

Pour que naquît ce paysage

par Augustin BERQUE

berque@ehess.fr

I. Pour que naquît ce paysage, il avait fallu bien du temps : le long travail d'une histoire, lentement tissée entre la montagne et les cals de mains humaines, sous des ciels changeants ; mais là-devant, je n'ai passé que deux journées d'automne, saison propice aux imparfaits du subjonctif. C'était en octobre, la fête était passée (du moins, j'en avais la trace écrite), et dans quelques semaines, tout cela serait recouvert par la neige. Par beaucoup de neige : dans la cour de l'ancienne école de Tsuchikura, la perche du nivomètre était graduée jusqu'à plus de quatre mètres. Encore cette école, qui par manque d'enfants dut être fermée en Heisei VIII (1996), n'était-elle qu'une annexe utilisée l'hiver ; l'école principale, celle de la belle saison, n'étant alors plus dégagée par le chasse-neige. Un refuge, en somme, avec un beau grand poêle dans la salle de gymnastique. Celle-ci, pour l'heure, était occupée par une œuvre de Kitayama Yoshio¹ : *Shisha e, seisha e*, « Aux morts, aux vifs ». Une sorte de volute légère en bambou et papier, flottant presque immatérielle dans le volume de cette salle longue de 26 mètres et haute de plus de sept. De près l'on y distinguait, voletant au moindre souffle, des miniatures de chaises en bois d'allumettes, avec des ailes sur le dossier. Les salles de classe, sur le pourtour, avaient au mur des dessins d'enfants, les enfants qui naguère avaient animé cette annexe de l'hiver. Je me sentais d'accord avec ce que m'expliquait le catalogue² : l'œuvre de Kitayama « semble apaiser les mânes de ce lieu (*kono ba wo chinkon suru kanoyô da*) ».

II. Apaiser les âmes leur suppose un grief, et part ainsi du désir qu'ont les vifs d'être eux-mêmes laissés en paix : notre *Requiem aeternam dona eis*³ n'est pas qu'à l'intention des morts... Eux, c'est sûr, nous en veulent de garder pour nous la vie. Du moins, c'est ce qu'il semble que nous imaginions, nous qui ne voyons pas au delà de l'horizon. Voire... « Il y a ici quelque chose de quasi onirique, et qui bouge comme si les enfants étaient là encore, dans leur clameur joyeuse. On le sent dans l'air (*sono kehai ga aru*). Kitayama nous en montre à merveille la célébration (*shukusai*) »⁴. Mais cela qui « se sent dans l'air » ne passe pas dans les photos, qui ne saisissent que les substances visibles. À moins, certes, d'être si curieuses qu'à leur tour elles dégagent quelque chose d'immatériel, comme toute œuvre d'art ; mais alors, *là où se met en œuvre l'art*, outre les substances visibles, quel est le lieu de cette aura ? Si j'avais

¹ Les noms japonais et chinois sont ici donnés dans leur ordre normal : patronyme en premier.

² Echigo Tsumari Daichi no Geijutsu-sai Jikkô Inkaï, *Daichi no Geijutsu-sai Echigo-Tsumari Âto Toriennâre 2000 (Fête des Arts de la Terre, Triennale artistique d'Echigo-Tsumari)*, Echigo-Tsumari, 2000, 242 p., p. 70.

³ « Donne-leur le repos éternel », en latin.

⁴ Echigo..., *loc. cit.*

photographié l'œuvre de Kitayama, et si j'avais réussi moi-même à célébrer cette célébration, votre regard porterait-il sur cette feuille de papier que vous avez sous les yeux, ou vous transporterait-il ailleurs ? Vers, disons, « quelque chose de quasi onirique » ?

III. Assez bizarre, cet élément de phrase qui me parle de rêve. Le texte japonais dit : *hotondo yume no yô na monotachi ga ari*, mot à mot : « presque comme un rêve les choses il y a ». Peut-être la personne qui a écrit cela était-elle tout simplement rêveuse, ou peut-être y a-t-il toujours là - dans le lieu des œuvres - quelque chose qui porte à rêver les êtres humains, qu'il se trouvent ici de nos jours à l'annexe désaffectée de Tsuchikura, école primaire de Kiyotsukyô, village de Nakasato, canton de Naka-Uonuma, département de Niigata, ou qu'ils fussent déjà quelque part en Attique, voilà bien du temps - car cela du moins, j'en ai la trace écrite :

Enfin il y a toujours un troisième genre, celui du lieu (*tês chôras*) : il ne peut mourir et fournit un emplacement à tous les objets qui naissent. Lui-même, il n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride que n'accompagne point la sensation : à peine peut-on y croire. C'est lui certes que nous apercevons comme en un rêve (*oneiropoloumen blepontes*), quand nous affirmons que tout être est forcément quelque part (*pou*), en un certain lieu (*en tini topô*), occupe une certaine place (*chôran tina*), et que ce qui n'est ni sur la terre ni dans le ciel n'est rien du tout (*ouden einai*)⁵.

IV. Certes, ce que Platon nous dit là du lieu des choses ne s'applique pas aux choses elles-mêmes. Celles-ci relèvent de la « naissance » (*genesis*), c'est-à-dire de la réalité sensible, laquelle n'est pas un rêve bien qu'elle ne soit qu'une « image » (*eikôn*) de l'être véritable (*ontôs on*), qui est, lui, du domaine de l'intelligible seul. Ce qui est comme un rêve, et qui relève d'un genre autre que le sensible ou l'intelligible, c'est le lieu des choses. Non pas leur lieu factuel, celui où l'on doit à coup sûr pouvoir les trouver du moment qu'elles existent - ce lieu-là, qui est repérable dans le monde sensible, Platon le nomme *topos* - ; mais le lieu par lequel il peut y avoir *genesis* de leur réalité même. Ce lieu ontogénique de la réalité des choses, Platon l'appelle *chôra*⁶. De ce lieu, qu'il ne définit pas - il se contente à cet égard de métaphores déroutantes - les philosophes modernes s'enhardiront un jour à donner la définition suivante : « l'instance cosmique de différenciation où s'élabore à l'avance le sens lors de l'inscription de l'intelligible dans le sensible »⁷. Autrement dit, c'est dans la *chôra* qu'il

⁵ PLATON, *Timée*, 52 b 1-6. Traduction Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985 (1925), p. 171. Pour plus de détails sur le rapport entre la *chôra* et le rêve, v. Thorsten BOTZ-BORSTEIN, « Chôra : l'espace du rêve et la question de l'authenticité », p. 242-273 dans Augustin BERQUE (dir.) *Logique du lieu et dépassement de la modernité*, vol. II : *De Nishida vers d'autres mondes*, Bruxelles, Ousia, 2000.

⁶ Pour une comparaison de l'usage qui est fait de *topos* et de *chôra* dans le texte du *Timée*, v. Jean-François PRADEAU, « Être quelque part, occuper une place. *Topos* et *chôra* dans le *Timée* », *Les Études philosophiques*, 1995, 3, 375-400.

⁷ Jean-François MATTÉI, *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 203.

y a naissance de la réalité, par projection de l'être véritable - qui est un absolu, hors du temps et de l'espace - en ce qui est le monde sensible (*kosmos aisthêtos*) : celui, temporel et localisé, de l'existence. L'être absolu, pour Platon, c'est la réalité première, « ce qui ne naît point et ne périt point (*agennêton kai anôlethron*)⁸ ». Nos sens ne nous donnent accès qu'à une réalité seconde : ce qui naît, se transforme et disparaît un jour, mais qui, bien que simple copie de la réalité première, doit à sa *chôra* de ne pas se confondre avec son modèle (*paradeigma*). Elle existe. Et tel est bien le rôle du lieu : donner aux choses à exister. Mais cet effet, nous dit Platon, est « difficile à croire (*mogis piston*)⁹ » ; c'est quelque chose de quasi onirique...

IV. Pourquoi donc l'effet de lieu serait-il comme un rêve ? Pour y croire, sans doute faut-il plus que manipuler abstraitement de précis concepts ; et c'est peut-être justement pourquoi Platon ne définit pas la *chôra*. Mais nous ne sommes pas ses contemporains, et nous ignorons ce que ce mot pouvait évoquer pour les siens d'emblée, rendant ainsi la définition inutile. Je soupçonne plus, même : ce que ce mot voulait dire, il ne fallait sans doute pas le définir. On ne définit pas, on ne borne pas ce qui « se sent dans l'air » ; car, ce serait le meilleur moyen de ne pas le sentir. Pourtant, nous qui ne sommes pas là - qui ne sommes ni en Attique, ni en Echigo -, nous avons besoin d'enclorre cela dans des mots, qui puissent nous en transmettre au moins l'idée, si ténue soit-elle. Alors, faisons avec les mots. Ouvrons-les sur leur monde ! Ainsi, pour un contemporain de Platon, *hê chôra*, c'était d'abord le paysage de l'Attique, c'est-à-dire la campagne d'Athènes. Chaque *polis* comportait en effet sa *chôra* : sa campagne, ou son pays. Et quand Platon nous parle de la *genesis* que sont les choses, nous devons d'abord imaginer cela - cette naissance - comme un tel paysage, plutôt que de le circonscrire sur une feuille de papier. Pour cela, nous devons rêver un peu... Du reste, parler de « naissance » pour dire l'existence des choses, voilà un mot qui ne peut que faire rêver, même nous qui sommes d'un autre pays, d'une autre campagne - d'une autre *chôra*. Ce sont en effet de tels mots, sinon les choses dans leur lieu d'origine - puisque nous ne sommes pas là où elles ont eu lieu - qui peuvent nous tenir lieu de cette naissance. Ou bien, des photographies, découpées dans leur papier, qui elles aussi ne sont pas les choses qu'elles représentent. Heureusement, le propre des rêves est d'errer : de dépasser justement les bornes du *topos* des êtres, des mots, des photographies. C'est l'étymologie même de *rêver* : « vagabonder », sens initial que ce mot partage peut-être, dans l'obscurité, avec l'étymologie de l'anglais *rove* (même sens) ; laquelle est en effet non moins obscure. Les rêves seraient donc les Land Rovers, les *Vagabondants* qui nous permettraient, à nous qui nous trouvons ici, de nous retrouver ailleurs - quelque part au pays des choses qui naissent : *pou tês chôras tôn genesêôn*, au cas, sait-on jamais, où nous aurions à le dire en grec de l'Attique ancienne, puisque, par définition, l'on ne sait pas où vont finalement les Land Rovers.

⁸ *Timée*, 52 a 2.

⁹ *Timée*, 52 b 3.

V. Mais halte au rêve ! Cela égare, au moins à ce stade. Muni par prudence de ma règle en bambou, je commence donc par mesurer soigneusement cette photographie (mon original, non la reproduction que vous en donne la fig. 1). Rapportée d'un côté à un corps humain (chinois, en l'occurrence), la mesure indique 4 *cun* (pouces) et 9 *fen* (parts) sur 3 *cun* et 3 *fen*. Rapportée, de l'autre côté de la règle, à la circonférence terrestre, elle indique 15 cm sur 10. Soit *grosso modo* la superficie d'une main. Cet espace d'une main que j'ai sous les yeux, il empoigne un ailleurs, situé en Echigo - nom hérité d'une ancienne province, à laquelle correspond aujourd'hui le département de Niigata. Ce nom signifie quelque chose d'analogue à *Outremont*¹⁰ ; c'est-à-dire « L'Au-delà des montagnes », quand on vient de la capitale. On est là en effet dans le Japon de l'Envers (Ura Nihon), celui qui donne sur la mer du Japon, non pas, comme le paradigmatique Japon de l'Endroit (Omote Nihon), sur le Pacifique. L'hiver, ce Japon de l'Envers est sombre, venteux et très neigeux, car il reçoit les masses d'air de Sibérie, lesquelles, sur la mer, se sont instabilisées par réchauffement à la base et chargées d'humidité. Ma photo, je l'ai prise en octobre, saison critique. Les feuillus de la colline, entremêlés de cèdres, sont encore à peine teintés de rouge ; mais les *susuki* - les herbes des pampas (*Miscanthus sinensis*) -, eux, sont comme il convient qu'ils soient : leurs épis desséchés blanchissent sous le vent, tels qu'en ce *haiku* célèbre :

<i>Ishiyama no</i>	D'Ishiyama
<i>ishi yori shiroshi</i>	plus que les pierres blanche
<i>aki no kaze</i> ¹¹	le vent d'automne

VI. Cette blancheur automnale qui déteint même sur le vent, elle annonce l'hiver. Elle symbolise la mort. Aussi voit-on souvent au flanc des montagnes, dans l'ondulation des *susuki* sous le vent d'automne, l'errance des âmes en peine. Mais si, moi, j'ai photographié cette œuvre en automne, son auteur, Kurimura Eri, l'a créée en été. Toute chose était alors en sève, en travail de naissance. Kurimura l'était aussi, d'elle-même ; et c'est pourquoi cette œuvre, elle l'a nommée *Saisei* : « Renaissance », en la configurant comme un lit, avec cet oreiller de marbre. Elle en disait - j'en ai du moins la trace écrite - : « Je m'allonge sur le lit de terre, qui me relie à cette terre. Et maintenant, à cet instant, le vent souffle, les odeurs s'exhalent, je sens la lumière, à côté je sens la tiédeur de l'arbre. Je peux même vraiment me sentir comme renaître sous une autre forme (*umarekawaru yô ni*). Ce bonheur, je voudrais le transmettre »¹². Comme se transmet la vie. Kurimura, en quelques mots - vous l'aurez remarqué -, a

¹⁰ Outremont est le beau quartier de Montréal.

¹¹ Bashô, cité p. 158 dans SEKIGUCHI Takeshi, *Karâ kishô saijiki (Saisonnier des météores, en couleurs)*, Tokyo, Yama to Keikoku-sha, 1975. Sur ces mêmes phénomènes en français, v. Augustin BERQUE, *Le Sauvage et l'artifice. Les Japonais devant la nature*, Paris, Gallimard, 1997 (1986), p. 39 *sqq.* pour l'automne.

¹² Echigo..., p. 89.

répété trois fois le verbe « sentir » : *kanji, kanjirareru, kanjirareru*. En effet la vie, et son lien à la terre, cela se sent, cela ne se pense pas ; sinon par métaphores :

Ancêtres des humains, les nomades *tjukurrpa* ont non seulement donné un sens au territoire en y circonscrivant des « espaces », mais ils ont aussi semé lors de leur passage les principes reproducteurs, les *murrungkurr* (« esprits-enfants », ou « petits êtres » en *kukatja*) ou *kuruwalpa* (« esprits-enfants » en *warlpiri*). Les esprits-enfants s'incarnent dans les espèces vivantes et chaque être humain est l'incarnation de l'un d'eux. Les *murrungkurr* vivent de préférence dans les arbres ou les points d'eau. Après une série de métamorphoses, ils s'introduisent dans le corps des femmes, adoptant dès lors une forme humaine. L'endroit où cela se produit - en d'autres termes, où la femme réalise qu'elle porte un enfant - devient le site de conception de l'enfant à naître. D'ores et déjà, l'enfant est l'incarnation du héros ancestral ayant séjourné au lieu dit. »¹³

« L'enfant à naître », à naître ici au bord de l'étang, qui était-ce ?

VII. Ayant à traduire le grec *phusis* - de *phuein* qui veut dire « pousser », comme poussent les plantes, *ta phuta phuei*¹⁴ -, notion pour eux nouvelle, les Romains utilisèrent *natura*, participe féminin futur de leur verbe *gnascor* (ou *nascor*), qui veut dire « naître ». *Gnascor* venait de la même racine indo-européenne que *genesis* : *gen-* ou *gne-*, que l'on retrouve dans une ribambelle de nos propres mots : gène, germe, nature, nation, naissance... Quant à *phuein*, sa racine *bheu-* (croître, être) se retrouve dans le parfait de notre verbe être : *fus, fut, fûmes...*, mais aussi dans *futur*. Le passé, mais aussi l'avenir, dans le cycle de la vie... La nature est « devant naître » (*natura*), comme les enfants, parce qu'elle peut mourir, comme l'automne ; mais elle est plus naissance que mort, parce que toute chose est *genesis* de quelque chose de plus, qui naît sous une autre forme - *umarekawaru yô ni*. Indien qu'il est de naissance, Madan Lal n'a pas eu de peine à saisir cela sous la forme de boutons de lotus prêts à éclore (fig. 2). C'est en effet ainsi que l'on figure habituellement, de l'Inde au Japon, l'ouverture du monde. Pourquoi ces boutons de fleurs se trouvent-ils ici à côté, non pas à la surface de la mare qui (d'ordinaire) figure l'indistinction primordiale ? Peut-être parce que, dans le Japon de l'Envers, ces formes veulent dire « Le Jardin de la paix » (*Heiwa no niwa*, titre de cette œuvre) dans une autre langue que celle qui se parle ordinairement à Bénarès, où habite Lal. Cela implique des translations, des recompositions, même si les véhiculants restent fondamentalement les mêmes, puisqu'ils sont issus de la nature. À savoir, s'agissant de lotus (*Nelumbo nucifera*, ou *hasu* dans la langue locale) : huit pétales, comme les huit directions, cela communément symbolise l'harmonie cosmique. Pour l'hindouisme, le lotus est même le symbole du dieu Brahmadeva, dit également Brahmana - devenu en chinois *Fan*

¹³ Sylvie POIRIER, *Les Jardins du nomade. Cosmologie, territoire et personne dans le désert occidental australien*, Münster, LIT Verlag, 1996, p. 55.

¹⁴ « Les plantes poussent », en grec ancien. *Phuton* (plante) est un participe du verbe *phuô*.

(ou *Fantian*, d'où le japonais *Bonten*), ce qui peut aussi vouloir dire « Inde », ou « sanscrit » ; mais si ce *Fan* signifie donc avant tout la manifestation personnelle du Brahman, l'Absolu immuable et éternel, le Moi cosmique dont la manifestation n'est qu'illusion, bref le principe de la vie phénoménale, que les taoïstes interpréteront comme un synonyme du Tao, ce même sinogramme veut dire aussi « pur, limpide, paisible ». Tous ces boutons de fleurs font assez dialogue pacifique entre les cultures, en effet... Voire dialogue entre culture et nature : ces lotus de grès rose, ils sont en train d'éclorre sur une ancienne rizière, construite peut-être il y a des siècles, mais qu'entourent des *susuki* - graminées sauvages - entourés eux-mêmes de *sugi* - cèdres cultivés, mais indigènes au Japon, à telle enseigne qu'on les nomme en latin *Cryptomeria japonica*.

VIII. Lorsque, sous le pinceau des poètes chinois de l'époque des Six-Dynasties¹⁵, la notion de paysage apparut pour la première fois dans l'histoire humaine, se fit bientôt sentir le besoin de l'explicitier, de la mettre en ordre. Tel fut l'objet du premier traité sur le paysage : le *Hua shanshui xu* (*Introduction à la peinture de paysage*), que le peintre Zong Bing (375-443) écrivit vers 440. Dès la seconde phrase, il y est affirmé ce qui suit :

*Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling*¹⁶.

(Quant au paysage, outre la substance visible, il tend vers l'esprit)

Le paysage, *shanshui*, c'est littéralement « les monts et les eaux » ; lesquels ont une substance, *zhi*, qui est accessible aux sens. Ils en ont même beaucoup ; d'où, au lieu de *you zhi* qui serait « avoir forme substantielle (ou substance visible) », *zhi you*, « de la forme substantielle, il y en a »¹⁷. Ce *zhi you* introduit en même temps, sans doute, une nuance concessive, qu'accentue *er* : « mais aussi ». « Mais aussi », et c'est essentiel, le paysage tend vers l'esprit (*ling*). Que signifie au juste ce *ling* ? Cela s'oppose évidemment à *zhi*, « la matière, la substance des choses, [qui] est à l'origine de l'"illusion" dont [selon l'enseignement bouddhique] il faut se défaire »¹⁸. Dans la philosophie taoïste, ce sinogramme *ling* désigne « la vertu des esprits *shen*, (..)

¹⁵ À savoir les dynasties Wu (222-280), Jin de l'Est (317-420), Song (420-479), Qi (479-502), Liang (502-558) et Chen (557-589), qui régnèrent en Chine du Sud tandis que le Nord était envahi par les Barbares. Le terme désigne aussi l'ensemble de la période allant des Trois-Royaumes à la réunification de l'empire par les Sui, soit de 250 à 589 p.C. Sur la naissance de la notion de paysage, v. Donald HOLZMAN, *Landscape appreciation in ancient and early medieval China : the birth of landscape poetry*, Hsin-chu, Tsinghua University, 1996.

¹⁶ Reproduit dans PAN Yungao (dir.) *Han Wei Liu-chao shu hua lun* (*Traité de calligraphie et de peinture des époques Han, Wei et des Six-Dynasties*), Changsha, Hunan Meishu chubanshe, 1999, p. 288.

¹⁷ Selon la glose de l'ouvrage précité, p. 289 : *Zhi you : xingzhi duo. You, duo ye* (« *Zhi you* : beaucoup de formes matérielles. *You* veut dire beaucoup »).

¹⁸ Hubert DELAHAYE, *Les premières peintures de paysage en Chine : aspects religieux*, Paris, École française d'Extrême-Orient, 1981, p. 87.

l'efficace des puissances célestes »¹⁹. Cela n'est pas saisissable dans les seules formes sensibles (*xing*) ; il faut aller au delà, et pour cela - comme dit la première phrase - « le sage purifie son cœur » (*xianzhe cheng huai*). Il pourra ainsi, « savourant les phénomènes » (*wei xiang*)²⁰, y « contempler le Tao » (*guan Dao*)²¹, car celui-ci - la « Voie » - « vérité ultime (...), réalité suprême qui transcende les modalités sensibles et non sensibles de l'être, mais que l'on connaît par l'expérience qu'en donne la pratique de la vertu (*te*) [*de*] »²², n'en est pas moins immanent à ces phénomènes.

IX. Cette idée que la vérité ultime est « manifestée dans le devenir naturel des Dix mille êtres »²³ est fort étrangère à la vision platonicienne, dans laquelle l'être absolu est insaisissable dans le monde sensible ; car, entre les deux, existe une « séparation » (*chôrismos*). En outre, cet absolu est pour Platon intelligible (*noêton*), donc saisissable par le *logos*, alors que le Tao « ne peut être appréhendé par l'esprit discursif »²⁴. En revanche, ce que Platon dit de la *chôra* et de son « troisième genre » (*triton genos*), irréductible à l'intelligible comme au sensible, n'est pas sans traits communs avec la manière dont la tradition chinoise a conçu le rapport des formes matérielles au Tao. Ainsi, dans le *Grand Commentaire (Xi ci)* du *Yi jing (Livre des Mutations)*, il est dit que « Ce qui est en amont des formes visibles est appelé le Tao, ce qui est en aval le récipient » (*Xing er shang zhe wei zhi Dao, xing er xia zhe wei zhi qi*)²⁵. Ledit « récipient » (*qi*), c'est « la matière (...), la substance spécifique des êtres et des choses, [les] objets ou êtres ayant une forme particulière, par rapport à la voie (*tao*) [*dao*] qui est au delà de toute forme »²⁶. La forme est ici clairement conçue comme possédant à la fois un « aval », matériel et tombant sous les sens, et un « amont » qui ne s'y réduit pas, tout en continuant le flux amont-aval et n'étant donc pas au delà d'un *chôrismos* métaphysique, à la manière platonicienne. La forme « prend corps » (c'est le sens verbal de *xing*) dans la dynamique de ce processus, qu'il n'est pas outré de rapprocher de la notion platonicienne de *genesis*. Toutefois, ce n'est pas ce processus qui a focalisé la pensée occidentale, mais - laissant entre les deux termes un vide conceptuel qui est justement le *chôrismos* - d'une part l'être absolu, d'autre part ce qui est nommé « récipient » par le *Yi jing*. En effet, oubliant l'indéfinition de la *chôra* et le devenir de la *genesis*, l'Occident, tout particulièrement dans son paradigme scientifique moderne classique, n'aura finalement considéré que le *topos* des choses, qu'Aristote a défini comme suit :

¹⁹ *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, vol. IV, p. 105, entrée 7197, 2.

²⁰ Le même membre de phrase dit en effet : *xianzhe cheng huai wei xiang*. Reproduit dans PAN..., p. 288.

²¹ Selon le commentaire de LI Zehou et LIU Gangji, *Zhongguo meixue-shi (Histoire de l'esthétique chinoise)*, cité par PAN..., p. 289.

²² *Grand dictionnaire Ricci...*, vol. V, p. 855, entrée 10 535, 3 a.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cité dans le dictionnaire de sinogrammes *Dai jigen*, Tokyo, Kadokawa, 1992, p. 600, entrée 2651, *keijijô*.

²⁶ *Grand dictionnaire Ricci...*, vol. I, p. 531, entrée 975, 8.

[...] reste nécessairement que le lieu (*topos*) est (...) la limite du corps enveloppant (*to peras tou periechontos sômatos*). J'entends par corps enveloppé celui qui est mobile par transport. (...) D'autre part, comme le récipient est un lieu transportable, ainsi le lieu est un récipient qu'on ne peut mouvoir (*houtô kai ho topos aggeion ametakinêton*). (...) Par suite, la limite immobile immédiate de l'enveloppe (*to tou periechontos peras akinêton prôton*), tel est le lieu²⁷.

Cette définition du lieu est comme on le voit statique et délimitante. Le lieu correspond strictement à la forme matérielle (le « corps enveloppé »), sans le moindre flux et le moindre écart possibles puisqu'il en est la « limite immédiate » (*peras prôton*) et « immobile » (*akinêton*).

X. Verrouillant ainsi l'être des choses dans leur *topos*, Aristote a établi un barrage entre l'amont et l'aval des formes. C'est ce qui, plus tard, permit à Descartes d'identifier strictement la nature des choses à leur étendue matérielle, exactement repérable en coordonnées justement cartésiennes sur l'abscisse, la cote et l'ordonnée :

Que ce n'est pas la pesanteur, ni la dureté, ni la couleur, etc. qui constitue la nature du corps, mais l'extension seule²⁸.

Or que se passe-t-il quand cette *extensio*²⁹ - l'étendue - est coupée de la *chôra* qui, matrice et empreinte à la fois³⁰, permet le processus de la *genesis* ? Le flux s'arrête, et le monde n'est plus qu'un champ de *topoi* immobiles, comme le sont les pierres du lit presque asséché du Shinano-gawa en aval du barrage de Nakasato (fig. 3). Celui-ci alimente une centrale qui, au delà des montagnes, fournit l'électricité de la ligne de chemin de fer Yamanote-sen, à Tokyo. De l'Endroit, la capitale pompe ainsi la vie, l'énergie des campagnes de l'Envers, qu'irriguait le Shinano-gawa, le plus long fleuve du Japon. Le Nigérian Olu Oguibe, dont l'œuvre s'intitule justement « Le plus long fleuve » (*Ichiban nagai kawa*), a pris pour thème ce détournement, pour lui symbole des injustices de notre monde³¹. Il a dressé sur la rive un groupe d'anciens poteaux électriques, sur lesquels il a fait graver des poèmes écrits, pour l'occasion, par des lycéens de la région. Ces poèmes, rythmés par les échelons des poteaux électriques, parlent du fleuve interrompu, de la vie de leurs auteurs, de la vie et des fleuves en général ; mais, situés qu'ils sont en aval du barrage, leurs mots ne restituent pas l'écoulement du Shinano-gawa.

²⁷ ARISTOTE, *Physique*, IV, 212 a. Traduction (légèrement modifiée par moi) d'Henri Carteron. Paris, Les Belles Lettres, 1996 (1926), p. 132-133.

²⁸ Titre 4 de la seconde partie des *Principes de la philosophie* (« Des principes des choses matérielles »).

²⁹ Les *Principia* furent d'abord écrits en latin.

³⁰ Le *Timée* compare en effet la *chôra* à une mère (*mêtêr*, 50 d 2) ou une nourrice (*tithênê*, 52 d 4), en même temps qu'une empreinte dans la cire (*ekmageion*, 50 c 1).

³¹ Thème fréquent des œuvres de cet artiste nigérian.

XI. Pourquoi, de nos jours, la poésie échoue-t-elle à faire couler les fleuves, alors qu'à l'inverse les fleuves suscitent la poésie ? Parce qu'il y a un ordre dans les choses, et que l'écoulement des fleuves précède celui des mots. Mais sur quoi donc est détournée l'énergie de la *genesis*, quand l'artifice humain réduit les choses à des objets circonscrits dans leur *topos* ? Alors, il se passe que leur « devant naître » devient manipulable par la technique à un degré inconnu par le passé, conférant à celle-ci une puissance dévorante. En revanche, le sens des choses est appauvri d'autant ; car un *chôrismos*, un barrage interrompt désormais le flux entre l'amont et l'aval des formes. C'est justement pourquoi les mots, déconnectés des choses, deviennent incapables de les mouvoir. Il y a *Entzauberung*, « démagification » du monde, selon l'expression de Max Weber ; et même, comme dit Heidegger, *Entweltlichung* : « démondanisation ». Le monde humain, en effet, ne fonctionne pas plus selon la seule mécanique d'un agencement de *topoi* que les fleuves ne se réduisent aux pierres de leur lit à sec ; ils sont d'abord écoulement de l'eau de l'amont vers l'aval, comme la naissance des choses est le processus d'un devenir. Or cela, c'est non seulement incompatible avec la conception aristotélicienne du lieu, mais c'est impossible dans le cadre de la logique, non moins aristotélicienne, dont cette conception fut la métaphore (à moins que, réciproquement, ce ne fût l'inverse) : la logique du tiers exclu, celle où il ne peut y avoir de *triton genos*³². Autrement dit, la logique du principe d'identité (*A n'est pas non-A*), qui a traversé l'histoire de l'Occident, et qui en particulier a fondé le rationalisme scientifique moderne. Tel est le soubassement et le cadre de la modernité, celui où se définissent nos conceptions voire nos pratiques du lieu, sinon le sentiment que nous en avons.

XII. Or ce cadre qui s'est imposé à tout lieu dans le monde, nous devons à la philosophie japonaise de l'avoir nommément remis en cause dans le mouvement d'idées, centré sur l'Université de Kyôto, qui s'intitula « dépassement de la modernité » (*kindai no chôkoku*). Nous devons en effet à Nishida Kitarô (1870-1945) d'avoir montré que la mondanité (*sekaisei*) du monde relève d'une logique du prédicat (*jutsugo no ronri*), non de la logique aristotélicienne [de l'identité] du sujet (*shugo no ronri*). Cette logique du prédicat, Nishida la nomme plus généralement « logique du lieu » (*basho no ronri*)³³. Pour lui en effet, le prédicat est un lieu qui subsume le sujet. Par exemple, si je dis « Socrate est un homme », je subsume Socrate sous le prédicat «

³² Remarquons en passant que Jacques DERRIDA illustre ces conceptions lorsque, commentant ledit *triton genos* dans sa *Khôra* (Paris, Galilée, 1993), il écrit : « *khôra* n'est ni sensible ni intelligible. Il y a *khôra* (...) mais ce qu'il y a là n'est pas. » (p. 30), « le référent de cette référence (...) n'existe pas » (p. 32), « il y a *khôra* mais la *khôra* n'existe pas » (p. 26). Au contraire, la *chôra* est l'existence (*ek-sistentia*) même des choses dans la dynamique de leur lieu. Mais il ne s'agit justement pas d'un lieu aristotélicien !

³³ Pour une introduction en langue française à ces questions, v. l'ouvrage signalé plus haut en note 5, ainsi que Augustin BERQUE et Philippe NYS (dir.), *Logique du lieu et œuvre humaine*, Bruxelles, Ousia, 1997. Plus récemment, j'ai exposé l'essentiel de mes conceptions à ce sujet dans 'La logique du lieu dépasse-t-elle la modernité ?' et 'Du prédicat sans base : entre *mundus* et *baburu*, la modernité', p. 41-51 et 51-61 dans Livia MONNET (dir.) *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

est un homme ». La conception nishidienne s'accompagne de l'idée que le prédicat est un néant (*mu*) ; car c'est Socrate qui existe vraiment. Cette idée, au premier abord, n'est pas inacceptable du point de vue du Stagirite³⁴, pour lequel « un prédicat n'a pas à proprement parler d'existence, il n'est pas un être, mais il présuppose des existants desquels il puisse être prédiqué »³⁵ ; cependant, alors que pour Aristote « le sujet logique (...[qui]...) est en même temps le sujet ontologique, la substance »³⁶ est de ce fait irréductible au prédicat, la logique du lieu absolutise le prédicat : de subsomption en subsomption, elle aboutit au « néant absolu » (*zettai mu*), qui est négation du néant par lui-même. Cela ne revient pas seulement à une absolutisation du monde, perspective que Nishida pose explicitement :

Le monde historique se forme de lui-même (*jiko jishin wo keisei suru*) auto-formativement (*jiko-keiseiteki ni*), en tant qu'être volontaire-actif (*Ishi-sayôteki u to shite*)³⁷.

Qu'il comprenne indéfiniment cette auto-négation (*jiko hitei*), c'est justement pour cette raison que le monde existe de par lui-même (*sore jishin ni yotte ari*), qu'il se meut de par lui-même, et qu'on peut le considérer comme existence absolue (*zettaiteki jitsuzai*)³⁸.

mais cela comporte une indistinction foncière entre monde objectif et monde subjectif :

Le monde (...) cela ne veut pas dire un monde qui s'oppose à notre moi. Ce n'est autre que ce qui veut exprimer l'être-en-son-lieu absolu (*zettai no bashoteki u wo arawasô to suru*), ce pour quoi l'on peut dire que c'est l'absolu³⁹.

et se ramène donc à un constructivisme absolu. Nishida, en effet, pose explicitement que le monde est « sans base » (*mukitei*) - ce qui fait de lui en même temps le précurseur et le penseur le plus radical des conceptions⁴⁰ que l'on ramasse

³⁴ La tradition occidentale parle en effet volontiers d'Aristote sous ce gentilé, du nom de son lieu de naissance : Stagire, en Macédoine ; ce qui, soit dit en passant, relève exemplairement d'une logique du lieu et non du sujet !

³⁵ Robert BLANCHÉ et Jacques DUBUCS, *La Logique et son histoire*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 35.

³⁶ *Op. cit.*, p. 36.

³⁷ *Nishida Kitarô zenshû (Œuvres complètes de Nishida Kitarô)*, Tokyo, Iwanami shoten, 1966, vol. XI, p. 391.

³⁸ *Op. cit.*, p. 457.

³⁹ *Op. cit.*, p. 403.

⁴⁰ Dérivées en Occident de la conception moderne du sujet (sur ce thème, v. Jean-François MATTÉI, *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris, PUF, 1999). Il pourra donc paraître surprenant que ces conceptions rejoignent, dans un même métabasisme, celles de Nishida dont le point de départ fut au contraire le refus du sujet moderne ; mais l'attracteur commun, en l'occurrence, est le néant, dans lequel sombrent tant le subjectivisme individuel de l'Occident moderne que le subjectivisme collectif du « dépassement de la modernité » (en fait un simple retournement de celle-ci). De ce que j'appelle « métabasisme » relèvent - plus ou moins consciemment - la théorie du signe derridienne et,

aujourd'hui sous le terme de postmodernisme, et qui sont un *métabasisme* : une idéologie du « sans-base » - ; car l'être (*u*) n'est pour lui jamais que le produit de la négation du néant par lui-même. Si cette conclusion peut évoquer les inférences de la cosmologie contemporaine⁴¹, et si les héritiers de Nishida font effectivement leur miel des incontestables analogies qui existent entre la théorie quantique des champs⁴² et la logique du lieu, c'est en oubliant que l'inhérence indéfinie du subjectif à celle-ci mène à cette conclusion purement magique : la réalité n'est autre que ce que nous en disons ; un point, c'est tout.

XIII. Un tel metabasisme est évidemment irrecevable par la physique, et du reste aussi par le bon sens. Restons-en à l'idée, quant à elle extrêmement féconde, que la mondanité relève d'une logique du prédicat ; mais en l'assortissant de cette réserve décisive : le prédicat ne subsume pas le sujet. Il n'en saisit qu'un certain aspect. Autrement dit, le monde a besoin, pour base, d'un sujet dont l'essence ne s'y réduit pas. C'est le sens profond de la métaphore par laquelle Aristote, inventant la notion de sujet (*hupokeimenon*), utilisa pour ce faire le participe d'un verbe qui signifie « gésir sous » : *hupokeimai*⁴³ ; métaphore parente de celle par laquelle le latin *substantia* signifie au départ « ce qui se tient au-dessous », et qui lui est corrélatrice, puisque comme on l'a vu Aristote assimile le sujet à la substance⁴⁴. Ainsi le sujet, comme la substance, est ce qu'il y a « au dessous ». C'est la base, la terre à partir de laquelle peut s'édifier un monde, par la prédication humaine ; c'est-à-dire par la manière que l'être humain a de saisir les choses - la manière de les sentir, de les penser, de les dire, de les faire. De la sorte, le monde n'existe que dans sa relation à la terre ; en d'autres termes, dans la relation S/P, qui ne se ramène pas à $S = P$. La terre (*gê*), cet *hupokeimenon* premier de l'œuvre humaine, ne peut en effet pas être réduite au

plus généralement, la tendance dominante des sciences sociales contemporaines à faire tourner le social sur lui-même. Le metabasisme dur (celui de Nishida) revient à dire que le réel (R) est un prédicat (P) : $R = P$, puisque, subsumant absolument le sujet (S) sous le prédicat, il se ramène à la prédication $S = P$. Le metabasisme mou (celui par exemple du criticisme postmoderne) n'assume pas cet attendu. Laissant la question de R à la physique, il se contente de poser que la réalité mondaine (*r*) est un discours, autrement dit un prédicat : $r = P$; ce qui, en toute incohérence, est rester dans le cadre du dualisme cartésien tout en le répudiant.

⁴¹ Entre autres exemples, v. la récente interview d'Edgard Gunzig dans *La Recherche*, 352 (avril 2002), 87-89 ; laquelle porte en épigraphe cette citation : « Tout ce que nous connaissons ne serait qu'une forme cristallisée de vide », avec pour sous-titre ce commentaire : « La cosmologie bute sur le Big Bang, l'instant initial décrit par une singularité mathématique. Des modèles émergents font appel à une fluctuation du vide quantique qui engendrerait une expansion inflationniste de l'espace-temps et la création exponentielle de particules ».

⁴² « Champ » se dit en physique *ba*, ce qui est le premier sinogramme de *basho*.

⁴³ La traduction d'*hupokeimenon* par le latin *subjectum* (de *subjicere*, « mettre dessous ») relève de la même métaphore.

⁴⁴ Ce qui n'est évidemment pas dire qu'Aristote parlait latin, mais que le monde occidental s'est fondé sur une certaine famille de métaphores, plus ou moins explicites selon les cas.

monde que cette prédication engendre. Elle doit rester « gisante sous le monde », *hupo to kosmô keimenê*⁴⁵. Tel est le sens que je vois dans l'obscur propos heideggérien :

Ce vers où l'œuvre se retire, et ce qu'elle fait ressortir par ce retrait, nous l'avons nommé la terre. Elle est ce qui, ressortant, reprend en son sein (*das Hervorkommend-Bergende*). La terre est l'afflux infatigué et inlassable de ce qui est là pour rien. Sur la terre et en elle, l'homme historial fonde son séjour dans le monde. Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre (*Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her*). Ce faire-venir doit être pensé dans un sens rigoureux. L'œuvre porte et maintient la terre elle-même dans l'ouvert d'un monde. L'œuvre libère la terre pour qu'elle soit une terre⁴⁶.

Monde et terre sont essentiellement différents l'un de l'autre, et cependant jamais séparés. Le monde se fonde sur la terre, et la terre surgit au travers du monde⁴⁷.

Effectivement, l'œuvre humaine, cette prédication de l'étendue terrestre, ne déploie celle-ci en monde que parce qu'elle en fait son *hupokeimenon* ; mais ce faisant - faisant que la terre n'est pas « là pour rien », mais pour fonder un monde -, elle suppose que cette base lui échappe dans le processus même où elle l'institue comme telle : comme support de cette prédication. Autrement dit, la terre doit naître (elle est *natura*) comme telle, c'est-à-dire comme irréductible à la mondanité, dans et de par l'œuvre même qui en fait un monde humain. Donc, à la fois là pour rien (en elle-même) et pour quelque chose (en tant que fondement), elle doit rester une aporie - un sol ferme à travers lequel nos pieds ne puissent « passer »⁴⁸ -, pour que nous nous y tenions debout ; c'est-à-dire humainement⁴⁹.

XIV. Au sens le plus large, cette œuvre prédicative, c'est l'écoumène : la relation de l'humanité à l'étendue terrestre ; ce que l'on peut donc résumer par la formule *S/P* : l'écoumène, c'est la terre prédiquée en monde, mais irréductible à cette prédication⁵⁰. Les œuvres particulières n'ont lieu qu'au sein de cette relation aporétique - la relation

⁴⁵ Je détourne ici un propos d'Isocrate (dans *Oratores attici*, 78) *hê gê hapasê hê hupo to kosmô keimenê*, qui dans son contexte signifie seulement « toute la terre étendue sous le ciel ».

⁴⁶ Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 (*Holzwege*, 1949), p. 49-50. Il s'agit du texte fameux 'L'Origine de l'œuvre d'art'.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁸ Aporie (« contradiction insoluble dans un raisonnement ») veut en effet dire initialement « non (*a*) passage (*poros*) » ; de *peirô* (traverser).

⁴⁹ Je fais en effet l'hypothèse que tout cela dérive de ce que j'appelle la *métaphore première* : c'est en devenant humains, c'est-à-dire en devenant bipèdes tout en inventant la technique et le symbole (v. plus loin, XV), que nos ancêtres ont découvert l'horizon, c'est-à-dire le fait que la terre est *hupo to kosmô keimenê*, et ce faisant ont amorcé le déploiement de la mondanité ; métaphore que Heidegger a poursuivie en faisant (dans *Sein und Zeit*) de l'« horizontalité » (*Horizontalität*) - c'est-à-dire le fait d'être fini par un horizon - un attribut essentiel de la mondanité.

⁵⁰ Sur la théorie générale de l'écoumène, v. Augustin BERQUE, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

écouménale. Tel est en effet leur lieu véritable : cette empreinte-matrice qu'est un milieu humain (S/P), *chôra* qui outrepassa le seul *topos* (S) de leur implantation identifiable dans la pure matérialité de l'étendue. À la fois empreinte et matrice, *topos* et *chôra*, matérielle et immatérielle, physique et phénoménale, la relation écouménale ne relève ni seulement de l'objectif, ni seulement du subjectif, mais d'un *triton genos* : elle est *trajective*⁵¹. Ajoutons que la relation écouménale (S/P) n'est pas seulement géographique, mais nécessairement historique aussi. S'ajoutant en effet à celles qui l'ont précédée, chaque œuvre particulière la déploie toujours un peu plus au delà de la pure identité d'objets dans l'étendue. Chaque œuvre continue ainsi la dynamique de la *chorésie* - le déploiement de la *chôra* où elle a lieu - qui, d'emblée, rend toute œuvre humaine irréductible à la statique *topicité* d'un objet purement circonscrit dans son propre *topos*⁵². L'œuvre particulière déploie un espace - elle « spacie » (*räumt*), comme dit Heidegger⁵³ - parce que son lieu, d'emblée, n'est pas un simple emplacement (une *Stelle*) dans le « pur espace » (*reiner Raum*), c'est-à-dire dans l'étendue de Descartes, mais un *Ort* ; c'est-à-dire le lieu dynamique, spatio-temporel, qui la singularise concrètement au sein de la chorésie générale de l'écoumène. Que Heidegger se soit ou non inspiré de la logique du lieu est affaire d'histoire des idées⁵⁴ ; reste qu'il a écrit :

Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement, l'un d'entre eux devient un lieu et cela *grâce au pont*. Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu⁵⁵.

⁵¹ Sur cette notion de trajectivité, v. *Écoumène*, *op. cit.*, partic. p. 89 *sqq.*

⁵² Sur ces notions de chorésie et de topicité, v. mes ouvrages *Le Sauvage...*, *op. cit.* où ce propos est ébauché p. 161 *sqq.*, et *Écoumène...*, *op. cit.* où il est construit en référence à Platon, Aristote, Nishida et Heidegger, p. 144 *sqq.* ; ainsi que mon article 'Chorésie', *Cahiers de géographie du Québec*, XLII (1998), 437-448.

⁵³ Dès *Sein und Zeit* (*Être et temps*, 1927), Heidegger distingue la *Stelle* - l'emplacement fortuit d'un objet (ce qu'il nomme alors *das Vorhandene*, le « devant-la-main ») quelque part dans l'*extensio* cartésienne - de la *Platz* - la place ontologiquement attributive d'une chose (ce qu'il nomme alors *das Zuhandene*, le « sous-la-main ») dans la « contrée » (*Gegend*) de l'existence ; mais c'est seulement après la guerre, en particulier dans *Bauen wohnen denken* (*Bâtir habiter penser*, 1951 ; recueilli dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958) et dans *Die Kunst und der Raum* (*L'Art et l'espace*, Saint-Gall, Erker Verlag, 1969), qu'il a développé sa théorie du lieu. Pour une synthèse, v. Jacques DEWITTE, *Monde et espace*. La question de la spatialité chez Heidegger, p. 201-219 dans *Le temps et l'espace*, Bruxelles, Ousia, 1992 ; ainsi que - montrant les limites de la conception heideggérienne de la spatialité - WATSUJI Tetsurô, *Fûdo. Ningengakuteki kôsatsu* (*Milieus. Étude humanologique*), Tokyo, Iwanami shoten, 1935, et Didier FRANCK, *Heidegger et le problème de l'espace*, Paris, Minuit, 1986.

⁵⁴ Certains spécialistes soutiennent qu'il a non seulement été influencé - en particulier dans ses propos sur le lieu - par ses contacts avec des philosophes japonais, mais qu'il a volontairement dissimulé cette référence ; v. Reinhard MAY, *Ex oriente lux : Heideggers Werk unter ostasiatischem Einfluss* (*De l'orient la lumière : l'influence de l'Asie orientale dans l'œuvre de Heidegger*), Stuttgart, Steiner Verlag, 1989.

⁵⁵ Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 182-183 (traduction d'André Préau). Ce passage est extrait de *Bauen wohnen denken*.

ce qui illustre son idée de « spaciation » (*Räumung*) ; à savoir que l'œuvre n'est pas circonscrite en une *Stelle* - autrement dit un *topos* aristotélien⁵⁶ dans une *extensio* cartésienne -, mais déploie un certain espace à partir d'elle-même :

La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être* (*sein Wesen beginnt*). (...) Il s'ensuit que les espaces reçoivent leur être des lieux et non de « l' » espace⁵⁷.

XV. Si la *Räumung* heideggérienne, cette ouverture d'un monde à partir de la terre, peut être considérée comme la dynamique de l'œuvre humaine, il est gênant que son antinomie avec le *topos* et avec l'*extensio* la rende incompatible avec la physique. Or la chorésie de toute œuvre dans un milieu humain, comme celle de l'écoumène en général, suppose très physiquement la Terre - la biosphère de la planète Sol III ; ce qui n'est pas qu'une affaire d'ontologie herméneutique. Alors, comment se concilient, dans la spaciation de l'œuvre humaine, le physique et le phénoménal ? À cette question, il n'est pas de réponse possible qui ne tienne compte, également, de l'auteur de l'œuvre : un ou des êtres humains selon les œuvres particulières, et l'humanité en général pour ce qui est de la totalité de l'écoumène. Ainsi, qui s'interroge sur « l'origine de l'œuvre d'art » doit non moins s'interroger sur l'origine de l'espèce humaine. Ce n'est ni l'ontologie de Heidegger, ni la logique du lieu qui pourront nous éclairer là-dessus ; mais l'anthropologie physique, la paléontologie et le travail des préhistoriens. Le déploiement de l'écoumène, en l'affaire, n'est autre que la combinaison triplice de l'*hominisation* - la transformation physiologique de l'espèce devenant humaine -, de l'*anthropisation* - la transformation physique de l'environnement terrestre par la technique - et de l'*humanisation* - la transformation du sens des choses par le symbole. C'est André Leroi-Gourhan⁵⁸ qui a mis cette interrelation en lumière, en montrant comment notre espèce a émergé comme telle - c'est-à-dire humaine - par l'extériorisation des fonctions de notre « corps animal » en des systèmes techniques et symboliques, lesquels ont peu à peu constitué notre « corps social » - je parle quant à moi de notre *corps médial*, lesdits systèmes se combinant nécessairement aux écosystèmes de l'environnement, qu'ils transforment de ce fait en un milieu proprement humain ; autrement dit en écoumène. Or si les systèmes agencent des objets matériels, en eux-mêmes ils ne sont pas matériels. C'est ainsi que la combinaison de ces deux « moitiés » que sont notre corps animal et notre corps médial correspond, sur des bases positives, à ce qui dans l'ontologie heideggérienne est conçu comme « être au-dehors de soi » (*ausser sich sein*), c'est-à-

⁵⁶ Heidegger quant à lui ne le mentionne pas ; ce qui lui permet d'écrire, comme on va le voir, que « les Grecs (...) avaient observé » quelque chose que, justement, le *topos* aristotélien récuse radicalement. Or ce que les Grecs nous ont légué en fin de compte, c'est bien le *topos*, et non pas la *chôra* (que du reste - mais c'est une autre question - Heidegger n'a pas saisie dans le sens où je le fais ici ; sur ce point, v. *Écoumène...*, *op. cit.*, p. 25).

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 183. Italiques de Heidegger.

⁵⁸ Dans *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 2 vol., 1964.

dire auprès des choses de notre monde. Si nous *sommes* (au sens de *ser*, pas seulement d'*estar*)⁵⁹ « dans le monde » (*in der Welt*), c'est parce que le monde est notre corps social ; et si, comme le dit Heidegger, les animaux sont « pauvres en monde », c'est parce leurs fonctions vitales sont entièrement assurées par leur corps, tandis que celui de l'être humain ne saurait survivre sans les systèmes techniques et symboliques qui l'ont prothésé d'un corps social, concrètement incarné en un corps médial dans la biosphère, sur la planète. Et c'est pourquoi la *médiance* - le couplage de ces deux « moitiés »⁶⁰ de notre être que sont notre corps animal et notre corps médial - est bien, comme l'écrivit Watsuji Tetsurô (mais sur des bases phénoménologiques seulement), « le moment structurel de l'existence humaine » (*ningen sonzai no kôzô keiki*)⁶¹ ; c'est-à-dire cette puissance de mouvoir et d'émouvoir qui fait le sens des milieux humains.

XVI. Ce que focalise l'œuvre particulière, c'est ce « moment » - cette puissance de mobiliser en un certain sens - qui est diffusément celui de l'écoumène en général. Autant dire que chaque œuvre concrétise la médiance de chaque être humain (le spectateur comme l'auteur) dans un moment singulier, lequel suppose non moins concrètement l'histoire de chaque milieu humain, comme celle de l'écoumène en général. Ce qui se joue dans cet avoir-lieu de l'œuvre, c'est l'interrelation des diverses échelles spatio-temporelles de l'être, incarnant son déploiement - sa *genesis* - dans l'histoire et dans la géographie ; laquelle interrelation n'est jamais plus sensible que lorsque l'œuvre a lieu - *prend corps médial* - dans la *chôra* au sens le plus concret : dans la campagne. C'est ainsi que l'œuvre des Russes Ilya et Emilia Kabakov *Kome no minoru satoyama no itsutsu no chôkoku* (*Cinq sculptures dans la montagne usagère où le riz mûrit*, fig. 4), en décomposant-recomposant leur unité - un peu comme le théâtre de marionnettes *bunraku* le fait des actants d'une scène -, montre à l'évidence l'interrelation des divers moments qui engendrent une médiance : un cadre naturel (la montagne, etc.), terre du monde à naître ; l'anthropisation de cette terre par la technique (les terrasses des rizières, etc.), ce que rappellent les sculptures proprement dites (les cinq figures de couleur vive, représentant labour, semis, repiquage,

⁵⁹ L'espagnol distingue en effet *ser* (être intrinsèquement, de par sa nature même) et *estar* (être circonstanciellement, se trouver être). Cela permet par exemple aux *Dos viejos comiendo sopas* (*Deux vieux mangeant leur soupe*) de Goya d'échanger ces propos (que j'imagine) :

- *La sopa es un pedazo de pan empapado en cualquier liquido* (La soupe est un morceau de pain trempé dans un liquide quelconque [du moins selon la définition du dictionnaire de l'Académie royale d'Espagne]).
- *No impide que hoy esté buena !* (N'empêche qu'elle est bonne, aujourd'hui !).

⁶⁰ Le néologisme médiance vient directement du latin *medietas*, « moitié » ; toutefois, je l'ai initialement forgé à partir de la notion de milieu pour rendre le concept watsujien de *fûdosei*. À ce sujet, v. *Le sauvage...*, *op. cit.*, p. 162 ; ainsi que *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 (1990) ; ce n'est que dans un second temps que j'ai pu combiner ce concept à la notion de corps médial, née de la lecture de Leroi-Gourhan. Pour plus de précisions, v. *Écoumène...*, *op. cit.*

⁶¹ *Fûdo*, *op. cit.*, première ligne de l'introduction (p. 3 dans l'édition de poche Iwanami Bunko, Tokyo, 1979).

désherbage et récolte) ; son humanisation par le symbole (ici les légendes de ces sculptures, comme tissées dans la « toile » de leur support métallique) ; le cadre qui symbolise l'institution de ce milieu en paysage, dans une artialisation⁶² à la fois *in situ*, par le travail des deux artistes, et *in visu* par le regard du spectateur, venu voir ce « tableau » comme il convient ; c'est-à-dire comme œuvre d'art et de droite à gauche, en suivant les légendes :

Avril. Le soleil brille. La neige a fondu, l'humidité remplit l'air d'une brume légère. Un cheval râblé tire de toutes ses forces la lourde charrue. Au printemps, prépare la rizière avec soin. Pour les nouveaux semis, le nouveau repiquage.

Début mai, le soleil commence à peser. La surface de la rizière emplie d'eau brille sous la lumière de l'aurore. Des mains pleines d'expérience vont semant les graines dans la terre attiédie. Pour que les pousses aiguës se dressent pleines de vie hors de la terre.

Sous le soleil de mai les pousses d'arbre pullulent, l'eau des rizières s'attiédie. Les tiges sorties de la terre s'allongent. Pour que les plants repiqués parent la terre. On retourne le *tawaki*, ce drôle de cadre de bois.

Août, la chaleur est à son comble, on transpire à grosses gouttes. Mais on n'a pas le temps de se reposer, on coupe l'herbe de terrasse en terrasse. Pour que les mauvaises herbes ne recouvrent pas le riz. Le riz tranquille.

Les épis de riz ont poussé si haut qu'on ne voit presque plus personne. Septembre. On manie la faucille, c'est le moment de moissonner, sans laisser un grain. Des rizières, on emporte à grand peine les lourdes gerbes de riz. Pour les sécher et les décortiquer, d'ici le mois d'octobre.

Et les haubans d'acier du cadre métallique nous assurent qu'ici, tout se tient ; comme les légendes calligraphiées dans la pierre des paysages fameux en Chine, ces paroles - qui nous enseignent ce que veulent dire les formes matérielles - ne risquent pas de s'envoler :

Ainsi, l'art de l'écriture incarne pleinement la manifestation visible du rôle de l'être humain dans sa relation au ciel et à la terre. L'art n'est pas conçu comme supérieur à la nature, mais comme son complément indispensable, celui qui lui confère sens et ordre. (...) En Chine, l'inscription est souvent appelée « empreinte » ou « trace » (*ji*).

⁶² Sur le concept d'artialisation, v. Alain ROGER, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, ainsi que diverses publications ultérieures du même auteur. Celui-ci en ramasse la problématique dans Augustin BERQUE (dir.) *La Mouvance. Du jardin au territoire, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999, p. 45-46.

L'empreinte (...) est le symbole de l'enracinement des êtres dans le monde qui les entoure⁶³.

XVII. L'œuvre des Kabakov n'a strictement rien d'ironique, mais c'est à l'évidence une mise en abîme de l'art par lui-même : l'œuvre particulière se réfléchit sur l'œuvre générale qui la porte, la reprenant pour la porter plus loin. C'est le sens même de l'histoire de l'écoumène qui se met là en scène, dans une auto-herméneutique de la médiance. Notre époque est dominée par ce genre d'attitude, qui n'est autre que l'approfondissement de la réflexivité humaine. Peu à peu toute la terre en vient à signifier ce que proclame le rocher sphérique (fig. 5) où le Chinois Cai Guoqiang a gravé - sinité oblige ! - ces lignes, en anglais et en japonais :

Cai Guo-Qiang DMOCA
Dragon Museum of
Contemporary Art
Everything is museum n° 1
Doragon Gendai Bijutsukan
Nandemo bijutsukan n° 1

ce qui peut s'entendre à deux niveaux : d'abord, cela va de soi, comme titre de l'œuvre particulière qui se trouve à quelques pas de là ; mais aussi pour signifier une tendance générale de notre écoumène : c'est toute la Terre que nous sommes aujourd'hui portés à « encadrer » comme un paysage de musée, à l'instar des Kabakov. Après l'étape où le pays devint paysage (en Chine, comme on l'a vu, cela commence vers le IV^e siècle de notre ère, sous les Six-Dynasties, et en Europe à la Renaissance), nous accédons ainsi à ce que j'ai appelé naguère « l'ère du paysagement »⁶⁴ : celle où il y a désormais commutation systématique de « l'environnement comme représentation » avec « la représentation comme environnement »⁶⁵. Mais Cai, tout en jouant avec les initiales d'un musée mondialement connu, s'occupe en fait ici de quelque chose de beaucoup plus vernaculaire. Son œuvre n'est autre qu'un four de potier construit à la manière traditionnelle, ce qu'on appelle au Japon « four grim pant » (*noborigama*), c'est-à-dire bâti à flanc de montagne pour tirer parti de l'effet de tirage, comme une cheminée. Dans la province du Fujian en Chine (dont Cai est originaire), on appelle cela « four dragon » (*long yao*) ; d'où le titre de l'œuvre. Ce four en pleine forêt de montagne est en effet destiné à devenir un musée d'art

⁶³ Yolaine ESCANDE, 'Paysage chinois et inscription du lieu', dans Françoise CHENET, Michel COLLOT et Baldine SAINT GIRONS (dir.), *Le Paysage, état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001, pp. 51-81, p. 79 et p. 81.

⁶⁴ Augustin BERQUE, *Nihon no fûkei, Seiô no keikan, soshite zôkei no jidai (Du paysage à l'ère du paysagement, au Japon et en Europe)*, Tokyo, Kodansha gendai shinsho, 1990. Plus succinctement, v. mon article 'La transition paysagère, ou sociétés à pays, à paysage, à paysagement', *L'Espace géographique*, XVIII (1989), 1, 18-20.

⁶⁵ Augustin BERQUE, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 153 sqq.

contemporain - un musée où les œuvres seraient exposées sans climatisation ni équipements d'antivol, dans ce qui est « peut-être - s'interroge le catalogue - une proposition ironique, à l'opposé des œuvres d'art protégées par l'environnement et les institutions des musées d'art »⁶⁶.

XVIII. Effectivement, c'est là autre chose qu'une sculpture dans une salle de musée. Au flanc de la montagne, s'écoulant de l'amont vers l'aval des formes et, à l'inverse, tirant de l'ouverture inférieure du four vers celle du ciel dans la forêt, allant de l'univers à la trace écrite comme à partir de celle-ci vers l'éclosion du monde, nous faisant à la fois *estar* et *ser*, l'œuvre poursuit son flux ininterrompu dans la concrétude, le croître-ensemble⁶⁷ des signes, des gens et des choses en une certaine contrée (*Gegend*). Telle était bien l'intention de la Triennale d'Echigo Tsumari : comme le commente Kitagawa Fram⁶⁸, l'organisateur de cette manifestation, ici

les artistes quittent le milieu homogène (*kinshitsu na ba*) des galeries et des musées, ils viennent créer leurs œuvres en prise (*kakawatte*) avec un milieu concret (*gutai na ba*), c'est-à-dire un milieu où s'accumulent des couches de temps et d'humanité (*jikan to ningen no sekisô*)⁶⁹.

opération qui selon lui comporte les étapes suivantes :

1. Découverte du milieu (*ba no hakken*) : découverte du charme de la région.
2. Ailleurs (*tasho de*), avant d'arriver à un accord sur l'installation de l'œuvre, se produisent évidemment des heurts et des discussions. Cela, c'est important, c'est alors qu'interviennent les visites d'étude de la région, l'inspection des matériaux, les travaux en collaboration, les stimulations et les échanges.
3. Comme il n'y a pas moyen de comprendre le milieu de ces œuvres d'art (*âto no ba*) sans aller sur place, cela attire les visiteurs⁷⁰.

Le but essentiel de l'opération, c'était en effet d'attirer du monde ; car il s'agit d'une région déperissante, minée par l'exode et le vieillissement, cachée dans l'ombre du Japon de l'Envers. Personne ne pouvait plus y croire aux mesures d'incitation d'ordre économique et matériel, ce que naguère l'on concevait comme « l'infrastructure » ; d'où, un jour, l'idée de renverser les choses, en commençant par l'immatériel et la gratuité. L'idée magique, en quelque sorte, d'inverser le principe de Zong Bing... L'ensemble de la zone concernée, regroupant six municipalités, couvrait 762 km². La « triennale » (mais c'était la première d'une série dont on ne connaît pas la suite) s'est

⁶⁶ Echigo..., *op. cit.*, p. 84.

⁶⁷ Le français « concret » vient du latin *concretus* : littéralement « crû ensemble », participe passé de *cum crescere*.

⁶⁸ Ce prénom peu commun en japonais est le nom du navire avec lequel Amundsen explora l'Antarctique. M. Kitagawa dirige à Tokyo la galerie Art Front.

⁶⁹ Echigo..., *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰ *Ibid.*

tenue du 20 juillet au 10 septembre 2000 (Heisei XII), avec la participation de 142 artistes, venus de 36 pays. Certaines de leurs œuvres furent un geste éphémère (ainsi *Les Linges*, de Christian Boltansky), d'autres sont là pour durer (telle la *Maison de la lumière*, de James Turrell) ; mais la plupart étaient encore en place quand j'ai visité la contrée, le mois d'octobre qui suivit. C'était une fin de semaine, et il y avait incontestablement des visiteurs, locaux ou non ; par exemple, venus passer la nuit dans la *Maison de la lumière*, un groupe d'étudiants du Kansai (la région d'Ôsaka). J'ai plus tard eu un dialogue avec M. Kitagawa⁷¹, le 22 décembre suivant. À l'interrogation la plus lourde - quels seront les effets socio-économiques de l'opération ? -, personne ne pouvait encore avoir de réponse. Dans ce Japon de l'Envers, tout était alors sous la neige. Sous beaucoup de neige.

Maurepas, 27 mai 2002.

⁷¹ 'Basho to âto' (*Lieu et art*), p. 293-333 dans *Toshi, kenchiku kûkan no bashosei. Toshi wo meguru Ogyusutan Beruku no renzoku taidan* (*Le sens des lieux dans l'espace urbain et architectural. Dix entretiens d'Augustin Berque*), Sendai, Miyagi Daigaku, 2001.