



HAL
open science

De l'abîme béant au ciel étoilé. Ou de l'espèce humaine comme ornement de la Terre pure

Philippe Pn Nys

► **To cite this version:**

Philippe Pn Nys. De l'abîme béant au ciel étoilé. Ou de l'espèce humaine comme ornement de la Terre pure. Berque, Augustin and De Biase, Alessia and Bonnin, Philippe. Donner lieu au monde : la poétique de l'habiter. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, septembre 2009, Sep 2012, Cerisy-la-Salle, Editions Donner-lieu, 2012. halshs-01730709

HAL Id: halshs-01730709

<https://shs.hal.science/halshs-01730709>

Submitted on 13 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'abîme béant au ciel étoilé
ou
De l'espèce humaine comme ornement de la Terre pure
Philippe Nys

The coming of cosmic architecture
Charles Jencks, *Iconic Building*

The cosmetic is the new cosmic
Rem Koolhaas, *Junk Space*

La construction matérielle d'un triptyque implique une quatrième face, tournée du côté d'un regardeur. Se pose alors la question de savoir si, le dispositif fermé ou plutôt refermé une fois les scènes et tableaux « intérieurs » contemplés, une quatrième image apparaît, comme dans celui de Jérôme Bosch, une sphère transparente. Ou non. Notre situation présente dans le monde est analogue à ce triptyque. Trois éléments - la terre, la photographie aérienne, le pittoresque (notamment terrestre) ¹ -, le forment et le composent. Avec l'apparition d'une quatrième image. Qui domine. Inaugurale. Originare. Métaphysique, et donc, première et dernière : la terre vue du ciel, qui se détache, lumineuse, sur le fond noir et obscur du cosmos. Avec cette image et ce qu'elle « contient », replié en elle, plusieurs questions se posent dont, par exemple, les suivantes. Qu'en est-il du statut de la prolifération des images de la terre vue du ciel ? A qui sont-elles destinées ? Et que montrent-elles ? Et que peut vouloir dire de considérer « l'espèce humaine comme ornement de la Terre pure » ?

Image

En quel(s) sens prendre et entendre ici le terme d'image ? Le premier se réfère à l'une des thèses de Martin Heidegger, notamment dans *L'époque des conceptions du monde*. ² Le monde moderne, i.e. à partir du XVIIe siècle, se caractérise par le fait que le monde est considéré, vu, conçu comme une « image » (*Bild*). Dans la mesure où cette conception rend mesurable et commensurable, de manière absolue, la nature, cette attitude a - aurait - engendré une volonté de domination et de maîtrise totale, suprême, de cette nature ... Le second porte sur le sens du mot *Bild* dans les textes de Heidegger portant sur l'œuvre d'art. Dans l'un de ces textes, très court, datant de 1955, décrypté par Philippe Lacoue-Labarthe ³, Heidegger « définit » *Bild* de la manière suivante : « *Bild* n'est ici que pour dire : visage, au sens d'un regard jeté d'en face ». Ceci est tout à la fois déterminant et réfléchissant, au sens kantien, pour la mise en image du monde par la photographie. La photographie - malgré son importance, la différence entre analogique et digital importe peu ici, en l'occurrence -, est en effet, sans doute, *par excellence*, le dispositif (*Gestell*), l'appareil qui capte, fixe et fige « le » monde comme un monde d'images, et singulièrement celle(s) de la terre

¹ Certains aspects, limités, de ces éléments sont traités de manière spécifique dans d'autres textes, déjà publiés, par exemple, sur le pittoresque ou en cours de publication, comme sur la photographie aérienne.

² Martin Heidegger, « *L'époque des conceptions du monde* » (1938), dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962.

³ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Vraie Semblance*, Galilée, 2008.

comme visage, à l'échelle de l'espèce humaine. Dans un contexte différent, le peintre et situationniste Constant avait écrit : « créer le visage de la terre ne veut rien dire d'autre que donner à celle-ci un visage humain, la transformer en chose voulue, et non subie ». ⁴ Vision prométhéenne et orgueilleuse, dira-t-on, dont on connaîtrait tous les excès, impasses et illusions, vision « démesurée » sans doute mais qui, précisément pour cette raison, élargit les limites de l'imagination pour l'entraîner, de manière consciente, par des exercices appropriés, à savoir ce que nous faisons, mais aussi à vouloir *ne pas faire* ce qu'il est pourtant, parfois, possible de faire. ⁵ L'image de la terre, désormais omniprésente, implique ainsi un partage des sens, une distribution des, une économie entre différentes valeurs et notamment les trois suivantes : la terre comme planète, une planète comme les autres, « banale » comme l'a énoncé Hannah Arendt ⁶, la Terre comme lieu - jusqu'à présent -, unique, de séjour du vivant et, *parmi* le vivant, celui de l'espèce humaine, et enfin la Terre comme « Monde ». Sur ce point, Heidegger emploie une formule, emblématique : *Die Welt weltet*, « le monde mondoie », selon la traduction-interprétation de Michel Deguy. ⁷ Que je transpose en « le cosmos cosmise », expression où se cristallise, se joint et se disjoint, *opère* donc le chiasme cosmos/monde et cosmos/ornement. L'*aspect* d'un monde qui mondoie en « cosmisant » et en *se* cosmisant introduit la « dimension » de l'ornement comme présentation et auto-représentation.

Ornement

Dans la tradition occidentale de la théorie de l'architecture - ici privilégiée dans la mesure où ce sont les disciplines, savoirs et « objets » requis par « l'architecture » qui donnent lieu à un et au monde -, on peut repérer quelques grands moments du statut, essentiellement flottant et mobile, de l'ornement (et du détail, qui lui est profondément relié) avec ses formes, volutes, creusements, géométries, lignes et surfaces. Peintures et décorations romaines d'abord dont le *De Architectura* de Vitruve donne le cadre de lecture et les jugements de valeur, avec le statut « dépravé » de la troisième scène (*scaena*), la scène satyrique ⁸, leur découverte

⁴ Constant, *New Babylon. Art et utopie. Textes situationnistes*, édition établie et présentée par Jean-Clarence Lambert, Cercle d'art, 1997, p. 149.

⁵ Voir la nouvelle d'Herman Melville, *Bartléby* et le commentaire de Giorgio Agamben, *Bartléby ou la création*, Circé.

⁶ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 296 : « Si de nos jours les savants font remarquer que l'on peut tout aussi valablement considérer que la Terre tourne autour du Soleil, ou le Soleil autour de la Terre, que ces deux représentations s'accordent avec les phénomènes observés et que la différence ne tient qu'au point de référence que l'on a choisi (...), c'est que l'on a déplacé le point d'appui d'Archimède : on l'a encore éloigné de la Terre jusqu'à un point de l'univers où ni la Terre ni le Soleil ne sont au centre d'un système universel. C'est que nous ne nous sentons même plus liés au Soleil, que nous parcourons librement l'univers pour choisir n'importe quel point de référence qui nous sera le plus commode pour tel ou tel but. Pour l'œuvre réelle de la science moderne, ce passage de l'ancien système héliocentrique à un système dépourvu de centre fixe est sans aucun doute aussi important que le premier changement de la conception géocentrique à la conception héliocentrique ».

⁷ Voir, notamment, Michel Deguy, *Réouverture après travaux*, Galilée, 2007. Et aussi, récemment, dans la revue *Critique* (avril 2009) où Deguy revient, « une fois encore », comme il le dit lui-même, sur Heidegger.

⁸ Vitruve, *De Architectura*, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zuinghedau, commenté par Marie-Thérèse Cam, Les Belles Lettres, 1995, livre VII, 5, p. 22-24, passage important dont je ne retiens que l'extrait suivant : « Mais ces motifs qui étaient des copies tirées de choses véritables, aujourd'hui un goût dépravé fait qu'on les condamne. On peint sur les enduits des monstruosité (*monstra*) plutôt que les images précises (*imagines certae*) de choses bien définies (*rebus finitis*) : à la

visuelle in situ et non plus seulement imaginée à travers le texte, à la Renaissance, sous le « nom » de grottesque⁹, leur approfondissement archéologique au XVIIIe siècle (avec les positions d'un Winckelmann, analogues à celles de Vitruve, où l'éthique et l'esthétique sont indissociables¹⁰), leur reprise, stéréotypée, dans de multiples catalogues et textes sur l'ornement au XIXe siècle, Albert Racinet en France par exemple¹¹ ou Owen Jones en Angleterre¹², pour ne prendre que les plus connus dans une très longue liste. En parallèle avec cette prolifération, une inflexion fondamentale – aujourd'hui de plus en plus reconnue - se produit au XIXe siècle avec les positions historiques et théoriques de Gottfried Semper¹³, positions qui « complètent » le paradigme de la première maison - grotte (impliquant une architecture de pierre) ou cabane primitive (faite du bois de la forêt défrichée) - vers l'enveloppe souple, flexible, corporelle et tactile du tissu, du textile, du tapis, autrement dit des recouvrements de peaux. Avec la peau, la trame, le fil, la texture ne sont pas seconds par rapport à une structure qui serait première, recouverte par un enduit et décorée par le motif. Ces éléments constituent le corps dans son apparence, son apparaître et sa structure. L'image n'est pas *dans* le tapis. Elle *est* le tapis. Le régime des surfaces devient un lieu vibrant de multiples enjeux. Avec ses analyses du motif de la palmette sur la longue durée et dans une pluralité de cultures, Aloïs Riegl poursuit et amplifie l'enquête historique et quasi structurale du décoratif tandis que, en parallèle, « le » moderne s'affirme de manière péremptoire avec le « manifeste » de Adolf Loos - l'ornement est un crime -, les positions de Le Corbusier - « le lait de chaux » - ou de Mies van der Rohe - « Dieu est dans les détails » -, qui reprend là un proverbe allemand, réversible, ce qui implique que la beauté du diable gît, comme la

place de colonnes, on met des roseaux ; en guise de frontons, des tiges cannelées disposées en accolades avec leurs feuilles enroulées et leurs volutes ; on fait aussi des candélabres qui soutiennent les images de petits temples, et, au-dessus de leurs frontons, surgissant de leurs racines au milieu des volutes, des fleurs délicates qui supportent, de façon tout fait gratuite, des figurines assises ; sans compter les tiges qui portent des figurines tronquées, les unes à tête humaine, les autres à tête d'animal. »

⁹ Voir, notamment, car la littérature est extrêmement abondante, le livre d'André Chastel, *La grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Le Promeneur, 1988 et Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, 1997.

¹⁰ J.-J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction, introduction et notes par Léon Mis, collection bilingue, Aubier Montaigne, 1954, p. 195-197 : « Le bon goût, depuis l'époque où sa corruption arrachait à Vitruve des plaintes amères, s'est de nos jours, gâté encore davantage dans nos ornements actuels, en partie du fait des grotesques mis à la mode par Morto, peintre natif de Feltre, en partie sous l'influence des peintures sans signification de nos appartements ; il pourrait être purifié par une étude plus approfondie de l'allégorie et acquérir en même temps intelligence et vérité. - Nos volutes et charmantes rocailles, sans lesquelles aucun ornement ne peut se concevoir aujourd'hui, n'ont parfois pas plus de naturel que les candélabres de Vitruve qui supportaient de petits châteaux et des palais. L'allégorie pourrait fournir les moyens de rendre même les plus petits ornements convenables pour l'endroit où ils se trouvent placés. *Reddere personae scit convenientia cuique*, la convenance sait rendre à chaque personne ce qui lui revient (Horace). - Les peintures des plafonds et au-dessus des portes ne sont là, le plus souvent, que pour garnir leur emplacement et pour recouvrir les places vides que l'on ne peut remplir uniquement de dorures. Non seulement elles n'ont aucun rapport avec la situation sociale et la condition du propriétaire, mais souvent même elles sont à son désavantage. - C'est donc avec horreur des espaces vides que l'on garnit les murailles ; ce sont des peintures vides de pensées qui doivent combler le vide des emplacements.

¹¹ Albert Racinet, *L'ornement polychrome* (Firmin Didot, 1869), Booking, 1996.

¹² Owen Jones, *Grammaire de l'ornement* (1856), trad. fr., Paris, 1865, réimpression, 1986.

¹³ Gottfried Semper (1803-1879), « Les quatre éléments de l'architecture. Contribution à une architecture comparative », dans *Du style et de l'architecture. Ecrits, 1834-1869*, traduction et notes de Jacques Soullillou, Parenthèses, 2008, principalement p. 125 et sq.

puissance de Dieu, dans la fulgurance d'un coup d'œil, infaillible. En architecture et en urbanisme, la critique moderne se perpétue avec les positions (ironiques) de Robert Venturi - le canard que l'on pourrait dire, quarante plus tard, déchaîné, et le hangar décoré ¹⁴ - et, inversement, les productions architecturales contemporaines, avec, de manière exemplaire, les projets de Herzog et de Meuron, l'usine Ricola par exemple avec ses incrustations sérigraphiées à la Blossfeld ou la bibliothèque de Eberswalde (1999) dont le traitement des façades « ornées » documentent et allégorisent tout à la fois l'histoire du XXe siècle. ¹⁵ C'est que la « surface » est devenue une question centrale du XXème siècle comme le montrent, entre autres, les analyses de Siegfried Kracauer sur la ville. ¹⁶ Bien traitée, elle compte autant qu'une profondeur qui se retire(rait) dans l'énigme de son obscurité. C'est ainsi qu'« à la surface des images gravitent des puissances secrètes » ¹⁷, ce qui n'est pas sans rappeler, à la suite de Nietzsche, certaines thèses, « spirituelles », de Karl Jaspers ¹⁸ sur le cryptogramme comme transcendance apparaissant dans une immanence, ce « chiffre » appelant la nécessité d'un instrument philosophique adéquat d'élucidation.

Terre & Ornement

Notre hypothèse est de considérer l'espèce humaine comme un tel chiffre secret gravitant à la surface de la peau de la terre, comme ornement de la Terre pure, ce qui appelle plusieurs ondes de choc, en cascade. Un des aspects fondamentaux propre à notre époque, que l'on ne traitera pas ici ¹⁹, porte sur l'ornement de masse dans ses

¹⁴ Dans un article fort instructif, l'un des auteurs d'un ouvrage collectif récent consacré à Robert Venturi, paru sous le titre *Re-Learning from Las Vegas*, interroge le statut de la théorie dans une certaine part de la production architecturale contemporaine, le discours y étant devenu « nécessaire » sur le mode ou la modalité d'un ornement. Je vois dans une telle perspective un élément de plus confirmant le rôle anthropologique structurel indépassable incarné et, plus précisément, *joué* par l'ornement.

¹⁵ Voir Herzog & De Meuron, *Natural History*, édité par Philip Ursprung, Lars Müller Publishers, 2002, publication accompagnant l'exposition au CCA, à Montréal en 2002, montrée ensuite à Pittsburgh en 2003, à Bâle et Rotterdam en 2004.

¹⁶ Voir notamment le livre de Henrik Reeh, *Ornaments of the Metropolis: Siegfried Kracauer and Modern Urban Culture*, MIT Press, 2004.

¹⁷ Vilem Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (), Circé, 1996, nouvelle édition 2004, dont les thèses sont, parfois, contestées par les historiens et surtout théoriciens de la photographie.

¹⁸ Karl Jaspers, *Métaphysique*, troisième volume de *Philosophie*, mais surtout le texte *De la vérité*.

¹⁹ Je renvoie à un premier essai en ce sens dans *Paysages en devenir*, sous la direction de Danièle Méaux à paraître en 2010, à partir du texte de Siegfried Kracauer, « L'ornement de masse » (article paru en 1927), première traduction française dans *Exercices de la patience*, n°7, 1986, p. 48, repris, dans une autre traduction, dans l'ouvrage paru sous ce titre, *L'ornement de masse*. Voici le passage clé: « Les masses sont le pilier de ces ornements (les figures de « ballets » produites par les *Tillersgirls*) et non le peuple. Car toutes les fois où celui-ci forme des figures, celles-ci ne flottent pas dans le vide mais s'enracinent dans la communauté. Un torrent de vie organique se déverse depuis ces groupes liés par le destin vers leur expression ornementale qui, de ce fait, apparaît comme nécessité magique chargée de signification au point de ne pouvoir être délayée en purs ensembles de lignes géométriques. (...) - L'ornement est sa propre fin. Le ballet traditionnel aboutissait également à des figures qui évoluaient dans un éclatement kaléidoscopique. Mais, une fois dépouillées de leur signification rituelle, elles restaient l'expression plastique de la vie érotique qui était leur force motrice et déterminait leurs lignes. Le mouvement de masse des girls en revanche évolue dans le vide : un système de lignes qui n'exprime plus rien d'érotique mais désigne tout au plus le lieu de l'érotisme. (...). Les unités de girls s'entraînent plutôt pour produire un nombre illimité de lignes parallèles et l'idéal serait que l'exercice de masses humaines considérables puisse aboutir à une figure ornementale aux dimensions inouïes. A la fin, il y a l'ornement : masque clos dans lequel se vident les structures substantielles. - L'ornement

rapports à la photographie aérienne. Le second s'appuie sur les théories de l'art, de l'esthétique et du philosophique, où la littérature, également ample, diversifiée, croisée avec ce qui vient d'être rappelé pour l'architecture, peut s'égrener selon différentes valeurs et positionnements : achèvement du monde chez Platon, ajout rhétorique rendant monstrueux la rigueur du tragique dans la *Poétique* d'Aristote ²⁰, conflit entre parure et beauté libre chez Kant, jeu nécessaire chez Worringer et Gadamer, etc. Le troisième élément - auquel nous nous limiterons - porte sur une polarité structurelle de cette longue tradition, comme l'a récemment montré Danièle Cohn ²¹, entre un point de vue platonicien et un point de vue kantien. Mais il ne s'agit pas de choisir, cette polarité est nécessaire, selon nous, pour penser les agissements de l'espèce humaine par rapport à la terre selon les trois sens, minimaux, indiqués plus haut.

Si un moment clé, de basculement, du moins dans la tradition occidentale, se formalise dans la *Critique de la faculté de juger* avec la différence - le mouvement de la « différance » comme l'a montré Jacques Derrida ²² et d'autres à sa suite - entre beauté libre (*pulchritudo vaga*), autrement dit une beauté sans fin ni finalité et beauté adhérente (*pulchritudo adhaerens*), autrement dit une beauté utile, « asservie » à une fin, noble ou tragique, domestique ou vernaculaire, si l'on se réfère à la structure ternaire de Vitruve reprise par Sebastiano Serlio, ou, plus et « mieux » encore, une fin « quelconque » si l'on accepte que la valeur peut résider dans le « n'importe quoi », autrement dit, structurellement, dans l'expression intempestive, actuelle/inactuelle, ironique, de la scène satyrique dont le pittoresque serait le nom – mieux encore, le prête-nom – donné par le moderne, d'un autre côté, la théorie platonicienne du « charme » qui attire le regard vers le théorique, donc vers la contemplation, comme moyen d'atteindre la pureté, reste fondamentale et active pour certains historiens et théoriciens de l'ornement, par exemple dans la théorie des beautés intermédiaires d'Oleg Grabar. ²³ Dans la perspective que nous cherchons ici

n'est pas réfléchi par les masses qui l'élaborent : un ensemble de lignes, et pourtant aucune ligne ne s'échappe des particules de la masse pour marquer la totalité de la figure ornementale. Elle ressemble aux *vues aériennes* des paysages et des villes en ceci qu'elle n'émane pas du cœur des données mais apparaît au-dessus d'elles. »

²⁰ Aristote, *Poétique*, 21, 57b et 22, 58a18-31, trad. Dupont-Roc et Lallot, Seuil, 1980 : « Tout nom est soit un nom courant, soit un emprunt, soit une métaphore, soit un ornement (*kosmos*), soit un nom forgé, allongé, écourté ou altéré. (...) - Ce qui fait la qualité de l'expression c'est d'être claire sans être banale; or la plus claire est celle qui recourt aux noms courants, mais elle est banale. Au contraire, l'expression est imposante et sort de l'ordinaire lorsqu'elle emploie des noms habituels ; j'appelle « inhabituels » l'emprunt, la métaphore, l'allongement, enfin tout ce qui s'écarte de l'usage courant. Mais si un poète compose exclusivement avec ce genre de noms, le résultat sera énigme ou charabia : énigme avec les métaphores, charabia avec les noms empruntés. Le principe de l'énigme, c'est de dire des choses réelles avec des associations impossibles. On ne peut le faire par l'assemblage des noms, mais par la métaphore c'est possible. (...) - Ce qu'il faut donc, c'est un mélange des deux ; car l'un produira l'insolite et évitera la banalité - ce sera le cas de l'emprunt, de la métaphore, de l'ornement et des autres espèces dont j'ai parlé - tandis que le nom courant assurera la clarté. »

²¹ Danièle Cohn, « La ceinture d'Aphrodite. Une brève histoire de l'ornement », postface à Karl Philipp Moritz, *Sur l'ornement*, édition de Clara Pacquet, Aesthetica, Editions de la rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2008, pp. 83-104.

²² Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Champs/Flammarion.

²³ Oleg Grabar, *L'ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique* (1992), Flammarion, 1996, p. 33 : « L'ornement est un ordre intermédiaire entre le spectateur ou l'utilisateur de l'art (peut-être même le créateur) et les œuvres d'art. Cet esprit intermédiaire prend de multiples formes qui ont toutefois une même caractéristique fondamentale : tout en étant nécessaires pour la compréhension d'une œuvre, elles

à mettre en place, le triptyque, ouvert ou fermé, avec la prolifération des images photographiques de la terre vue du ciel, renverrait tout autant à l'opposition kantienne qu'à une beauté intermédiaire platonicienne avec cette image de la terre vue du ciel constamment tournée, avec insistance, vers notre regard, image mémorielle persistante dont on peut considérer que la matrice est déposée dans certains éléments platoniciens du *Timée* et du *Phédon*, principalement.

Monologue consacré à l'explicitation de l'existence du seul monde possible, le *Timée* décrit la fabrication de son modèle, une sphère parfaite et autonome, opérée par le démiurge, l'artiste/artisan, qui rend possible l'assemblage de « l'infini turbulent », du divers sensible, en un cosmos intelligible, ordonné, bien assemblé. Dans cette genèse maintes fois commentée, un « détail », fondateur, clôturé tout autant la description que l'objet lui-même et, plus encore, l'appréciation de l'objet, une fois celui-ci fini. Platon dit en effet que le démiurge n'achève sa tâche qu'à partir du moment où s'inscrivent sur la voûte de ce qui n'est pas encore un ciel habité, mais seulement sa trame, la broderie (*kosmos*) du ciel étoilé.²⁴ Sans cette « broderie », le cosmos ne serait qu'un objet intelligible, abstrait et non un objet sensible, esthétique, tout à la fois diversifié et ordonné, beau à voir en même temps que compréhensible. *Ce/Se* faisant, le cosmos/ornement cosmétise le cosmos en même temps que le cosmos/monde cosmise tout élément constructif du tout. Pseudo-tautologie donc, créatrice, qui ouvre les passages, en un éclair, du détail au tout et du tout au détail. Ce double mouvement signifie plus que la tautologie d'un monde qui mondoie ou d'un *horos horizon*, un horizon qui horizonne comme le dit Platon, dans la mesure où non seulement, de manière sémantique, cosmos signifie tout autant détail que totalité, mais où le mouvement de la pensée de Platon en relève le chiasme de manière quasi explicite, de différentes manières.

Ce chiasme commutateur prend en effet encore plus de valeur à le relier avec deux autres éléments, à deux échelles, celle d'une vie qui se déroule sur terre d'abord, d'un corps individué donc, celle de ce même corps ensuite, versus de la *psychè*, reliée par Platon à la vision de la Terre pure, autrement dit, pour nous, à la vision de la terre vue du ciel. L'élément *kosmos* relie ces trois instances. De manière rhétorique et sémantique dans le *Philèbe* : « pour moi, j'estime que voilà notre argument achevé et, avec lui, une sorte d'ordonnance incorporelle (*kosmos asômatos*) faite pour

ne sont pas - sauf quelques cas extrêmes - l'oeuvre d'art elle-même. (...) Pour reprendre la formulation d'Henri Michaux, qui connaît bien les cultures de l'Asie, la beauté est un intermédiaire, par quoi il faut entendre qu'elle n'est pas une propriété ou un attribut de l'oeuvre d'art. (...) De nombreux savants et penseurs ont supposé l'existence de démons et de zones intermédiaires de perception et de compréhension, peut-être même de créativité. J'insiste sur l'importance de ces termes pour l'ornement, car l'étude des intermédiaires fait appel à des processus qui ne relèvent ni du mimétisme ni de l'abstraction. Il est nécessaire en fait de différencier la terminologie que l'on utilise en fonction des modes de compréhension qu'exigent les différents types d'expériences visuelles. Nous présenterons ici quatre intermédiaires qui sont des voiles à travers lesquels les oeuvres d'art sont perçues, et finalement, saisies. Ce sont l'écriture, l'architecture, la nature et la géométrie. »

²⁴ Platon, *Timée*, 40a, traduction Luc Brisson, GF, 1992 : « S'agissant donc de l'espèce divine, c'est de feu qu'il réalisa la plus grande partie de sa structure, afin qu'elle fût le plus possible brillante et belle à voir ; et, pour qu'elle soit conforme à l'image du tout, il lui donna une forme bien arrondie. Puis cette espèce, il l'installa dans la régularité du mouvement le plus puissant, après l'avoir répartie en cercle dans tout le ciel, diversifiée en une broderie dont l'ensemble confère au ciel un ordre et une beauté véritable ». Le terme « broderie » traduit *kosmos* pour lequel Brisson renvoie à Platon, *République*, VIII 529c-d et Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 24 et pour *kosmos*, dans son sens le plus concret, au dialogue *Epinomis*, 987b.

gouverner un corps qu'anime une belle vie ». Οὐδαμῶς. Ἄλλ' εἴ τινος ἔτι προσδεῖ τῆ συγκράσει ταύτῃ, λέγετε σὺ καὶ Φίληβος. Ἐμοὶ μὲν γὰρ καθαπερεὶ κόσμος τις ἀσώματος ἄρξων καλῶς ἐμψύχου σώματος ὁ νῦν λόγος ἀπειργάσθαι φαίνεται. » L'achèvement de ce dialogue consacré au plaisir (*hédos*) se produit et produit une « ordonnance incorporelle ». Ce dialogue consacré au plaisir s'achève donc au moment précis où un *kosmos asômatos* se produit, de manière intransitive. L'achèvement de l'argument n'est pas une fin qui ferme mais une fin qui ouvre vers un incorporel. Mais c'est aussi, réciproquement, parce qu'a été visée cette ordonnance incorporelle depuis le début du dialogue de sorte que celui-ci, dans son ensemble, a été traversé par cet incorporel, insituable, insaisissable en tant que tel, si ce n'est de manière négative (*asômatos*). Le point d'achèvement est le point d'ouverture. Cette manière de dire et d'organiser le discours est analogue à la (célèbre) description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*. Qui témoigne d'un même paradigme. Comme l'a très bien montré Jackie Pigeaud ²⁵, la description (*ecphrasis*) du bouclier se clôt par un dernier acte de Héphaïstos, sans lequel le tout du monde ne se maintiendrait comme un tout. Le dieu « cercle » les différentes scènes fabriquées précédemment par la « bordure de l'Océan » (*Τὸν ποταμὸν Ωκεανὸν καὶ δυνατὸν καὶ μέγαν γύρω στον κύκλον ἔθεσε τῆς στερεῆς ἀσπίδος*). Ce bord finit la tâche divine en déterminant la limite et la différence, notamment, entre *l'oikos*, le monde habité, et un au-delà, sinon inhabitable, du moins inexploré, sinon inexplorable. La frontière - ou le seuil - est marquée - nommée -, par exemple, par les colonnes d'Hercule du point de vue d'une géographie physique, les jardins d'Hespéride d'un point de vue mythologique, la grotte de Circé d'un point de vue épique. Raisons pour lesquelles ces scènes et ces lieux de même que les actes qui s'y déroulent sont tout à fait « centrales » et névralgiques car c'est là que se décide toute une série de divisions, de couples constitutifs dont Hésiode en « théorise », mythiquement et poétiquement parlant, le moment fondateur, le *polemos* qui dit l'affrontement de l'origine, le passage - incessant - du chaos au cosmos. ²⁶ Le monde est devenu ou plutôt *devient* beau parce qu'il est fini, clôturé par une ceinture, un détail de fabrication qui s'élargit à l'échelle de l'ensemble qu'il achève de rendre le monde beau et digne d'être contemplé, par et à travers le « poème » comme récit de fondation, constamment « repris » parce qu'incarné par les actes rituels. La théogonie grecque s'inscrit en réalité dans un champ anthropologique plus large, « universel », non pas mesuré à l'aune d'une humanité abstraite, mais d'humanités incarnant à chaque fois une idée de l'humanité. En un sens, ces incarnations sont des fictions qui font exister et apparaître cette idée comme si elles étaient à chaque fois « garantes » de l'idée d'humanité. Ceci étant la « geste » épique d'une histoire de l'humanité, à une certaine conception de la technique, à son essence. Les analyses de Heidegger sont ici

²⁵ Jackie Pigeaud, *L'art le vivant*, Gallimard, 1995, p. 21-28. Voir aussi l'article de Anne-marie Lecoq « Poésie et peinture : le bouclier d'Achille », dans *Académie des inscriptions et belles lettres*, n°1, 2004, p. 11-42, accessible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_2004_num_148_1_22686

²⁶ Hésiode, *Théogonie* (VII^{ème} siècle avant J.-C.), v. 116-122, Rivage (édition bilingue), 1993, préface de J.-P. Vernant (1981) :

En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-béant [*chaos*]²⁶, et ensuite Gaia la Terre aux larges flancs - universel séjour [*hédos*, idée d'emplacement] à jamais stable des immortels maîtres des cimes de l'Olympe neigeux - les étendues brumeuses du Tartare, au fin fond du sol aux larges routes, et Eros, celui qui le plus beau d'entre les dieux immortels (il est l'Amour qui rompt les membres) et qui, de tous les dieux et de tous les humains, dompte, au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir.

centrales. La technique est un destin de l'humanité. C'est là qu'un nouveau récit de fondation est nécessaire. Ce paradigme est extrêmement puissant, non pas seulement d'un point de vue historique mais d'un point de vue paradigmatique précisément, de sorte qu'il est possible de se demander non pas comment être grec aujourd'hui mais si nous ne « devons » pas devenir hyper grecs, comme le disent quelques philosophes.

Cette bordure ou enveloppe du monde habité a, d'une certaine manière, toujours été trouée par le regard divin d'en haut. Sans que l'exploration de la voûte céleste ait été abandonnée, au contraire, l'événement de la terre vue du ciel par la photographie rejoint des visions mythiques et mythologiques. S'il y a eu, comme le dit Blumenberg²⁷, une inhibition pendant l'Antiquité et le Moyen Age à contempler le monde d'en haut, le séjour naturel de l'homme étant le bas ou en bas, cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu des descriptions - non nostalgiques - de la terre vue du haut, de plusieurs manières. Un regard réservé aux dieux, par exemple à Zeus, après qu'il eut vaincu et rejeté les titans, les forces chtoniennes d'en bas. Mais ce regard n'est - ne serait plus - plus pensable, tenable ou souhaité : « Les vues larges, dit Sloterdijk, ne nous rendent pas heureux », ²⁸ nous, les postmodernes et non plus les modernes, car, si nous jetons un regard en arrière ou si nous voulons dresser un panorama de l'histoire du XXème siècle pour le contempler, nous tournerions le dos comme (un) « Zeus qui voudrait contempler le cosmos depuis sa terrasse tournerait le dos ». ²⁹ Mais tourner le dos pour, éventuellement, conquérir de nouvelles planètes n'est pas entièrement satisfaisant et cette attitude entre en « contradiction » avec nombre d'éléments contemporains, notamment ces vues et visions de la terre vue du ciel. Dans cette perspective, il y a aussi et d'abord la vision de la terre pure dans le *Phédon*. Dans un passage célèbre (108c) de ce dialogue consacré à l'immortalité de l'âme et qui raconte la mort de Socrate, juste avant de boire la ciguë, celui-ci décrit le monde de l'au delà, l'Hadès et la terre pure, le paradis des bienheureux. Cette description est faite depuis le point de vue de l'âme qui a quitté le monde d'en bas. Qu'en est-il du statut de cette description : est-elle mythologique, mytho-poétique ou scientifique ? Dans le *Timée*, la réponse à ce type de question consiste à dire qu'il s'agit d'un divertissement, d'un plaisir sans remords, généré par un « mythe vraisemblable » (*eikotôn muthôn*), comme le récit de la construction du monde raconté par Timée. Dans le *Phédon*, juste avant de commencer son récit, Socrate dit qu'il n'a pas besoin « du secret de Glaucos » pour raconter ce mythe qui décrit la géographie générale de la terre. Qu'est-ce à dire et pourquoi Socrate n'en a-t-il pas besoin ? Glaucos est ce pêcheur qui se jeta dans la mer après avoir mangé d'une herbe merveilleuse. Changé en dieu marin, il est devenu méconnaissable parce qu'il est recouvert d'algues, de vase, de coquillages, de scories de toutes sortes. *Glaucos* donne d'ailleurs glauque en latin, quelque chose de trouble. La netteté de la vraie figure du dieu n'apparaîtrait qu'une fois débarrassée de tous ces dépôts comme le dit Socrate s'adressant à Glaucon. ³⁰ Ceci est à mettre en rapport avec la sculpture conçue comme

²⁷ Hans Blumenberg, *La légitimité des temps modernes*, Gallimard, p. 393.

²⁸ Peter Sloterdijk, *Intoxication*, p. 49 et 47.

²⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰ Platon, *République*, 611, d-e : « l'argument que je viens de donner [il est difficile que soit éternel – comme l'âme vient de nous apparaître- un composé de plusieurs parties, si ces parties ne forment point un assemblage parfait], et d'autres, nous obligent à conclure que l'âme est immortelle. Mais pour bien connaître sa véritable nature nous ne devons pas la considérer, comme nous faisons, dans l'état de dégradation où la mettent son union avec le corps et d'autres misères ; il faut la contempler attentivement avec les yeux de l'esprit telle qu'elle est quand elle est pure. Alors on la verra infiniment plus belle et l'on discernera plus clairement la justice et l'injustice (...). Ce que nous avons dit de l'âme

un art qui enlève le superflu pour faire apparaître la vraie forme, préexistante, par exemple avec Plotin qui emploie une métaphore sculpturale pour qualifier les exercices spirituels qui forment et forgent l'âme, les exercices qui sculptent sa propre statue : « si tu ne vois pas encore ta propre beauté, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle : il enlève ceci, il gratte cela, il rend tel endroit lisse, il nettoie tel autre, jusqu'à ce qu'il fasse apparaître le beau visage dans la statue. De la même manière, toi aussi, enlève tout ce qui est superflu, redresse ce qui est oblique, purifiant tout ce qui est ténébreux pour le rendre brillant, et ne cesse de sculpter ta propre statue jusqu'à ce que brille en toi la clarté divine de la vertu ». ³¹ Le raisonnement vaut également et strictement ana-logiquement, pour la terre : la pureté de la structure de la terre n'apparaîtrait qu'après un travail de nettoyage, de déblayage des impuretés (d'essartage comme le dit aussi Kant). Si la connaissance de soi est une expérience, un exercice, je dirai que de la même manière que le sens de la *technè* est de faire apparaître le visage de la terre. Pour accomplir ce travail, le temps, ce grand sculpteur, est nécessaire. Mais Socrate n'a pas le temps d'entreprendre cette tâche. Pourquoi ? Parce qu'il est condamné à mort et que ce jour est son *dernier* jour. Il n'a plus le temps, il doit être « économe » comme le dit ailleurs Platon, dire le plus et même le maximum de sens avec le moins, le minimum de mots et de temps. Il exerce donc une autre méthode pour faire apparaître la forme de la terre pure et ses éléments. Il fait appel à un « mythe « vraisemblable », *eikos*, mot qui vient de *eikôn* image, représentation, qui vient lui-même du verbe *eoikein*, que l'on peut interpréter ici comme le fait de rendre vraisemblable, crédible, probable. Pour construire ce récit, Platon use d'images et d'analogie comme le Kant de la théorie du ciel. En cosmologie, disait Kant, « on ne peut exiger une précision géométrique et l'infaillibilité mathématique », on doit donc user d'analogie comme pour l'allégorie de la caverne qui viendra après dans l'œuvre de Platon et qui connaîtra une plus grande fortune que le récit du *Phédon*. La différence (et la fortune) entre les deux récits n'est pas anecdotique, elle a une portée profonde, y compris dans l'horizon de l'habiter en poète sur la terre. Avec le mythe de la caverne, il s'agit d'un homme (et d'un corps) qui marche, donc plus accessible, donc d'une figure proche de la métaphore du chemin et de l'initiation à la philosophie. Avec le *Phédon*, il s'agit d'un homme qui vole, figure moins sérieuse, plus fantasque et moins crédible, apparemment, même si Platon définit l'âme humaine par le fait qu'elle a des ailes et qu'elle doit se nourrir dans une tendre prairie pour s'alléger. On comprend aisément que, étant donné notre perspective (mytho-technico-poïétique), l'on puisse, sinon privilégier le mythe du *Phédon*, du moins la mettre en rapport avec la caverne. Car si la structure est la même, il s'agit d'un arrachement dans le premier cas, d'un envol dans le second, s'il y a retournement vers ce que l'on vient de quitter dans les deux cas, il y a une nouvelle différence entre l'homme qui marche et l'homme qui vole : le premier refait le même chemin à l'envers, ce qui va entraîner la « ruine » totale de son œil et le meurtre

est vrai par rapport à son état présent. Aussi bien l'avons-nous vue dans l'état où l'on pourrait voir Glaucos le marin : on aurait beaucoup de peine à reconnaître sa nature primitive, parce que les anciennes parties de son corps ont été les unes brisées, les autres usées et totalement défigurées par les flots, et qu'il s'en est formé de nouvelles, composées de coquillages, d'algues et de cailloux. Ainsi l'âme se montre à nous défigurée par mille maux. Mais voici ce qu'il faut envisager en elle. Quoi, demande Glaucos. Son amour de la vérité (...), ce qu'elle devient si l'âme se livrait tout entière à cette poursuite [celle de l'éternel et de l'immortel], si, soulevée par un noble élan, elle surgissait de la mer où maintenant elle se trouve, et secouait les pierres et les coquillages qui la couvrent à présent, parce qu'elle se repaît de terre – croûte épaisse et rude de sable et de rocaille qui s'est développée à sa surface dans les festins que l'on dit bienheureux ».

³¹ Cité par Pierre Hadot dans *Exercices spirituels*, Etudes augustinienes, p. 46.

tragique tandis que l'âme, elle, *séjourne* dans l'empyrée et ne cesse de contempler le spectacle offert par la terre vue du haut, description dont Platon fait l'économie dans la *République* ainsi que dans le *Timée*. D'où le caractère précieux et rare de ce regard « curieux » qui décrit la terre vue du ciel.

Pour Platon (même avant le *Timée*), la terre n'est pas plate, elle est une sphère, auto centrée, immobile qui occupe une position centrale dans l'univers. L'analogie utilisée par Platon consiste à comparer d'abord les hommes à des poissons (donc à un élément marin, qui (peut) regarde vers le haut) et ensuite à des oiseaux (donc à un élément aérien qui (peut) regarde vers le bas). Les hommes de la terre pure vivent dans l'air comme les poissons dans l'eau. On voit bien qu'il y a « économie » d'un long et pénible cheminement terrestre. Il y a enjambement, « bond » par dessus toute une série d'étapes, geste de métamorphose, comparable au « lever » du singe de 2001 qui, dans le même geste, jette un os en l'air et se dresse, l'os tournoyant devenant une station orbitale tournant autour de la terre comme tournoie le monolithe dans le cosmos pour arriver directement à l'essentiel, la description de la terre. Ce faisant, Platon construit une image différente de cet explorateur, voyageur qui, arrivé au bout de la terre habitée, crevait la voûte céleste en même temps que le sol de sa croyance, la croyance en une terre plate et un monde fini, borné et donc insupportable pour l'homme moderne, tendu vers l'infini. La différence est que, chez Platon, le trajet ne continue pas vers l'infini et l'indéterminé, il s'arrête assez vite, tout compte fait, et se retourne pour contempler le monde d'en bas, le monde d'où et dont il est issu. Il incarne donc la figure du voyageur à la recherche de ses origines plutôt que celle de l'explorateur sans frein ni loi. Cela veut dire aussi que pour pouvoir voir notre propre condition (terrestre), il faut se placer dans une position de *quasi* extériorité, il faut se placer aux limites et acquérir ce point de vue qui éclaire, sous son cône visuel, notre propre condition. Il ne s'agit ni d'une position qui se trouve englobée dans le monde et donc dans les illusions, ni d'un projectile lancé à toute vitesse à l'assaut de l'infini. Elle ne se trouve pas non plus dans un regard éloigné qui verrait la terre comme une planète *ordinaire*. Non, notre planète est très curieuse, et « admirable ». Ce n'est donc plus vers le haut que se dirige le regard mais vers le bas. Et ce regard va balayer de ses rayons ce qu'il voit. Que voit l'âme délivrée des illusions et de son corps ? C'est le deuxième élément. Le regard de l'âme pénètre le corps de la terre (111c-113c). Il entre dans ses creux. Socrate continue la description de la terre en disant que le ballon qu'est la terre est rempli de creux, il est creusé de toutes parts et c'est dans ces poches enveloppantes que les hommes vivent, habitent, sont « logés ». Cette image se rapproche parfaitement de la manière dont Wiener définissait le lieu de la vie dans le mouvement entropique. Troisième élément, non plus la forme ou la corruption, mais l'*aspect* de la terre, les réalités qui se trouvent à la surface de la terre, sa bigarrure. « Pour ce qui est de l'aspect (*idein*) qu'offrirait cette terre, si on la regardait d'en haut (*ei tis anôthen theôto*), ce serait à peu près celui d'un ballon bigarré, dans le genre des balles à douze pièces, aux couleurs tranchées dont les couleurs d'ici – celles qu'utilisent les peintres – sont comme une imitation (110b-c) ». *Anôthen* - regarder la terre d'en haut - est comparable à ce commencement. La bigarrure dont le terme et l'image reviendront à plusieurs reprises dans la description de la terre traduit le grec *poikilia*, l'idée d'une mosaïque analogue à certaines de ces images de la terre vue du ciel. Comme toujours en grec, le terme est aussi une épithète qui ne qualifie pas une chose, un monde mais un homme, une attitude. Zeus, Ulysse ou Prométhée sont des êtres *poikilometes* ou *poikilometis*, des êtres rusés, chatoyants, qui pratiquent un art de la diversité (ou de la variation), un art proche du « bricolage ». Pratiquer cet art jusqu'au bout implique la pré-vision, notamment la pré-vision de l'avenir,

l'anticipation, ce qui veut dire que les actes au présent sont déjà inscrits dans un futur. Est-ce dire que le *poikilometis* a une connaissance positive du futur ? Oui dans le cas de Zeus, non dans le cas de Prométhée c'est-à-dire dans le cas des humains, il y a ignorance radicale du futur, plus encore, les actes, aussi habiles et rusés soient-ils, peuvent se retourner contre lui, comme on le voit justement avec Prométhée qui, s'il vole le feu par ruse, ne peut cependant pas prévoir les conséquences de cet acte transgressif. L'aurait-il accompli s'il avait pu en prévoir l'issue ? Oui, dans la mesure où il s'agit là d'un acte de libération. Son alter ego, Epiméthé, lui, est celui qui comprend après coup. Le terme de *poikilos* est proche d'*aiolos* qui désigne un mouvement rapide. Associé au *poikilos*, le terme *aiolos* désigne essentiellement un mouvement tourbillonnant.³² Si le monde est chatoyant et plein de simulacres, on comprend en effet qu'un être qui regarde un tel monde « devienne voyant » comme lui, aussi changeant et ondoyant que le monde qu'il regarde, en tension sinon en opposition avec une mise à distance et d'un cadre préalables au regard éloigné, le regard pictural cadré, à ce regard d'en haut, épique et poétique ou spirituel, représenté dans la peinture à partir des Temps modernes et (parfois) interprétée comme le fruit d'une longue libération qui correspond à l'esthétisation de la nature.

Ces différents éléments, assemblés, constituent, pour nous, le socle complet de notre perspective de « l'espèce humaine comme ornement de la Terre pure ».

³² Voir Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, Flammarion, p. 27.