego-logie* ou par *ego-pathie* (j'emprunte le terme de «egologie» à Husserl<sup>1</sup> en l'opposant à «egopathie»). Cette opposition se comprend aisément à partir d'une typologie bien connue des jardins: le *jardin de l'intelligence* versus le *jardin de la sensibilité*. Les deux types présupposent de la subjectivation, le premier selon l'impact egologique, le second selon l'impact egopathique. L'egopathie «superficielle» va nous procurer à partir du XVIIIe siècle le *jardin romanesque* ou *pittoresque*, lequel affaiblit considérablement l'affect qui marque son modèle exotique, c'est-à-dire, comme on va le voir, le *jardin chinois*. On reviendra évidemment sur toutes ces oppositions et distinctions, mais je propose d'emblée au lecteur un «arbre typologique» — c'est le lieu de le faire — qui nous aidera à conceptualiser l'Idée du jardin et ses variantes.



Platon commence son *Phèdre ou De la beauté* par un Prologue où Socrate demande à Phèdre d'où il vient. Et Phèdre répond: «De chez Lysias, le fils de Céphale, Socrate; et je vais de ce pas me promener hors des Murs: c'est que j'ai passé là-bas bien des heures de suite, assis depuis le petit matin! Or, sur les conseils d'Acoumène, ton familier et le mien, c'est le long des grands chemins que je fais mes promenades: elles sont ainsi, dit-il, plus remontantes que celles qu'on fait dans les préaux»<sup>2</sup>. «Hors des Murs» ou dans la Nature: le médecin Acoumène conseille donc aux apprentis-philosophes la promenade hors de la ville, de la culture et de la dialectique. Cette Nature n'est pas spécifiée et c'est normal puisque, pour les Grecs, l'Idée du *jardin* n'existe pas: on raconte ainsi que Cyrus se scandalisait en toute incompréhension devant la magnificence des jardins orientaux. Cette non-existence du jardin chez les Grecs démontre que la dichotomie Ville/Hors des Murs, ou Culture (Polis)/Nature ne supporte pas ce terme intermédiaire: le jardin comme nature domestiquée, comme nature «peignée». Pierre Grimal a merveilleusement montré que le *jardin romain* inaugure une autre conception de la dichotomie nature/culture<sup>3</sup>; c'est bien cette conception d'une médiation de ce rapport qui sera à l'origine de la «philosophie» du *jardin italien* et ensuite du *jardin classique* ou français. On aura l'occasion de présenter un parcours aboutissant à l'idée du «jardin comme image du monde» ou à l'affirmation que «la nature n'est qu'un grand jardin». La discussion la plus fournie concernant les conceptions paradigmatiques du statut du jardin date du XVIII<sup>e</sup> siècle. Rousseau oppose ainsi le «jardin de la sensibilité», son *Élysée*, façonné d'après le modèle anglais, au «jardin de l'intelligence», ce décor de théâtre (à Vaux-le-Vicomte, à Versailles) pratiqué de façon grandiose par Le Nôtre, «grand jardinier du Roi-Soleil». Mais je voudrais suggérer dans cette étude que les modèles proposés ne sont jamais purs: ils sont toujours le résultat de transpositions compliquées: le jardin anglais est le plus bel exemple puisqu'il fonctionne pendant des siècles comme un modèle, étant pourtant lui-même la transposition du modèle chinois d'une part et d'une certaine «sensibilité» typiquement française, celle qui se manifeste dans la peinture de Poussin et de Lorrain. En plus, il faudrait montrer que le débat *Jardin français* versus *Jardin anglais*, très vivant à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ne repose pas sur les oppositions les plus radicales: c'est bien plutôt le *Jardin italien* (ou de la Renaissance) et le *Jardin chinois* qui forment les pôles les plus «purs» de l'axe qui nous permet de conceptualiser les Idées alternatives du jardin (voir mon «arbre typologique»). Ainsi je puiserai préférentiellement, pour documenter les conceptions paradigmatiques, dans *Le Songe de Poliphile*, Bible de la Renaissance italienne, et le *Yüan Yen*, le Livre des Jardins de Chi Ch'eng.

L'art des jardins, dans le système des beaux-arts, occupe un lieu qui est difficilement déterminable. Tous les grands esthéticiens — et je ne mentionnerai que Kant et Hegel — ont senti un malaise quand il fallait «définir» l'art des jardins. Cet art est l'art de la *métamorphose*: *métamorphose* exaltée et radicalisée dans la conception «italienne», celle, entre autres, du *Songe de Poliphile*; *métamorphose* angoissante et menaçante dans la conception «anglaise» (et sa projection dans le «modèle chinois»). Rousseau,

si sensible à la «monstruosité culturelle» et à la «défiguration nécessaire de la nature par l'homme social», représente exemplairement cette angoisse à l'égard de l'art de la métamorphose. La difficulté de comprendre le statut du jardin entre la nature et l'art, entre la beauté naturelle et la beauté artistique, se manifeste également dans le fait que la conception du jardin implique une modélisation qui prend comme «modèle» un autre art: c'est ainsi que le jardin italien est *sculptural*, le jardin français *architectural*, le jardin anglais *pictural* (ou «pittoresque»), le jardin chinois *musical*. Et l'hésitation de Kant dans sa détermination de l'art des jardins (hésitation entre une conception du jardin en termes du dessin architectural et une conception en termes de couleurs picturales) suggère que, en fait, l'art des jardins n'a pas d'essence propre puisqu'on ne peut déterminer sa valeur artistique qu'en tant que sculpture, architecture, peinture ou musique. Il devrait se révéler fructueux de situer ce doute concernant le statut de l'art des jardins dans le cadre plus large d'une discussion du «système» ou de la «division des beaux-arts» en évoquant brièvement quelques propositions de hiérarchisation des arts.

#### La division des beaux-arts: de Léonard à Kant

*Le Paragone* que Léonard de Vinci rédige vers 1480 offre un ensemble de considérations concernant la relation de l'art et de la science, mais également une doctrine bien radicale concernant la «rivalité des arts»<sup>4</sup>. *Le Paragone* offre essentiellement un éloge de la peinture, de loin supérieure, dans le panorama des arts, à la musique et même à la poésie. Le concept grec de *mimêsis* sert de critère: «Per *ingere* fatti la pittura supera la poesia, et quella proportione che' da' fatti alle parole, tal' è dalla pittura ad essa poesia, perche i fatti sono subbietto dell'occhio, et le parole subbietto dell'orechio... Per questo guidico la pittura essere superiora alla poesia»<sup>5</sup>. Cette supériorité repose en fin de compte sur le fait que la *vue* est le sens supérieur et la fenêtre de l'âme, que la peinture représente les états de fait synchroniquement et en accord harmonieux, et que la grande force de persuasion de la peinture est due non pas aux conventions humaines mais à la création divine elle-même. Ainsi la hiérarchisation proposée par Léonard est dépendante de la hiérarchisation des sens (où la vision a la supériorité absolue) et d'un certain désir d'éternité, de permanence ou de suspension de la temporalité. Si la beauté est vérité et la vérité beauté, c'est que la beauté est représentée de manière privilégiée par le peintre et le sculpteur: la peinture surtout est un art direct et indépendant de toute temporalité (tout dans la nature meurt; la beauté aristique est éternelle). Cette prétention à l'éternité et à la permanence trouve son écho jusque chez Baudelaire qui écrit dans *Les Phares* que les peintres sont les meilleurs témoins de notre dignité puisqu'ils nous mènent jusqu'au rivage de l'éternité. Et, affirme Léonard avec conviction, l'harmonie de la musique est moins noble que l'harmonie qui fait appel à l'oeil parce qu'elle meurt aussi vite qu'elle naît,

ce qui n'est jamais le cas avec la vue<sup>6</sup>. «La Musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura... ma la pittura eccelle e signoreggia la musica, perch'essa non more imediata dopo la sua creatione, come fa la sventurata musica, anzi resta in essere e ti si dimostra in vita quel, che in fatto è una sola superfitie»<sup>7</sup>. L'argument qui semble prévaloir dans cette hiérarchisation des arts est que «quella cosa è più nobile che ha più eternità»<sup>8</sup>, ce qui donne un privilège certain à la peinture qui devance la sculpture, autre «arte dignitissima». La rivalité de la peinture et de la musique dans le panorama des arts est un thème bien connu, et je mentionne seulement que d'autres hiérarchies ont été proposées: c'est ainsi que Schiller et Schopenhauer avancent que la musique dans sa temporalité est capable de transcender le temps de sorte que le temps est vaincu par ses propres moyens, ce qui donne la supériorité à la musique. La musique, pour Schopenhauer, est l'expression même de la volonté comme fondement métaphysique du monde; pour Schiller, c'est la manifestation optimale de l'intensité du *Spieltrieb*<sup>9</sup>. La discussion concernant la rivalité des arts a continué jusqu'à nos jours, et il suffira de mentionner les noms de Roman Ingarden, Thomas Munro, Nelson Goodman et Etienne Souriau<sup>10</sup>.

La *Critique de la Faculté de Juger*, elle aussi, nous offre une «division des beaux-arts», et il faut que j'en dise un mot puisque la détermination kantienne de l'art des jardins nous intéressera dans un instant. Kant emploie comme critères de classification des arts des propriétés essentielles de la communicabilité par le langage: la tripartition en articulation, gesticulation et modulation (mot, geste, ton) procure trois classes d'arts, c'est-à-dire les *arts de la parole*, les *arts de la forme* (arts «figuratifs») et les *arts du «jeu des sensations»*. Faisons abstraction ici de l'éloquence et de la poésie qui sont pour Kant les arts de la parole (redende Künste) pour nous concentrer un instant sur la relation des arts figuratifs (ou arts de la forme: bildende Künste) avec les arts du «jeu des sensations» (Künste des Spiels der Empfindungen) puisque c'est précisément à la limite entre ces deux types d'arts que Kant va situer l'art des jardins. La classe des arts figuratifs comporte deux sous-classes: la *plastique* et la *peinture*. La plastique elle-même consiste en la *sculpture* (qui présente physiquement les concepts de certaines choses telles qu'elles pourraient exister dans la nature) et l'*architecture* (présente les concepts de certaines choses que seul l'art rend possible et dont la forme a une fin arbitraire). La *peinture*, deuxième espèce des arts figuratifs, peut être subdivisée en *peinture proprement dite* (l'art de la *belle description de la nature*) et en *art des jardins* (l'art du *bel agencement des produits naturels*). Il est intéressant de noter que la troisième classe dans cette division des beaux-arts comporte également deux sous-classes: il y a donc deux arts du «beau jeu des sensations»: la *musique* et l'*art des couleurs*. C'est dire que la *peinture comme dessin* et la *peinture comme couleurs* appartiennent à deux classes radicalement distinctes. En plus, la peinture comme dessin s'allie avec l'art des jardins, tandis que la peinture comme couleurs s'allie avec la musique. La musique est à l'ouïe ce que la couleur est à la vue. L'harmonie des couleurs est vécue comme un accord musical. La sensibilité qui nous rend réceptifs au ton et à la couleur est d'*ordre affectif*. C'est ainsi que Kant place la musique en même temps tout en haut et tout

en bas de la hiérarchie des beaux-arts: tout en haut puisque la musique (des tons et des couleurs) est une langue des affections communiquant universellement les Idées esthétiques qui se lient naturellement à ces affections, rivalisant et dépassant même ainsi la poésie; mais tout en bas également puisque la musique manque d'emprise sur l'exercice de nos facultés du fait que les impressions musicales sont éphémères et transitoires. L'argument de Léonard de Vinci reste donc bien présent<sup>11</sup>.

La stratégie kantienne dans cet effort d'une division des beaux-arts ne peut paraître que forcée et hautement idiosyncrasique. Pour pouvoir défendre l'idée que l'art des jardins est une espèce du genre «peinture», Kant doit dissocier deux aspects que l'on ne peut pas opposer quand il s'agit de peinture: le dessin et la couleur. Ce qui nous fait croire que le jardin idéal, pour Kant, est un jardin français où l'élément du dessin prévalut. Puisque la couleur (le «pittoresque») est si essentielle dans la conception du jardin anglais, c'est bien plutôt du côté de Versailles que d'Ermenonville que Kant cherche son modèle. Tout comme la musique est avant tout tonalité («couleur»), la peinture, dans son essence et dans son alliance avec l'art des jardins, est avant tout *dessin*. Voici comment Kant distingue alors entre la peinture proprement dite (c'est-à-dire la peinture comme dessin) et l'art des jardins: le premier ne donne que l'*apparence* de l'extension physique, alors que le second la donne *véritablement* «tout en n'offrant que l'apparence d'une utilisation et d'un usage destinés à d'autres fins que le simple jeu de l'imagination dans la contemplation de ses formes»<sup>12</sup>. C'est dire que la contemplation au jardin est libre de toute contamination utilitaire: le jardin ne sert à rien. D'autre part, les sensations de beauté au jardin proviennent de la *vue*, et Kant est bien explicite en cette matière: «L'art des jardins consiste uniquement à orner le sol de la même diversité avec laquelle la nature la présente à la *vue* (plantes, fleurs, buissons et arbres, et même cours d'eau, collines et vallons), mais agencée d'une autre manière et adéquate à certaines idées. Le bel agencement d'objets physiques ne s'adresse qu'à la vue, comme la peinture; le *sens du toucher* ne peut procurer aucune représentation intuitive d'une telle forme»<sup>12</sup>. L'art des jardins est bien une espèce d'art pictural mais seulement si l'on élimine la couleur en faveur du dessin; et en opposition avec l'architecture, la contemplation du jardin ne génère aucun concept de *fin* (utile). Toutefois, le libre jeu de l'imagination dans cette contemplation n'est stimulé que par la vue sans aucune intervention d'une synesthésie, éventuellement dominée par l'odorat et le toucher. La francophilie de Kant se manifeste une nouvelle fois dans cette détermination du statut de l'art des jardins: bien que le lien avec l'architecture ne soit pas accepté (à cause de l'absence d'un concept de fin utile), Kant nie, tout comme les «idéologues» du jardin français, l'importance de la couleur et de l'expérience synesthésique en face de la beauté des jardins.

Les deux pages que Hegel consacre à l'art des jardins dans son *Esthétique*<sup>13</sup> n'apportent pas de conception radicalement différente. Hegel admet, à l'encontre de Kant, que c'est bien le principe architectonique qui gouverne l'art des jardins, et il mentionne explicitement le jardin français comme son application la plus parfaite: la nature se trouve transformée en

une vaste demeure sous le ciel ouvert. Hegel évoque également les «parcs anglais» qu'il ne semble pas trop aimer, et les «chinois», mais c'est surtout le jardin français, où «l'architecture intervient efficacement, avec ses lignes rationnelles, en introduisant l'ordre, la régularité, la symétrie»<sup>13</sup> qui l'intéresse. Les «chinoiseries» (pagodes chinoises, chalets suisses, ermitages, etc.) n'exercent qu'un charme de courte durée et elles n'offrent rien au regard qui touche à l'Infini. Hegel reconnaît que l'art des jardins pose le problème de la domestication de la nature, de la transformation du paysage naturel et de sa soumission à l'homme, et c'est pourquoi dans sa «division des beaux-arts», l'art des jardins ne peut être discuté «qu'à titre d'appendice»: c'est un art qui comporte deux éléments difficiles à réconcilier: l'élément *pictural* («qui laisse les objets dans leur état naturel et cherche à imiter la grande et libre nature») et l'élément *architectonique* («l'élaboration artificielle» et l'invention de l'homme). Ici encore, l'art des jardins est mécaniquement déterminé à partir et à l'aide d'autres types artistiques, essentiellement l'architecture et la peinture (bien que Hegel ne dissocie pas, dans la peinture, le dessin et la couleur).

### Le jardin de Julie et la mauvaise philosophie d'un beau marquis

*L'Elysée*, le jardin de Julie, évoqué dans *La Nouvelle Héloïse*, n'est pas le jardin que Kant et Hegel ont pris pour modèle idéal. Rousseau ne fait que critiquer le jardin classique ou français, et souvent à l'aide d'intuitions qui ont été reformulées comme des slogans par René-Louis de Gérardin dans son livre bien rousseauiste *De la composition des paysages* (1777). On trouve chez Rousseau l'hypostase du jardin-jouissance, opposé à la maison-travail, mais la jouissance n'est pas celle du *voyage*. Un beau jardin *ne se voit* pas puisqu'il ne peut y avoir de point de vue sur le jardin. A Versailles, «on prend nécessairement le plus court chemin». Dans le jardin de Julie, on se *promène*, on n'y voyage pas: le jardin crée l'ambiance pour les promenades du rêveur solitaire. En fait, l'homme de bon goût n'a plus l'inquiétude interne de vouloir être toujours ailleurs: il s'intéresse plus au «spectacle au dedans» qu'aux grandes représentations impériales qui se déploient sous l'égide du Soleil. Il y a donc chez Rousseau la négation de la perspective tout comme il y a la négation du Soleil comme principe d'organisation de l'expérience du jardin. L'espace constituant le lieu du jardin est un espace sans dehors imaginaire, un *pur dedans* hors de toute distance «spectaculaire»<sup>14</sup>, tout comme le temps dominant l'expérience du jardin est une durée sans orientation: la promenade n'a pas de but, tout projet est suspendu quand on se promène (à l'encontre du voyage). Et Rousseau insiste sur le fait que l'expérience du jardin dépasse de loin le sens de la vue: l'aspérité du sol dans des lieux raboteux ajoute à cette expérience. Le choc sensible du corps et l'intensité ponctuelle du toucher marquent synesthésiquement la sensation euphorisante du jardin. Ce n'est plus le soleil mais l'obscurité que Rousseau recherche dans le jardin de Julie. Et la fraîcheur qui *frappe* le promeneur solitaire, qui le surprend, qui le saisit. Louis Marin, dans sa belle analyse du Jardin de Julie, qualifie

le jardin (selon Rousseau) de «piège du corps»<sup>15</sup>. *L'Elysée* combine les arbres comme ombres obscures, les gazons comme verdure en mouvement, l'eau comme un chant d'oiseaux.

Les «touffes obscures», les broussailles de roses, les allées tortueuses et irrégulières, les plantes rampantes et parasites, tant d'objets qui marquent le charme de «l'agréable asile» qu'est le jardin de Julie<sup>16</sup>. Rousseau refuse l'idée d'une «beauté artificielle» et il gémit en fataliste: «Je suis persuadé que le temps approche où l'on ne voudra plus dans les jardins rien de ce qui se trouve dans la campagne: on n'y souffrira plus ni plantes ni abrisseaux; on n'y voudra que des fleurs de porcelaine, des magots, des treillages, du sable de toutes couleurs, et de beaux vases pleins de rien»<sup>17</sup>. Par conséquent, Rousseau partage avec Kant son dégoût. C'est pourtant là que devrait aboutir l'idéologie d'un Le Nôtre, jardinier impérial de Louis XIV. Et Rousseau de s'exciter contre Le Nôtre: «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 nature emploie-t-elle sans cesse l'équerre et la règle? 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?»<sup>18</sup> Les jardins de Chine sont évoqués par Rousseau avec sympathie, ainsi que les parcs anglais. L'essentiel du jardin anglo-chinois semble être le fait qu'ils sont faits avec tant d'art que l'art n'y paraît point: air facile, jeu sans effort, magnificence plus qu'humaine, voilà les charmes exotiques tant chéris par l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*.

L'authenticité *naturelle* est invoquée partout: le naturel, c'est la liberté, le jeu, l'imagination. Ce serait une lecture trop orientée que de voir dans Rousseau un véritable *naturalisme*. Tout jardin est nécessairement un parcours *déplacé* par rapport à la «nature sauvage» (que Rousseau associe plutôt avec le terrain qui sert à l'exploitation agricole). Ce que Rousseau exalte n'est point la Nature, et il sait bien que tout jardin, même le jardin anglais, est une «transposition d'art», une création dans laquelle la Nature a fort peu de place. C'est surtout le marquis de Gérardin qui, dans son écrit *De la composition des paysages*, a tendance à retomber dans un naturalisme simpliste. Pour Le Nôtre, la Nature est assujettie à l'homme et à la raison; pour lui, la maison doit être assujettie à la Nature. Gérardin, qui construit Ermenonville où Rousseau va se retirer pour mourir, attaque féroce Le Nôtre: «Le fameux Le Nôtre, qui fleurissait au dernier siècle, acheva de massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'architecte; il ne fallut pas d'autre esprit que celui de tirer des lignes et d'étendre le long d'une règle, celles des croisées du bâtiment; aussitôt la plantation suivit le cordeau de la froide symétrie; le terrain fut aplati à grands frais par le niveau de la monotone planimétrie; les arbres furent mutilés de toute manière, les eaux furent enfermées entre quatre murailles; la vue fut emprisonnée par de tristes massifs; et l'aspect de la maison fut circonscrit dans un plat parterre découpé comme un échiquier, où le bariolage de sables de toutes couleurs, ne faisait qu'éblouir et *fatiguer les yeux*: aussi la porte la plus voisine, pour sortir de ce triste lieu, fut-elle bientôt le chemin le plus fréquenté»<sup>19</sup>. Les jardins de Le Nôtre sont ennuyeux: ils fatiguent les yeux.

S'il faut de la sinuosité, de l'ombre, de la fraîcheur, le désordre n'est pas admis. Ce qui compte, c'est la «belle ordonnance» d'un paysage. Le marquis de Gérardin défend l'idée du *paysage intéressant*: ni «le majestueux ennui de la symétrie» ni l'abus de désordre qui fait égarer la vue dans le vague et la confusion ne peuvent créer des paysages *intéressants*. Il faut, par contre, rechercher l'*effet pittoresque* qui consiste précisément «dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective; il consiste à donner, par un contraste bien ménagé d'ombre et de lumière, de la *saillie*, du relief à tous les objets» et Gérardin de conclure que «ce n'est donc ni en architecte, ni en jardinier, c'est en *poète* et en *peintre*, qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois, l'*oeil* et l'*esprit*»<sup>20</sup>. Belles intentions et bonnes intuitions de l'excellent ami et protecteur de Rousseau, mais philosophie dont le naturalisme menaçant risque constamment de bouleverser le délicat équilibre entre l'authenticité et la belle ordonnance du jardin idéal.

### Le notre et les règles de l'intelligibilité du jardinier

Xenophon admirait déjà dans les jardins de Cyrus la géométrie des plantations, la soumission du végétal à des symétries qui lui sont étrangères, le fait que les chemins étaient tracés selon les lois du regard humain. Cette prévalence du Nombre et de la Raison se retrouve dès 1638, quand Jacques Boyceau de la Barauderie écrit un *Traité du jardinage selon la raison de la nature et de l'art*. Ce traité dont les planches illustrent les jardins existant sous Louis XIII, indique l'évidence de la dépendance du jardin français (classique) à l'égard du jardin de la Renaissance en Italie. Et il mène directement à la conception de Le Nôtre puisque tous les éléments de la composition d'un jardin sont formulés par Boyceau en termes d'*architecture*: «Les corps relevés d'arbres qui marquent et partissent les espaces... sont faits par allées ou *galeries* couvertes d'arbres ou en *berceaux* ou *plafonds* que le feuillage recouvre.

Des *salles*, des *chambres*, *cabinets*, avec leur suite en sont faits, couverts en *dôme* ou *tiers-point*, en forme de *corps de logis* et *pavillons* avec leurs portes et fenestragés ornés d'*architecture* bien observée et entretenue par le *liage* et la *tondure*»<sup>21</sup>. Le «liage» et la «tondure» seront pour des siècles les procédés de jardinage les plus sophistiqués. Il suffit d'étudier les gravures du *Songe de Poliphile* dont on parlera plus tard, pour comprendre comment le jardin classique en France trouve son origine dans la Renaissance italienne. *La théorie et la pratique du jardinage* de Dezallier d'Argenville a été la bible du jardin français au cours de tout le XVIII<sup>e</sup> siècle (seize éditions de 1707 à 1747)<sup>22</sup>. Ce livre monumental par ses planches et dessins est, en somme, l'apothéose d'une tradition inaugurée par l'écrit bien cartésien de Boyceau de la Barauderie. Dezallier d'Argenville propose diverses techniques de «liage» et de «tondure» pour rendre la végétation plus «architecturale» (nous pensons aux berceaux et galeries de verdure de Marly) et pour aboutir à «l'abstraction complète de la nature» et au *jardin mathématique* qui

témoignent que l'univers est régulier dans toutes ses parties et que c'est à cette régularité exacte qu'il doit sa beauté admirable.

L'idéologie de Le Nôtre est bien transparente tout comme ses jardins. Le plaisir esthétique ne réside évidemment plus dans l'émotion rapide et changeante; ce n'est même plus notre cœur qui est ému mais notre *entendement*. Hypostase de l'*intelligence*, faculté qui distingue l'homme de l'animal, et le jardin n'est rien que le décor digne de l'homme qui a su asservir la nature et l'animalité. L'esprit humain est si fort qu'il est en état de plier la nature à ses lois. Et voici quelques règles qui devraient mener au jardin idéal: le *jardin de l'intelligence*.

Il faut d'abord réduire toute matière à l'*unité*, exigence bien cartésienne et bien française (Kant écrivait «que les Français sont enrégés d'unité»). Il ne faut rien *ajouter* à la nature, ne pas apporter un ornement nouveau, mais bien éliminer tous les détails qui la rendent insaisissable, pour arriver ainsi et uniquement à des lignes et des plans que l'*oeil* peut suivre et l'*esprit* embrasser. Pour Le Nôtre, ce sont les méandres capricieux qui «fatiguent les yeux» (expression que l'on retrouvera sous la plume de Gérardin mais en sens inverse, comme nous l'avons déjà vu). Les alignements doivent conduire le *regard* sans heurt ni fatigue dans une *direction unique*. Et ensuite, cette course facile de l'entendement sur la surface des pelouses et des canaux doit être dirigée vers l'horizon, là où le ciel descend: le jardin doit mener l'*oeil* vers le ciel, dans une *orientation vers l'infini*. Et cet infini est un signe d'éternité, celle des lois de l'esprit *immuables*. L'ordonnance cosmique est ainsi empreinte dans la mémoire de l'entendement. Rien de bizarre ni de tourmenté n'entre ainsi dans la composition ou la reconstruction du jardin par la *mémoire*: le jardin est en fait composé selon un *nombre* et une *proportion*. Certains commentateurs de Versailles ont relevé l'importance doctrinale du bassin du Miroir à ce propos. Les lignes du bassin sont si élémentaires et simples qu'un seul regard suffit pour comprendre l'ensemble. Les «exigences secrètes de l'*oeil*» sont pleinement satisfaites par la proportion de cet ensemble architectural. En fin de compte les trois éléments déjà présentés se réunissent dans l'idée même du Miroir: *oeil*, éternité, nombre. C'est bien dans ce bassin du Miroir que la forme éternelle de l'esprit se voit réfléchir<sup>23</sup>. Le jardin classique à la française est tout spéculation, lumière et proportion.

Le marquis de Gérardin a compris que la conception de Le Nôtre repose sur l'hypostase de la *vue* (*oeil* et lumière) dans le panorama des cinq sens. Le chapitre le plus intéressant de *De la composition des paysages* s'intitule: «Du pouvoir des Paysages sur nos Sens, et par contre-coup sur notre Ame» (Chapitre XV). Gérardin suit Hume en écrivant: «C'est par l'émotion de l'attrait, ou de la répugnance, que nos sens nous indiquent la convenance ou la disconvenance des objets avec nous... Puis donc que toute idée vient originellement des sens» et il présente la spécificité des cinq sens de la manière suivante: «Le *toucher*, ainsi que le *goût*, ne sont émus que par le contact immédiat de l'objet présent; l'*odorat* aspire à une certaine distance les vapeurs émanées de la transpiration des corps; l'*ouïe* est frappée de plus loin encore par l'impulsion de l'air ou de l'atmosphère agité; mais la *vue* est de tous les sens le plus subtil, et celui dont les perceptions sont les plus

vives et les plus promptes, parce que c'est du fluide infiniment rapide de l'électricité, ou de la lumière, qu'il les reçoit directement. Les idées que la vue communique à notre âme dérivent toutes originairement des effets de la lumière, dont la réflexion nous a montré les objets sous des formes et des couleurs plus ou moins agréables ou désagréables»<sup>24</sup>. Cette leçon d'épistémologie empiriste ne renverse pas la hiérarchie des sens mais elle laisse apparaître au moins une appréciation pour l'expérience *synesthésique* qui est de prime importance quand il s'agit des jardins. Avoir une expérience synesthésique du jardin, ce sera être sensible à la *beauté pittoresque*. Gérardin oppose la beauté pittoresque à la *beauté de convention* (immobilité, régularité des contours, exactitude des traits, perfection glaciale, bref le canon de beauté de Le Nôtre). Il faut que je cite *in extenso* la définition de la beauté pittoresque de Gérardin puisque c'est bien là qu'apparaît l'idée de synesthésie: «Si dans une situation d'une beauté pittoresque, où la nature développe sans gêne toutes les grâces; au charme que les yeux éprouvent par l'effet d'un tel paysage, se joignent encore d'autres émotions qui opèrent en même temps sur le reste de nos sens, tels que l'odeur fraîche de l'herbe nouvelle, ou celle de la feuille printanière qu'épanouit l'électricité vivifiante d'une pluie chaude; tels que le touchant murmure des fontaines qui rajeunissent le verdure, ou les concerts amoureux des oiseaux du bocage; alors l'ouïe et l'odorat, moins prompts que la vue à saisir les objets, mais aussi moins distraits et *plus profondément affectés*, concourent puissamment à faire passer à notre âme une impression d'une volupté douce et touchante»<sup>25</sup>. Ce sont ces fortes impressions, celles qui nous affectent le plus, qui ont créé la *Peinture et la Poésie*. Gérardin est donc à la recherche du paysage poético-pittoresque, celui des ombrages noirâtres, des rivières limpides, des amphithéâtres de rochers, des lacs et des montagnes, des agréables bocages, de la «situation romantique». Et cette ambiance éthérée n'est possible qu'aux dépens des «ordres d'Architecture»<sup>26</sup>. En consonance avec cette harmonie naturelle des airs de gaieté et des chants d'oiseaux (par opposition des «charivaris de la Musique chromatique», selon Gérardin), surgit l'homme heureux — ou plutôt le couple heureux (le marquis écrit: «d'heureux époux que l'intérêt n'a point unis»<sup>27</sup>) — qui sait *rêver* «de cette rêverie si douce», «le cœur y sentant toute la vérité et l'énergie de la nature»<sup>28</sup>. Les intuitions sont bonnes, les sentiments grands, même si la philosophie sous-jacente est quelque peu pauvre. Gérardin écrit en parfaite connaissance de Hume (*A Treatise of Human Nature* apparaît en 1770 et *De la composition des paysages* en 1777). C'est bien le jardin anglais qu'il reconstruit à Ermenonville pour y accueillir son ami Rousseau. Mais quel jardin anglais, et d'où vient le concept même du jardin «à l'anglaise»?

### Le sens du jardin est un sens transposé

Le jardin d'Ermenonville (1766-76), tout comme les parcs de Le Raincy (1769-83), Monceau (1772), Betz (1780-89) et Le Petit Trianon (1774-83), sont *déjà des transpositions* du jardin anglais. Il y a parmi les amateurs de jardins anglais en France une hantise philosophique de l'évasion dans la nature et en même temps une volonté (implicite, dans la plupart

des cas) de transfigurer la nature en un domaine visionnaire et symbolique. Il suffit de comparer le jardin d'Ermenonville à ses modèles en Angleterre pour se rendre compte des «abus» des grands jardiniers français. La «francisation» du jardin anglais va donner lieu à des «fabriques» (tour gothique, obélisque et temple de la Philosophie à Ermenonville, maison chinoise, colonne détruite au Désert de Retz), à une architecture fantastique, hors de l'échelle humaine, créant des «pays d'illusion». C'est au graveur *plus* qu'au peintre, à l'auteur *dramatique* plus qu'au poète, que l'on demande de reconstruire le microcosme qu'est le jardin<sup>29</sup>. C'est ainsi que les jardiniers français surestiment et agrandissent la composante chinoise dans leur modèle anglais. Voilà donc un premier type de transposition: la francisation du jardin anglais.

Toutefois, le jardin anglais lui-même est le fruit d'une double transposition. J'évoque ici un phénomène qui marque le jardin comme objet sémiotique: le sens du jardin est nécessairement du *sens transposé*. Le jardin anglais nous offre une transposition de la *peinture française* du XVIIIe siècle et du *jardin chinois*. Les jardins de Kew, Carlton House, Twickenham, Stowe, Chiswick, illustrent la conception *transpositive* que le grand peintre-jardinier William Kent a propagée entre 1730 et 1770: «En parcourant les chemins tortueux du Paradis terrestre, on passe de continent en continent, de siècle en siècle. Les façades se dispersent sur les pelouses et dans les bosquets, et le jardin ne témoigne d'aucun souci d'orientation»<sup>30</sup>: le gothique va côtoyer bientôt le chinois et l'égyptien. L'Orient est très représenté, comme on le verra dans un instant, mais la peinture française également. William Kent admire et «reproduit» la *Nature peinte*, celle de Poussin et surtout de Claude Lorrain. Le jardin paysager en Angleterre est donc une transposition du paysage peint par les grands peintres français de la première moitié de ce siècle. L'ambiance de la douceur pastorale et de la grandeur abrupte des paysages de Lorrain inspire William Kent et ses contemporains jardiniers. On pourrait même rallonger cette concaténation de transpositions en incorporant l'intérêt que Claude Lorrain a toujours eu pour le jardin italien de la Renaissance. Le jardin italien, transposé dans la peinture française, elle-même transposée dans le jardin anglais, voilà une chaîne sémiotiquement bien complexe.

Il faut ajouter à cette chaîne une liaison encore plus «exotique». Il s'agit du *jardin chinois* non pas *in se* mais tel qu'il est décrit dans les journaux et récits de voyage à partir de la fin du XVIIe siècle. Le jardin anglais représente, en effet, l'Orient tel qu'il est représenté par des textes. L'exotisme et le cosmopolitisme sont essentiellement *intertextuels*. C'est ainsi que le principe même de la nature irrégulière et l'exigence de sinuosité fut énoncée par les théoriciens anglais du jardin comme une notion *exotique*. Il devient commun d'opposer l'Empereur de Chine au Roi de France, et Pékin à Versailles. La Chine, toutefois, est une Chine *romancée et textuelle*. William Temple écrit déjà en 1685 un texte hautement important et émouvant: *Upon the Gardens of Epicurus; or of Gardening* où il mentionne d'avoir entendu parler des jardins chinois: «Les chinois occupent tout leur esprit, qu'ils sont extrêmement inventif, à imaginer des figures qui soient d'une grande beauté et qui surprennent la vue, mais dans lesquelles on ne peut point remarquer cet ordre et cet arrangement à quoi nous regardons

aussitôt... On trouvera que la beauté n'a rien de régulier, où on voit de l'ordre»<sup>31</sup>. William Temple affirme que la conception du jardin chinois est dominée par le *Sharawadgi*, la beauté des combinaisons désordonnées<sup>32</sup>. Le principe du *Sarawadgi* a été discuté et utilisé tout au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle: l'antisymétrie et le «beau désordre» y ont trouvé constamment leur justification. A la figure géométrique s'oppose dès lors le désordre *comme figure calculée*. Je me permets de citer in extenso le passage de William Temple: «Among us, the beauty of building and planting is placed chiefly in some certain proportions, symmetries, or uniformities; our walks and our trees rangd so, as to answer one another, and at exact distances. The Chinese scorn this way of planting, and say a boy, that can tell an Hundred, may plant walks of trees in strait lines, and over-against one another and to what length and extent he pleases. But their greatest reach of imagination is employed in contriving figures, where the beauty shall be great, and strike the eye, but without any order or disposition of Parts, that shall be commonly or easily observed. And though we have hardly any notion of this sort of beauty, yet they have a particular word to express it; and, where they find it hit their eye at first sight, they say the *Sharawadgi* is fine or is admirable, or any such expression of esteem»<sup>33</sup>. C'est à partir de ce beau texte de William Temple que pendant plus de cent ans les jardiniers anglais vont romancer le modèle chinois. Les récits des missionnaires français offrent des descriptions du Jardin des Jardins de l'Empereur de Chine mais ils le font dans un style qui est marqué par la dramatisation et la théâtralisation. La Chine devient le symbole de l'affranchissement en général. On a très vite vu que les rochers déchiquetés et irréguliers forment un désordre bien contrôlé. Dans cette Chine romancée, on interprète l'*artifice* et sa poésie comme des *formes de la vie*. On insiste sur le *simulacre*: l'oeil trompé peut se méprendre, la nature est en fait révélée par la *fiction*. C'est en 1772 que William Chambers publie son *A Dissertation on Oriental Gardening*<sup>34</sup> — presque cent ans après l'écrit de William Temple.

Chambers voyage trois fois en Chine pour avoir une vue plus «réaliste» du jardin chinois. Toutefois, c'est lui qui sera longtemps le promoteur principal des «chinoiseries» aberrantes. Le jardin chinois que l'on découvre chez William Chambers reste un jardin chinois *transposé*. Il ne peut que traduire dans les termes de notre philosophie occidentale ce qu'il a constaté et admiré en Chine. Il insiste beaucoup sur le fait que les Chinois viennent au jardin «pour jouer une pièce». L'idée de la mise en scène dominerait l'agencement du jardin. En effet, les Chinois divisent leur jardin en *scènes*, et le spectacle doit changer continuellement comme s'il s'agissait d'orchestrer la dramaturgie de la nature. Il y a des scènes différentes pour le matin, le midi, le soir, et des scènes particulières pour chaque saison. Les serres remplies d'oiseaux, les sentiers et les fontaines, fonctionnent de manière spécifique selon qu'ils appartiennent à une Scène de l'Hiver (cèdres, cyprès, pins), une Scène du Printemps (pêchers, cerisiers à belles fleurs), une Scène de l'Automne (saules aux branches pendantes, feuilles satinées) ou une Scène de l'Été (acacias, frênes, platanes). Et chaque scène, selon Chambers, doit provoquer une émotion particulière. C'est ainsi que Chambers nous propose la typologie suivante: il y a des *scènes enchantées* (les peupliers en éternel mouvement, leurs mystérieuses, succession rapide de sensations

opposées e violentes), des *scènes d'horreur* (cavernes obscures, cataractes qui se précipitent de tous côtés, édifices en ruines, visions de catastrophe), et des *scènes riantes* (couleurs de charme, composition claire et distincte). Chambers explique qu'il y a même communication entre les scènes, dans les jardins chinois, par des ponts et par des lacs navigables. Chambers et sa *Dissertation* ont été l'objet de sarcasmes et les «chinoiseries» qu'il propose n'ont pas toujours été appréciées. Mais l'influence de ce livre a été énorme: il suffit d'étudier les meilleures iconographies des jardins de cette époque, celles de Le Rouge et de Krafft<sup>35</sup>, pour se rendre compte de l'impact du jardin chinois à travers la présentation de Chambers. Le livre que Watelet publie en 1774, *Essai sur les jardins*, est une nouvelle transposition du modèle chinois déjà transposé par Chambers: il nous décrit un jardin *franco-anglo-chinois*. Les typologies des scènes deviennent de plus en plus complexes. Watelet insiste sur le merveilleux, le féérique, et, pour lui, le jardin devient «la nature où tout est évocation, songe et artifice»<sup>36</sup>. On est en pleine confusion typologique et les abus littéraires obscurcissent la théorie du jardin. L'éclectisme va régner à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### La pathémique chinoise

Il est certain que notre conception du jardin chinois est nécessairement transpositive: l'exotisme est interprété, utilisé dans le contexte de notre standard culturel. Toutefois, les amateurs des jardins chinois au XVIII<sup>e</sup> siècle chinois; ils ont trop vite exploité les côtés anecdotiques sans trop s'occuper de la valeur existentielle, et même pathémique, du jardin pour les Chinois eux-mêmes. On fait évidemment abstraction du développement du modèle chinois au Japon: le jardin japonais ritualise son modèle chinois. L'influence du bouddhisme Zen se remarque dans ces admirables jardins Zen, à Kyoto par exemple, qui sont des lieux mystiques et symboliques. Les principes esthétiques gouvernant le jardin chinois sont d'origine religieuse également, mais c'est le Taoïsme qui engendre ses caractéristiques. A l'inverse du jardin occidental, les Chinois ne font pas de distinction nette entre la demeure et le jardin. Ce n'est pas la magnificence mais l'ambiance contemplative qui justifie le jardin. Silence, immobilité, contemplation: c'est ainsi que le poète et le philosophe peuvent atteindre la perfection. Le jardin chinois n'est donc pas un décor (théâtral ou pictural, à l'anglaise) et il tend à se dégager de tout observateur. L'homme doit s'intégrer dans son jardin par une longue contemplation. Le jardin est un lieu de poésie et de philosophie (voir l'*Illustration III*), ce qui engendre des conséquences matérielles bien spécifiques. Le jardin ne peut pas comporter de perspectives praticables ni de plan saisissable: les sentiers ne sont jamais rectilignes. 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. Ajoutons une autre composante à la philo-

sophie sous-jacente du jardin chinois. L'ambiance parfaite du jardin 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 et de la Vie. Le jardin capte ces puissances élémentaires en les concrétisant sous la forme de *montagnes* et de *lacs*. Avec ses montagnes et ses lacs, le jardin chinois devrait constituer un site parfait, un lieu d'évidence, connotant l'éternité. Il est intéressant de noter que la montagne et l'eau participent à cette éternité du monde; la plante n'est qu'un accident et non pas, comme en Europe, la composante fondamentale du jardin. En effet, les plantes, les arbres et les fleurs en sont l'élément passager et mortel<sup>37</sup>. Les formes étranges des pierres et les montagnes de rocaïlle rappellent l'enracinement cosmique et c'est bien à partir de là que la pathémique du jardin chinois se dissémine sur l'ensemble du terrain et de ses habitants.

### Mythes et essences du jardin

Même si les modèles évoqués au cours de cette étude—les modèles italien, français, anglais et chinois—ne se rencontrent jamais dans toute leur pureté et sont susceptibles de transposition et d'interprétation, devenant ainsi des éléments d'une intertextualité difficilement contrôlable, il semble y avoir des constantes existentiellement enracinées dans une profondeur affective qui touche à l'universel. Le *paradoxe du jardin* est objectif: le jardin souligne d'une part, la puissance et la perfection de la nature et, d'autre part, le pouvoir absolu de l'homme sur l'ordre naturel. Mais si l'on prend le point de vue *subjectif*, on découvre que le paradoxe disparaît. Subjectivement, le jardin porte le message symbolique et allégorique du *bonheur*. Le moins que l'on puisse dire est que le «mythe du jardin» se situe essentiellement sur l'axe bonheur/malheur puisqu'il faut évidemment y incorporer le labyrinthe qui, lui, incarne le malheur de l'illusion. Ce bonheur est intrinsèquement lié à la présentification de l'*éternité*. Le Nôtre était animé par le rêve de la perfection anéantissant le temps. Les Chinois, dans un paradigme pourtant très éloigné, évoquent également l'éternité du jardin: le jardin est le lieu de «l'éternel printemps», et c'est vraiment pour maîtriser les saisons que les empereurs chinois ont créé des jardins qui couvraient des régions entières. C'est en fonction de l'éternel printemps que les feuilles disparues des arbres dénudés en hiver étaient remplacées par des morceaux de soie verte! Par ses jardins, chaque civilisation exprime son image du bonheur. Jardin d'Eden, Jardin de Vénus, Jardin d'Epicure, tant de figures du mythe fondamental du jardin. William Temple place ses considérations sur le jardin sous l'égide d'Epicure et de sa conception du bonheur<sup>38</sup>. Mais il faut ajouter à cette constellation bonheur/éternité d'autres connotations. Le jardin symbolise la *totalité du monde*, le lieu de la *vie totale*. C'est ainsi que, dans la *Genèse*, le premier homme est déclaré par Dieu «Roi du Jardin». Grimal a insisté sur les moments royaux ou impériaux de l'art des jardins<sup>39</sup>: Adam, Néron, Louis XIV, pour qui le jardin est un lieu de *pouvoir* et non seulement de recueillement et de plaisir.

Pouvoir donc de l'esprit humain, pouvoir de vivifier la nature, d'être le magicien du printemps. Le Jardin d'Eden est ainsi un jardin royal tout comme Versailles ou les jardins de Cyrus et de Sémiramis. C'est par le jardin que l'homme s'efforce de régner sur l'Univers selon sa Raison. Toutefois, ce pouvoir ne peut être qu'illusoire. Cet accord de la puissance de la nature et du pouvoir de l'esprit humain ne tient pas puisque l'on ne peut échapper à l'illusion que rien ne meurt et que les naissances sont perpétuelles. Impossible d'échapper donc au déroulement fatal des saisons et à la mort. Le jardin symbolise l'idée que le combat pour l'éternité est vain et que notre existence est entièrement dominée par la *temporalité*.

Le jardin est un avatar du *bonheur originel*. Mais ce bonheur originel se manifeste comme *utopique*. L'utopie du jardin le constitue comme un hors-du-monde mystérieux, comme un hors-temps qui engendre le bonheur. C'est comme si l'homme tenait de conclure avec la nature un pacte secret, une généreuse alliance. Mais la puissance mythique du jardin relève précisément de la spécificité temporelle du hors-temps, utopique. C'est bien ainsi que j'interprète la pensée rousseauiste du jardin. L'essence du jardin, avec ses bonheurs, ses plaisirs, ses pouvoirs, c'est le Temps. Marin nous rappelle un mot de Bacon: «Dieu tout-puissant a commencé par planter un jardin. Et en vérité c'est le plus pur des plaisirs humains»<sup>40</sup>. Et ce plaisir est lié au fait que le jardin matérialise le temps cyclique et neutralise d'une certaine façon les effets de genèse et de destruction inhérentes à la durée des choses naturelles. Voilà donc la temporalité du jardin élevée au rang de son essence. L'art des jardins plus que les autres arts figuratifs (la peinture, la sculpture, l'architecture) incarne le Temps mais un Temps rêvé, imaginé comme une éternité. C'est l'exigence de bonheur et de plaisir qui motive ce mouvement d'éternisation—on pourrait dire également, de *spatialisation*. Le jardin, c'est du temps spatialisé, mais on aurait tout autant le droit de dire: un espace temporalisé. Je suggère en effet que le jardin met en cause plus l'opposition classique Temps vs Espace que celle de Nature vs Culture.

La jouissance et le bonheur dans le Jardin de Julie ou dans le Jardin de Vénus nous confronte en plus avec la différence sexuelle. Il suffit de relire les pages où Rousseau décrit la jouissance orgasmique de son personnage rêveur retournant le matin au jardin de Julie: «Que d'agréables pensées j'espérais porter dans ce lieu solitaire... 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 coeur»<sup>41</sup>. L'entrée au jardin est phallique, et la figurativité du texte rousseauiste ne trompe pas: le jardin est enceint de touffes et de toisons et, comme le remarque Marin, le *verger*, ce *hortus conclusus*, est le lieu de la verge et de la Vierge, le lieu de la femme pénétrée, de la femme qui s'ouvre et se ferme. On aura l'occasion d'indiquer l'homologie du jardin et du poil pubien en analysant la *Maddalena penitente* de Francesco Hayez<sup>42</sup>. La toison de la limite interdit l'entrée violente de l'oeil phallique dans le lieu: le poil pubien, ce jardin de Julie, fonctionne comme l'épais feuillage qui ne permet point à l'oeil de pénétrer le sexe de la femme. Il se peut que l'idée que la

jouissance et le bonheur du jardin sont essentiellement liés à sa féminité, soit une idée spécifiquement rousseauiste. Cependant, je crois que l'on peut généraliser cette intuition existentielle et poser que le «mythe» de la Femme comme Jardin ou du Jardin comme Féminité est universel. Le jardin est le lieu privilégié de la femme, puisqu'elle y est en connivence avec la Nature naturante. Entre la Nature et la Femme s'intitue une connaturalité originaire. On pourrait faire des recherches bien intéressantes sur les différentes façons de sexualiser des jardins. Le figuratif dans notre imaginaire est explicite. L'homme s'identifie de préférence à l'arbre, au cyprès dressé, implanté dans une constellation de touffes et de toisons. L'économie du jardin n'échappe évidemment pas au système de différenciation sans doute le plus profond, celui qui s'établit à partir de la différence sexuelle.

### Les songes de Chi Ch'Eng et de Francesco Colonna

C'est sur ce fond des mythes et des essences du jardin que la typologie des conceptions philosophiques du jardin peut s'élaborer. Je voudrais suggérer que le débat entre les défenseurs du jardin à la française et les enthousiastes du jardin à l'anglaise n'est sans doute qu'un débat de surface et que la polarisation pourrait se faire de manière plus radicale à partir du *modèle italien* d'une part et du *modèle chinois* de l'autre. Plusieurs auteurs ont étudié exemplairement la lignée qui va de la conception italienne à la conception française du jardin. On a constaté, entre autres, que Mansart, à Versailles, s'inspire de toute évidence du jardin paradisiaque «inventé» par la Renaissance italienne. Ce travail d'historien ne pourra se faire en ce lieu, et je me contenterai de renvoyer à la typologie proposée dans l'introduction de ce chapitre, où le jardin italien est présenté comme pleinement *objectif* et le jardin chinois comme radicalement *affectif*; entre ces deux pôles, je situerais le jardin français (transposition du modèle italien puisque, entre la Renaissance italienne et la philosophie moderne depuis Descartes, se situe une rupture fondamentale: celle de l'intuition et de l'idée de *subjectivité*) et le jardin anglais (transposition, comme nous l'avons vu plus haut, aussi bien du modèle chinois du jardin que de la peinture française des paysages). Le jardin français serait, dans ce schéma, *egologique* (témoignant d'une subjectivité qui fonctionne uniquement comme egologie: raison, nombre, proportion) tandis que le jardin anglais nous offrirait une version romanesque ou pittoresque d'une subjectivité *egopathique* (*Sharawadgi*, sinuosité, formes de vie, émotion et enchantement). Par conséquent, les «idéologies polarisantes» s'incarnent plutôt dans le jardin italien et le jardin chinois. C'est donc avec la Villa d'Este — et la magnifique lithographie que Piranesi en a faite<sup>43</sup> — et les jardins impériaux à Pékin sous les yeux que j'évoque ces deux «idéologies polarisantes».

Le Vénitien Francesco Colonna publie en 1499 un livre qui n'a cessé de fasciner depuis le Cinquecento jusqu'à nos jours: *Le Songe de Poliphile ou Hypnéromachie*. Traduit immédiatement en français et republié plusieurs fois en éditions luxueuses. *Le Songe de Poliphile* peut être considéré comme la Bible de la Renaissance italienne<sup>44</sup>. Les magnifiques gravures de Mantegna (on discute parfois cette attribution) nous renseignent exemplairement sur la conception que les jardiniers italiens la Renaissance ont voulu réaliser

(voir l'*Illustration II* pour quelques exemples). Francesco Colonna se montre un excellent expert en architecture, en sculpture et en art des jardins. Plusieurs passages offrent des descriptions minutieuses de jardins mais la présentation la plus systématique et la plus exhaustive du jardin idéal se trouve dans un chapitre où Colonna raconte l'épisode du songe où Poliphile avec son amante Polia abordent à la délicieuse île de Cythère: «Dès l'arrivée à l'endroit tant désiré, Poliphile nous édifie sur son aménité rare en nous décrivant, fort à propos, ses plantes, herbes et habitants»<sup>45</sup>. L'île de Cythère n'est qu'un immense jardin et les nombreux dessins qui agrémentent ce chapitre nous permettent de reconstruire de ce jardin des délices, résidence de Vénus et des Amours. Comme l'*Illustration II* le montre, l'île est circulaire, le cercle étant, depuis Platon, une figure parfaite. Tout autour, il y a une rangée de hauts cyprès, espacés de trois pas, et le jardin lui-même est divisé en vingt secteurs rigoureusement égaux<sup>46</sup>. Viennent ensuite, en allant de la circonférence extérieure vers le centre, et à l'intérieur de chaque secteur, toute une série d'enclos, limités par des portiques à balustres tapissés de plantes grimpantes, ou à une espèce avec ses variétés. Cette zone se termine par une muraille circulaire faite de citronniers et d'orangers, et percée de fenêtres et de portes en arc. Il est fort important de noter que les arbres fruitiers ne croissent pas en liberté et qu'on leur impose des formes géométriques «artificielles», par exemple celle de couronnes. Le verger acquiert ainsi un aspect fantastique. Il y a des figures taillées dans le buis, comme des géants casqués dont chaque bras supporte une tour, également en buis. On découvre au milieu de l'île un canal circulaire coulant entre des rives en marbre: à l'intérieur de ce canal, la décoration devient de plus en plus complexe dans des mailles de plus en plus serrées de zones et de secteurs.

La géométrisation du jardin est évidente. *Le Songe de Poliphile* place le jardin pour des siècles sous le signe du Nombre. L'univers — qui est en fait un Univers d'Amour puisque c'est sur cette île de Vénus que l'amour de Poliphile pour Polia va culminer — est soumis à des lois rationnelles. Voilà l'origine bien évidente de la conception de Le Nôtre deux cents ans plus tard. On découvre donc un *intellectualisme* enthousiaste dans cette description du jardin idéal. Ajoutons une caractéristique fondamentale du jardin de l'île de Cythère. La pierre s'unit aux motifs végétaux qui forment avec elle un édifice véritable et *un*. Le jardin n'est en fait qu'une immense *sculpture*: c'est bien ainsi (et non pas encore comme ensemble architectural) que la Renaissance italienne le détermine (voir les deux images à droite de l'*Illustration II*). Cohérence du projet et pureté du modèle: le jardin est *objectif*. Le jardin-objet est aussi objectif que les Idées platoniciennes. Le jardin est un produit de déduction et aucune dichotomisation (Nature vs Culture, Temps vs Espace, Homme vs Femme) n'est pertinente pour son interprétation. *Le Songe de Poliphile* incarne un pôle radical d'une pureté sans concessions. L'autre pôle, dirais-je, est *Le Livre des Jardins* de Chi Ch'eng.

*Yüan Yeh* ou *Le Livre des Jardins*, écrit par Chi Ch'eng, à la fin de la dynastie Ming (vers le début du XVII<sup>e</sup> siècle, donc à l'époque où commence à s'élaborer la conception du jardin à la française), nous parle du *jardin affectif*. «Affectif» concerne une qualification qui est en rapport avec l'*affect*: le fait d'être *touché* dans son expérience du monde extérieur. Cet «affect» repose sur la synesthésie des sens, comme nous l'avons déjà

affirmé à propos de Gérardin. Il semble y avoir dans le *Yüan Yen* une absence totale d'une problématique de la *disjonction* du sujet et de l'objet. Il est vrai que ni la notion de *sujet* ni par conséquent l'opposition *sujet/objet* ne fonctionnent dans la philosophie du Taoïsme. Il n'est donc pas question que le sujet percevant soit isolable du jardin conçu comme objet extérieur: celui qui est *touché fait partie* du jardin. Il y a bien une relation d'*empathie* entre l'homme et son jardin: le jardin est vécu comme une partie de soi-même, tout comme on vit soi-même en tant que une partie du jardin. Cette exigence de *fusion*, de *jonction* complète, prend des formes extrêmement fines et sophistiquées. A la limite, on pourrait dire que l'objet n'est qu'un prétexte à un *état de l'âme* (c'est pourquoi je suggère d'identifier l'expérience chinoise du jardin à l'*egopathie affective*). Une impression fugitive, un reflet, suffisent pour qu'il y ait affect. Et l'imagination créatrice (mais non l'entendement) joue un rôle primordial dans cette découverte existentielle de la fusion originale. Ce n'est pas la Raison mais l'imagination qui rend cohérente et pure l'expérience du jardin.

Je ne peux qu'évoquer la beauté du *Yüan Yeh*<sup>47</sup>. La montagne et le lac sont présents comme dans tout jardin chinois (voir la section *La pathémique chinoise*), et le premier chapitre du *Yüan Yeh* traite précisément de la sélection du site convenant pour la création du jardin. Exigence d'éternité: le jardin doit être créé pour mille ans. Je renvoie à l'épigraphe qui ouvre ce chapitre et où il est question de la goutte-larme. Ce passage se poursuit ainsi: «Le vent soupire dans les arbres et affleure le luth et le livre posés sur le lit. Le miroir sombre de l'eau qui ondule avale le croissant de lune»<sup>48</sup>. Le jardin est la demeure: il y a une continuité entre le vent, le luth et le livre. La mélancolie est celle de l'eau et des oiseaux. Le festival de la pleine lune se déroule au moment de l'anniversaire des fleurs: c'est le moment de la poésie mais également le moment où on boit du vin en abondance. Livres, instruments de musique, vin, voilà des éléments du jardin aussi essentiels que les oiseaux, la montagne et le lac. Et je cite le dernier paragraphe du premier chapitre: «Si l'on veut saluer la lune qui se lève, on montera sur la terrasse. Musique et rythme, nuages dans le ciel. La coupe de vin est levée. Longtemps, le crépuscule s'attarde, immobile. Le bonheur consiste dans la joie d'être libre. Celui qui atteint à ce honneur, est immortel»<sup>49</sup>. Le jardin chinois, comme il nous est présenté dans le *Yüan Yeh*, est pensé comme de la *musique*. Le bonheur, l'immortalité, la jouissance sont des essences du jardin chinois comme de tout jardin. Toutefois, que l'art des jardins soit un art figuratif (comme la peinture, la sculpture, l'architecture) est une idée qui est totalement absente du «mythe» chinois du jardin: le jardin est musique, et c'est ce qui rend au jardin ce caractère de délectation affective que Kant a entrevu comme propriété essentielle de l'*aïsthésis* musicale. Le jardin en tant que musique, voilà ce qui peut animer avec tension la pensée rêveuse.

#### **Patenier et Piranesi: L'exotique est en nous et la nature n'existe pas**

J'ai été amené à réfléchir sur le statut de l'art des jardins dans le système des beaux-arts, notant ce fait étrange que la typologie des différentes conceptions du jardin indique que l'essence de l'art des jardins est déterminée

dans les termes d'un autre art: la sculpture pour le jardin italien de la Renaissance, l'architecture pour le jardin à la française, la peinture pour le jardin anglais et la musique pour le jardin chinois. Cependant, ce réductionnisme manifeste une hésitation concernant la position de l'art des jardins sur l'axe Nature/Culture. Le jardin ne peut être que de la «nature peignée» (jamais sauvage), il est vrai, mais on peut se demander en fin de compte si ceci n'est pas le cas de toute forme d'art: les matériaux naturels sont constitutifs de tous les arts figuratifs et même la musique, bien qu'elle soit plus éthérique et immatérielle, présuppose des «instruments» dont l'origine est naturelle d'une façon ou d'une autre. Il me semble donc que ce n'est pas tant l'opposition Nature/Culture qui joue dans cette hésitation concernant le statut de l'art des jardins, mais bien plutôt la dichotomie *Temps/Espace*. L'origine naturelle du jardin est en plus et surtout *temporelle*: on ne peut effacer totalement le cycle des saisons et la mortalité des plantes et des arbres, même si l'éternité fascine les bâtisseurs de jardins. Et c'est par conséquent la tension Temps/Hors-Temps qui semble qualifier l'essence de la passion des jardins.

J'ajouterai deux considérations en appendice à cette conclusion, et je n'hésiterai pas à les formuler de manière quelque peu démagogique et polémique. D'abord, *l'exotique est en nous*. Le jardin chinois, tout comme le jardin japonais et le jardin oriental, est présent dans notre contexte culturel comme l'effet d'une transposition. La chaîne des transpositions nous a aidé à comprendre la conception du jardin anglais, très dépendant d'une transposition de la peinture paysagère française et des descriptions de jardins chinois. On a fait un effort de neutralisation de la *Hineininterpretierung* en évoquant quelques propriétés de la prétendue «pathémique chinoise» mais je suis bien conscient que l'interprétation de l'essence du jardin chinois en termes d'*egopathie affective* n'évite pas du tout les pièges d'une projection et d'une idéalisation. Comment faire autrement? Ce serait impossible puisque l'exotique est en nous. Il suffit d'admirer les Primitifs Flamands<sup>50</sup> pour s'en convaincre. Contemplons le paradis, peint sous la forme d'un jardin paysager, de l'*Agneau Mystique* de Van Eyck, ou les Paradis Terrestres de Breughel, ou encore les Bouts et les Patenier. Il y a un réseau d'affinités entre les paysages chinois et ceux de Patenier: des rocs déchiquetés (que l'on retrouve d'ailleurs chez les Siennois dès le XIVe siècle), des montagnes enflammées, des montagnes factices. Les rochers terrifiants des différents tableaux consacrés à *Saint Jérôme* (voir l'*Illustration IV*, pour celui de la National Gallery à Londres) nous font dire de plein droit que l'exotique est en nous. La nature y est transfigurée par le fantôme de Patenier: le paysage fantastique suit comme une ombre le paysage structuré et réaliste. Cette constatation nous apprend que toute *transposition* (toute «interprétation» de l'exotique) est créatrice, constitutive et imaginative. C'est la faculté d'*imagination*, centrale quand notre relation au monde et au co-sujet est *affective*, qui est responsable de nos efforts de transposition. Le «modèle» chinois est dans Patenier, l'exotique est en nous, parce que le temps nous force à déployer notre imagination créatrice. La «philosophie» de l'exotique est *a posteriori* par rapport à la valeur existentielle de l'exotique comme limite imaginative: cette «philosophie» se précise en effet au XVIIIe siècle, période où la «théorie du jardin» a pris ses contours définitifs.

La controverse concernant le statut de l'art des jardins nous apprend en plus que *la Nature n'existe pas*. Par cette formule polémique, je ne conteste évidemment pas qu'il n'y ait pas de «nature sauvage» (jungle et brousse). Ce que j'ose affirmer a une portée plus restreinte: s'il y a de la beauté dans la «nature», c'est que la «nature» imite l'art. L'objet esthétique n'est jamais un objet «naturel». La Nature-pour-nous, celle qui nous affecte, c'est la nature dans sa beauté. Et, comme dit Kant, la beauté n'existe que parce que nous sommes capables de l'admirer. Par conséquent, ce n'est pas la nature qui engendre l'art: la morphologie artistique n'est pas une copie de la morphologie naturelle. Au contraire: la beauté naturelle, celles des coquilles, des paysages, des minéraux, imite la beauté artistique. Si l'oeuvre grandiose de Giovanni Battista Piranesi est tellement bouleversante, c'est parce qu'elle montre comment la Nature naît de l'Art (voir, par exemple, *l'Illustration V* qui n'est qu'un «caprice» parmi les centaines de gravures et de lithographies de Piranesi) ou, plutôt, comment la Nature naît des ruines de l'Art. Il y a une continuité, une contiguïté totale, entre la pierre, les colonnes, les reliefs, et les arbres, les arbustes, la végétation. Dans son oeuvre, Piranesi nous parle de l'art des jardins puisque l'opposition Nature/Art (ou Culture) y est transcendée figurément par le Temps. Les ruines manifestent la mortalité de l'art. L'art des jardins nous confronte en effet avec l'idée que le rêve d'éternité émane de l'expérience de la mort dans la vie.

#### NOTES

<sup>1</sup> Dans E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Livre Second: Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Paris, P.U.F. (Coll. Epiméthèse), 1982, § 25, 37, 38 et 60. Voir mon article «Lettre sur les Passions», dans *Versus* (DAMS, Università di Bologna), 1988 (N° Spécial sur les Passions).

<sup>2</sup> Platon, *Phèdre* (Paris, Les Belles Lettres, traduction L. Robin), 227 a-b.

<sup>3</sup> Pierre Grimal, *Les jardins romains*, Paris, Fayard, 1984.

<sup>4</sup> Leonardo da Vinci, *Paragone*, dans *The Literary Works of L. da Vinci* (compiled by J. P. Richter), Oxford, Phaedon Press, 1970 (3), Chapitres II et III.

<sup>5</sup> «Pour la présentation des faits, la peinture est supérieure à la poésie, et la peinture est dans la même relation avec la poésie, que les faits avec les mots puisque les faits sont sujets à l'oeil comme les mots sont sujets à l'oreille. Pour cette raison, je considère que la peinture est supérieure à la poésie» (§ 20: *De pictura e poesia*, du Chapitre II).

<sup>6</sup> *Paragone*, Chapitre II, § 26.

<sup>7</sup> «On ne peut appeler la musique autrement que la soeur de la peinture... mais la peinture est supérieure et elle dépasse la musique parce qu'elle ne disparaît pas au moment où elle vient de naître comme c'est le destin de la malheureuse musique» (§ 32 du Chapitre III).

<sup>8</sup> «La chose qui a la plus longue durée, est la chose la plus noble» (§ 34a du Chapitre III).

<sup>9</sup> Le *Spieltrieb* est analysé par Schiller dans *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, 14<sup>ème</sup> lettre.

<sup>10</sup> Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk et Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (Tübingen, Niemeyer, 1932 et 1964); Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations*, 1949; Nelson Goodman, *Languages of Art*, Oxford U.P., 1969; Etienne Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1947.

<sup>11</sup> E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, 1790 (trad. française de la Pléiade, Tome II), § 51.

<sup>12</sup> E. Kant, *Ibidem*, § 51.

<sup>13</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique*, 1835 (posthume) (traduction française de W. Jankelevitch), Paris, Aubier, 1944, Tome III, 97-99.

<sup>14</sup> Voir l'excellente analyse du texte de Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse: «L'effet Sharawadgi ou le Jardin de Julie: Notes sur un jardin et un texte (Lettre XI, 4<sup>e</sup> partie, La Nouvelle Héloïse», dans *Traverses* 5/6 (1976). Ce double numéro de *Traverses* était consacré aux jardins contre nature et il comporte des articles intéressants, e.a. ceux de Grimal, Marin et Batrusaitis (voir plusieurs infra).*

<sup>15</sup> Dans l'article cité dans la note 14.

<sup>16</sup> Lettre XI (A Milord Edouard) de la Quatrième Partie; voir également la Lettre XXIII (A Julie) de la Première Partie.

<sup>17</sup> Quatrième Partie, Lettre XI.

<sup>18</sup> Quatrième Partie, Lettre XI, seconde moitié.

<sup>19</sup> R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages ou des moyens d'embellir la Nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genève, P. M. Delaguette, 1777. La correspondance entre Gérardin et Rousseau est présentée comme appendice aux *Réveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier 1960, 199-227. La théorie de Gérardin, dans sa relation avec Rousseau et d'autres auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, a été exemplairement présentée dans un article de Isabella Pezzini, «Paesaggio e rappresentazione visiva: «Promenade» a Ermeninville» dans *Electa*, 1981, 358-365. Je profite de l'occasion pour remercier Isabella Pezzini pour l'intérêt qu'elle a éveillé en moi concernant l'art des jardins.

<sup>20</sup> Lire tout le Premier Chapitre de l'ouvrage du marquis de Gérardin: Chapitre Premier dans lequel on tâchera de fixer enfin les idées entre un jardin, un Pays, et un Paysage.

<sup>21</sup> J. Boyceau de La Barauderie, *Troisième du jardinage selon la raison de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

<sup>22</sup> A. J. Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris, 1709, 1713, 1722, 1747 (et d'autres).

<sup>23</sup> Le livre le plus philosophique sur le jardin française est sans doute: Lucien Corpechot, *Parcs et Jardins de France: Les jardins de l'intelligence*, Paris, Plon, 1962, cf. essentiellement le Chapitre intitulé «Les caractères du Jardin français», 29-36.

<sup>24</sup> R. L. Gérardin, *op. cit.*, 123.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 126.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 133.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 133-134.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 134.

<sup>29</sup> Jurgis Baltrusaitis a analysé cette escalade des transpositions qui va du modèle chinois au jardin anglais dans un article remarquable, «Jardins et Pays d'illusion», paru dans le numéro spécial de *Traverses* déjà mentionné (5/5, 1976) et repris dans son livre *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983. Cet article est remarquablement illustré.

<sup>30</sup> Voir l'article cité de Baltrusaitis et également l'article d'Isabella Pezzini, mentionné dans la note 19, où l'influence des peintres classiques de France sur la conception anglaise du jardin est remarquablement évoquée.

<sup>31</sup> Ce texte est cité par Louis Marin dans son article mentionné dans la note 14.

<sup>32</sup> Voir par conséquent l'analyse de Marin dans l'article cité (notes 14 et 31).

<sup>33</sup> William Temple, *Upon the Gardens of Epicurus; or of Gardening*, in *Miscellanea*, Vol. I of *The Works*, Londres, 1685 (une autre édition que l'on trouve plus facilement: 1740), Part II, 186.

<sup>34</sup> William Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, Londres, 1772 (des extraits dans J. Dixon Hunt (ed.), *The Genius of Place* (The English Landscape Garden 1620-80), John Hopkins U.P., 1976).

<sup>35</sup> Le Rouge, *Jardins anglo-chinois*, Paris, 1776-1789 et J. C. Krafft, *Plans des plus beaux jardins pittoresques de France, d'Angleterre et d'Allemagne*, Paris, 1809-1810.

<sup>36</sup> Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, 1774.

<sup>37</sup> Voir la belle introduction de Pierre Grimal, *L'art des jardins*, Paris, P.U.F. (Coll. Que sais-je? 618), 1954, et l'oeuvre de O. Sirén, grand spécialiste du jardin chinois: *Gardens of China*, New York, 1949, et *China and Gardens of Europe in the 18<sup>e</sup> Century*, New York, 1960 (illustrés).

<sup>38</sup> Voir William Temple (note 33), 172-174.

<sup>39</sup> Pierre Grimal, «Jardins des Hommes, jardins de Rois», dans *Traverses* 5/6, 1976, 68-74.

- <sup>40</sup> Dans l'article de Louis Marin cité dans les notes 14 et 31, 123.  
<sup>41</sup> J. J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Quatrième Partie, Lettre XI, section finale.  
<sup>42</sup> Voir mon analyse de ce tableau au Chapitre «8. Le sein».  
<sup>43</sup> Lithographie reprise dans le livre qui lui consacré: 173.  
<sup>44</sup> Francesco Colonna, *Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, traduit du langage italien en français, publié par Bertrand Guégan, d'après l'édition Kerver, Paris, Payot (réédition de la première traduction française de Kerver, début du XVIIe siècle), 1926; il existe une autre traduction en français moderne, de Claudius Popelin, publiée par les Editions Slatkine, Genève (édition de 1883), 1983.  
<sup>45</sup> Dans l'édition Slatkine de Genève, Tome II, 110-184.  
<sup>46</sup> Je suis la description que Pierre Grimal fait dans *L'art des jardins*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), voir note 37, 69-74. Je renvoie également au livre, quelque peu mystique et flou, de E. Kretzulesco-Quaranta, *Les Jardins du Songe*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, surtout 194 ss. On trouve un article particulièrement intéressant d'Anthony Blunt sur «The Hypnerotomachia Poliphil in 17th Century in France», dans *Journal of the Warburg Institute*, Londres, 1937-8, 117-137.  
<sup>47</sup> On trouve des extraits du *Yüan Yeh*, dans O. Siren, *Gardens of China*, New York, 1949, 12 ss.  
<sup>48</sup> *Ibidem*, 13.  
<sup>49</sup> *Ibidem*, 16.  
<sup>50</sup> Jurgis Baltrusaitis en parle abondamment dans l'article cité dans la note 29, et c'est lui qui a attiré mon attention sur la tonalité «chinoise» de Joachim Patenier.

IGNACIO ASSIS DA SILVA

Universidade de São Paulo

## A METAMORFOSE DE NARCISO

Exigua prohibemur aqua.

Ovídio

Es como deseo de muerte, como se afirma para los otros; si se identifica con el otro, es coagulándolo en la metamorfosis de su imagen esencial, y ningún ser es evocado por él sino entre las sombras de la muerte.

J. Lacan

Cuando esa cabeza se rajó,  
cuando esa cabeza se agriete,  
cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Narciso...

S. Dali

Esta barra, este espejo, esta palabra, esta Ley, nos guste o no, nos constituye definitivamente como humanos, sujetos, pero humanos. Es la entrada por donde la cria de hombre adviene a sujeto.

A. Vallejo

... l'autre lecture du même trait.

M. Calle-Gruber

1. A partir de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné*, vol. II, temos sido levados a ver na figurativização uma dupla função: a) uma função metassemiótica, talvez fosse melhor dizer transsemiótica, pela qual o figurativo estrutura o nível profundo do discurso; b) uma função referenciante, pela qual se institui, de um lado, a referencialização (referência a um elemento do mundo natural) e, de outro, a referencialização (referência a outras figuras no interior do próprio discurso). É levando em conta esse duplo papel da figurativização que procuraremos abordar a metamorfose ao longo do percurso gerativo da significação.

Em «L'Art abstrait: une poétique du dépouillement», *Actes Sémiotiques: le Bulletin* n.º X, 44: 16-22, iniciamos a reflexão sobre um dos tipos de metamorfose, a que chamamos de anti-ovidiana, *As metamorfoses de um touro* de Picasso. Nela, o pintor mostra uma verdadeira caminhada do «touro» à «tauridade»: ele tira, suprime, em vez de acrescentar. Hoje, examinando mais de perto a metamorfose de Eco, verificamos que o percurso efetuado por Picasso se assemelha ao seguido por Ovídio no relato da transformação da gárrula ninfa em som. Mas, na maior parte das metamorfoses contadas pelo poeta, o que acontece é o contrário: de início, ele destaca um traço com que individua o objeto e, a seguir, vai acrescentando traços que denotam qualidades físico-espaciais com os quais se exprimem as transformações. No que diz respeito à figurativização, sua estratégia aparece esboçada já no livro I, quando descreve o caos, donde seu discurso deverá mostrar como emergiu o cosmos:

*Sic erat instabilis tellus, innabilis unda  
Lucis egens aer; nulli sua forma manebat  
Obstabatque allis aliud, quia corpore in uno  
Frigida pugnabant calidis, umentia siccis,  
Mollia cum duris, sine pondere habintia pondus* (I: 16-20).

As categorias *stabilis/instabilis, nabilis/innabilis, lucidus/lucia egens, formosus/informis, frigidus/calidus, umidus/siccus, mollis/durus, sine pondere/habens pondus* (leuis/gravis) denotam qualidades físico-espaciais. Como a /extremidade + superatividade/ a que Greimas, pela análise sêmica, reduz «cabeça», como o «touro-linha» a que fica reduzido o soberbo touro picassiano, Ovídio opera com traços semânticos exteroceptivos, cosmológicos, resultantes da semiotização (= codificação) da relação do homem com o mundo. Reunidos numa configuração mínima, vale dizer, conceptualizados, constituem o *substrato figurativo* do objeto, onde transparece aquela contribuição do mundo exterior ao nascimento do sentido a que se refere Greimas na *Semântica Estrutural* (p. 65).

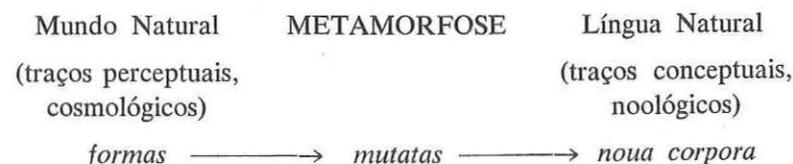
Partindo de uma concepção do semema como constituído de uma parte constante e de uma parte variável e, no interior desta, uma parte específica e uma parte genérica:

Constante	Variável	
específica	específica → genérica	genérica
cosmológica	cosmol. → noológica	nológica
exteroceptiva	exteroceptiva → interoceptiva	interoceptiva
aclassesmática	classematizável	classemática
Base sêmica	Semas contextuais	Base classemática
<extremid.> + <superat.>	<verticalidade>	<materialidade>
	«cabeça de cachoeira»	

visualizamos a produção do texto como uma operação transformadora que pode carregar ou na parte específica ou na parte genérica. Pensamos que a incidência predominante sobre o genérico ou sobre o específico não pode ser determinada *a priori*; queremos apenas afirmar a tensão entre os dois

movimentos, sem, com isso, retirar aos semas contextuais o seu papel discursivo propriamente dito: o de funcionarem como instância ou lugar de mediação entre as duas macrossemióticas — o mundo natural e a língua natural. Nesse sentido, o conjunto formado pelos semas contextuais constituiria, a nível de discurso, o domínio por excelência de manifestação da atividade organizadora que o homem, via língua natural, exerce sobre o mundo natural. As figuras que a discursivização eleva à condição de figuras narratológicas — com as quais o homem baliza suas narrativas — vão surgir como a representação miniaturizada desse encontro, simbolizando assim a construção, pelo homem e para o homem, de um sentido para o seu ser/estar-no-mundo.

Projetando no interior dessa tensão o programa ovidiano *In noua mutatas dicere formas corpora*, veremos nele um empreendimento metalinguístico (*dicere*) de explic(it)ação desse sentido:



Podemos pensá-lo em termos de um ato de linguagem que faz-ser um estado novo, que executa a *transformação* de um estado *signico* num estado *simbólico*, que nos leva de Narciso-homem a Narciso-flor, passando pelo Narciso-imagem. «Se — como diz Courtés (1981: 38) — as figuras do mundo não passam de pretexto para a interpretação, para a afirmação renovada de sistemas de valores previamente colocados», podemos ver na empresa ovidiana a construção de uma morfogênese pela qual as formas novas (*nous corpora*) são guindadas a um estatuto mítico, no sentido de que correlacionam categorias binárias de semas contrários ou contraditórios (cf. Greimas & Courtés, 1979, s.v. *mythique*). Elas reúnem valores da ordem da divindade representados pela ação do destino, dos deuses, com valores assumidos ou assimilados pela memória cultural do seu tempo<sup>1</sup>. O que Ovídio faz é textualizar estruturas semióticas, cujas semânticas e sintaxe fundamentais tornam-nas comparáveis às que regem, no nível profundo, os discursos poéticos e oníricos. O que Ovídio faz é dar uma versão sintagmática ao percurso gerativo de sentido de que resultam as formas novas. Podemos, em consequência, aplicar ao seu discurso, *mutatis mutandis*, o que Cl. Zilberberg (1981: 73) diz do percurso gerativo: «... il combinerait la conservation des relations et la translation d'une substance à l'autre».

2. Ao tratar da denominação, Greimas (1966: 76 e seg.) faz referência aos campos morfossemânticos de P. Guiraud, vendo neles as preliminares de um inventário dos modelos figurativos. Não obstante os seus trabalhos o conduzam à elaboração de uma lexicogênese voltada sobretudo para uma preocupação histórica, os princípios em que está apoiada (e não apenas os princípios, como também os nomes com que os designa) são fortemente sugestivos quanto ao modo pelo qual se pode iniciar a abordagem dos procedimentos figurativos envolvidos na metamorfose.

Referindo-se aos semas que engendram os nomes dos pássaros, Guiraud fala de *dominante lexicogênica*, caracterizando-a como aquilo que os designa a partir de *alguma particularidade física* (1967: 35; grifamos).

A idéia de que «subjacente às mutações de cada uma das palavras há uma permanência de modelos», leva-o a propor a noção de *matriz funcional*: «Mais lorsque tous ces mots se laissent ramener à des formes exprimant l'idée de 'taches', il faut bien convenir que cette convergence entre une sémasiologie (animal tacheté) et une onomasiologie (désignatif de la tache) qui leur sont communes, postule l'existence d'une matrice fonctionnelle qui a précipité et intégré des sémantismes accidentels» (1967: 48).

A contribuição do mundo exterior ao nascimento do sentido (há pouco referida) está clara nesta exposição de Guiraud: «Ainsi la nomination de l'animal 'tacheté' est d'origine externe; mais à mesure que les sinécdoques de ce type se reproduisent, elles s'ajoutent pour former une série en langue; puis cette série finit par être subsumée en un protosémantisme qui les intègre et fonctionne bien comme un *signifié de puissance* d'où des nouveaux mots tirent leurs valeurs et la justification de leurs emplois» (1967: 50).

De princípios como esses e sobretudo dos amplos inventários examinados por Guiraud é possível extrair — com a mediação das considerações greimasianas sobre o binômio denominação/definição — elementos que nos ajudarão a esclarecer o papel da figuratividade no funcionamento da metamorfose.

Pareceu-nos que uma formulação negativa da diferença entre estrutura actorial e ator poderia facilitar ainda mais essa tarefa: se o ator é concebível como estrutura actorial mais cobertura figurativa mais cobertura classemática, a estrutura actorial será o ator menos cobertura figurativa menos cobertura classemática. Numa versão afirmativa:

Estrutura actorial	}	suporte figurativo elementar ≅ estenograma
		+
		suporte narratológico ≅ actancial (modal e patêmico)
		+
		suporte topológico ≅ arcabouço dêitico

À luz dessa distinção, cabe à figura nuclear, enquanto matriz figurativa, constituir a figuratividade profunda, o estenograma a partir do qual será engendrada a nova forma<sup>2</sup>. Já o papel dos semas (contextuais) que, acrescentados à figura nuclear simples, constituem a figura nuclear complexa, — e cuja atuação Greimas examina no que chama de denominação translativa e denominação oblíqua — é fundar a figurativização, o aporte de traços que conferem ao ator os contornos figurativos.

Desse prisma, a maior parte das metamorfoses ovidianas surge, num primeiro tempo, como a «mise en place» de um suporte figurativo e, num segundo tempo, como a construção do aporte figurativo. O primeiro, na qualidade de modelo derivativo de alcance geral, desempenha uma função meta(trans)-semiótica, atuando como matriz figurativa da qual arrancam não apenas o texto ovidiano como também outros discursos que trabalharam o mito de Narciso; o segundo, ao integrar as figuras entre si

e tecer a vasta rede de relações internas ao próprio discurso, suscita impressões referenciais que não apenas tornam o discurso eficaz, mas engendram ainda um efeito de sentido que, a nosso ver, é uma das grandes marcas do poeta: a forte visualidade de sua poesia<sup>3</sup>.

A solução do problema inaugura-se pela descoberta das isotopias figurativas. Como, porém, na produção do texto, a «mise en discours» adotou determinados percursos figurativos enquanto remeteu outros aos que os semioticistas chamam de dicionário discursivo<sup>4</sup>, teremos de investigar dois níveis, ou melhor, dois tipos de isotopia: um que, atuando como modelo ou matriz, não apenas estrutura a camada profunda do texto de Ovídio, mas também nos forneça um suporte para o estudo do que permanece no quadro de Caravaggio, no quadro e poema de Dalí, bem como nos textos de Freud, Lacan e A. Vallejo sobre o narcisismo; um segundo nível de isotopia que nos possibilite mostrar o que muda (e sobretudo qual o sentido das mudanças), quando se passa de Ovídio para esses autores.

Mas descobrir a isotopia é apenas o começo; o difícil é — já dizia Greimas nos tempos da semântica estrutural — manter-se nela!

3. Pelo que ficou dito até agora, o verdadeiro «enjeu» da metamorfose, o ponto nodal sobre o qual bascula a transformação, são os semas contextuais. É aí que a discursivização encena um verdadeiro embate sêmico do qual deverá emanar a metamorfose de um signo «velho» (em estado de dicionário, como diz Drummond) num signo novo: um símbolo vivo. Confronto que figurativiza outra luta, outro jogo, jogo-luta mortal, *agon*, de Narciso com sua imagem e, por ricolchete, do homem com a imagem de si mesmo, tamanho é o alcance do interdito fatídico: *Si se non nouerit!*

Quando o texto diz:

*Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit* (v. 415) *altera* indica a transposição, a nível discursivo, da *sede* /necessidade/ sobredeterminada pelo clasema /animado/ para a *sede* /desejo/ sobredeterminada pelo clasema /humano/. Essa transposição genérica repercute na parte figurativa: enquanto Narciso tenta «fazer baixar» (*sedare* tem a mesma raiz que *sedere*), a sede-necessidade, a sede-desejo se levanta (*creuit*). A primeira é uma sede /esgotamento/, uma segura provocada pelo calor do sol (*aestus*) e pela labuta da caça (*studium uenandi*); a sede-desejo queima (*accendit*) e consome como o fogo (*ardeo, uror, tecto carpitur igni*); uma d.ixa vagar *per deuia rura*, outra arrebatada (*corripit*) e imobiliza (*haereo*).

Tal reorganização sêmica manifesta um rearranjo temático, o qual, por sua vez, responde a um rearranjo actancial (vale dizer, a uma recomposição modal e passional) dos atores envolvidos.

Falta de espaço — mas sobretudo falta de tempo — impedem-nos de tratar do rearranjo actancial. Limitar-nos-emos, por isso, a algumas indicações que ajudem a mostrar como os percursos figurativos de superfície respondem a relações figurativas postas na camada profunda.

(1) O relato da paixão-e-morte de Narciso, narratologicamente, pode ser lido a nível do narrado como narrativa de um fracasso: Narciso não

só não consegue o objecto-valor recém-descoberto, como perde aquele com o qual estava em conjunção: a vida. Pode, igualmente, ser lido como história de êxito, ao nível da narração:

(a) cumprimento (*probativo*) do vaticínio de Tirésias, *fatidicus uates*: realização infalível de um *dever-ser*;

(b) cumprimento do PN de base do narrador: *in nous mutatas dicere formas corpors*: realização buscada de um *dever-fazer*.

(2) O relato da transformação de Narciso é englobado por um segmento de abertura e por um segmento de fechamento: o primeiro tem como núcleo o vaticínio de Tirésias: «Desde que não se conheça» (*Si se non nouerit*); o segundo, ao mesmo tempo que sanciona o vaticínio anterior, faz a transição para o relato sobre o castigo de Penteu.

(3) A parte englobada, além do segmento principal, traz intimamente associado a este, o relato do que aconteceu com Eco. Para recortá-la, tentemos rastrear o efeito de sentido de pseudo-causalidade engendrado pela consecução temporal e pela periodização dos programas narrativos. Isso nos levará à representação do texto como estruturado em termos de um PN complexo que subsume um PN de base e vários PN de uso. O ideal seria uma representação por diagramas dessa estrutura, mas, para facilitar, optamos por uma exposição linear.

4. Numa exposição passo a passo, obtemos:

$\alpha$  — Seqüência englobante de abertura (v. 339-350):

Tirésias, vate cujas respostas são infalíveis, prevê que Narciso terá longa vida «se não se conhecer». As catáforas *exitus* (o acontecido), *res* (os fatos), *leti genus* (o tipo de morte) e *nouitas furoris* (o estranho caráter do delírio) antecipam-nos os aspectos que serão trabalhados no texto.

4.1. Virtualização do Sujeito: sua instauração como S segun.<sup>do</sup> o dever e o querer:

4.1.1. Um estranho contrato (v. 351-405):

- o duro orgulho de Narciso, uma falta contra o amor: *Muitos o desejaram/Ninguém o tocou*;
- a dolorosa experiência de Eco;
- um justo pedido: *Possa também ele amar e jamais possuir o objeto de seu amor!* (v. 405).

4.1.2. Axiologização do amor (v. 413, 414):

De mero valor neutro, descritivo, amor é timizado como /eufórico/ e posto em relação com o Sujeito:

- tangido pela lide da caça e pelo sol ardente, o jovem veio prostrar-se à beira da fonte, atraído por ela e pela beleza do lugar* (v. 413, 414).

4.1.3. Atualização do amor: sua inscrição como valor num Objeto, o que nos dá:  $S_1 \cup O_{v/amor/}$  (v. 416-425):

- Narciso é arrebatado pela sua imagem n'água,
- extasia-se,
- olha fixamente a imagem,
- olha com admiração tudo que vale a pena ser olhado,
- ama uma ilusão sem corpo,
- sem se dar conta, ama-se a si próprio.

4.2. Atualização do Sujeito: modalização pelo *poder* e *saber*:

4.2.1. *Modalização pelo saber*:

Narciso passa de um estado de não-saber, ou melhor, de saber ilusório (ilusão de saber obtido pela conjunção de *parecer* e *não-ser*, onde não-ser especifica o parecer) para um estado de saber «avéré» (reconhecido verdadeiro), ser do saber (obtido pela conjunção de *esr* e *parecer*, onde ser especifica parecer).

a) — Uma ilusão de competência:

*Acredita ser um corpo aquilo que é apenas água* (v. 417), impele-o a uma performance condenada ao fracasso: *captare simulacra fugacia*: tenta alcançar (*petit*), põe fogo (*accendit*), dá beijos (*oscula dat*), mergulha os braços (*bracchia mergit*), tudo isso em vão (*frustra*): nada conseguiu apreendr (*nec se deprendit in illis*).

b) — Sanção, a nível da narração, do estado resultante da performance:

- Não sabe o que está vendo,
- O mesmo erro que engana os olhos os incita,
- Aquilo que tentas alcançar não existe,
- Aquilo que amas, dá-lhe as costas, perdê-lo-ás,
- A sombra que vês não é senão a tua imagem refltida n'água,
- Nada te mde seu: chegou contigo, contigo fica, contigo partirá, se partir tu puderes (430-436).

4.2.2. *Modalização pelo poder*:

Reconhecimento do não-poder (natureza e porte do obstáculo) (v. 446-453):  $S_1 \cup O_{m/poder/}$ :

- Algo me encanta e eu o vejo,
- mas aquilo que vejo e me encanta, não consigo atingir (*in + uenio*),
- tamanho é o erro que detém o que ama,
- um fio d'água nos separa,
- mínimo é o obstáculo entre os que se amam.

4.2.3. *Retomada da modalização pelo saber*: aquisição do saber «avéré» (v. 450-464):

Ao fazer autentico de Narciso: *jogar beijos, esticar os braços, tentar alcançar, rir, derramar lágrimas*, contrapõe-se o fazer enganoso (fazer, ao

nível do parecer; não-fazer, ao nível do ser) de  $S_2/Imagem/$ : *remittere signa: estende os lábios em minha direcção, foge, distancia-se, acena com uma esperança, estende de volta os braços, ri para mim, derrama lágrimas, devolve as palavras*, o que desencadeia o fazer interpretativo de Narciso:

$S_1 \cap O_{m/saber}$  «avéré»/

- Já o percebi; minha imagem não mais se engana,
- Esse sou eu,
- Estou ardendo de amor por mim,
- Avivo as chamas que comigo carrego.

#### 4.2.4. Retomada da modalização pelo poder: reconhecimento do não-poder (v. 465, 466):

O saber «reconhecido verdadeiro» leva Narciso de um sentimento de *competência* (cer poder fazer) a um sentimento de *incompetência* (não crer poder fazer):

*inopem me copia fecit.*

*Inops* e *copia* têm a mesma base, \**ops* que significa «abundância», «riqueza» e daí: «força», «poder». Isso possibilita dupla leitura do enuncialo:

–  $S_1/Narciso/ \cup O_{v/riqueza/}$

–  $S_1/Narciso/ \cup O_{m/poder/}$

#### 4.3. Revirtualização do Sujeito segundo o querer (v. 467-472): do querer-ser ao querer-não-ser:

O saber «avéré» leva ainda de um querer estar conjunto com o objeto-valor a um querer não estar conjunto com o objeto-valor. Esse desejo de disjunção é triplicemente manifestado:

- a) actorial : Quem me dera poder separar-me de meu corpo!
- b) espacial : Queria que aquilo que amo estivesse longe!
- c) temporal: Aquele que é amado, queria tanto que me sobrevivesse!

#### 4.4. Retomada da atualização: reiteração do não-poder:

*Nunc duo concordēs anima moriemur in uns* (v. 473).

Bela e irreversível síntese da impossibilidade de disjunção:

- a) actorial : duo moriemur: morreremos os dois,
- b) espacial : concordēs: unidos pelo coração,
- c) temporal: anima in una: num só suspiro.

#### 4.5. Realização, aliás, fracasso do Sujeito (v. 474-503):

##### 4.5.1. Defrontação.

*Male sanus*, ou seja, dotado de um saber «reconhecido verdadeiro», porém virtualizado pelo não-querer e atualizado pelo não-poder, não resta

a Narciso senão passar, *agitatus*, isto é, irremediavelmente tangido, empurrado, para o embate final: *fazer*. Fazer? Não-fazer?

*Fazer*: – e voltou-se para a mesma face,

- e turvou as águas com suas lágrimas,
- lamenta-se, clamando:

- para onde foges de novo,
- permanece comigo; não me abandones...

- que me seja dado pelo menos olhar para aquilo que não posso tocar,
- e fornecer assim um alimento ao meu triste delírio.

- e arrancou sua veste, puxando-a de alto a baixo,
- e golpeou o peito nu com as mãos cor de mármore.

#### 4.5.2. Dominação: ao anti-fazer de $S_2$ (retomando a limpidez, a fonte devolve a imagem de seu peito manchado de vermelho pelos golpes), $S_1$ contrapõe um fazer que é antes um não-fazer:

- não agüentou mais,
- enfraquecido pelo amor, deixa-se consumir pelo fogo secreto que o invade lentamente,
- suas últimas apalavras: Ai! Menino que eu amei em vão!

#### 4.5.3. Privação:

Disjunção transitiva, despossessão:

- E deixou tombar a cabeça enfraquecida na grama verde.
- E a morte veio cerrar os olhos que admiravam ainda a forma de seu dono.

#### 4.6. Transformação, que sanciona, a nível do narrado:

- a) como *uox rata* a palavra de Tirésias;
- b) como tarefa cumprida, o prometido pelo poeta.

##### 4.6.1. Preparativos fúnebres (v. 504-508).

##### 4.6.2. A metamorfose (v. 509, 510):

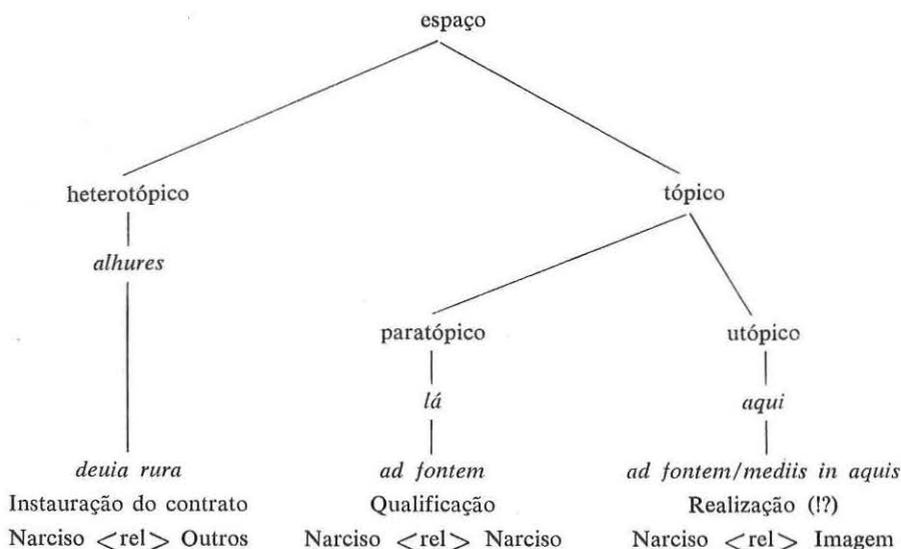
- E já não havia mais corpo. Em seu lugar, encontram uma flor da cor de açafraão, cujo centro é cingido de pétalas brancas.

$\omega$  – Segmento englobante de fechamento (v. 511, 512):

Sanção, a nível da narração, da performance de Tirésias e transição para o relato do castigo de Penteu.

5. O recorte e a ordenação desses segmentos embasaram-se no exame das consecuições engendradas pela programação temporal. Vejamos, agora, o que nos diz a espacialização dos programas narrativos.

A localização espacial reparte as ações num espaço heterotópico, num *alhures* (*deuia rura*) e num espaço tópico, em cujo interior opõe um espaço paratópico, um *lá*, onde se desenvolvem as provas qualificantes, a um espaço utópico, um *aqui*, onde se desenvolve a prova que deveria levar Narciso a triunfar sobre a permanência do ser. Nas narrativas míticas, essa prova acontece num espaço subterrâneo, subaquático ou celeste. Em nosso caso, ela parece dar-se no eixo *ad fontem / mediis in aquis*:

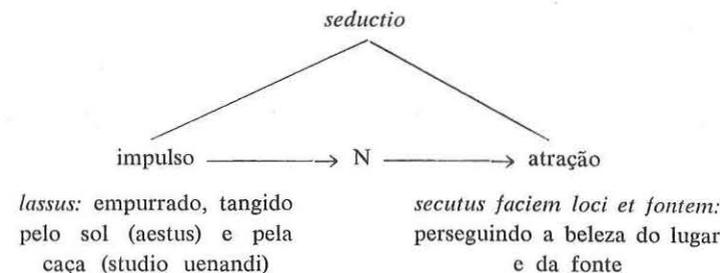


Operando no interior desse quadro, a programação espacial correlaciona os PN com os segmentos espaciais que balizam o deslocamento de Narciso dos campos ínvios ao espaço fechado da fonte.

6. Passemos à organização figurativa da programação espacial. Inspirados em Guiraud, assumimos que subjacente à mudança das formas há a permanência de um modelo, cuja apreensão, pode ser facilitada pelas investigações etimológicas de indo-europeístas como Benveniste, Meillet, Ernout, entre outros. Com efeito, o levantamento do étimo de aproximadamente cinco dezenas de termos empregados por Ovídio levou-nos a arrolar quase quarenta oposições do tipo *citus/incitus*, *integer/fessus* (rachado, arruinado), *durus/blandus*, *calidus/frigidus*, *unidus/siccus*, *ops/inops*, etc. com as quais julgamos possível trabalhar a figurativização da metamorfose de Narciso<sup>5</sup>.

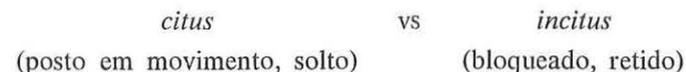
6.1. A virtualização de Narciso como S é figuratividade como /deslocamento horizontal direcionado/, que o leva dos campos ínvios para o espaço em torno da fonte, coberto de grama fresca e circundado por

árvores que não deixam passar os raios do sol. Esse movimento não é uma simples deslocação, um *uagare*, mas uma *se-duc-tio* que é, ao mesmo tempo, *separação* e *sedução*:



Um pouco à maneira do rico → pobre Homem do Cérebro de Ouro de Daudet (cf. Groupe d'Entrevernes, 1979), cuja ruína tem como terceira fase a sedução amorosa, Narciso é impelido e arrastado por um caminho sem volta, em direção ao amor. Amor do belo, porém; ou melhor: da *facies* do belo: aparência, face, forma, beleza faciforme.

6.2. Para figurativizar a segunda fase da virtualização do S, a discursivização convoca uma categoria que não aparece explicitamente lexicalizada no texto:



para sobredeterminar o deslocamento, transmutando-o em *estada*, ou melhor, em *estação* (no sentido etimológico). Com isso, negam-se, num único lance, o *agitare ceruos* (deslocamento direcionado com objeto), o *uagare* (deslocamento não direcionado sem objeto) bem como o sentido que daí se deriva: «ágil», «rápido».

O arrebatamento de Narciso pela própria imagem completa sua virtualização. A beleza transmuta-se facilmente em face-espelho de onde a ilusão faciforme, facespectro, cativa Narciso:

..... uisae correptus imagine formas  
Spem sine corpore emat...  
Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem  
Haeret... (v. 416-418).

Semicamente, *deuia rura* especifica-se como /espaço terrestre, não-limitado, traspassável, quente, iluminado, enxuto/. Ao deslocar-se, Narciso nega parcialmente essa configuração sêmica, o que nos conduz a *fonte* /espaço aquático, limitado, intraspassável (mas permeável), frio, translúcido, úmido/. Mudança de lugar, mudança de estado figurativo, mudança na configuração temática: a caminhada de Narciso é um percurso da /liber-

dade/ à /não-liberdade/ (=prisão). O espaço *circa fontem*, de um lado, aponta para *deuia rura*; termo negante, conserva a memória do negado; de outro, aponta para a fonte: ponto de partida para nova negação. Confirma-se assim, ao nível profundo, o que descobrimos pela localização espacial na camada discursiva: trata-se de espaço intermediário = espaço dos PN de uso, espaço qualificante.

Iniciado e desdobrado em boa parte na *horizontalidade*, o movimento de Narciso vai se infletindo, para, uma vez transmudado em estação, «prossequir» em verticalidade e terminar em horizontalidade:

a) inflexão vertical inferativa:

*lassus*: no sentido primeiro de «que se inclina», «que cai para a frente»;

b) movimento vertical inferativo: descensão:

*procubuit*: «prostrou-se», «jogou-se adiante», «lançou-se de bruços no chão»;

*positus humi*: «largado», «deitado» no chão. De acordo com Ernout & Meillet (1959), *pono* é um composto (\*po-sino) de aspecto determinado que indica que a ação chegou a seu termo;

c) expansão em horizontalidade: a mobilidade expansiva de *uagare per deuia rura* transmuda-se em estaticidade:

*fusus in herba*: «derramado», «estendido» na grama.

7. *L'origine de la forme c'est l'espace* (Strzeminski)

Estado final do deslocamento de Narciso no espaço terrestre, *fusus* é, igualmente, o estado inicial de seu novo e fatal avanço em direção aos espaços inferiores (aquático: *mediis in aquis* e subterrâneo: *inferna sedis*). Estado síntese, ponto nodal da narrativa, onde «las coincidencias de los significantes no son sólo meras co-incidencias sino que son profundamente significantes» (Vallejo 1979: 97).

Pela mediação de *futilis*, somos catapultados para o relato da metamorfose de Eco: «futiles dicuntur qui silere tacenda nequent sed ea effundunt». De fato, Eco é a «garrula», «uocalis», «resonabilis» ninfa. Eco, a ninfa cheia, transbordante, enquanto tinha *corpo-e-voz* e não tinha ainda visto Narciso, mas, que, depois de vê-lo, deixa-se consumir pelo amor, ressecando-se (*in aera sucus /Corporis omnis bit*) até ficar puro osso que se transmuda em pedra (*ossa ferunt lapidis traxisse figuram*). Eco, a ninfa cuja voz servira proteger o amor, fica reduzida a mero som: *sonus est qui uiuit in illa*.

Pela sua forma significativa, *fusus* ligamos, a nós e ao «que está deitado», a *fons* que, aliás, os antigos faziam derivar de *fundo*, informam-nos Meillet e Ernout<sup>6</sup>.

Mas *fusus*, numa espécie de função ana-catafórica, lança-nos igualmente a outros lugares importantes da narrativa. Especialmente lido como ponto final de um movimento rápido e de uma gesticulação ativa, *fusus*

faz a passagem para um outro percurso, o da fusão, desintegração, ruína daquele que foi «bem formado»:

...Enixa est utero pulcherrima pleno

Infantem n/mphe, iam tunc qui posset amari (v. 344, 345)

*Fusus* aponta para:

a) *Qui sic tabuerit* (v. 445)

*Tabeo, tabes*, da raiz \*ta- «fundir-se», «se disint de corps ou d'objets (neige, cire) qui se liquéfient ou tombent en putréfaction» (Meillet & Ernout). Informação passageira, mas pejada de conseqüências para uma reflexão sobre o papel desse sentido radical na armação figurativa do imaginário humana: *tam*, no velho irlandês, quer dizer *morte*.

b) *flauae cerae* (douradas tabuinhas de cera) e *matutinae pruinae* (geadas matutinas) que costumam *intabescere* com a aproximação de um fogo brando (*igne leui*) e de um sol ainda fraco (*sole tepente*) (v. 487).

c) *fessus* de *caput uiridi fessun submisit in herba* (v. 502), que vem de *fatiscor* «fender-se, rachar, cair em ruína», sentido concreto que ressurge, virulento, em Dali:

«Cuando esa cabaza se raje,  
cuando esa cabeza se agriete,  
cuando esa cabeza estalle,  
será la flor,  
el nuevo Nasciso...» (Sí, p. 178)

d) *extinguer*: «apagar-se» (v. 470).

e) *liquitur*: «erreter», «escorre» (v. 490). Cf. *liquidus*, que significa «claro, límpido, transparente» — estado inicial da fonte (*inlimis* e *nitids argenteus undis*), ainda intocada como Narciso antes de ver sua imagem: *Multi illum cupiere/Nulli illum tetigere*.

f) *tecto carpitur igni*: «é invadido por um fogo secreto» (v. 490).

Analisando o conto de Daudet, o Groupe d'Entrevernes mostrou-nos que os três percursos figurativos do Homem do Cérebro de Ouro (vida desregrada, dissipação dos bens no jogo e dissipação dos bens pelo amor) são subsumidos pela configuração discursiva *gaspillage* (esbanjamento, dissipação de bens). O mesmo parece que podemos dizer aqui da *fusão*. *Fusus* con-centra, reúne, sin-tetiza esses espalhamentos de figuras que são os pequenos:

a) deslocamento —————> estação

b) estação em pé —————> estação deitada (descensão)

c) bem formado (íntegro) —————> informe (tocado)

FRANÇOISE BASTIDE

Grupo de Investigações Semio-Linguísticas — Paris

C.N.R.S.

### DRAMATISATION DES SCIENCES ET ESTHÉTISATION DES OBJETS

Les romanciers ne parlent plus que des relations (je t'aime, moi non plus, j'te quitte, moi aussi). Le monde et ses objets, les sciences et leurs incertitudes, les artefacts et leurs histoires tourmentées, cela n'est pas objet de fiction, puisqu'il ne s'agit là que de vérité. On ne fait pas de la bonne littérature avec des bonnes vérités; tout au plus un manuel. La moitié des causes qui font du roman contemporain cet ennuyeux pensum dont on parle pendant trois jours, tient à l'abandon de toutes les sources d'inspiration offerte par le monde et que nos lettrés délaissent pour le plus appauvri des résidus: l'enfer des relations humaines. Toutefois, on ne peut leur en vouloir, car si, dans un moment d'égarement, ils ouvrent l'*Encyclopedia Universalis* par exemple à l'article «cellule», ils sont aussitôt repoussés et confirmés dans leur préjugé que, décidément, il n'y a rien à dire des sciences. Dans ce bref article nous voulons contraster deux façons de parler des sciences dans les encyclopédies, l'une très française et l'autre très britannique. L'une qui étouffe dans l'oeuf tout intérêt pour la fiction en présentant des objets sans histoires, l'autre qui donne *aux objets eux mêmes* la multiplicité des relations qui pourrait les rendre dignes de l'attention des romanciers audacieux. En effet, une des formes possibles de l'esthétisation, susceptible de communiquer des passions aux «consommateurs de science», fait appel aux ressources du récit pour mettre en scène les «objets» comme des acteurs à part entière, qui transforment par leur faire l'état d'autres sujets (humains ou non).

Dans un sujet aussi vivant que la biologie, à une époque où les découvertes se succèdent à toute vitesse, sur un objet aussi changeant que la cellule, l'auteur de l'article n'hésite pas à écrire:

«Bien que l'on ne connaisse pas exactement *tous* les mécanismes de fonctionnement des chromosomes tels que ceux des cellules animales ou végétales, et ceux de la différenciation, il n'en reste pas moins que la conception *formelle* de la cellule que l'on a tenté de dégager constitue, dans l'état de nos connaissances, une vue *unitaire*» (id. p. 19) (souligné par nous).

Avec un tel début, une telle assurance, il n'est pas étonnant que la cellule ait de la peine à vivre dans les pages qui suivent. Certes l'auteur

ne dit pas qu'il sait tout, mais enfin presque tout. Il parle bien des expériences mais lisons en quels termes:

«Délimitée et organisée la cellule est en effet en mesure d'élaborer la totalité ou du moins l'essentiel de ses constituants, à partir des éléments qu'elle trouve dans son milieu, et de se reproduire. Les microbiologistes *en font quotidiennement l'expérience* lorsqu'ils cultivent des bactéries» (p. 18).

Comment s'y prend-on pour cultiver des cellules? Quelle est «la vie quotidienne» des microbiologistes? Mystère. Inutile de le percer puisqu':

«Il est amplement démontré que toute réaction de synthèse ou de dégradation qui s'effectue au sein d'une cellule dépend, etc.» (id.).

L'amplitude de la «démonstration» est telle en effet qu'il est bien inutile de se poser encore des questions et de visualiser la démonstration. Pourtant, l'article comprend un peu d'histoire, mais cet historique baclé, au lieu d'introduire un peu de drame, le retire aussitôt conformément à la philosophie d'ensemble de l'article. Qu'on en juge:

«Les travaux ultérieurs de Remak, et. en *corrigeant* les interprétations *erronées*, contribuèrent à l'édification de la théorie cellulaire moderne. L'axiome *célèbre* de Virchow: *Omnis cellula e cellula* (1858) établissait d'une façon *définitive* que toute cellule provient de la division d'une cellule antérieure. Dès lors la cytologie allait connaître un rapide essor» (p. 20).

Si l'histoire des sciences n'est que l'histoire des corrections définitives de ce qui était erroné, elle ne peut servir en effet qu'à l'édification, non de la théorie cellulaire, mais des lecteurs!

Lorsque l'histoire sous la forme de nouveaux instruments fait irruption dans le récit, sa capacité dramatique est là encore effacée:

«Le microscope électronique *a révélé l'existence* de structures microtubulaires très fine dans le plasmagel» (id.).

Même lorsque l'incertitude est admise c'est encore du bout des lèvres, sans que ni la profession de biologistes ni le paradigme discuté qui est l'enjeu de leurs controverses soient reconstitués:

«On leur *soupçonne* des rôles importants [aux microtubules] dans la réalisation et l'orientation des mouvements protoplasmiques» (id.).

Toute autre est la façon dont l'article «cellule» de l'*Encyclopedia Britannica* à parle de l'histoire et situe chaque interprétation des scènes expérimentales dans un ensemble de questions et de pratiques:

«Les partisans du concept de protoplasme supposaient que les cellules étaient soit des fragments soit des récipients de protoplasme. Cette interprétation mettait en doute l'existence de la membrane cellu-

laire comme caractère des cellules; son absence supposée dans certaines cellules était considérée comme une réfutation de la théorie. Ce doute, bien qu'assez peu fécond, était justifié, puisque l'existence des membranes cellulaires, qui demeurent en dessous du seuil de résolution des microscopes, était fondée sur des preuves indirectes. (...) Les partisans de la notion de protoplasme, qui se méfiaient et même méprisaient l'information obtenue à partir de cellules mortes ou colorées, furent ceux qui découvrirent sur des cellules vivantes la plupart des propriétés physiques de la cellule. (...) Voilà pourquoi une évaluation de l'utilité du concept [de protoplasme] est difficile» (1059, b).

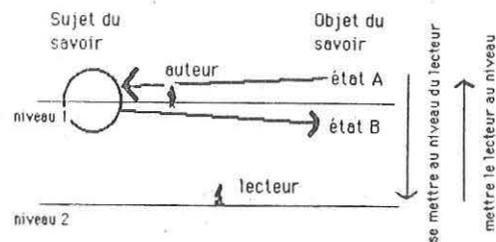
Des controverses, des réfutations, des scènes expérimentales, une histoire productive, ouverte, incertaine, que l'auteur ne prétend pas définitive.

Pour résumer les deux approches de façon encore plus claire, il est possible de les schématiser. Dans la première approche de l'encyclopédie française, le savoir est une affaire entre un Sujet (l'état des connaissances, la science, Dieu peut-être) et un Objet. Toute l'activité est dans le Sujet, puisque rien n'arrive aux objets qui ne soit déduit à partir des mots employés pour le décrire. On ne passe d'un état A à un état B, que par la volonté du Sujet de la connaissance:

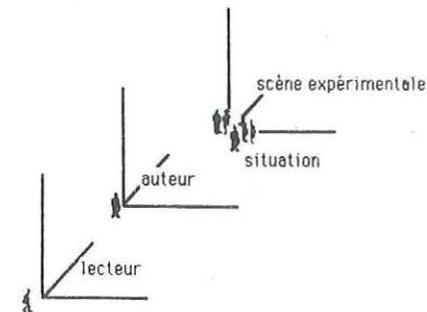
«La pellicule ectoplasmique, ou plasmalemme, est une structure d'importance capitale pour la vie cellulaire: elle constitue le seul barrage entre la cellule et le milieu qui l'entoure. Elle règle l'ensemble des échanges entre les deux systèmes. De l'intégrité de son fonctionnement dépend donc la vie de la cellule. C'est elle qui doit s'opposer à la pénétration des substances indésirables» (p. 20, c).

L'auteur — qui s'interdit d'ailleurs toute activité et tout intérêt — est bien le médiateur entre Sujet et Objet, mais *il n'est pas* le médiateur entre le lecteur (maintenu hors circuit) et l'objet (maintenu immobile et sans histoire). Cette façon de voir définit des niveaux bien distincts, celui de l'auteur, qui sait, et celui du lecteur, qui ne sait pas.

Une fois cette structure mise en place, une alternative est alors ouverte: ou bien mettre le lecteur à niveau (le monter), ou bien se mettre au niveau du lecteur (s'abaisser). Que l'on décide de monter (article pour collègues) ou de descendre (vulgarisation), rien n'est modifié du schéma d'ensemble puisqu'aucun passage n'est tracé entre le savoir de l'auteur et l'ignorance du lecteur. Tous les errements de la vulgarisation à la française dépendent de cette absence de passage. Comme nous l'avons figuré sur le schéma, la structure d'ensemble monte ou descend *sans s'altérer en rien*.



Toute autre est la seconde situation «à l'anglaise»:



Dans celle-ci, l'auteur n'est pas le médiateur entre un Sujet et un Objet, mais *entre le lecteur et une scène*. Il ne sait pas, n'est pas objectif, mais *cherche à savoir en faisant faire* des choses à des acteurs en situation. L'activité n'est pas confinée dans le Sujet du savoir mais est répartie le long d'une chaîne: dans les objets de l'expérience, dans l'expérience, dans la communauté qui fait l'expérience, dans l'auteur qui s'intéresse, et enfin, dans le lecteur. Lorsque l'auteur voit quelque chose, le lecteur aussi peut voir *par dessus son épaule* la même chose.

On comprend sans peine que, dans une telle construction, le problème des niveaux se pose tout différemment. Il n'y a pas d'hypothèses à faire sur ce qui intéresse le lecteur ou sur ce qui «passera» ou non; il n'y a même pas à fixer des échelles de compréhension. Si l'auteur est habile le lecteur peut *passer*, à travers plusieurs médiations, au centre du drame. L'article doit être un véhicule pour ce passage (que les critiques littéraires appellent «identification»).

Contrairement aux préjugés des romanciers et des scénaristes français, de la plupart des commanditaires et de nombreux scientifiques, les sciences et les techniques sont *plus* dramatiques, *plus* accrocheuses, *plus* visuelles, et donc *plus* intéressantes pour un large public, que les habituelles intrigues psychologiques dont nos écrans sont remplis. Convaincus à l'avance de l'impossibilité de faire comprendre les sciences à un large public ils abandonnent, et se réfugient dans le vidéo-clip scientifique, dans l'admiration béate pour les gadgets, pour la parole des grands chercheurs, ou pour le cours incompréhensible. Persuadés qu'il n'y a pas de bonne littérature, de bon cinéma et de bonne télévision à faire avec de tels sujets, ils mettent la science et la technique à la portion congrue. Pire encore, par peur d'être trop didactiques, ils couvrent de bruits et d'effets spéciaux les explications, rendant incompréhensibles le contenu de ce qu'ils veulent transmettre.

Il faut au contraire utiliser l'énorme réservoir de fiction offert par les sciences et les techniques *telles qu'elles se font* et non telles que les imaginent les pédagogues, les épistémologues et certains scientifiques. Autrement dit, il faut prendre le contre pied de la vulgarisation (ou de la popularisation). La volonté de vulgariser un contenu (réputé difficile) tue dès leur conception les romans, les scénarios et les films scientifiques. Le réalisateur n'a pas à «faire passer» un message surveillé par un expert en le simplifiant. Il doit aborder le sujet comme n'importe quelle autre dramatisation et n'importe

quelle autre enquête et ne se poser qu'une question: comment faire de la bonne littérature, du bon cinéma ou de la bonne télévision? Il n'y a pas de sens sans histoires pour mettre en évidence des changements. La dramatisation est une façon commode de parler de l'enchaînement de péripéties, de scènes où les acteurs s'affrontent ou se réconcilient. Pourquoi resterait-elle le privilège de récits inventés? Parce que le mot «esthétique» a tendance à suggérer des objets statiques à contempler, nous parlons d'esthétisation pour caractériser un déroulement dynamique et saisissant. Pourquoi ce tourbillon ne peut-il entraîner les objets scientifiques et les esthétiser comme il fait des sujets de fiction?

Pour exploiter l'énorme réservoir de fictions captives dans les sciences et les techniques, il suffit que les oeuvres dramatiques (textes ou vidéos) aient trois qualités qui font trop souvent défaut chez nous.

1) Il faut que les dramatiques aient *une intrigue* qui se rapporte directement au contenu scientifique ou technique. Dans un roman sur Marie Curie, tisserons nous l'intrigue avec le radium qu'elle découvre ou avec Langevin qu'elle aime? D'abord avec le radium. Les commanditaires s'imaginent que les sujets scientifiques sont dénués de drame et qu'on doit donc, ou ne pas en parler du tout, ou leur ajouter une sauce dramatique, quelque drame annexe sans grand rapport avec le sujet. Ils pensent qu'une affaire de moeurs est plus télégénique qu'une affaire de rayons. Or, il se trouve que c'est presque le contraire. Plus on descend loin dans les contenus techniques plus le drame est intense, plus les enjeux sont importants, plus les passions deviennent visibles, plus les collègues sont nombreux et plus les controverses sont vives. Bien sûr, cette dramatisation *intérieure* aux sciences ne se trouve plus dans la science faite, dans celle du vulgarisateur qui veut «faire passer la pilule», ou dans les tristes mythes que les épistémologues extraient des sciences. Elle n'est visible que dans la science vivante *telle qu'elle se fait* aux laboratoires, sur le terrain, dans l'industrie, ou telle qu'elle s'est faite dans l'*histoire* agitée des sciences et des techniques.

2) Il faut, dans le cas de films, que les intrigues *donnent à voir*. Les réalisateurs français pensent souvent que les sujets scientifiques ne font pas de bonne télé parce qu'ils n'offrent pas assez de bonnes images. Or, la quasi totalité des scientifiques se donnent un mal fou, dans leurs laboratoires, pour *rendre visibles* des phénomènes invisibles. Dans les textes de sciences expérimentales, les figures ne sont-elles pas l'essentiel de l'argumentation? Depuis le simple calcul de moyenne, qui permet de placer sur une échelle bien calculée des points qui dessinent l'évolution d'un phénomène jusqu'aux traceurs, isotopes radioactifs ou fluorescents qui révèlent la présence et la localisation d'une substance, la conviction s'appuie sur la visualisation. Pour le réalisateur, la question n'est pas «comment faire comprendre au téléspectateur ce que c'est qu'un neutrino», mais «comment diable le physicien s'y prend-il pour extraire la vision fugitive d'un neutrino à partir de la soupe des particules?» Les chercheurs se posent toujours eux-mêmes la question de la bonne image, du bon cadrage, de la bonne visibilité. Autant il est difficile de parler des sciences avec des mots et sur un tableau noir, autant elles se prêtent admirablement à la vidéo et au film puisque ceux

qui sont devant la caméra comme ceux qui sont derrière elle, se posent des questions semblables. Evidemment, tous ces problèmes d'images ne se rencontrent que si le réalisateur va voir *comment les scientifiques savent ce qu'ils savent*, ce qui suppose une enquête sur leurs *instruments* de savoir et, parfois, sur la *limite* de ces instruments.

3) Pour que les ressorts de l'intrigue et de la visualisation se mettent en place il faut que le romancier, l'enquêteur ou le réalisateur soient *indépendants* des experts qu'il dramatise, met en scène, visualise et présente. Pour tous les autres sujets il est admis que l'analyste doit maîtriser à la fois le contenu de ce qu'il dit (le message) et l'esthétique (sa forme). Pourtant, dès que l'on aborde les sujets scientifiques, ces règles élémentaires d'indépendance disparaissent. Les romanciers ou les réalisateurs se mettent à accepter sans discuter tout ce qu'un homme en blouse blanche leur explique au tableau noir — même si cela les ennuie, même s'ils ne comprennent pas. Au lieu d'enquêter sur ces sujets comme on le fait pour les autres sujets, on aide les chercheurs à «faire passer» leur message. Or, cette dépendance coupe bras et jambe aux écrivains, aux scénaristes et aux réalisateurs<sup>1</sup>. Elle rend plates et incompréhensibles les sciences, lesquelles sont par excellence le lieu de *controverses* parfois vives. Quel que soit le sujet choisi, l'analyste doit avoir assez d'autonomie pour faire parler non pas des experts sur un sujet définitivement connu, mais des *parties à un débat* qui est en train d'être décidé et dont le spectateur est juge. Au lieu d'éviter les sujets de pointe et les controverses, il faut au contraire s'en nourrir. L'intérêt principal de la recherche scientifique et technique c'est qu'il s'agit d'une *recherche* justement, c'est à dire d'énigmes dont nous ne connaissons pas encore la clef. Se priver du ressort dramatique de l'incertitude scientifique est plus qu'une erreur, c'est une faute. En effet, il est impossible en démocratie d'admettre comme une fatalité que l'on ne comprendra jamais les sciences et les techniques parce qu'elles sont «trop difficiles».

Nous prétendons qu'il existe une voie royale pour parler autrement des sciences et des techniques et que cette voie consiste à coller au plus près de la science telle qu'elle se fait, aux controverses qui l'agite, aux instruments qui lui permette de rendre visible les phénomènes; que cette voie est le contraire à la fois de la vulgarisation et du vidéo-clip scientifique; et qu'il n'y a aucune raison pour nous limiter, alors que le siècle des techniques touche à sa fin, aux quelques intrigues psychologiques inventées, pour la plupart, au siècle précédent. Au delà des tristes produits de la littérature et de la vulgarisation, commence le monde.

Club «Scientifiction»: F. Bastide, D. Guedj, B. Latour, I. Stengers,  
PANDORE, 62 bld. St Michel 75006 PARIS

#### NOTE

<sup>1</sup> TF1, ô miracle, nous a fourni récemment, grâce à la série de trois émissions «La Course à la Bombe» réalisées par J.-F. Delassus, la preuve qu'un metteur en scène pouvait rendre intéressant un sujet scientifique réputé abstrait: la radioactivité.

«LA PERSPECTIVE AMOUREUSE»  
OU LES MÉTAMORPHOSES DU REGARD

Dans un texte qui date probablement des années 40, Magritte explicite ainsi le rapport, poétique, qui lie titre et tableau, dans le cas de *La Perspective amoureuse* (1935):

C'est dans l'amour que l'on découvre les plus grandes perspectives. Ici on a suggéré le plus grand sentiment de profondeur en supprimant une partie d'un battant de porte qui cachait un paysage composé d'objets connus (arbres, ciel) et un objet mystérieux (le grelot de métal posé sur la terrasse)<sup>1</sup>.

L'intérêt d'une telle description tient à ceci qu'elle rattache l'effet à produire sur le spectateur (éveiller en lui «le plus grand sentiment de profondeur») à l'accomplissement d'un acte délibéré: donner à voir, ouvrir une perspective nouvelle «en supprimant une partie d'un battant de porte».

Inscrits dans des expressions parallèles (de ce fait, sémantiquement équivalentes), les termes «perspectives» et «profondeur» y fonctionnent à la manière de connecteurs d'isotopies. Conformément au double emploi qu'on en peut faire dans la langue, ils renvoient simultanément à une technique et à une saisie, à une topologie et à un état subjectif, à l'espace représenté et au sentiment qu'on vise à inspirer au lecteur du tableau.

Relation entre ce que donne à voir le tableau et les états d'un sujet que le titre—poétiquement lu—avait à lui seul pouvoir de suggérer. Déterminé par le qualificatif «amoureuse», à l'intérieur d'un énoncé référé à un tableau, le mot «perspective» ne pouvait manquer, en effet, de se charger de deux valeurs («sens propre» et «sens figuré», selon la terminologie en usage dans les dictionnaires), mettant ainsi en évidence une propriété essentielle de la peinture, de toute oeuvre d'art, d'établir une corrélation entre le perçu et le senti, entre un texte (poétique, pictural ou musical) et un sujet. En l'absence de toute figure anthropomorphe, le qualificatif «amoureuse», pour sa part, ne pouvait concerner aucune histoire d'amour, réalisée ou virtuelle. Tout au plus suggère-t-il de rapprocher, pour les comparer, le sentiment vécu d'une expérience amoureuse et le plaisir esthétique actualisé par la «juste» contemplation du tableau. «La Perspective amoureuse»—titre ou tableau, peu

importe—définit la visée, ou le sens, de la perspective propre à une manière de peindre.

Dans la mesure où il renvoie à l'espace représenté sur la toile, le mot «perspective» ne se limite pas à désigner la technique de représentation de l'espace, le moyen du trompe-l'oeil dont la généralisation, dans la peinture occidentale, remonte, on le sait, au XV<sup>ème</sup> siècle italien. Il appartient au trou pratiqué dans un battant de porte de révéler au regard la possibilité d'une profondeur nouvelle—étrangère à la troisième dimension, que simule la fuite convergente des lames du parquet de l'espace représenté qui l'englobe. Le geste qui pratique une ouverture *irrégulière* (du fait de son dessin et parce qu'elle est contraire au bon ordre des choses qui veut qu'une porte soit ouverte ou fermée) inscrit sur la toile une *perspective* qui ne doit rien aux lois de la perspective.

Ce n'est certes pas la même chose—et non seulement d'un point de vue pragmatique—d'ouvrir une porte ou de la percer d'un trou. Resituons la porte dont l'image—brèche comprise—occupe tout l'espace de la toile dans l'encyclopédie des années 30. Elle ne peut donner que sur un second espace intérieur, semblable au premier, relevant d'une même forme de spatialité et occupé par des objets tout aussi réels, «objectifs», ou reconnaissables et dénommables, que les lames du parquet, la plinthe, le chambranle, le battant, la poignée. L'image en trompe-l'oeil de cet espace conserverait les traits constitutifs de l'espace «réel» de référence que le tableau, en son premier plan, feint de prolonger, salon ou salle de musée d'où un spectateur—amateur d'art ou observateur distrait—regarde «La Perspective amoureuse». Il en va autrement du paysage que «cachait» le battant intact de la porte: on y voit se côtoyer, dans un espace apte à déjouer les habitudes perceptives d'un esprit enfermé dans les certitudes du trompe-l'oeil, un objet imaginaire (l'arbrefeuille), un objet mystérieux (le grelot de métal) et, plus loin encore, des espaces-objets (la mer et le ciel).

La porte fermée (la version «réaliste» qu'en donne le tableau) fait moins obstacle, avant qu'on ne lui échappe par une issue imprévue, au regard qu'elle n'empêche de changer saisie, ou de point de vue. Le battant de la porte, nous le savons désormais, ne cachait pas tant une autre pièce, un paysage, qu'un autre rapport au monde et à ses figures, une autre spatialité, ou encore une autre manière de peindre.

L'acte par lequel le peintre fait de la porte une porte trouée, prélude à l'installation d'une autre forme de spatialité, amorce le mouvement qui va produire une perspective, perspective des espaces (et non de l'espace), dont nous aurons à comprendre en quoi elle mérite d'être dite «amoureuse».

**Les figures de la limite, trou et écran**

Magritte a décrit, en 1937, l'invention de cet objet imprévu qu'est la porte trouée et il s'est expliqué sur le sens général que celui-ci est supposé manifester:

Occupons-nous maintenant du battant de la porte: celui-ci peut s'ouvrir sur un paysage vu à l'envers ou bien le paysage peut être peint sur le battant. Mais essayons quelque chose de moins gratuit: à côté du battant de la porte, faisons un trou dans le mur, trou qui est aussi une issue, une porte. Perfectionnons encore cette rencontre en réduisant

les deux objets à un seul: le trou se place tout naturellement dans le battant de la porte. Et par ce trou nous verrons l'obscurité; cette dernière image paraît à nouveau s'enrichir si on éclaire la chose invisible cachée par l'obscurité car notre regard veut toujours aller plus loin et voir enfin l'objet, la raison de notre existence<sup>2</sup>.

Le battant de porte où une ouverture donne à voir ce qui jusque là était invisible, parce que, peut-être, jamais vu, conjugue deux «objets» (ou «figures») distincts, l'écran et le trou. D'une certaine manière toute toile de Magritte est une sorte d'écran troué, à la manière de cette fenêtre brisée qui, du fait de sa brisure, suggère une saisie autre du *même* paysage<sup>3</sup>. L'on ne saurait accorder trop d'importance à la récurrence de motifs tels que le rideau, le rebord de fenêtre, la plage qui, s'agissant de mettre en perspective la mer et le ciel, à la limite des terres, remplit le même office que le bord du rideau ou le rebord de la fenêtre, ou encore tel cache, simple écran aux formes «arbitraires», sans référent. Le jeu des écrans prend des formes multiples, plus ou moins complexes et subtiles. Evoquons quelques souvenirs: intitulée «La Nuit» (vers 1950), cette toile où se répondent, complémentaires, la façade noire percée de fenêtres éclairées et la découpe d'une tête coiffée d'un chapeau melon sur le ciel illuminé des lueurs du couchant, ces silhouettes de personnages vus de dos qui accueillent en les incluant un paysage ou quelque botticellienne *Primavera*<sup>4</sup>, les effets surprenants enfin qui confèrent la consistance du plein à l'effet d'une transparence inattendue, dans «Le Blanc-Seing» (1965).

«Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui»<sup>5</sup>: tout objet ne serait-il pas, en définitive, un écran, dissimulant l'invisible qu'il produit du fait même de son existence? Quelles que soient les figures chargés de les actualiser, écrans et trous renvoient à la catégorie topologique de la limite dont ils manifestent les fonctions complémentaires et inverses, assurer ou empêcher le passage entre les espaces qu'ils définissent. Dans l'ordre du visuel l'écran empêche de voir, il cache; le trou, permet de voir le caché, il révèle l'invisible, l'inattendu, le merveilleux ou le mystérieux.

### Une perspective à trois termes

Dans «La Perspective amoureuse», porte, chambranle, paroi sont représentés de face. Ils s'inscrivent dans un plan qui coïncide avec celui de la toile — idéalement orthogonale par rapport au regard qui s'y concentre. Ne serait-ce pas que tout tableau fonctionne à la manière d'un écran qui donnerait à voir?

La surface de la toile détermine, en effet, sur l'axe de la prospectivité, deux espaces, l'espace à trois dimensions qui la contient et l'espace représenté que, devenue tableau, elle produit. L'espace représenté se scinde à son tour, nous l'avons vu, par la vertu d'un trou, en deux espaces: en deçà de la paroi, un espace *d'ici* (espace A) dont l'image occupe la surface peinte qui sert de cadre à une échappée imprévue et, au-delà du seuil, un espace *d'ailleurs* (espace B).

De ces trois espaces que deux limites — celles de la toile et celle de la porte percée — suffisent à installer, l'espace A occupe une position intermédiaire: premier des espaces représentés, il se donne à lire comme la

continuation de l'espace «réel» de référence et il se définit par opposition à l'espace B, non réductible, pour sa part, aux canons de l'esthétique quotidienne de «l'homme de la rue»<sup>6</sup>.

Ce dispositif topologique et les relations de similitude et de dissimilitude qui spécifient la nature des espaces jusqu'ici reconnus exercent une action démystificatrice relativement à l'illusion d'une saisie «objective» — indépendante du sujet et des conditions de perception — du monde. Ils affichent ironiquement, en vue de les dénoncer, les subterfuges du trompe-l'oeil. A quoi servirait sinon la mise en scène d'une continuité impossible entre l'espace «réel», à trois dimensions, et l'espace représenté sur la surface d'une toile? La décision d'installer un trou dans le battant de la porte a valeur d'événement: en même temps qu'elle assure l'échappée du regard, elle en transforme la saisie. Changeant la nature de la relation qui unit le sujet et le perçu, elle marque le passage d'un type de spatialité et d'esthétique à un autre. Le lecteur du tableau doit se dépouiller de l'esthétique du trompe-l'oeil, cesser d'être l'homme de la rue, le représentant du Discours social, pour accéder à l'esthétique que le tableau est à même de poser.

On ne dira plus désormais que la porte cachait un paysage, expression qui peut prêter à malentendu, mais bien qu'un type de représentation, la représentation en trompe-l'oeil de l'esthétique courante, celle qui correspond à l'attente du lecteur du tableau, empêchait d'en percevoir d'autres.

«La Perspective amoureuse» recèle une efficacité «philosophique» redoutable. Elle transcrit dans le registre des évidences vécues l'idée du statut mental de toute perception, de toute représentation. Il n'est pas de saisie du monde indépendante du point de vue et de la compétence du sujet qui en est le lieu. S'impose ainsi le sentiment de la distance invisible qui sépare nécessairement le sujet de l'objet du regard.

Distance à vrai dire insupportable et douloureuse, que peintres et poètes s'emploient à réduire pour retrouver, dans une sorte d'extase esthétique, le bonheur renouvelé de la participation au monde.

Il faut, à cet effet, changer la saisie, la nature du sujet et celle du perçu. Il appartiendra, nous le verrons, à la perspective propre au paysage mis en scène l'espace d'une trouée, de nous donner à lire le récit de l'installation d'un sujet de la saisie amoureuse — ou esthétique — du monde.

### Une ouverture «fantastique»

Inclus dans l'espace-limite d'un battant de porte, sans justification au plan de l'énoncé, où le lecteur du tableau cherche en vain à en expliquer la présence, le trou possède toutes les propriétés d'un objet fantastique, il déconcerte et il inquiète. Dessinée avec la précision d'un réalisme méticuleux (son profil fait alterner zones d'ombre et de lumière conformément au vraisemblable qui régit l'espace quotidien), la brèche ainsi pratiquée semble en mesure de déjouer toute tentative de lui assigner une cause. La porte n'a pas été forcée: les arêtes de la trouée ne présentent aucun éclat. Inutile d'invoquer l'irruption de quelque superman passe-muraille: l'«ouverture irrégulière» ne rappelle qu'indirectement une silhouette anthropomorphe!...

Dépourvue de valeur pratique, inexplicable au plan de l'énoncé, l'ouverture irrégulière pratiquée dans la porte n'a de raison d'être que sémantique. Elle fait référence à l'instance d'énonciation présupposée, qui

assure la régie des débrayages, l'organisation des espaces du texte pictural et leur intégration à l'intérieur de la totalité signifiante du tableau.

Présence irréfutable et inattendue qui échappe néanmoins au principe de causalité propre à l'espace «objectif», bien faite pour surprendre et provoquer le trouble qui prélude aux peurs viscérales, au vertige panique qu'on éprouve quand se trouvent mis en échec le savoir et le croire qui fondent notre être au monde, le sentiment de la réalité des choses et celui de notre identité.

Inutile alors de résister ou de s'accrocher à ce qui paraissait définitivement acquis. Il n'est alors de salut que dans le renoncement aux certitudes les plus chères. Le moment est venu de quitter l'espace où l'on s'était cantonné, à l'abri, croyait-on, de toute surprise, et d'affronter le risque de l'inconnu pour aller au-devant de ce qui n'a pas encore statut de «vérité».

A la dérision ironique d'un premier plan qui affichait une continuité postulée, jamais remise en question, souhaitée mais impossible à assumer, succède la menace d'une présence fantastique. Il n'est qu'à continuer, il faut aller *au-delà*, conformément au projet secret de la stratégie persuasive déployée pour nous inciter à franchir les étapes du parcours qui nous fera préférer aux certitudes positives de l'homme de la rue, le plaisir d'une communion amoureuse.

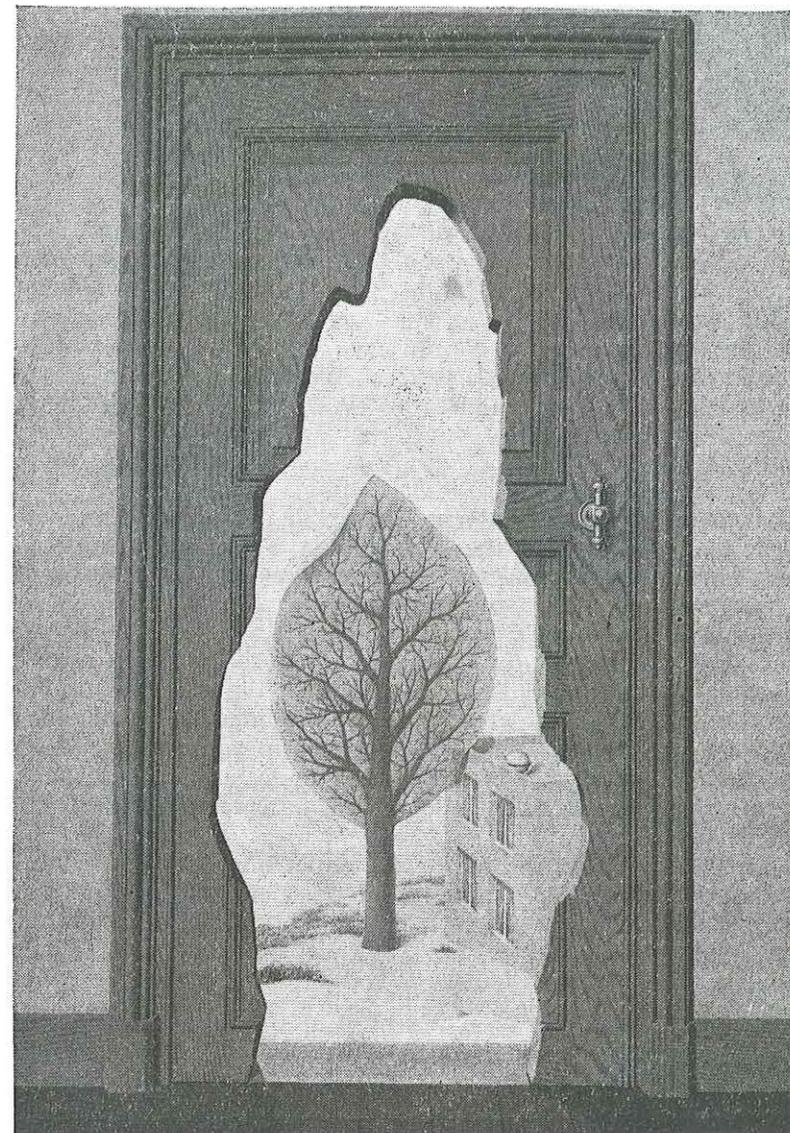
### Une perspective sans perspective

Le spectacle qui occupe la surface enlevée au battant de la porte est celui d'un paysage, dont la spatialité n'est pas tributaire des contraintes du trompe-l'œil.

Les objets reconnaissables à l'avant-scène de la plage, l'arbre et la maison, mobilisent, l'un et l'autre, quoique de manière différente, les trois axes de la verticalité, de la latéralité et de la perspective. Représenté comme une feuille vue de face, l'arbre sort des limites du plan qu'il définit: la surface de la «feuille» se replie, en effet, symétriquement, à droite en bas, au contact de la maison, vers l'«arrière», à gauche en haut, sous l'effet sans doute de son propre poids, vers l'«avant». Idéalement soumise aux lois de la perspective, la maison inscrite dans la forme géométrique du cube dont la présence suffit à installer un réseau de points de fuite, semble inversement ne faire appel aux moyens de la perspective que pour en prévenir l'usage: elle se présente légèrement d'angle à l'observateur supposé et la seule ligne de base entièrement visible s'oriente, du fait de l'enfoncement de l'édifice dans le terrain en pente, à contre-sens de toute ligne de fuite.

Un tel dispositif assigne à la perspective qu'il n'ignore pas une fonction purement locale, sans rapport avec les exigences d'une représentation en trompe-l'œil. Le rappel localisé sur l'objet maison des conventions qui assurent la construction d'un espace conforme aux exigences du trompe-l'œil, n'est pas dépourvu d'humour. Il a vocation de provoquer le lecteur du tableau. Sollicitant un regard docile aux exigences d'une représentation «objective», il semble imaginé à plaisir pour en contrecarrer, jusqu'à les rendre impossibles, les constructions conventionnelles.

Rapprochées au point de se toucher, l'arbre et la maison, la figure naturelle (ou merveilleuse, du moment que, dans ce cas, une feuille tient lieu de feuillage) et l'artefact constituent un couple de figures rigoureusement



complémentaires. Encore faut-il, pour s'en aviser, quitter le niveau d'une *saisie molaire* (qui s'attache aux figures et aux configurations, pour les articuler en fonction d'une relation métonymique d'inclusion, d'antériorité ou de causalité) pour accéder au niveau plus abstrait d'une *saisie sémantique* (qui assure la possibilité d'une organisation métaphorique du monde et des discours) dont les objets sont les catégories et les structures sémantiques et syntaxiques du contenu<sup>7</sup>.

On observera en effet comment ces figures forment couple par rapport (a) à leur inscription dans l'espace de la toile (cadrage), (b) à l'espace *ailleurs* représenté ainsi que relativement aux catégories (c) eidétique et (d) chromatique de la perception visuelle:

#### arbre-feuille

- (a) vue totale,  
position centrale  
vue de face
- (b) bidimensionnel  
lecture ascendante  
(s'élève de la terre vers le ciel)
- (c) image curviligne et symétrique
- (d) vert pâle

#### maison-cube

- vue partielle  
position périphérique  
vue légèrement oblique
- tridimensionnel  
lecture descendante  
(s'enfonce dans le terrain)
- image rectiligne et dissymétrique
- rouge clair

A l'impossibilité de subordonner l'ensemble de l'espace représenté aux points de fuite qui en régiraient l'organisation, s'ajoute la multiplicité des sources de lumières responsables du jeu des ombres portées. Celles de l'arbre et du grelot présupposent une orientation prospective de la lumière (de gauche à droite et de haut en bas s'éloignant de l'observateur situé dans l'espace de référence *ici*), à l'opposé de l'orientation rétrospective des rayons qui dessinent, sur le parquet de l'espace A, la trace du jour venu de l'espace *ailleurs*. Les ombres portées des moulures, de la plinthe, du chambranle et de la porte, comme celle de la poignée, présupposent une troisième source de lumière, située quelque part en deçà de la porte, à gauche en haut. On n'observe aucune interférence entre les ombres portées imputables aux diverses sources de lumière.

Le lecteur du tableau qui ne se sentirait pas trop désorienté d'être ainsi libéré des contraintes de la représentation en trompe-l'œil est supposé éprouver le bonheur qui s'attache à la découverte d'objets conformes aux régularités inventives de l'imaginaire (l'arbre-feuille) et animé de la curiosité qu'éveille la vue d'objets mystérieux (le grelot sur la terrasse). Le voici donc à la fois participant de l'espace de cette plage et orienté déjà vers un nouvel ailleurs.

#### La partition de l'espace B en sous-espaces

Situé au centre de la toile, l'arbre-feuille propose, à l'intérieur de l'espace *ailleurs*, la version transformée de la porte trouée qui lui sert de cadre. Un couplage eidétique et fonctionnel relie de toute évidence ces deux figures centrales: l'arbre-feuille réitère, dans l'espace B, tout en l'assouplissant,

le caractère symétrique de la porte et le tracé sinueux de l'ouverture irrégulière.

Objet merveilleux, l'arbre-feuille possède la propriété des objets imaginaires—utopiques—de concilier les contraires en sommant les termes complexes des catégories en jeu: plan prêt à s'incurver dans la troisième dimension, configuration à la fois conforme et étrangère au savoir sur l'arbre et sur la feuille, il superpose les images du tout et de la partie; masque et fenêtre, il confère une existence virtuelle aux portions de mer et de ciel qu'il recouvre. En même temps qu'il applique une seconde fois, à l'intérieur de l'espace B, l'opposition disjonctive de *l'ici* et de *l'ailleurs*, il assure, conformément à la vocation médiatrice que lui reconnaît Magritte, les espaces cosmiques de la terre, de la mer et du ciel<sup>8</sup>.

Mais si l'arbre est, à la manière de la toile et de la porte, un écran, il convient de lui attribuer le pouvoir de cacher, en les *faisant être*, non pas d'autres objets et un autre espace, mais des objets et un espace *autres*. Situés derrière l'arbre-feuille, au-delà de la frontière de la plage (dont un banc de sable se prolonge dans l'espace d'«au-delà» comme pour souligner, à la manière du rai de lumière venu de *l'ailleurs* qui s'introduit par la ouverture de l'espace d'*ici*, la continuité matérielle et l'interpénétrabilité des espaces, en dépit de leur essentielle différence), la mer et le ciel seraient-ils pas les figures d'un ailleurs de *l'ailleurs*?

En vertu de quelle différence l'espace et les objets aperçus là-bas s'opposent-ils à l'espace et aux objets de l'avant-scène de la plage? Mer et ciel engagent-ils un autre rapport à l'espace et au perçu, relèvent-ils d'un autre mode de la représentation, correspondent-ils à une autre manière de peindre, présupposent-ils une autre saisie et un regard transformé?

L'ailleurs de *l'ailleurs* ne met en scène aucune figure discrète, on n'y reconnaît aucune grandeur comparable à la porte, à la maison ou à l'arbre. Le ciel est «vide», on ne retrouve pas, dans le tableau, les formes nuageuses qui s'y pressaient encore dans le dessin. La mer partage avec le ciel le statut d'espace-objet. Par définition profonde, elle ne donne à voir pourtant qu'une surface monochrome (d'un bleu très pâle qui répond aux jaunes insaturés de la plage) modulée certes par le dessin des vagues qui l'animent sans pour autant l'occuper, à la manière de l'arbre et de la maison que nul rapport de nécessité ne lie à l'espace-décor qui les accueille. Mer et vagues, le tout et la partie, entretiennent, au contraire, une relation, essentielle, de présupposition réciproque, qui rend possible la reconnaissance de l'objet mer et permet d'attribuer un nom à ces configurations perceptives, aux limites non définissables, que nous appelons «vagues».

Au-delà de l'arbre, la distinction espace vs objet n'est plus pertinente. Les surfaces monochromes que nous identifions comme mer et ciel correspondent à des *espaces-objets*. La ligne d'horizon qui les sépare fonctionne à la manière des écrans planaires jusqu'ici reconnus, de la toile, de la porte trouée et de l'arbre-feuille. Elle marque le passage d'un mode de représentation et de saisie, d'un Discours esthétique à un autre<sup>9</sup>.

Arrêtons-nous à la figure du dernier des espaces signifiés, le plus haut placé dans l'ouverture irrégulière de la porte. Le ciel n'a pas ici de figure propre. Il est d'abord une surface peinte, claire et brillante, zone lumineuse qui ne représente qu'elle-même. Au-dessus de l'horizon, il définit un rapport encore inédit au perçu, un autre mode de la signification. Rien, si ce n'est

la place relative qu'elle occupe dans l'organisation générale des espaces représentés, ne permet de reconnaître, en effet, dans cette surface peinte — homogène, claire et brillante — que délimitent la mer et la partie supérieure du trou, l'objet dénommé «ciel»: à la saisie du regard elle se présente comme une grandeur perceptive élémentaire, antérieure à l'existence même des figures du monde.

Le ciel fonctionne à son tour comme écran. Aussi nu que l'espace de la toile avant l'acte de peindre, le dernier espace-objet a ceci de particulier qu'il possède son propre *ailleurs*. Le ciel recèle une profondeur inédite, non représentable. Au terme du parcours que dessine la perspective orientée des espaces, la contemplation d'une surface vide, celle qu'aperçoit encore l'«homme de la rue», fait éprouver à celui qui s'oublie dans la contemplation d'une lumière surgie en lui, le sentiment de la profondeur jamais vue du ciel, «le plus grand sentiment de profondeur».

Le ciel accomplit ainsi la perspective amoureuse. Il permet au sujet d'une esthétique nouvelle de vivre l'expérience d'une parfaite correspondance du perçu et du senti, et d'exalter ainsi le sentiment du *réel*.

#### NOTES

<sup>1</sup> René Magritte, *Écrits complets*, Flammarion, 1979, «(Sur les titres)», p. 260.

<sup>2</sup> *Ibid.*, (Conférence de Londres, février 1937), p. 99.

<sup>3</sup> «La Clef des champs».

<sup>4</sup> «Le Bouquet tout fait».

<sup>5</sup> Proposition qui introduit l'image d'un mur de briques in *Révolution surréaliste* n.° 12, 15 déc. 1929. p. 32-33, reproduit in *Écrits complets*. «Les mots et les images», p. 60.

Signalons par ailleurs l'importance des motifs de l'écran et de l'ouverture dans le projet de film «L'idée fixe.» où se multiplient, de scène en scène, en alternance, mur, porte, paroi et ouverture irrégulière, crevasse, fenêtre sans rideaux, une autre ouverture, voire «l'ouverture de la paroi», *ibid.*, p. 66. sq, plus particulièrement p. 68.

«La Réponse imprévue» (toile exposée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles) met en scène le même motif de la porte-trou. Tableau moins complexe, et sémantiquement moins riche que le nôtre, en ce sens qu'il ne dessine pas le paysage de la «nuit», qu'il n'y a ici qu'une source lumineuse située dans l'ici, et un seul point de fuite.

<sup>6</sup> L'expression est empruntée à l'important texte théorique de René Magritte, «Peinture objective et peinture «impressionniste»» reproduit dans *Écrits complets*, p. 181-83.

<sup>7</sup> Pour une définition des concepts de saisie, voir Jacques Geninasca, «L'énumération: un problème de sémiotique discursive», in *Romania ingeniosa*, (G. Lüdi, H. Stricker, J. Wüest éd.), Mélanges offerts à G. Hilty à l'occasion de son 60e anniversaire, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris, Peter Lang, 1987, p. 407-19.

<sup>8</sup> «Poussée de la terre vers le soleil. Un arbre est une image d'un certain bonheur. Pour percevoir cette image, nous devons être immobiles comme l'arbre. Quand nous sommes en mouvement, c'est l'arbre qui devient le spectateur. Il assiste également, sous les formes de chaise, de table, de porte, au spectacle plus ou moins agité de notre vie. L'arbre devenu cercueil, disparaît dans la terre. Et quand il se transforme en flamme, il s'évanouit dans l'air», R. Magritte, *op. cit.*, p. 693.

On aura remarqué comment ce texte situe porte et arbre, les deux premières figures-écrans de notre tableau, sur une même isotopie figurative.

<sup>9</sup> Toute limite possède, en effet, une dimension de moins que les espaces qu'elle articule.

JEAN-MARIE FLOCH

Grupo de Investigações Semio-Linguísticas — Paris

Instituto IPSOS

#### LES MOUTONS SONT-ILS COMPLETEMENT FERMES A TOUTE EMOTION ESTHETIQUE ?

Plusieurs années durant, les lecteurs du quotidien *Le Matin*<sup>1</sup> ont vécu les aventures d'un aigle, le Baron Noir, et d'un troupeau de moutons. Une fable écologico-politique où la mégalomanie, la perversité et la suffisance de l'un n'avaient d'égaux que la bêtise, la lâcheté et la lamentable soumission des autres. C'est à la fin d'une de ces aventures — une prédation réglée en quatre vignettes et deux figures acrobatiques — que le Baron Noir dut constater que ses victimes étaient «complètement fermé(s) à toute émotion esthétique». On essaiera ici de reconstituer ce qui s'est passé. Tout d'abord, le Baron Noir a foncé sur sa proie; le mouton était pétrifié, terrorisé. Jusque là, rien que de très banal: du quotidien précisément. Mais soudain, l'aigle s'envola dans les airs, ailes largement déployées, sans avoir pris le mouton qui, toujours aussi raide, en sursauta. Et c'est après une descente en vrille, alors que l'aigle avait cette fois attrapé le mouton, que celui-ci a lâché ce mot: «chiqué». Une telle réaction, une telle attitude ne pouvait que discréditer ses congénères aux yeux — mi-clos — de l'esthète volatile.

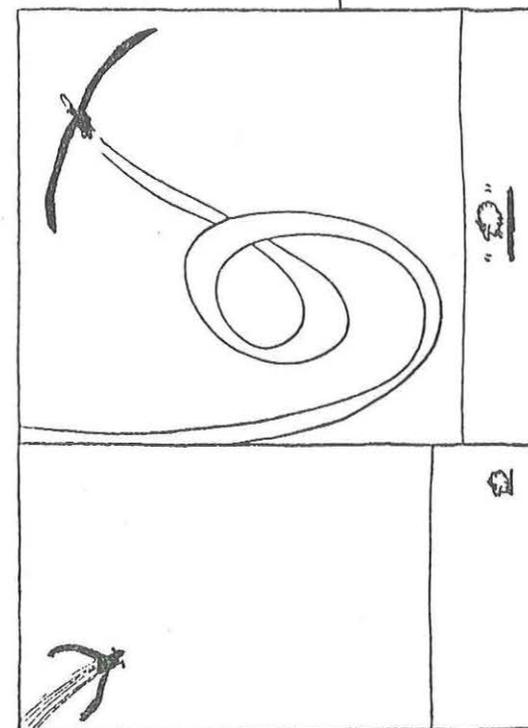
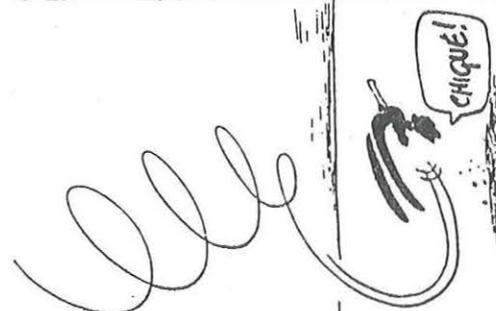
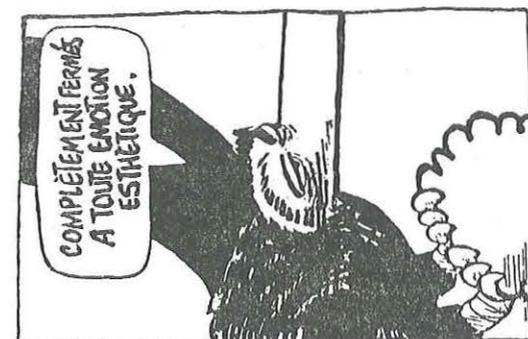
Qu'a-t-il bien pu se passer dans la tête du mouton? Il a tout simplement vécu, ou cru vivre, un moment esthétique. Un de ces moments rares, inattendus, incompréhensibles. «Normalement», un aigle est un prédateur, un mouton une proie; n'importe quel lecteur du *Matin* sait depuis longtemps que le Baron Noir ne pense qu'à ça, et qu'on n'entend qu'un *Vlouff* lorsqu'il attrape un mouton au vol. Même si le programme du Baron se complexifie, quand par exemple il aime à se faire le manipulateur de sa propre victime, il n'empêche que ses programmes seconds restent des programmes d'usage.

Simple ou complexe, la chasse reste la chasse, à chaque aventure. Dès lors, inutile, l'acrobatie constitue pour le quadrupède de la vignette 2 une «rupture d'isotopie»<sup>2</sup>, une chose incompréhensible, ou susceptible de toutes les interprétations. Elle a ce caractère bizarre qui, pour Baudelaire, est la condition du beau<sup>3</sup>. La double figure — looping et vrille — échappe d'autant plus au monde quotidien de l'efficacité et de la rentabilité de la prédation qu'elle prend paradoxalement toute son ampleur dans l'interstice narratif

entre l'objet «déjà» saisi et l'objet saisi et qu'elle multiplie les boucles dans la boucle, qui sont autant de retours au point de départ. Un phénomène de «récursivité eidétique» si l'on peut dire, qui n'est pas sans importance dans la suite de l'histoire et qui, par ailleurs, montre que la récursivité n'est peut-être pas «l'apanage des langues naturelles»<sup>4</sup>. Bien plus, l'acrobatie suspend la relation entre l'aigle et le mouton: le mouton, qui n'était en vignette 1 qu'un objet («déjà» saisi), est ici quelque peu sujet, un sujet interprétatif mis en échec. Le mouton qui se croyait pris<sup>5</sup> ne sait pas ce qui se passe. Pas pris, surpris. Et l'aigle de son côté n'est plus en vignette 2 ce sujet déjà réalisé de la vignette 1; ce n'est qu'un être agi par la force du looping ascendant. Le mouton lui aussi d'ailleurs est agi par le souffle du décollage. Agis par ce qui est tout à la fois figure et souffle, aigle et mouton ne sont plus dans la relation actantielle simple (sujet/objet) qui était celle de la vignette 1 et qui est celle d'une prédation maintes fois racontée. Pour le mouton de la vignette 2, qui ne peut reproduire la syntaxe de l'instant précédent, il y a maintenant du sens sans signification. On se risquera à dire du «signifiant flottant»<sup>6</sup>.

«Chiqué!». Le chiqué est «l'action d'adopter une manière de faire ou d'agir de façon ostentatoire, mais seulement en apparence»; donné pour synonyme de l'épate, de l'esbrouffe et du bluff, le chiqué est «un manque de sincérité et de naturel». Autant dire que celui qui dit «chiqué» s'affirme comme un sujet interprétatif compétent. En l'occurrence, le mouton dénonce la «simulation», la «comédie» de l'aigle: le fait que celui-ci ait voulu «en imposer» ou «faire impression». Le Baron reste ainsi un manipulateur. Il n'y aurait pas eu de rupture d'isotopie. Le sens de chiqué montre aussi que la marque — au sens sémiotique du terme — du caractère mensonger de la performance esthétique est cette «exagération», ce «trop, c'est trop» dans l'habileté, dans le faire. La marque, c'est la récursivité eidétique dont on parlait tout à l'heure. Pour le mouton, l'aigle, en fonçant sur lui et en ne le prenant qu'à la fin de la vrille, l'a forcé à être le spectateur interdit de sa virtuosité. Rien de plus. D'accord avec Baudelaire, le mouton considère que le «chic est plutôt une mémoire de la main (ou de l'aile) qu'une mémoire du cœur»<sup>7</sup>. Il exige par là de l'artiste et de l'art — ou tout au moins de la production esthétique — un «naturel», une «sincérité» c'est à dire en fait un engagement... qu'il avoue d'ailleurs ne pas avoir lui-même vécu puisqu'il a été suffisamment distancié pour être critique et statuer en véridiction. Voilà toute l'affaire: peut-on juger et s'émouvoir, ou juger si l'on a été ému? Le jugement esthétique interdirait-il qu'on soit ému? Y aurait-il deux modes d'appréhension de la chose esthétique: l'une — le jugement — que relèverait du savoir, d'une (re-)connaissance des «manières», et qui conserverait la relation actantielle primitive sujet-objet, et l'autre — l'émotion — qui relèverait d'une autre façon d'«être au monde», où cette même relation actantielle sinon se perdrait du moins se perturberait?

Pour le Baron Noir en tous cas, le jugement esthétique semble bien devoir être antinomique de l'émotion esthétique. Surtout, parler de chiqué au moment même où l'acrobatie se clôt dans la perfection de la saisie, c'est ne pas avoir reconnu cette union de la contingence et de la structure dont la manifestation provoque justement l'émotion esthétique. L'aigle est un animal lévi-straussien. Non seulement l'aigle ne nie pas que la chose esthétique soit construite, qu'il y ait là un travail, une fabrication mais encore il



pense que l'objet acrobatique créé avait tout à la fois les propriétés intrinsèques de la prédation (efficacité, économie, dessin d'une trajectoire soumise aux lois de l'aérodynamisme) et celles qui relèvent d'un moment aérien, d'un état spatial et temporel du monde<sup>8</sup>.

Et si le mouton avait été plus attentif à l'oeuvre elle-même (et moins à sa saisie, comme c'est aussi le cas d'une approche trop exclusivement narrative de la chose esthétique), ce mouton aurait admiré le rappel plastique de l'ellipse du looping dans la courbure des ailes du Baron; il aurait été sensible à la semi-symbolique de cette élévation et de cette chute. Pour le volatile, la double figure du looping et de la vrille qui constitue l'événement acrobatique relève d'un certain mode de la contingence, «la contingence d'exécution»<sup>9</sup>, et c'est son intégration, perçue comme nécessaire, qui engendre l'émotion esthétique. «L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée (par l'aigle), donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'oeuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement»<sup>10</sup>. Dès lors, la récursivité eidétique n'est plus la marque du chiqué, c'est la figure de la contingence, nécessaire «moitié» de l'objet esthétiquement émouvant. On comprend que l'aigle soit amer.

#### NOTES

<sup>1</sup> Un quotidien national français aujourd'hui disparu.

<sup>2</sup> On fait ici référence à l'ouvrage d'A. J. Greimas «*De l'Imperfection*» (éd. Fanlac, 1987). Le concept est particulièrement exploré dans les pages consacrées à *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de M. Tournier.

<sup>3</sup> Baudelaire *l'Exposition Universelles de 1855*.

<sup>4</sup> Cf. A. J. Greimas et J. Courtès *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Hachette-Université Paris, 1979, p. 309 (article Récursivité).

<sup>5</sup> «L'émotion est un phénomène de croyance» écrit J. P. Sartre dans son *Esquisse d'une théorie des Emotions*. éd. Herman Paris, 1965, p. 53.

<sup>6</sup> Cf. Levi-Strauss «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss» in *Sociologie et Anthropologie* Presses Universitaires de France Paris, 1950.

<sup>7</sup> Baudelaire *Salon de 1848* (Du chic et du poncif).

<sup>8</sup> On fait ici référence à la *Pensée Sauvage* de Cl. Levi-Strauss et aux pages consacrées à l'émotion esthétique dans le premier chapitre «La Science du concret».

<sup>9</sup> *La Pensée Sauvage*, pp. 39-40.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 37.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

Universidade de São Paulo

#### INDÍCIOS POÉTICOS DA EMOÇÃO

«Une éphémère sensation tactile, le contact délicat du sujet avec l'autre—le velours, la joue—c'est tout ce qui reste quand il n'y a plus rien à espérer.»

A. J. Greimas: *De l'Imperfection*

Para as finalidades deste trabalho, a Poética, seguindo as trilhas de Jakobson, será entendida como aquela parte da sêmio-linguística que trata a função estética em suas relações com as outras funções da linguagem. Dessa perspectiva, tenho para mim que, se reconsideramos o papel da emotividade em textos artísticos, as figuras do emocional se apresentam como um efeito de subjectividade que se instala, com maior ou menor tensão, no espaço semiótico delimitado pelos signos. Neste caso, inclino-me a crer que as configurações emotivas se vislumbram em indícios denunciadores de certas conseqüências advindas dos fenômenos de regressão e tal crença me amarra à hipótese de que uma das peculiaridades mais típicas do texto artístico provém, por conseguinte, da significância que, por interferência dos mecanismos tópicos, se acomoda nos interstícios do plano da expressão e aí, utilizando o reverso de formas significantes, fabrica enigmáticos esconderijos.

Ao comentar este verso de Victor Hugo — «On marquait d'un fer chaud les seins des femmes —, Spire, transcrito por Zilberberg (1987:6), diz:

«Ces mouvements constituent, non pas une imitation réaliste comme certains cris modulés qui ont donné naissance aux illusions de l'Harmonie imitative. Ce sont des métaphores articulatoires qui elles-mêmes ne sont que des variétés de métaphores gestuelles ou mimiques, une sorte de danse laringo-buccale, où les sensations de tout ordre qu'éprouvent nos muscles et nos muqueuses complètent du plaisir et du déplaisir causé par leurs diverses qualités articulatoires — fortes, faibles, rapides, lentes, dures, rapeuses, âpres, lentes, dures, glissantes, continues, instantanées, etc. — les représentations appelées par le contenu significatif des mots.»

Não é minha intenção, porém, perseguir nesta oportunidade os encantos formais desse referente intra-gramático de que nos fala Claude Zilberberg. Sinto-me muito mais atraído pelo instigante feitiço das metáforas mímico-gestuais que os textos poéticos encobrem em seus ritmos sonoros e, em virtude disso, me seduz a idéia de descobrir neles resíduos primários que derivam das percepções auditivas, vinculadas, segundo Freud, ao pré-consciente. É possível que os componentes visuais das representações verbais sejam secundários, mas, mesmo assim, ele se insinua nesse subtil processo assinalado pelo autor de *O Ego e O Id* quando afirma (1976: 34) que, em essência, «uma palavra é, em última análise, o resíduo mnémico de uma palavra que foi ouvida.» Parece portanto, que se uma palavra ou seqüência de palavras só é identificável, mesmo em termos semióticos, através da interferência de resíduos mnêmicos comprometidos com formas sonoras e com as metáforas mímico-gestuais que nelas se ocultam, o ritmo poético, fruto de combinatórias fônicas muito mais complexas, coloca o destinatário da mensagem estética em contacto emotivo com cadências engendradas pelo que poderíamos chamar de *fonologia da regressão*.

Mas quando a percepção da leitura desses aspectos expressivos se desloca para as ordenações figurativas do conteúdo, a memória dos resíduos do primário se faz mais intensa e, talvez por isso, mais insinuante e subtil no que diz respeito à evocação de perceptos sobredeterminados pelos diferentes sistemas que, segundo o modelo freudiano de *A Interpretação dos Sonhos*, compõem o aparelho psíquico. Tudo indica que, nesse processo, os semas se impregnam de marcas pulsionais e irradiam ondas de emoção que atingem com inteira eficácia as extensões sememáticas. Pode-se dizer, pois, que, nesse contexto, os semas são partes e qualidades de um referente relacionado com aquelas percepções internas que, no entender de Freud, produzem sensações multilocalizadas. Mas, em termos semióticos, essa referencialidade confere mais alcance ao sentido metalingüístico que François Rastier estabelece (1987: 21) ao admitir que

«un signe n'est pas pourvu de sens parce qu'il désigne un référent, mais il désigne un référent parce qu'il est pourvu d'un sens (par le système linguistique)...»

Só que, nesse caso, o sentido produzido pelo sistema lingüístico se projecta nos classemas e não precisamente em semas cujos referentes são fruto dos mecanismos das percepções internas. Eis aí uma das encruzilhadas dos muitos percursos da emoção: uma encruzilhada que possibilita opções, a escolha de rumos que apontam para os domínios dos valores estéticos, desses valores que o próprio Rastier problematiza ao nos falar de «sémèmes en relation métaphorique.»

Fica claro, de qualquer maneira, que o significante lingüístico mascara em sua reconhecida arbitrariedade imagens e gestos soterrados por séculos e séculos de cultura. Disso decorre, ao meu entender, esse deslize porque passa a emoção no instante em que a leitura despenca das formas expressivas e cai de cheio na figurativização e nos percursos que ela institui nos textos artísticos. A descida da cristalina sonoridade dos versos às opacidades semânticas que circundam, com sua nebulosidade, os conglomerados sememáticos em que se ocultam as percepções internas lembra, de algum jeito,

a viagem de Orfeu ao reino das trevas onde os amantes da escuridão envolviam a beleza de Eurídice num mistério com vago sabor de raízes. Quero dizer, com toda essa reiteração de metáforas, que os significantes verbais de um texto poético preservam vestígios das *thing-presentations* em que, de maneira velada, os efeitos da subjetividade denunciam sua presença nos atos de comunicação estética.

Não julgo necessário recorrer à psico-semiótica para defender a idéia de que a figurativização e seus percursos figurativos trazem ao discurso artístico reminiscências de uma referencialidade comprometida com essa topologia de que Freud se serve para desenhar os mapas dos territórios do inconsciente. É suficiente, creio, imaginar que a emoção, diante das frequentes mascaradas da escrita, encara os efeitos da subjetividade ocupando pontos de observação que privilegiam o close, isto é, a convivência com semas que se aproximam de configurações cujos vestígios perceptivos não cabem nos limites impostos pelo simbólico. A esse respeito, gostaria de reaproveitar o que, em outra oportunidade (1987: 42-43), já disse ao comentar alguns versos deste poema de Leiris:

ABÎME — vie secrète des amibes.

ABONDANCE — (non-sens, sans l'abandon).

ABRUPT — âpre et brut.

ABRUTI — abrité.

ABSENCE — espace vacant, d'un banc de sable qui s'en va...

ACADÉMIE — macadam pour les mites.

ACCALMIE — lame de mica tranquille.

ACCIDENT — phénomène en dents de scie (la scie est l'axe).

ACCOUPLLEMENT — poulpe d'amants, en coupe.

ACROBATE — embarqué de bas en haut, de haut en bas, il bat du corps et baratte l'air sans acros.

ACTE — attaque.

ACONIR — je divague, j'affirme et je nie tour à tour, honni par l'âge qui n'est une dague.

AIGLE — angle d'ailes.

AIR — (sais-je flairer ses raies légères?).

AISELLES — les aimer, y essaimer.

Assim, no primeiro verso, a «vie secrète des amibes», enquanto possível significado de *abîme*, tem origem, de um lado, na figura de algo que se esconde, da imagem evocada pela significação abissal do termo e, de outro, *amibes* resulta do deslocamento dos componentes de *abîme* mediante a regressão ao *abisme* do francês arcaico. Mas tal processo, se se pensa, por exemplo, no modo como as amebas se reproduzem, apresenta ainda a particularidade de *revitalizar* — trazer de volta — o poder criador das *palavras*, sentir a emoção dos seus resíduos mnêmicos.

Por outro lado, a leitura atenta do poema mostra que quase todos os seus versos foram construídos sobre os alicerces de uma calçada feita para transformar a ida numa certeza de retorno. É de se notar, contudo, que, enquanto algumas figuras — frágeis protozoários desorientados — se arrastam indecisamente para o território abandonado das abstrações fantasmagóricas inventadas pelo poeta — *absolu* se desmancha no *sol aboli* —,

outras, em contrapartida, fixam a memória, se vale a expressão, em visões de cenas ou formas concretas — *accouplement* se desdobra para encenar o entrelaçamento e o aperto do drama que se desenha em *poulpe d'amants*. Mas na transmutação sonora e semântica de *aigle* em *angle d'ailes* pressinto, com assombro, a fatalidade que circunda essa ilha onde sobrevive do naufrágio simbólico a contingência de minha condição de enunciário. Cravo, pois, o olhar nesse verso e, de repente, me sinto invadido pela emoção de ser pequeno: giro, desloco a perspectiva da minha imaginação e, no entanto, o *ângulo de asas* e suas configurações persistem em minha memória e me incitam a que me aproxime da significação e dos semas que lhe transmitem um certo sentimento de aconchego vindo dos perceptos primordiais. Imaginariamente avanço e, aos primeiros esforços, me convenço de que a emoção a que estou preso gira tanto quanto minha imaginação. Não adianta perseguir em linha reta o vôo figurativo desse *ângulo de asas*: suspeito que ele sabe disso e, então, a idéia de girar em torno do eixo de meu próprio corpo aponta. Quero dizer, enfim, que as formas dos signos não são somente formas porque se pareçam às coisas que representam: são formas, também, porque indicam ou ocultam o lugar de onde o enunciário as surpreende. Por isso, o *ângulo de asas*, além de referenciar o vôo da águia, me segreda, de algum modo, o ponto de vista definidor da imagem, o indício da circunstância primeva em que ela, figurativamente, se inaugura. Nesses termos, as imagens poéticas aninhadas no *ângulo de asas* se reportam, por força, a gestos e manobras sobredeterminadas pelas percepções internas, a gestos e manobras realizadas em lugares em que o primário se desentende de geometrias e retóricas. E é precisamente isso que as imagens de Leiris insinuam: deslocando letras e fragmentando palavras, o percurso figurativo do poema atina, aimúde, com traços que, recombinaos, conferem nova vida à situação de enunciação que se oculta nas máscaras da emoção tecidas com os requintados fios de vogais e consoantes.

#### AUTORES CITADOS

- Freud, Sigmund — *O Ego e o Id, Imago*, Rio de Janeiro, 1976.  
Greimas, A. J. — *De l'Imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987.  
Peñuela Cañizal, Eduardo — *Surrealismo-Rupturas Expressivas*, 2.<sup>a</sup> ed. Editora Atual, São Paulo, 1987.  
Rastier, François — *Sémantique Interprétative*, PUF, Paris, 1987.  
Zilberberg, Claude — «*Larme*» d'Arthur Rimbaud (II), Documents, IX, 32, 1987.

Palo Alto, CA., Abril de 1988

Capa de Zita Magalhães

Composição, Impressão e Acabamento  
Imprensa Portuguesa  
Rua Formosa, 108-116 — 4000 Porto