

DU PAYSAGE AU VISAGE (POUR PERSONNE), OU DE L'INDIFFÉRENCE ESTHÉTIQUE

Filippo FIMIANI

Très grand arbre mendiant qui a fripé son patrimoine, face
brûlée d'amour et de violence où le désir va encore chanter.

Saint-John Perse

Und seine Zweige rauschten

Als riefen sie mir zu:

Komm her zu mir, Geselle,

Hier find'st du deine Ruh'!

Et ses branches bruissaient,
comme si elles m'appelaient :
Viens près de moi, compagnon,
ici tu trouveras le repos!

Wilhelm Müller / Franz Schubert

Solitudes, expressions, absorptions

Rainer Maria Rilke a écrit :

Nous sommes habitués à voir des figures comme des personnages, à observer des mouvements, à déduire des actes de la volonté, alors que le paysage n'a aucun personnage [*die Landschaft hat keine Gestalt*] et qu'il ne *veut* point quand il se meut. [...] Avec les hommes, nous sommes habitués à déduire beaucoup des mains, à tout déduire du visage, où, comme une montre, les heures de leurs âmes sont affichées [*tragen und wiegen*]. Mais le paysage, il n'a ni mains ni visage, ou, mieux, il est entièrement visage [*ist ganz Gesicht*], et, par la grandeur incalculable de traits, il suscite chez l'homme de la terreur et de la servitude. [...] Il faut l'avouer : le paysage nous est totalement étranger, on est effroyablement seuls avec des arbres en fleur, ou des fleuves jaillissants. Seuls avec un mort, on n'est point si seuls et abandonnés qu'avec un arbre. Même si la mort est mystérieuse, plus mystérieuse encore est une vie qui

n'est pas notre vie à nous, une vie qui ne participe pas à notre existence et qui, sans nous voir, célèbre ses fêtes, auxquelles nous assistons avec malaise et hors-place, comme des hôtes arrivés par hasard et qui parlent une autre langue¹.

Rédigée au début de l'année 1900, cette page étonnante ne cesse de nous toucher et nous interroger encore aujourd'hui. Avant de nous en approcher, avec toute la pudeur et passion nécessaires qu'elle requiert, on y remarquera d'abord la thèse majeure développée par Rilke dans le livre consacré à la colonie artistique de Worpswede située à quelques encablures de Brème: le paysage, nous dit le poète bien au-delà de l'indication du sujet et du genre pictural, nous est indifférent, et plus que la mort propre et d'autrui. Voilà la question, à la limite de l'insupportable justement parce qu'à la limite même de notre humanité et de notre nature ainsi que de notre idée habituelle de la morale et de l'esthétique. Un arbre nous est plus indifférent que la mort: pourquoi? Puisqu'il est totalement expressif et pourtant il n'exprime aucune intériorité, et donc il ne nous fait pas face. Comment faisons-nous face cependant à ce qui n'a aucun visage ni intériorité? Comment répondons-nous, comment correspondons-nous à un art poétique de la *physis* comme telle, art qui englobe bien entendu la défiguration et le travail négatif de la mort et qui, comme telle, nous est tout Autre – tout autre peut-être plus que l'anti-visage, *die Unterlage* et *das Nichtgesicht*, de la chair informe qui s'expose soudain et inverse comme un gant les masques sociales des passants entrecroisés par Malte² à Paris, la grande ville où on meurt en fausse solitude?

Ces questions nous semblent à peine nous concerner, puisque nous, de notre côté, nous, nous autres les hommes, et notamment nous autres hommes modernes postcartésiens, nous ne sommes que des spectateurs extérieurs, à bonne distance et en toute sécurité, autrement dit totalement dédiés, et donc condamnés, à la signification par les moyens des représentations mentales et langagières.

Rilke poursuit:

On ne commença à comprendre [*begreifen*] la nature que lorsqu'on ne la comprit plus; lorsqu'on sentit [*fühlte*] qu'elle était l'Autre, l'élément indifférent [*das Teilnahmslose*] qui ne possédait pas de sens pour nous accueillir: c'est alors seulement qu'on fut sorti d'elle, sorti en solitaire d'un monde solitaire. Et c'est ce qu'il fallait, la traiter en artiste; on n'avait plus le droit de l'éprouver comme une matière en cherchant la signification

1. Rainer-Maria RILKE, *Du paysage*, dans *Ceuvres en prose. Récits et essais*, édition établie et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 742 sq., ainsi que la citation suivante.

2. Sur cela, j'ose renvoyer à *Portrait of the artist as an old dog: Of Rilke, Cézanne, and the animalisation of painting*, « RES. Anthropology and Aesthetics », 44, 2003, p. 113-121.

[*die Bedeutung*] qu'elle possédait pour nous, il fallait l'éprouver objectivement comme une grande réalité présente [*als eine große vorhandene Wirklichkeit*].

À propos des tableaux de Berthe Morisot, Valéry, dont Rilke traduit plusieurs poèmes, diagnostiquera parfaitement quelques années plus tard les prémisses et les conséquences de cette contrainte de la signification, fatale à la vie sensible. L'écrivain insomniaque des *Cahiers* cernera avec lucidité les habitudes implicites de nos regards les plus ordinaires au monde qui nous entoure, et pas par hasard, il prendra comme exemple justement un paysage de campagne, c'est-à-dire un lieu et une situation apparemment immaculés des préoccupations pratiques et des excitations sensorielles qui affectent et dérangent la vie du citoyen de la ville moderne, telle que Paris pour Monsieur Teste ou pour Malte Laurids Brigge. Nous, Valéry l'affirme, « nous ne voyons aussitôt que des espoirs ou des regrets, des propriétés et des vertus potentielles, des promesses de vendange, des symptômes de maturité, des catégories [végétales et] minérales; nous ne voyons que du futur et du passé, jamais les taches de l'instant pur. [Le] souvenir chasse le présent, l'utile chasse le réel, la signification des corps chasse leur forme³ ». Si Valéry esquisse au fond une sorte de typologie des regards humains face au paysage – un philosophe, un géologue, un homme de guerre, un paysan, auxquels il juxtapose un peintre, c'est-à-dire un être fictionnel ou un personnage philosophique, une hypothèse critique et euristique –, cette petite table de généalogie comparée nous confirme que, tantôt face à un lieu naturel, tantôt face à un paysage dépeint, nous ne voyons que des signes intelligibles et transparents. Face au visible, naturel ou artefactuel, voire artialisé, nous ne percevons que des signes renvoyant à un contenu déjà donné et puis intégré par une pragmatique de la perception totalement finalisée à quelque satisfaction ou à une quelconque utilité.

Les tableaux postimpressionnistes de Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler et d'autres peintres du cercle de Worpswede, suggèrent d'abord à Rilke, avant la rencontre choquante avec les peintures de Cézanne à Paris, quelques années plus tard, une idée de la peinture incapable, comme affirme en 1948 Merleau-Ponty, de « rendre la naissance même du paysage sous nos yeux » et d'« engendrer les contours et les formes des objets comme la nature les engendre⁴ ». Cette impossibilité dépasse les styles et les techniques picturales, car, au fond, elle est propre à nous-mêmes, à nous autres les spectateurs du tableau ou de la nature, à nous

3. Paul VALÉRY, *Berthe Morisot*, dans *Ceuvres Complètes*, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1303.

4. Maurice MERLEAU-PONTY, *Causeuses*, textes établis et annotés par Stéphanie Ménansé, Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2002, p. 19, 21.

qui sommes toujours des êtres-d'en-face et à distance ; à nous qui – au moins normalement et consciemment – ne sommes pas dans le tableau et n'apportons pas grand-chose avec notre participation corporelle et émotionnelle à ce qui vient à la visibilité, en nature et en peinture, même si le *landscape* et le *bodyscape* s'entrelacent et s'influencent réciproquement tout en restant, nonobstant cela, chacun à sa place. Selon le type et l'idéal de la connaissance de la tradition philosophique qui est la nôtre inaugurée par Descartes et poursuivie par l'hyper-subjectivisme sartrien critiqué très tôt par Merleau-Ponty, nous sommes les sujets d'une « contemplation des objets inanimés, des choses indifférentes, et qui ne nous touchent pas⁵ ». L'indifférence ontologique et expressive de la nature, presque emblématisée *pars pro toto* par l'arbre dans la page de Rilke, est donc totalement inversée : elle est désormais l'indifférence instituée par la différence pure de l'Ego et de l'acte intentionnel et irréalisant de la conscience face au monde.

Selon cette attitude spectaculaire de la conscience, la nature est ainsi une pièce théâtrale, ou, selon Rilke, elle est un texte à traduire, à lire et à interpréter. Cette analogie, qui, certes, reprend la très longue histoire de la métaphore fondamentale du monde comme livre et de la visibilité comme lisibilité – dont Blumenberg⁶ a reconstruit une partie essentielle –, anticipe le *monde expliqué* de la première élégie de Duino (1922), dans lequel nous autres hommes ne sommes pas à l'aise alors que les animaux sont inscrits dans le bien-être du milieu naturel, dans la forme de vie de l'*Umwelt* qui leur est propre.

Et pourtant, malgré cela, le paysage réel et dépeint, est le véhicule ou, plus précisément, le médium d'une expressivité généralisée. Il est en fait entièrement visage, mais il nous fait face sans s'adresser véritablement à nous ; pour ainsi dire, il ne fait pas sujet, il n'est pas à la première personne. Pour cela, il s'écarte de la tradition romantique et symboliste, des correspondances baudelairiennes et des mauvais regards peuplant l'espace nocturne mis en scène par Redon et d'autres. Du paysage dévisagé décrit par Rilke, milieu sans personnages et dénudé des signes de l'homme et ses activités, des corps et des actions, scène sans figures ni figurants qui nous font signe et regardent, on dirait plutôt qu'il est caractérisé par la fonction d'absorption mise à jour par Michael Fried.

5. Maurice MERLEAU-PONTY, *Être et Avoir*, dans *Parcours, 1935-1951*, édition établie par Jacques Prunair, Lagrasse, Éditions Verdier, coll. « Philosophie », 1997, p. 35 ; le compte-rendu de *Être et Avoir* de Gabriel MARCEL, publié en 1936, est contemporain à *La Transcendance de l'Ego* de Sartre.

6. Cf. Hans BLUMENBERG, *Lisibilité du monde*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2007 ; pour une mise au point, Emmanuel Alloa et Muriel Pic (sous la direction de), *Lisibilité / Lesbarkeit*, « Trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften », 10, 2012, p. 2-18.

Il serait donc peut-être utile capitaliser les analyses développées en sémiotique, phénoménologie, psychanalyse et anthropologie sur le regard regardé et la fondamentale relation entre voir et être vu. Il s'agit de pages décisives et fertiles, dont je ne peux discuter ici ni les enjeux ni les détails, notamment développées par Meyer Schapiro⁷, Lacan et Merleau-Ponty. Dans *L'œil et l'esprit*, on tombe sur ce propos d'André Marchand partagé par Paul Klee – qui, suite à l'école de la morphologie goethéenne, dans sa célèbre conférence de 1924 eut recours à l'image de l'arbre pour représenter l'artiste comme un médium ou un intercesseur des mécanismes de transformation de la nature : « Dans la Forêt, j'ai senti que ce n'était pas moi qui regardait la forêt, j'ai senti certains jours que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient, moi j'étais là, écoutant⁸... »

Avec ces outils interprétatifs, on s'aperçoit que l'inquiétante étrangeté de la page rilkenne tient aussi au fait qu'elle décrit des formes naturelles qui, comme les apparences animales, sont souverainement expressives mais pas nécessairement pour être vues, au moins par un spectateur externe, ou plus précisément extériorisé, comme l'est le sujet philosophique depuis Descartes. Les arbres sont des formes manifestement visibles qui pourtant ne visent pas une réception ou une représentation perceptive : inadressées, elles sont, comme dit le zoologue suisse Adolf Portmann⁹, « apparences sans destinataire », *unadressierte Erscheinungen*. Le paysage rilken est donc un phénomène sensible qui pourtant ne nous engage pas dans une relation esthétique, ni perceptuelle et pragmatique, ni empathique et émotionnelle. Sa visibilité est « pour personne », elle instaure plutôt une frontalité sans visage, une présentation ou une exposition – le paysage, ça se montre : il est une présentation de soi, une *Selbstdarstellung* impersonnelle qui précède toute perception et représentation, et qui, à la limite, ne réalise aucun véritable lien de co-naturalité entre sujet et monde. Lien qui, quant à lui et en principe, est purement expressif et antérieur à toute donation de sens, toute constitution intellectuelle et toute connaissance abstraite de la part du sujet.

7. Je ne peux que renvoyer au « ça montre » de l'anecdote de la boîte de sardine proposé par Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Séminaire XI*, édition établie par Jacques-Alain MILLER, Paris, Le Seuil, coll. « Point », 1990, p. 88 *sq.*, et à Meyer SCHAPIRO, *Frontal and profile as symbolic forms*, dans *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, Walter de Gruyter, 1973, p. 37-47, ainsi qu'à Dagobert FREY, *Dämonie des Blicke*, Wiesbaden, Akademie, 1953, p. 6 *sq.*

8. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 18-19.

9. Adolf PORTMANN, *L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes*, trad. de l'allemand par Jacques Dewitte, « Études phénoménologiques », 23-24, 1996, p. 160 *sq.* ; cf. Bertrand PRÉVOST, *Les apparences inadressées. Usages de Portmann (doutes sur le spectateur)*, 2010, [http://www.fabula.org/atelier.php?Les_apparences_inadress%26eacute%3Bes#_edn8].

Physionomies de l'inhumain

Ainsi, en tant que spectateur contraint à n'être que tel, le sujet expulsé du paysage que décrit Rilke est aliéné aussi de sa propre vie perceptuelle ; il est comme désubjectivisé de sa chair, qui pourtant engendre sans cesse des relations de co-appartenance dynamique, voire motrice, c'est-à-dire des possibilités risquées d'épreuve vitale de soi par rapport aux choses et aux êtres. Dépeuplé et dépersonnalisé, le paysage sans figures humaines et personnages actifs dont nous parle Rilke ne permet aucune affinité ni sympathie, au sens de *Mitgefühl* et *Mitempfindung*. Il ne mobilise aucun sentiment moral partagé et fondé sur l'ontologie la plus élémentaire, c'est-à-dire sur la finitude et la mortalité de l'être de tous les êtres, sentiment qui peut s'intensifier jusqu'à la compassion, au *Mitleid*, pour notre prochain inconnu.

Apparemment, le paysage sans l'homme de Rilke semble nier toute empathie, au sens technique de l'*Einfühlung* mis au jour par Robert Vischer en 1873. Rilke a peut-être lu le texte du philosophe allemand à travers Worringer – dont il a sûrement compulsé *Abstraction et empathie* très tôt, en 1913, ou peut-être dès sa parution, si on tire des hypothèses d'une lettre enthousiaste à Lou Salomé et de l'envoi à Balthus. Or, Vischer qualifie justement de « physiognomique ou d'expressive [*stimmungsvoll*] [le] sentir empathique durable et stable dans la forme immobile du phénomène », notamment paysager¹⁰.

Il faut donc différencier une empathie de tonalités émotives, statiques ou motrices, d'avec une empathie d'activités, intentionnelles ou involontaires. Le paysage sans personnages et sans volonté dont parle Rilke est opposé et complémentaire au paysage venteux et comme multiplié en mille particules du Fuji, repris ensuite par Jeff Wall¹¹. Dans cette scène agitée et fourmillante tout est en mouvement : les arbres et les manteaux des hommes, les feuilles, les papiers et les oiseaux,

10. Robert VISCHER, *Du sentiment optique de la forme*, trad. de l'allemand par Maurice Elie, préface de Carole Talon-Hugon, dans *Aux origines de l'empathie, Fondements & fondateurs*, Nice, Ovidia, coll. « Au-delà des apparences! », 2009, p. 77.

11. Cf. HOKUSAI, *Ejiri in Suruga Province (Sunshû Ejiri)* (1830-1833), gravure sur bois, 38,2 x 25,9 cm, London, British Museum, et Jeff WALL, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, lightbox, 229 x 377 cm, London, Tate Modern ; pour une lecture selon les théories de l'empathie motrice, David FREEDBERG, *Movement, Embodiment, Emotion*, in Thierry DUFRÈNE, Anne-Christine TAYLOR (dir.), *Cannibalismes Disciplinares. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA/Musée du quai Branly, 2010, p. 37-61, et Filippo FIMIANI, *Fantasma dell'arte*, Naples, Liguori, coll. « Mediologie », 2012, p. 59-82, ainsi que « De l'incorporation et ses valeurs d'usage », in Alexandre GEFEN, Bernard VOUILLOUX (dir.), *Empathie et esthétique*, Hermann, Paris, 2013, p. 329-349.

emportés par le vent, ils nous arrachent, nous autres spectateurs extérieurs, ils nous transportent avec eux, à perte de vue et à corps perdu, éparpillés et disséminés, poussés malgré nous à participer virtuellement à cette expressivité métaphorisante, ineffable et immatérielle qui touche à l'organique et à l'inorganique, qui fait se toucher les êtres vivants et les choses inanimées.

Reprise par tous les théoriciens de l'empathie, cette différenciation nous permet de mieux comprendre l'élément le plus frappant des mots de Rilke. Il faut souligner que Rilke met en rapport, d'un côté, l'indifférence entre le paysage sans figures ni mouvements remarquables, apparents ou réels, et l'homme qui le contemple, et, de l'autre côté, la distance entre un homme vivant et la mort, la mort d'un autre homme mort : la première relation de solitude est, affirme-t-il, plus forte et vraie que la deuxième. Si donc, selon l'analogie déjà présente chez Robert Vischer et Valéry, l'empathie physiognomique « traduit » instantanément les signes immobiles et l'aspect des choses sans vie en la signification comportementale humaine correspondante, Rilke introduit une sorte de chiasme ou d'inversion au cœur de cet échange entre signes et corps, entre sémiotique et somatique, entre phénoménalité et signification.

C'est la substance même de l'être humain, c'est son humanité, qui est contestée : l'indifférence du paysage est, en fait, condensée dans la solitude sans échanges entre un arbre et un être humain ; mais, ensuite, cette solitude dépasse, par intensité et vérité, la relation d'étrangeté entre un homme vivant et un autre homme mort, entre notre corps en vie et le corps inanimé d'autrui. L'empathie avec l'inhumain et l'inerte s'inverse donc en apathie du vivant et des vivants entre eux ; la nature devient déshumanisation de la nature de l'homme et aboutit à une déflation de toute sympathie et de toute compassion entre les hommes.

Pour mieux saisir l'enjeu de cette inversion de l'empathie et de l'auto-objectivation de l'être humain en d'autres formes qui lui sont extérieures, on pourrait lire en filigrane de la description paysagère de Rilke la portraiture onirique d'Albertine endormie par Marcel, portraiture faite « avec une satisfaction de botaniste¹² ».

Voici la page, très célèbre, de Proust¹³ :

Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là, et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver, que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue

12. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1987, p. 798.

13. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III, 1988, p. 578-580.

une plante. [...] En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange, et qui cependant m'appartenait davantage. [...] Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était au dehors ; elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En le tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. [...] En effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté, dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. [...] Par instants, elle était parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants.

Le corps d'abandon et immobile de la jeune fille en fleur, qui, dès son apparition à Balbec, n'est « qu'une fleur que [les] yeux [de Marcel] seraient chaque jour sollicités de venir regarder, mais une *fleur pensante*¹⁴ », est métamorphosé en corps végétal, inorganique et sans vie. Ramené à l'âme végétative et à la matérialité humorale du vivre biologique et du rêve, le corps horizontal et au repos d'Albertine se soustrait à toute institution, à toute *thésis* au sens grec d'établissement et mise en place. Ce corps endormi, ne réalise même pas l'événement de la position la plus élémentaire et originaire du moi à partir de laquelle le sujet se situe dans un lieu-foyer et se met en relation avec le monde de la veille. Si Husserl recourt à l'analogie avec l'arbre pour dire que le *Leib*, que le corps vivant, est le « zéro fixe de l'orientation¹⁵ », c'est Lévinas qui reformule cet énoncé fondamental de la phénoménologie et nous donne la clé pour mieux voir ce que Marcel regarde lorsqu'il contemple Albertine endormie. Pour Lévinas, « en nous couchant, en nous blottissant dans un coin pour dormir, nous nous abandonnons à un lieu – [qui] devient notre refuge en tant que base » et, donc, que « c'est à partir du repos, à partir de la position, à partir de cette relation unique avec le lieu, que vient la conscience¹⁶ ». Le corps végétalisé d'Albertine, absorbé et altéré par le sommeil, affirme tout autre chose, peut-être le *tout Autre* par rapport au Même du sujet, à sa possibilité même. Le corps radicalement passif d'Albertine, devient le médium naturel, le relais biologique d'une indifférenciation de la nature même de son être

14. *Ibid.*, p. 501.

15. Edmund HUSSERL, *La terre ne se meut pas*, trad. de l'allemand et présenté par Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Philosophie », 1989, p. 92.

16. Emmanuel LÉVINAS, *De l'existence à l'existant*, 2^e éd., Paris, Vrin, 1984, p. 119-120.

humain. Il se désinstalle de toute position ontologique et déclenche une désindividualisation imperceptible et moléculaire de ses qualités substantielles. Le corps d'Albertine est un corps-passager, pour ainsi dire un corps de passe, un organisme passe-partout qui est fleur et arbre, puis fruit désaltérant et, finalement, paysage.

Sous les yeux de Marcel, il arrive donc quelque chose. Quoi? On est très loin du modèle, ou plus précisément du pôle projectif de l'empathie. Le phénomène de la projection va, en général, du sujet à l'objet selon un processus de personnalisation symbolique et d'incarnation de qualités concrètes ou abstraites, psychiques ou conceptuelles. Dans les lignes proustiennes affectées par un sentiment d'expansion et d'effraction réciproques des corps de l'aimant et de l'aimée, s'il y a de l'empathie, elle va à contre-courant de toute humanisation de la nature organique et inorganique non-humaine par projection, incorporation ou substitution. Si, comme écrit Robert Vischer, « c'est avec *désir* que nous étendons nos bras dans la ramure de cet arbre¹⁷ » que nous contemplons de loin et qui mobilise chez notre corps une action à distance, et si, comme dira Theodor Lipps aussi « mon activité n'appartient pas au bras qui est étendu » vers cet arbre¹⁸ – un artiste comme Giuseppe Penone¹⁹ approfondira cette dé-subjectivisation du geste d'amour dans une mémoire inorganique –, on peut dire sans peine que le regard de Marcel intensifie et déplace à la fois la poursuite érotique de son acte scopique, virtuellement agressif et préhensif, vers des formes autres, inorganiques et inhumains.

Et pourtant, dans cette attitude de Marcel face à Albertine – où survit peut-être celle d'Apollon en quête de Daphné –, il faut surtout saisir une puissance polymorphique végétale qui est transfigurée et emportée par une véritable indifférenciation. Les formes envisagées par Marcel, elles aussi, comme les formes inhumaines du paysage pour le spectateur rilkien, lui sont finalement indifférentes et échappent à toute prise et mise en figure. Pris malgré lui dans le processus de modification à l'œuvre dans le corps d'Albertine, le narrateur se différencie de lui-même, devient le différend par rapport à soi et à sa nature même, à sa spécificité génétique et générique; il se neutralise par rapport à son appartenance à l'espèce humaine et au genre sexuel. Entre Marcel et Albertine endormie, il ne s'agit plus,

17. Robert VISCHER, *loc cit.*

18. Theodor LIPPS, *Empathie, imitation interne et sensation organique*, trad. de l'allemand par Maurice Elie, dans *Aux origines de l'empathie*, cit., p. 109.

19. Je songe à Giuseppe Penone, *Il poursuivra sa croissance sauf en ce point*, 1968-1978, et *Mano e albero*, 1973, deux photographies, 1 élément en bronze, chaque photographie, 50 x 41 cm, main en bronze, 23 x 13 x 4,5 cm, Collection Francisco Capelo, Paris. Cf. Giuseppe PENONE, *Respirer l'ombre*, trad. de l'italien de Camille Gendrault, préface de Didier Semin, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Écrits d'artiste », 2000, p. 8 sq.

ni de présupposer la personnalité du sujet qui regarde – tout en hypostasiant le pôle projectif de l'empathie, par ailleurs emphatisé par Lipps –, ni d'y décrypter son affirmation par personnification, par transfert et transfusion, dans d'autres formes de la nature. Ni l'un, ni l'autre, l'indifférence est l'espace – le paysage – de leur rencontre sans réciprocité.

Le devenir-paysage d'Albertine est donc l'autre face de la transfiguration paysagiste que Rilke envisage dans les portraits réalisés par Rembrandt. Le mystère et la sublimité du maître hollandais, qu'on lit dans le texte d'ouverture de *Worpswede*, réside dans le fait qu'il « a vu et peint les êtres humains comme des paysages [et dans le fait qu'il] renonce aux arbres pour utiliser comme arbres et buissons les hommes eux-mêmes ». Peinture paradoxalement antipsychologiste, donc, sinon plus radicalement antihumaniste, celle de Rembrandt, dont pourtant Georg Simmel (1916) souligne l'individualité et l'unicité des sujets choisis en terme d'une universalité immanente, non typologique ou illustrative, qui est par ailleurs strictement liée à l'unité complexe et à la fugacité aspectuelle et non-tectonique de la peinture, à la clarté relative et non-linéaire, non-plastique et non-tactile, si bien expliqué par Wölfflin (1915) justement à propos du feuillage des arbres caractéristiques du peintre hollandais. Chez Proust, l'imperceptible métamorphose du corps d'Albertine est émancipée de la personnalité psychologique de celui qui regarde et du pôle subjectif de la projection empathique et se fait de plus en plus abstraite et virtuelle. Se faisant sous les yeux de Marcel à travers les lunettes de la description littéraire, cette métamorphose va de l'individuel vers le général, de l'autonomie de la forme vers le continu du fond, vers le paysage. Elle expose le travail de la figurabilité même, c'est-à-dire le mouvement sensible où le perceptif et le sensoriel se mélangent au psychique. L'aspect se confond avec l'affect. Aveuglé à la figure présente, le regard de Marcel va ainsi du passé individuel au passé pur, à l'enfance qui n'appartient à personne, elle passe du récit d'une âme individuelle à une histoire naturelle de l'être qui, comme Rilke dit dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge* et dans la conférence sur Rodin, ne passe pas mais survit à travers les êtres, leurs désirs et souvenirs.

Rilke a été parmi les lecteurs les plus précoces et attentifs de la *Recherche*, ainsi que des textes en langue allemande sur l'empathie et l'abstraction dans les arts visuels, et on peut faire l'hypothèse que cette double lecture, parmi d'autres, ne cesse de nourrir sa poétique du paysage et de la mémoire. Dans une lettre en juin 1914 à Lou Salomé, il écrit sa surprise de voir resurgir du passé « des éléments négligés ou à peine conscients – [...] chacun d'eux, avec l'innocence d'un paysage [*gleichsam landschaftlich schuldlos*], [qui] prenait une évidence limpide [*reine Sichtbarkeit*], [qui] était là, m'enrichissait, m'appartenait –, de sorte qu'il

me semblait, pour la première fois, entrer en possession de ma vie, non point par une appropriation analytique, une exploitation, une dissection du passé, mais grâce à cette véracité qui gagnait jusqu'à mes souvenirs ». L'affinité avec Proust, finement notée par Karine Winkelvoss²⁰, s'accompagne donc à proximité de la *Kunsttheorie* de Konrad Fiedler et Alois Hildebrand : la mémoire involontaire fait couple avec *eine reine Sichtbarkeit*. Revivre le passé au-delà du simple ressouvenir ne concerne ni la vérité de l'analyse ou le vraisemblable de la ressemblance et de l'analogie, ni les concepts ou les figures signifiants. Le réel du passé n'arrive pas au sujet grâce à la représentation ; mais là, où la représentation s'ouvre sur l'événement de l'apparition, le resurgissement du vécu se fait, se défait plutôt et se défigure en surgissement figural de la plus grande intensité et évidence visuelle.

Or, ce lieu d'une pure visibilité, est justement abstrait, puisque perceptivement indifférent à la différence iconique entre figure et fonds et irréductible à toute reconnaissance d'une forme définie et d'un contenu déjà donné. Et pourtant, comme le paysage qui est entièrement visage mais indifférent aux hommes et inhumain plus que la mort d'autrui, il fait signe au sujet – mais vers quoi ? Vers un processus inachevé de subjectivation esthétique.

Révisions

C'est précisément cet enjeu entre paysage et subjectivation que je retrouve, mais comme en négatif, chez Paul Claudel. Chez l'auteur de *Art Poétique* et *Connaissance de l'Est*, si admiré et si longuement commenté par Merleau-Ponty, Jean Wahl et Henri Maldiney, toutes les catégories jusqu'ici rencontrées sont en fait décidément contestées au nom d'un regard sur la nature et la peinture qui est, pour le dire avec lui, une *révision*, c'est-à-dire en même temps une vision seconde, pensive et après-coup, et une vision rapprochée et attentive, une vérification et un recensement aboutissant à une réconciliation et à une approbation ; finalement à une jubilation – on est très proche du *computare* de la mystique. Ailleurs, Claudel parle d'exégèse et de restitution, voire de restauration et de lecture écdotique du texte antérieur et originel de la nature imprimé en édition *ne varietur* par Dieu²¹. Il parle ainsi de « caractère », de « type » et de « geste » d'une certaine famille

20. Karine WINKELVOSS, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand – université de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 333.

21. Cf. Paul CLAUDEL, *Les Psaumes et la photographie* et *Conversations dans le Loir-et-Cher*, dans *Œuvres en Proses Complètes*, textes établis et annotés par Jacques Petit et Charles Galpérine, préface de Gaétan Picon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 390 et 798.

d'arbres, et il faut entendre ici trois choses à la fois : d'abord, le trait général et l'air de famille partagés par une classe de phénomènes ; ensuite, la marque individuelle, comportementale et expressive, d'une manière d'être et de jouer un rôle théâtral ; et, finalement, les signes graphiques ou typographiques imprimés sur le papier de la nature par Dieu. Pour Claudel, visibilité et lisibilité se superposent ; et la morphologie de Linnée en même temps que la poétique et l'éthique d'Aristote se lient à la calligraphie des idéogrammes chinois et japonais, admirés et étudiés pendant les longs séjours en Orient.

Vision comme ré-vision donc. La para-étymologie réactivée par Claudel est très fructueuse ; elle nous dit la double valeur de fidélité de l'acte de voir : en même temps sensoriel et intellectuel, sensible et réparateur. Il s'agit d'une nouvelle définition, et comme telle, elle arrive justement dans une page de *Connaissance de l'Est*, recueil de poèmes en prose composés presque tous en Chine entre juillet 1895 et octobre 1899 et publié dans la collection dirigée par Segalen, où apparaît un arbre :

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie ; comme on dit que l'on comprend la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres ; au fur de la marche et du jour, je m'avance parmi le développement de la doctrine. Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme une révision. Je suis l'Inspecteur de la Création, le Vérificateur de la chose présente ; la solidité de ce monde est la matière de ma béatitude !

Je retiens d'abord la première phrase de cette page du *Promeneur*. Elle dit avec netteté que, dans la philosophie claudélienne de la nature et du paysage, il n'y a aucun espace pour l'animation empathique, sans doute au sens qui présuppose la personnalité psychique du spectateur projetée au-dedans des formes et des êtres qui lui sont extérieurs. Chez Claudel, l'individualité du phénomène sensible est le seul objet de la description, et le réel est plus perlocutoire qu'illocutoire, c'est-à-dire qu'il appelle et exige. Il met en mouvement une description référentielle mais perturbée par rapport à la connotation simplement littéraire du terme et au cadre réaliste ou naturaliste.

Chez Claudel, l'écriture descriptive procède par une sorte d'avancement mutilé mais heureux, et, d'un seul geste, elle réécrit le discours scientifique et renouvelle la prose de Mallarmé, notamment celle des *Divagations*. L'objet réel, exemplairement un arbre, ne réclame ni d'être représenté ou signifié, ni d'être animé par un sentiment incarné dans un symbole ou une personnification. L'arbre,

en tant que phénomène donné et perçu, veut être interprété comme porteur d'une intentionnalité qui le fait être tel qu'il est. C'est notamment cette dimension de la volonté qui marque la distance avec le paysage rilken, qui « n'a aucun personnage et qu'il ne *veut* point quand il se meut » et qui, pour cela, tout étant « entièrement visage » et donc expressivité physiognomique statique, se soustrait à toute exégèse et interprétation. À plusieurs reprises, Claudel expliquera que l'enseignement principal qu'il avait retenu de Mallarmé était de se demander devant toute chose : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Dans son entretien radiophonique avec Jean Amrouche, Claudel dit que cette remarque de Mallarmé l'a profondément marqué ; *Le Banyan*, justement, paraît en juillet 1897 dans la « Revue Blanche », sur recommandation de Mallarmé, et sera repris dans *Connaissance de l'Est*. Claudel poursuit et dit à Amrouche : « Cet arbre comme le banyan ou ce spectacle tel que je le vois a une espèce de volonté secrète, de volonté latente qui vous pose une question somme toute – et à cette question nous sommes tentés de répondre : “qu'est-ce que ça veut dire ?” » Contre tout matérialisme et vitalisme, évolutionniste ou romantique, contre toute philosophie de la volonté et du tragique à la Schopenhauer, mais aussi bien contre toute indifférence ontologique et expressivité généralisée et empathique, cette volonté cachée est la volonté du Créateur, du premier moteur immobile de l'aristotélisme scolastique.

Sur ce point, parallèlement à Rilke, on dénoncera la distance abyssale avec l'autre disciple de Mallarmé, l'hyper-cartésien Valéry. Dans *Le dialogue de l'arbre* (1943), Lucrèce dit d'abord que « chaque plante est œuvre » et qu'« il n'a pas d'œuvre sans idée », et il poursuit, après la perplexité de Tityre, qui justement ne voit d'auteur dans l'être naturel, que « l'auteur n'est qu'un détail à peu près inutile²² ».

Par ailleurs, l'expérience fondatrice de ce qu'il appelle la « parenté indélébile d'un poète à son terroir », est très puissante chez Claudel et, autrement que chez Francis Ponge, Claude Esteban et Philippe Jacottet, elle reste profondément catholique et religieuse. Dans *Tête d'or*, première grande pièce en deux versions (1890-1898), ensuite dans le recueil *L'Arbre* (1901), on lit que l'homme est « un arbre qui marche » et que « comme il élève sa tête, comme il étend ses branches vers le ciel / c'est ainsi qu'il enfonce ses racines dans la terre²³ ». L'énoncé de Valéry,

22. Paul VALÉRY, *Dialogue de l'arbre*, dans *Œuvres Complètes*, édition établie et annotée par Jean Hytier, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 185.

23. Paul CLAUDEL, *Théâtre*, édition établie et annotée par Jacques Madaule et Jacques Petit, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 814.

apparemment analogue, s'écarte radicalement de cette allégorie nettement catholique et métaphysique de la nature médiane et médiatrice de l'homme :

[La plante, autant] elle s'enfonce, autant s'élève-t-elle : elle enchaîne l'informe, elle attaque le vide ; elle lutte pour tout changer en elle-même, et c'est là son Idée!...
[Car] si quelqu'un médite au monde, c'est la Plante. [Et] Méditer, n'est-ce point s'approfondir dans l'ordre ?

Grec et païen est donc l'accent mis par Valéry sur « les ténèbres dans lesquelles se fondent et se confondent ce qui est de notre espèce, et ce qui est notre matière vivante ». L'« obscure substance de ce que nous sommes sans le savoir », est *notre terre*, et, Valéry poursuit, elle est la source des larmes d'une pensée qui est désormais sans astres, plus encore que vouée à un sublime purement et simplement négatif et a-dialectique. Le « sentiment informe » de l'être indifférencié selon Valéry est incompatible avec la co-appartenance et de co-naissance aux êtres terrestres voulus et créés par Dieu selon Claudel. Par ailleurs, le dialogue valérien est de 1943, la même année de *L'expérience intérieure* de Bataille et de *L'Être et le Néant* de Sartre. On sait que ce dernier reformule les pages époustouflantes de *La Nausée* et de l'expérience irrémédiable de Roquentin de la « nature sans les hommes » face à la racine du marronnier qui s'enfonçait dans la terre et qui est inexplicable aux yeux d'un botaniste, c'est-à-dire de la science naturelle et, à la limite, à la métaphysique déguisée qui fixe des principes d'intelligibilité sur la volonté de puissance et la lutte pour la vie²⁴. Par ailleurs, la liste des récurrences du motif de l'arbre et des racines chez Sartre, suivant une postérité polémique de l'organicisme politique de Barrès, est assez connue²⁵. On le retrouve dans la correspondance avec Simone de Beauvoir, dans *Les Mots*, dans *L'Enfance d'un chef*, dans *La Mort dans l'âme* ; *Être comme un arbre* est le monologue d'un personnage de *Le Sursis*. Philippe Lejeune a montré le rôle qu'a pu jouer la lecture du récit fantastique d'Edmond Jaloux, *Le vent dans les arbres*, que Sartre évoque dans ses souvenirs d'enfance. Et ainsi de suite.

Pour revenir à Valéry, j'aimerais risquer l'hypothèse selon laquelle il avait sous la main les pages sur l'imagination ascensionnelle et l'archétype verticalisant²⁶ de

24. Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, dans *Œuvres Romanesques*, édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 32, 150 *sq.*, 157 *sq.*

25. Cf. Philippe ZARD, *L'arbre et le philosophe. Du platane de Barrès au marronnier de Sartre. Littérature et phénoménologie*, « Silène », 2009, [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=133].

26. Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 1945, p. 301 *sq.*

La terre et la rêverie du repos de Bachelard, pages qui tissent un dialogue intertextuel très étroit justement avec Sartre. Ou encore, en termes plus proches d'une tradition phénoménologique anti-idéaliste et contre tout mythe de l'humanité-arbre et toute métaphore organiciste, j'oserais dire que Valéry avait formulé à sa manière l'expérience d'une extase matérielle et de l'existence comme contingence et déracinement. Mais je me limite à avancer une autre suggestion, plus modeste et vraisemblable : l'accent du Lucrèce valérien est, me semble-t-il, assez nietzschéen – et on sait des lectures constantes et importantes du philosophe allemand faites par Valéry. Les mots de Zarathoustra résonnent encore dans le dialogue païen écrit par l'auteur de *La jeune Parque* : « Il en est de l'homme comme de l'arbre. Plus il veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus profondément aussi ses racines s'enfoncent dans la terre, dans les ténèbres et l'abîme – dans le mal ? »

Ces serpillières de matière mi-vivante mi-morte, ces haillons informes et médusants, ces « nœuds de nous-mêmes²⁷ » enfoncés en bas dans ce lieu sans lieu, dans la profondeur biologique de nos viscères, où aucun arbre ne pourrait s'enraciner et se développer jusqu'à devenir symbole ou idée, sont donc récusés avec force par Claudel. Ce dernier ne parle pas non plus d'« idée » mais plutôt, on l'a vu, de « type » et « caractère ». Il s'agit d'un choix très éloquent et significatif : ce lexique est emprunté à la morphologie – notamment à Linné et Ernst Haeckel – et il est travaillé par une écriture analytique et définitoire qui va à la double école des sciences naturelles et de la scolastique. Claudel dit souvent, par exemple à l'Abbé Friche en février 1928, que Saint Thomas lui a appris que *définir*, *distinguer*, *déduire*, sont les trois principes qu'il faut « appliquer partout » ; on sait l'importance capitale de la lecture réalisée entre le 1895 et le 1900 des cinq tomes de la *Summa Theologica*, ainsi que des *Opera Omnia* d'Aristote en latin, notamment *Métaphysique*, *Physique*, *De l'Ame*.

Un nouvel Art poétique ?

L'écriture scientifique de Claudel veut donc être un acte esthétique et en même temps un acte cognitif. Comme telle, elle est moins une description naturelle qu'intentionnelle²⁸ et veut aboutir à ce que Ponge, grand admirateur de Claudel, aurait dit une description-définition, à même d'énumérer et de vérifier

27. Paul CLAUDEL, *Œuvres en Proses Complètes*, cit., p. 980. Je me permets de renvoyer à mon *L'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique*, « Bulletin de l'Association pour la Recherche Claudélienne », 10, 2011-2012, p. 17-32.

28. À leur propos, cf. Vincent DESCOMBES, *Les institutions du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critiques », 1996, p. 55 sq.

les caractéristiques générales, les propriétés spécifiques et les qualités différentielles de l'objet sensible – d'un arbre.

Je laisse la parole à *Art Poétique*, publié en 1904 :

Jadis au Japon, comme je montais de Nikkô à Chuzenji, je vis, quoique grandement distants, juxtaposés par l'alignement de mon œil, la verdure d'un érable combler l'accord proposé par un pin. Les présentes pages commentent ce texte forestier, l'énonciation arborescente, par Juin, d'un nouvel Art poétique de l'Univers, d'une nouvelle Logique. L'ancienne avait le syllogisme pour organe, celle-ci a la métaphore, le mot nouveau, l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes. La première a pour point de départ une affirmation générale et absolue, l'attribution, une fois pour toutes, au sujet, d'une qualité, d'un caractère [sans] précision de temps ou de lieux [...] Elle crée, en les définissant, les individus abstraits, elle établit entre eux des séries invariables. [...] La seconde Logique en est comme la syntaxe qui enseigne l'art de les assembler, et celle-ci est pratiquée devant nos yeux par la nature même. Il n'est science que du général, il n'est création que du particulier. La métaphore, l'enjambement fondamental ou rapport d'une grave et d'une aiguë, ne se joue pas qu'aux feuilles de nos livres : elle est l'art autochtone employé par tout ce qui naît. Et ne parlez pas de hasard ! La plantation de ce bouquet de pins, la forme de cette montagne n'en sont pas plus l'effet que le Parthénon ou ce diamant sur qui vieillit le lapidaire à l'user, mais le produit d'un trésor de desseins certes plus riche et plus savant. J'allègue maintes preuves de géologie et de climat, d'histoire naturelle et humaine ; nos œuvres et leurs moyens ne diffèrent pas de ceux de la nature. Je comprends que chaque chose ne subsiste pas sur elle seule, mais dans un rapport infini avec toutes les autres. [...] Il me reste à apprendre en quoi cette feuille, cet insecte est essentiellement différent, et par là en quoi il est nécessaire, ce qu'il fait là, sa position dans l'ensemble, son rôle dans l'affabulation de la pièce.

Ces mots, annotés sur les brouillons de *Connaissance de l'Est*, reprennent presque à la lettre *Le pin*, poème en prose qui atteint magistralement le but de l'*ekphrasis* spéculative claudélienne. La description claudélienne suit donc la contiguïté paratactique et picturale des corps visibles, situés dans l'espace et perçus par le corps mouvant du sujet, et montre ainsi qu'ils sont rythmés par une logique expressive, productrice et poétique, finalement métaphorique, qui est d'abord naturelle – « l'opération qui résulte de la seule existence conjointe et simultanée de deux choses différentes²⁹ ». Mais cette description ne représente pas cet art poétique naturel, elle ne le double pas par le langage mais le présente comme tel à l'œuvre et en acte ; elle actualise finalement la relation de qualités différentielles latentes dans le paysage. En d'autres termes, la description littéraire, fermement

29. Paul CLAUDEL, *Art Poétique*, édition présentée et annotée par Gilbert Gadoffre, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1986, p. 143.

notionnelle³⁰, du *Pin*, met en scène le passage de la compréhension, en tant que constatation esthétique et plaisir sensoriel et existentiel pour la co-présence de phénomènes divers, à la définition épistémologique de la différence essentielle (notion empruntée à Aristote et Saint Thomas) propre à chaque forme par rapport aux autres, et, finalement, à l'intuition intellectuelle de son essence ontologique. Intuition qui est analogique : « L'arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l'homme », et « les membres multiples et divergents, atténués jusqu'au tissu fragile et sensible des feuilles, par où il va chercher dans l'air même et la lumière son point d'appui, constituent non seulement son geste, mais son acte essentiel et la condition de sa stature. » Ou encore : « Tout arbre, chez nous, se tient debout comme un homme, mais immobile. » Cette définition analogique se trouvait déjà dans un autre poème, *Le Cocotier*, qui ouvre *Connaissance de l'Est*. Elle revient souvent ailleurs : l'homme est un arbre qui marche (*Tête d'or*).

Cette définition est pourtant doublement centrée sur l'homme : c'est pour lui que la verticalité et la mobilité locale, ainsi que l'équilibre entre les forces et les causes efficientes, intérieures ou extérieures, « violentes ou ambiantes » (le climat, le sol, le vent etc.), sont des prédicats différentiels qui sont pertinents à l'existence végétale de l'arbre et l'intelligence de sa forme ou, au sens d'Aristote, de son principe structurant. En introduisant un schéma morphologique et typifiant emprunté à Linné – chez lequel le pin était l'exemple canonique pour établir les relations de famille, genre et espèce entre un type et ses variations –, Claudel déclare que la forme végétale, ainsi qu'humaine, « résiste par une énergie propre. Et le drame inscrit au dessin tourmenté de ces axes est celui du combat pathétique de l'Arbre » – et de l'Homme – contre « les Puissances de l'air ».

Comme l'arbre, l'homme, donc. Le regard du poète est ainsi à la fois lyrique et scientifique, gnomique et épique, phénoménologique et exégétique. En même temps naturaliste et métaphysicien, il passe en revue la rangée héroïque et vérifie toutes « les péripéties de la bataille » entre l'arbre – et l'homme – et l'« assaut polymorphe du monstre qui l'accable ». Profondément analogique, cet acte de ré-vision des existences et des destins de l'arbre et de l'homme, est à fois descriptif et herméneutique, morphologique et théologique. En fait, Claudel cite ici sans le dire le combat de l'Arbre christique contre la Bête du Mal (*Apo.* 9, 19-20) et contre la puissance de l'air du Diable évoqué de Saint Paul (*Ef.* 2, 2) : « selon le

30. Car elle présuppose une intégration conceptuelle et philosophique massive de la part du lecteur ; sur la *notional ekphrasis*, cf. John HOLLANDER, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, et Peter WAGNER, *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, de Gruyter, 1996.

train de ce monde, selon le prince de la puissance de l'air, de cet esprit qui agit maintenant dans les fils de la rébellion » ; κατὰ τὸν αἰῶνα τοῦ κόσμου τούτου, *secundum saeculum mundi huius secundum principem potestatis aeris*.

Pour ma part, je dirais que cette puissance volatile³¹ défigurant l'autonomie des êtres – tantôt leurs limites physiques, leurs figures, tantôt leur principe d'intelligibilité, leurs formes –, est indifférente ; à la fois intérieure et extérieure. Marcel nous a amené à regarder au-delà de toute représentation verbale ou mentale Albertine endormie et ramenée à la plus simple et indifférente vie biologique et à son auto-présentation in-adressée. Avec le vocabulaire médical et imaginaire de l'hystérie et de l'aura, Proust a décrit l'existence anonyme et plurielle de la chair de la jeune fille, comme « parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants ». Localement immobile, et pourtant sans lieu ni identité, son corps était agité peut-être moins par la puissance de l'air évoquée par Claudel que par le mouvement de l'arbre à l'heure nocturne raconté par Valéry. Cet « être d'ombre », le seul vivant dans l'obscurité sans astres et parmi les êtres endormis, « frissonne en soi-même : on dirait qu'il se parle. La peur habite en lui, comme elle fait en nous, quand nous sommes tous seuls [...] et tout à la merci de notre vérité³² ».

Mais comment s'articulera ce monologue intérieur de lymphes et humeurs, sans aspects traduisibles en figures langagières, cet entretien imperceptible de tropismes biologiques sans destinataires extérieurs ? Albertine est peut-être, elle aussi, comme le Lucrèce valérien, « un arbre de paroles... » Un arbre à mots : ce sont les mots aux bords du langage, les mots rêvés, mélangés aux larmes de douleur et de joie, qui font frémir son âme incarnée. Quelle oreille entendra ce murmure de la matière vivante, sa virtualité à s'incorporer dans une langue ? Quelle voix le redira ? Quoi qu'il en soit, on dirait que cette phonation du corps sera comme la *phrikē periphobos* de Gorgias (*Hél.* 9) : une haleine ou un souffle à même de surprendre, de mouvoir et d'émouvoir esthétiquement jusqu'à la folie d'autres corps et d'autres âmes. Nous aussi, à l'occasion – autres pour nous-mêmes, indifféremment. Esthétiquement.

31. Pour une lecture iconographique du motif, Jean-François ROBIC, *Bruissements dans le jardin d'Éros et de Thanatos. Le motif du vent dans l'arbre : fortune d'un thème iconographique à travers la peinture et le cinéma*, Strasbourg, université Marc Bloch, coll. « Cahiers Recherche », 2007.

32. Paul VALÉRY, *Le Dialogue de l'arbre*, dans *Œuvres Complètes*, vol. I, *cit.*, p. 184.