
L'Océanite

Revue apériodique
de l'Institut International de Géopoétique



Spécial Secondes Rencontres Géopoétiques
Kenneth White
Numéro 4 | Septembre 2026

SOMMAIRE

04	Éditorial
06	Régis Poulet Discours d'ouverture des Secondes Rencontres géopoétiques Kenneth White
10	Présentation des intervenants
13	Arnaud Villani L'atopie du topos ou le génie du lieu
23	Jean-Paul Loubes La maison comme expérience du monde
41	Muriel Détrie L'art des jardins chinois : une voie vers la géopoétique ?
71	Régis Poulet Le Grand paysage de l'esprit de Kenneth White
90	Régis Poulet De l'Académie des goélands au Moustier des fous
115	Crédits

ÉDITORIAL

Régis Poulet

Président de l'IIG



Présentation du numéro spécial

Ce numéro spécial de *L'Océanite*, revue de l'Institut international de géopoétique, doit permettre de retrouver ou de découvrir les cinq¹ conférences qui ont été données aux Seondes Rencontres géopoétiques Kenneth White qui se sont tenues les 27 et 28 septembre 2025 à la Saline royale d'Arc-et-Senans. Nous remercions tous les conférenciers pour leur confiance.

Argument des Rencontres

Kenneth White a défini la géopoétique comme la théorie d'une tectonique de la Terre.

Son caractère transdisciplinaire fait même d'elle une architectonique, au sens où les fins des sciences, des arts, de la philosophie sont les moyens de la géopoétique, qui a pour but de fonder un monde où le rapport entre l'homme et la nature connaîtrait une harmonie nouvelle.

Lors de ces Seondes Rencontres Géopoétiques Kenneth White, nous interrogerons les relations de voisinage, d'affinité et de continuité *poétiques* entre le paysage, le jardin, l'architecture, en pratiquant le nomadisme intellectuel de l'Occident à l'Orient.

Cela passera par un questionnement sur ce qu'est habiter un lieu, une maison, le langage ; sur la pertinence ou même l'existence de

¹ Cinq et non six, car celle de Gilles Clément, « Notre jardin — la planète — vu par les oiseaux », était un commentaire d'un diaporama de quatre-vingts photographies.

limites entre nature et culture lorsque l'on suit avec la géopoétique les lignes du monde ; sur le rapport individuel et collectif à tout cela.

De la peinture de paysage au jardin de lettré, de la figure de la cabane au Moustier des fous (les oiseaux) de White, nous explorerons les voies d'une pensée qui est et qui n'est pas nouvelle, et qui cherche à répondre, au-delà de toutes les urgences qui nous saisissent, au défi d'habiter poétiquement la Terre.



DISCOURS D'OUVERTURE DES SECONDES RENCONTRES GEOPOETIQUES KENNETH WHITE

Régis Poulet

*Rappel des Premières Rencontres, disparition de
Kenneth et Marie-Claude White*

« L'événement qui se tient aujourd'hui et demain fait suite aux premières RGKW qui se sont tenues à Trébeurden en juillet 2023. Trébeurden, c'est la ville des Côtes-d'Armor où Kenneth et Marie-Claude White ont vécu quarante ans et où la théorie-pratique de la géopoétique, qui nous réunit ce week-end, a trouvé sa formulation, livre après livre. Ni l'un ni l'autre n'avaient pu, pour des raisons médicales, y participer. Kenneth avait cependant écrit deux conférences que j'ai lu pour lui. Il est décédé chez lui quelques semaines après cet événement dont il avait beaucoup apprécié et la tenue et le déroulement. Quant à Marie-Claude, elle est morte au printemps dernier.

C'est à eux, qui ont fondé l'Institut international de géopoétique et l'ont tenu à bout de bras jusqu'en 2013, que nous dédions ces Secondes rencontres géopoétiques.

La géopoétique

Au-delà du seul souci écologique, que la conscience de la déréliction du monde naturel ne peut que faire

surgir, la géopoétique, fondée par Kenneth White et illustrée dans ses essais, ses récits et sa poésie, et dont nous prolongeons l'élan, a pour ambition de refonder un monde et non d'amender ou d'aménager celui-ci. Elle part du constat que les hommes ont oublié sur quoi une culture au sens fort et vivant du mot doit se fonder : une relation harmonieuse avec le monde naturel. Explorant dans l'histoire des civilisations jusqu'à nos jours les succès et les échecs dans la construction de cette relation, Kenneth White en a tiré le nomadisme intellectuel et la géopoétique. Le nomadisme intellectuel, c'est l'idée qu'en s'inspirant de ce que telle civilisation et telle autre a accompli, on peut « trouver le lieu et la formule » (Rimbaud) qui permettraient de vivre une vie plus intense ici et maintenant. 'Le lieu', c'est presque n'importe quel lieu, et même parfois, comme nous le verrons, un 'non lieu' ; quant à la formule, elle s'élabore à l'écoute attentive, aimante et subtile du monde naturel dont nous, humains, faisons partie – ce que notre corps, aux avant-postes, ne manque jamais de nous rappeler, et que l'esprit peut percevoir aussi s'il cesse de se croire autonome.

La géopoétique a donc pour ambition d'explorer tous les champs du savoir et de l'activité humaine afin de fonder un monde humain en harmonie avec ce qu'on nomme 'la nature'. « Mettez les humains en lien avec la terre, dit en substance Kenneth White, et ils auront entre eux une relation beaucoup plus forte que s'ils n'étaient liés qu'à leurs semblables ».

En complément de son activité d'écriture, Kenneth White a donc fondé en 1989 un institut dont le but était et reste de promouvoir une géopoétique de haute tenue. Petit à petit des centres géopoétiques se sont créés, d'abord en France et en Europe, puis sur d'autres continents, essentiellement en Amérique du Sud. Depuis douze ans que je préside l'institut, je m'efforce de faire connaître plus largement la géopoétique et de renforcer les liens entre l'institut et ces centres.

Lien avec le séminaire au Brésil, livre Magna Carta de K. White & D. Rousseau

A ce titre, d'ailleurs, je tiens à préciser que nos rencontres de ce week-end forment, dans le cadre de la saison France-Brésil, un diptyque avec le « Second Séminaire géopoétique transatlantique » qui se tiendra dans un mois à Salvador de Bahia et où j'ai été invité – ainsi que l'artiste Dominique Rousseau, que je retrouverai sur place.

La thématique commune est la relation géopoétique au paysage. Ce sera l'occasion, entre l'Université de l'État de Bahia et l'Alliance française, d'échanger les points de vue, de travailler à des ateliers de traduction et de lancer deux livres. Le premier est un livre bilingue français/portugais que Kenneth White a conçu pour le Brésil avec Dominique Rousseau, il s'intitule *Magna carta, une approche artistique, écologique, philosophique et politique du monde géopoétique*. Le second est la traduction d'un court essai intitulé *Le mouvement géopoétique*. Je salue et remercie nos ami.e.s du Brésil en cette occasion.

Le programme des Rencontres

Pour en venir à nos rencontres de ce week-end, il faut préciser que les RGKW ne sont pas un colloque. L'idée est d'ouvrir un espace de réflexion autour d'une thématique, les relations entre paysage, jardin et architecture dans une perspective géopoétique, en proposant des conférences, des lectures, un concert et une exposition.

Les conférences alterneront avec des lectures de textes de Kenneth White par deux comédiens, Élisabeth Poulet et Frédéric Faure, ce qui permettra des échos entre ces différents moments. Et afin de saisir d'une façon non verbale les relations entre le paysage et son habitation, un concert acoustique aura lieu ce soir et, depuis deux semaines jusqu'à demain, une exposition d'œuvres géopoétiques et de livres rares de Kenneth White se tient en face de la Saline.

La première conférence, d'Arnaud Villani, posera le cadre général dans lequel la pensée du lieu et de l'habitation sera développée. En l'absence

de Jean-Paul Loubes, qui vous demande de l'excuser, c'est moi qui lirai sa conférence consacrée à l'étroit rapport qu'on peut établir entre architecture et lieu. La troisième et dernière conférence de ce samedi sera faite par Muriel Détrie, qui fera dialoguer l'œuvre de Kenneth White avec l'art des jardins chinois et japonais. Ce samedi se conclura par un concert de Véronique Piron, dont l'instrument prolongera la réflexion autour de la place de la pensée et des arts asiatiques dans la géopoétique.

Demain, j'aurai le plaisir de vous parler le matin de la façon dont Kenneth White a exploré les liens entre paysage physique et paysage de l'esprit, tout en vous présentant en exclusivité le dernier livre de Kenneth White : *Au fin fond du réel*. Nous écouterons en début d'après-midi Gilles Clément, dont l'œuvre est bien connue aussi, aborder sous un angle inédit le jardin : par le regard des oiseaux. Il sera également question d'oiseaux dans la dernière conférence de ces rencontres et de leur usage dans la pensée géopoétique de Kenneth White. »



PRESENTATION DES INTERVENANTS

Arnaud VILLANI : Arnaud Villani est agrégé de Lettres Classiques et de Philosophie, titulaire d'une thèse d'État sur une "critique de la notion de communication", encore inédite. Il a enseigné au Lycée de Nice, en Classes préparatoires Littéraires au Concours de l'École Normale Supérieure, de 1969 à 2010. Il s'est retiré dans le Gard pour approfondir sa recherche en poésie et philosophie. Très nombreux articles, et une quarantaine d'ouvrages. Thèmes essentiels : les Présocratiques grecs, le Romantisme allemand, la philosophie de Deleuze, l'écologie philosophique, la "pensée-mouvement", et une histoire critique de la Philosophie occidentale, des origines à nos jours, en trois volumes parus aux éditions Les Belles Lettres, "encre marine". Un colloque lui a été consacré en mars dernier à l'Université de Nice. Parmi ses derniers ouvrages parus : *Être avec le sauvage*, édition La Salamandre, Lausanne. Son amitié de longue date, et sans failles, avec Kenneth White, les avait conduits récemment au projet de rédaction d'un livre commun sur le lieu, projet que la mauvaise fortune n'a pas permis de réaliser.

Jean-Paul LOUBES : Jean-Paul Loubes est architecte et anthropologue. Il a enseigné à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Bordeaux, et a été jusqu'en 2020 conseiller scientifique auprès de

l'Institut Français d'Études de l'Asie Centrale (IFEAC) basé à Bichkek (Kirghizstan). En 1996, il est à l'origine de la fondation de l'Observatoire de l'Architecture de la Chine Contemporaine (Ministère de la Culture) dont il est le premier Directeur. Son livre *Tourisme, arme de destruction massive* (Ed du Sextant), état des lieux documenté du désastre entraîné par le tourisme de masse sur les sites, les cultures et les hommes, est un plaidoyer contre les effets délétères et catastrophiques de l'inscription des sites et milieux naturels au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Parallèlement à ses missions de chercheur, il poursuit un parcours d'écrivain. Par ses récits de voyage, ses recueils de poésie et de nouvelles, qui ont pour cadre la Chine du Fleuve Jaune, les Routes de la soie, mais aussi les îles de l'Atlantique Nord, voire l'Amérique de Jack Kerouac, il a entrepris de saisir par l'écriture une connaissance poétique du monde qu'il partageait avec son ami Kenneth White.

Muriel DÉTRIE : Muriel Détrie, agrégée de Lettres modernes et docteur ès Lettres avec une thèse sur « Victor Segalen et la peinture chinoise », a aussi étudié le chinois et le japonais, et a enseigné plusieurs années en Chine et au Japon. Elle a exercé comme Maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'université de la Sorbonne Nouvelle jusqu'à son départ à la retraite en 2020, et a consacré ses recherches aux relations littéraires entre l'Occident et l'Extrême-Orient. Elle a publié de nombreux articles et ouvrages collectifs sur la littérature de voyage en Asie, la réception et la traduction des littératures asiatiques en Occident (notamment le haïku), et quelques écrivains de prédilection comme Victor Segalen et Kenneth White. Parmi ses publications concernant plus particulièrement les relations avec la Chine, signalons son anthologie des voyageurs occidentaux depuis le Moyen-âge jusqu'à la chute de l'empire chinois, *Le Voyage en Chine* (en collaboration avec Ninette Boothroyd, Laffont, collection « Bouquins », 1992, rééditée en 2020) et son ouvrage de vulgarisation *France-Chine quand deux mondes se rencontrent* (Gallimard, collection « Découvertes », 2004). [Ajout de Régis Poulet : « Rencontrée lors de ma soutenance de thèse sur l'Orient ; elle et moi

avons collaboré autour des représentations de l'Extrême-Orient à plusieurs reprises ; elle m'a invité à participer à plusieurs colloques dont un à Hong-Kong. »]

Régis POULET : Régis Poulet est géologue de formation, diplômé en philosophie et docteur en littérature comparée. Sa thèse a été publiée sous le titre *L'Orient : généalogie d'une illusion*. Il a été membre du comité de rédaction et de lecture de la 'Revue des ressources' pendant près de deux décennies. Après que Régis Poulet a relancé l'Atelier géopoétique du Rhône en 2011, Kenneth White est venu lui demander en 2013 s'il voulait lui succéder à la présidence de l'Institut international de géopoétique, fonction qu'il occupe toujours. Ensemble, ils ont notamment créé une éphémère collection d'essais géopoétiques, les Carnets de la Grande ERRance, qui a publié un livre d'entretien entre eux deux, *Panorama géopoétique*, puis un essai de Régis Poulet sur la préhistoire : *Le vol du Harfang des neiges*. En parallèle à son activité au sein de l'Institut, il écrit ainsi des essais transdisciplinaires et de la poésie, les deux marqués par la géopoétique. Son premier recueil, *Planktos*, postfacé par Kenneth White, a suscité l'intérêt de plasticiens tels que Frédéric Faure (collages/découpages) et Dominique Rousseau (papiers), ainsi que du musicien Lionel Marchetti (une œuvre de musique concrète de presque 4 heures). Son deuxième recueil, *Gondawana*, paru cette année, a également été salué par Kenneth White, qui a fait de Régis Poulet son exécuteur littéraire en 2023.

L'ATOPIE DU *TOPOS* OU LE GENIE DU LIEU

Arnaud Villani

Question : « Comment, à la lecture de Kenneth White, éclairer la relation entre *topos* et *atopos*, que White ne semble pas opposer ? »

Le terme *topos* n'a pas d'étymologie connue, selon Chantraine. Sa sémantique couvre un champ assez large, jusqu'à pouvoir signifier « lieu commun », usage qui est resté, ou « occasion », dans l'expression « donner lieu ». Ce qui est certain, c'est que *topos* indique un lieu qualifié, comme dans la formule platonicienne : *topos noêtos*, le « lieu des Idées ». Ce lieu peut être précisé dans *topion* du grec moderne, le « paysage, le site ». *Atopos* ajoute la nuance intéressante de « ce qui n'est pas à sa place, déplacé, inopportun, étrange, absurde ». Ce qui indique, par simple déduction, que le terme *topos* comporte la familiarité du milieu habituel. Le fait que, dans le texte de White, *topos* et *atopos* ne semblent pas fonctionner comme des opposés, voudrait donc dire deux choses. D'abord, que dans le lieu, saisi comme milieu habituel, il y aurait déjà une forme d'atopie, quelque chose de surprenant. Et réciproquement, que ce même *atopos*, qui, dans l'anecdote

pythagoricienne du « sacrilège »¹ commis par Hippias de Métaponte lorsqu'il découvre le caractère illogique de la « diagonale du carré » et se fait maudire par la secte qui va jusqu'à se réjouir de sa mort accidentelle en mer, n'est, dans l'esprit de White, pas inopportun, pas si étrange que cela. Si nous lions ces remarques à celle de Deleuze et Guattari sur le couple « territorialisation » et « déterritorialisation », nous pourrions peut-être approcher du sens de cette hésitation significative chez notre poète sur une opposition tranchée entre *topos* et *atopos*.

La rationalité, au sens grec du *logos*, garde quelque chose de son étymologie. On peut rattacher le terme à un radical indo-européen *+leg-* signifiant choisir (et non pas, comme le croit Heidegger, « cueillir »)². Le *logos* grec n'est pas encore la lourde et rigide machine logico-mathématique qu'elle deviendra dans l'histoire de l'Occident, mais elle implique un esprit qui prend le temps de choisir, et donc d'examiner, avec prudence et en se donnant le temps qu'il faut, la congruence ou compatibilité des éléments qu'il compte associer dans sa construction, par exemple, rituelle. De ce point de vue, un glissement, un déplacement, une contradiction, une opposition même violente, ne sont pas des obstacles à la pensée. C'est sur ce point que va se faire la transformation de la pensée grecque en une pensée latine, puis occidentale. Il est d'abord évident que cela n'était en rien gênant, pour les Egyptiens, comme le remarque Karl Abraham, d'utiliser un seul mot pour désigner deux réalités de sens ou de valeur opposés. Ainsi, dans cette langue, « fatigué » et « plein d'entrain » sont dits par le même mot. En langue grecque, on conserve cette particularité, puisque *deinon* veut dire aussi bien « merveilleux » qu'« effrayant ». Autrement dit, ayant atteint un maximum, que ce soit dans le bien ou dans le mal. En latin, nous trouverons encore *altus*, signifiant aussi bien « haut » que « profond ». Freud et Abraham ne sont pas d'abord loin d'attribuer

¹ En grec, trois mots sont volontiers associés, *nerithos* (incalculable), *alogos* (irrationnel) et *atopos* (étrange, déplacé).

² Une églogue, une anthologie, un florilège, tous dérivés de *logos*, ne signifient pas des fleurs « cueillies », mais « choisies » pour produire un effet d'harmonie, et privilégiées par rapport à d'autres, bref, et seulement alors, « cueillies ».

cette particularité « alogique » à une faiblesse de la pensée égyptienne, ou proto-grecque. Mais Freud en tire parti pour illustrer le caractère indistinct de la « couche primaire » de l'inconscient, qui ignore la négativité.

Ce qu'il faut comprendre de ces hésitations, c'est qu'une forme très ancienne de pensée, encore valide chez les trois grands présocratiques, Héraclite, Parménide, Empédocle, et dans la culture chinoise, notamment chez le plus éminent des taoïstes, Maître Lao (Lao Tseu), ne considère pas, dans une opposition, la *valeur* des opposés, en positif ou négatif, bien ou mal, maître ou esclave, et donc leur place entre inférieur ou supérieur, mais leur *valence*. Autrement dit, leur capacité d'engendrer du nouveau, un caractère augmentant le réel. Ainsi fatigue et pleine forme, hauteur et profondeur, merveille et horreur représentent une seule et même chose, riche de distensions, qu'Héraclite nomme *to auto*, « le même ». Il l'illustre on ne peut mieux par la « route qui monte et qui descend ». Ce qui pourtant ne touche en rien la nature même de la route, qui, bien évidemment, si elle monte, présente aussi le caractère de descendre, sans que l'un puisse être considéré comme « meilleur » ou « pire » que l'autre. Ce qui veut dire qu'aucun des opposés n'a de valeur en soi, mais participe à la valence, à ce qu'apporte à l'homme et au monde la différence d'altitude, la *dénivelée*. Cette pensée est bien plus forte que la pensée prétendue seule à exister et à régir toute pensée, à savoir qu'aucune chose ne puisse être, à la fois et dans le même temps, elle-même et son contraire. Aristote l'affirme et en fait le fondement de toute pensée, nommément les désormais sacro-saints principes d'identité, de non-contradiction et de tiers-exclu. Comme si le ciel n'était pas diurne et nocturne, comme si l'homme n'était pas à la fois vivant et mortel, comme si la vie n'était pas à la fois courte et longue. Dire que rien ne peut être soi et autre « en même temps » est faux, puisque la route est bien à la fois montante et descendante, et qu'un homme est, la plupart du temps, fort savant et très niais.

Si on applique au lieu ce principe noétique, que Parménide, contrairement à ce que voudrait la grande confrérie de ses commentateurs, présente comme covalence, coprésence, connivence entre le feu lumineux et la

nuit obscure (fragment VIII, vers 50 à 62), cela signifierait que le *topos* est irrémédiablement *atopos*, et l'inverse. Comment le comprendre ? Cela ferait d'abord écho à l'article de Freud (1919) : *Das Unheimliche*, traduit le plus souvent par « L'inquiétante étrangeté ». L'intime se révèle soudain le plus intrigant et lointain (au sens où le *heimlich* désigne le *bei sich*, le chez soi, le proche familial). Hegel disait déjà cette formule dans le *Phénoménologie de l'Esprit* : « le bien connu, en tant que bien connu, est mal connu ». En ce sens, le *topos* comme lieu qualifié serait aussi le moins proche, le non familial. Et il se pourrait que l'*atopos*, le « délocalisé », devienne alors son inverse. Ce qui vous saisissait à l'instant parce qu'on ne le connaissait ou reconnaissait pas, deviendrait l'intime familial. Nous comprenons qu'il s'agit d'une mutation du regard. Prenons un exemple tout simple : le paysage, devenu un des thèmes les plus courants de la peinture. Qu'il soit celui de Corot, de Constable, de Manet ou de Pissarro, il serait notre « chez nous ». Selon le thème, aujourd'hui confirmé par la science, du « bain de forêt », il nous procurerait calme, bien-être, régénération. Mais certains paysages urbains peuvent, comme chez Apollinaire, nous donner l'énergie du « gin de l'électricité ». De plus, dès que nous l'analysons par d'autres moyens que la sensibilité aux formes et à leurs agencements complexes (le travail de Serres dans *Esthétiques. Sur Carpaccio*), il peut se situer sur l'une de ses lignes magnétiques qui ont présidé à la conception des mégalithes³. Il peut donner le tournis si l'on pense que cette « nature morte » est la plus agitée qui soit, puisque sa giration dans l'espace atteint des milliers de kilomètres à l'heure. Il peut se révéler très inquiétant lorsqu'on a pris conscience de la communication récemment découverte qui se trame, par la voie de filaments fongiques, sous les écorces. Il peut donner l'intuition d'un aleph, comme dans le tableau de Jean Cousin le Père, *Eva*

³ Depuis les travaux d'archéoastronomie (Alfred Watkins, Norman Lockyer, John Michell, Alexander Thom, Xavier Guichard, Jean et Lucien Richer, Joseph Heinsch), on sait décoder les alignements rectilinéaires de lieux « sacrés ». Ainsi des lignes de « ley » (« espace dégagé, clairière ») de Watkins, confirmées par Michell autour de Saint-Michel, ainsi du triangle rectangle entre les trois sites : Glastonbury, Avebury et Stonehenge ; ainsi, de l'axe Saint-Michel / Apollon ; de la mise en évidence, chez Xavier Guichard ; d'une forme étoilée rayonnant d'Alaise, l'ensemble de ces droites reliant 400 toponymes, rattachables à Eleusis (Alésia), remontant à Déméter et au culte des Vierges noires et des Déesse-Mères.

Pandora, avec ce « mastic » de pure noirceur qui surmonte le ventre nu d'Eva, donatrice universelle selon son nom, mais réservant le poison de ses cadeaux. Il peut, comme la plaine d'Anatolie, cacher les restes, non mis au jour, de centaines de civilisations éteintes. Il peut, comme il arrive chez Kierkegaard, réveiller notre sens existentiel, de sorte qu'un simple coq de bruyère dans un paysage désertique (la plaine de Jutland) puisse remettre en question tout l'équilibre de votre vie. Il peut, comme un magnifique paysage particulièrement calme et équilibré, contenir, au fond du tableau, une *veduta*, une vue des lointains, qui risque d'intriguer. Il peut, comme dans le mythe de Deucalion et Pyrrha jetant derrière eux des cailloux, faire renaître les hommes après un déluge qui a tout ravagé, ou dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, faire soudain apparaître des Géants redoutables, réveiller les génies qui s'activent auprès des forges souterraines. Il peut aussi, pour bien marquer la folie des hommes, et leur étrange façon de se sentir en sécurité en dansant sur le fil d'un rasoir, se transformer en une boule nucléaire qui, en un instant, annulerait toute forme, humaine, animale et végétale, matérielle. Tout site, en tant qu'appartenant à ce qui est créé, peut se décréer et revenir au néant. Dans une philosophie du mouvement comme celle d'Héraclite, qui sera relayée par les philosophes du flux (Whitehead, Bergson, Deleuze), tout coule, tout se transforme, rien ne résiste aux *tropai*, aux tournures, aux successifs visages des éléments de l'eau (cataclysme), du feu (ekpyrose, coulées de lave), de l'air (trombe, ouragans) ou de la terre (séismes).

De façon moins bouleversante, le *topos*, le site, devient *atopos* s'il est répété indéfiniment, et que ce qui faisait sa nouveauté s'éteint dans l'éternel retour du même. L'atopie est ici prise de conscience d'un échec : ce qui se présentait comme nouveauté perpétuelle, perd son charme et devient rengaine. Le *topos*, pour éviter de se gâter comme peut le faire chez Héraclite le breuvage du Cycéon, à secouer⁴ sans cesse, a besoin des philosophies et des littératures

⁴ *Polemos patér pantôn*, dit Héraclite. Non pas la guerre, mais la secousse « est père de toute chose », d'un radical +*pel-*, qui a donné la « palme », que le moindre souffle agite. *Pel-* et *pol-* sont deux formes normales d'alternance dans le radical (degré « e », degré « o », et degré « zéro » dans +*pl-*).

de la route, d'Emerson, Thoreau ou Kerouac, sous l'égide bienveillante de Lenz, l'errant éternel des romantiques qui tourne la malédiction de Laquedem en bienfait. Si nous faisons jouer l'un des trois radicaux qui décrivent le lieu en tant que structure imaginaire (au sens positif de Bachelard), *+top-*, *+reg-* et *+per-*⁵, le troisième radical cité repose sur un nouveau couple d'opposés, bien mis en scène dans le *stasimon* du Chœur d'Antigone : *poros* (*pantoporos*) et *aporos*. *+Per-* signifiant « traverser (un lieu), passer, faire route, trouver une issue », *pantoporos* et *aporos*, qui désignent conjointement l'homme à la fois miraculeux et terrifiant, vont signifier le couple de la ruse et de l'imbécillité, qui manque de bâton de soutien (*bacillus*). Voilà le sens de *pantoporos* : capable de trouver toutes les issues, *kax' amechanôn mechanan*, de « bidouiller ce qui ne se bidouille pas », de s'en sortir de toutes façons, comme Prométhée sur son rocher, comme Ulysse dans la caverne de Polyphème ou devant la Sphinge, comme Till Eulenspiegel dans la littérature de l'Allemagne du Nord. On pourrait les rendre par « muni », et « démuné », si on les pousse au degré extrême.

Si donc le *topos* est le *Heim*, la terre natale à laquelle on est attaché, cette attache sentimentale peut devenir un lien impossible à briser, celui, magique, qui retient Pirithoüs à un rocher des Enfers, ou celui qui régénère Antée : le contact avec la Terre, vivifiant, mais sclérosant, car toute séparation avec cette terre signifierait la mort, apportée par un Hercule attentif point faible d'Antée. Le bonheur du « chez soi » devient le malheur profond d'une vie passée à craindre toute aventure, tout nouveau chemin. Et ainsi aura été bafoué ce que présente brillamment Martin Buber dans sa *mienneté*⁶, jointe à la prescription de la doctrine hassidique, selon laquelle tout individu, en ce qu'il diffère en tant qu'idiosyncrasie⁷ de tous les autres, doit dans sa vie inventer la ligne qui est la sienne, apportant ainsi à l'humanité tout entière un surcroît :

⁵ *Reg-* est le radical du désir puissant : *oregô* grec : « désirer fortement ») et donne lieu à un chemin *rectiligne* (*regio*, *rex*, *e regione* (en droite ligne), *rectus*, *Recht*, « le droit » physique et moral, régir, régler, diriger, corriger).

⁶ L'existence ou la mort tombent sous la loi de la mienneté : nul ne peut me remplacer dans la conduite de ma vie ou dans l'inéluctabilité de ma mort.

⁷ Mélange (*krasis*) d'un ensemble (*syn*) de qualités propres (*idios*).

toute vie extérieure aura pris la place de la mienne, et toute invention de vie, venant de moi seul, aura été étouffée dans l'œuf, par peur du lointain, de l'étranger. Hegel a dit tout ce qu'il convenait de comprendre dans ce problème du « sortir de soi » pour affronter non seulement la sortie elle-même (*Entäusserung*, où *das Aussere* est l'extérieur) mais aussi sa conséquence immédiate : un « devenir autre », une *aliénation* (*Entfremdung*).

« Chez soi » ou « hors de soi » seront donc les nouveaux noms de *topos* et *atopos*, avec, en arrière-plan, un autre couple : (*panto*)*poros* et *aporos*. Les choses se compliquent chez Hölderlin, dans le croisement de deux couples produisent un quadriparti que Heidegger s'empressera de faire sien, et qui s'expose comme « retournement natal » (*Vaterländische Heimkehr*). Très rapidement décrit, cela concerne les Grecs et les Hespériques, les peuples du couchant (*hespera*, *vesper* latin, le soir). Les premiers quittent leur aorgique natal, se spécialisent dans l'organique, et reviennent finalement à l'aorgique⁸. Les seconds, à l'inverse. Rien ne peut empêcher la territorialisation de demander une déterritorialisation, pour répondre au cri « de l'air, de l'air » ou bien « au fond de l'infini pour trouver du nouveau ». La territorialisation, le lien à la terre des pères, provoque ces appels désespérés : l'*anywhere out of the world* de Baudelaire (« n'importe où pourvu que ce soit hors du monde ») ou cet autre, de Butler : « *Erewhon* », le nom de ce non-lieu (*atopos*) qui s'obtient par le renversement du mot « *nowhere* »⁹. Bref, Kenneth White a parfaitement raison de prendre *topos* et *atopos*, mais aussi *poros* et *aporos*, pour un vrai couple *indissociable*. Cela signifie que le lieu sans le non-lieu est aussi dommageable que le non-lieu sans le lieu : l'un a la tâche de corriger, de relayer, de soutenir l'autre par son alternance. Que serait une nuit éternelle, ou

⁸ Pour rendre les choses plus claires, parlons d'irrationalité et de rationalité. Les Grecs, issus de l'irrationnel ou inconscient, deviennent les champions du *logos* rationnel, puis reviennent à leur « natal » (Empédocle se jette au volcan). Les Occidentaux font exactement l'inverse. Le plus intéressant, qui n'a jamais encore été exploité, ce sont les *croisements* de ces deux lignes courbes, celle qui part de l'aorgique et revient vers lui, en passant par son contraire, celle qui part de l'organique et revient vers lui après avoir séjourné dans l'aorgique. Ces deux lignes admettent quatre croisements qu'il serait passionnant, avec du temps, de commenter.

⁹ Le roman de Samuel Butler, *Erewhon*, où « *wh* » reste intact parce qu'il ne compte que pour une lettre. On y lira avec délectation sa fameuse « ville des non-nés », et on y retrouvera l'homme en « affectueux aphidien chatouilleur de machines ».

une lumière totalement aveuglante (le dernier sephirot de l'arbre de la Kabbale), sinon la mort assurée ? La vie est dans le mixte, le partage, la *mixis* ou le *metaxu*, disaient déjà les Grecs : mélange et entre-deux.

Or, si Kenneth ne fait pas de vraie distinction entre *topos* et *atopos*, *poros* et *aporos*, c'est aussi parce qu'il appartient plus au domaine de la poésie qu'à celui de la philosophie, bien que, là encore, il ne tire pas de trait tranchant entre les deux. La poésie, étant un regard sur les choses et les êtres, et non pas sur l'analyse conceptuelle de ces choses et êtres, a constitué avec le mythe la première forme artiste d'oralité et d'écriture, régissant toute pensée. Elle a donc ce privilège de refuser le *concept comme tel*, de s'en servir comme rampe de lancement d'images et de sens des atmosphères, et donc de préserver cette ambiguïté, cette ambivalence de la pensée la plus ancienne, permettant d'éviter toute guerre entre les étants. Il peut donc exister une géopoétique, alors qu'une « géophilosophie » échouerait nécessairement. Or, si Kenneth ne met pas de limite franche entre les deux concepts, qui sont aussi des états, des événements, des ambiances, des situations, c'est sans doute aussi le signe que l'indistinction relative entre *topos* et *atopos* va plus loin que ce que nous avons dit jusqu'à présent. En quoi un lieu serait-il intrinsèquement « étrange » ou « déplacé », ce qui serait un comble pour ce qui représente la *place* elle-même, l'endroit, le site (*sitio* chez Castaneda, là où on trouve une correspondance avec son propre fonds). Reconnaissons-le. Un paysage de pure nature, désert, mer, montagnes altières, spectacle cosmique, déchaînement de forces, depuis la nuit des temps provoquent, en même temps qu'une crainte qui peut aller jusqu'à la terreur, une réaction d'*étonnement* au sens fort (coup de tonnerre), d'admiration et parfois d'extase, de sidération (le mot est formé sur *sidera*, « les étoiles »), devant un phénomène qui sort de l'ordinaire, et qui invitera à entrer dans le lexique de l'hyperbole ou de l'emphase, avec les termes « métaphysique », « transcendance », « suprasensible », « ontologie » et « théologie », « absoluité », « souveraineté », « sublimité ». Caractériser le type de cet étonnement est donc notre présente tâche. On sait qu'il existe un étonnement (*thauma*) philosophique. Mais ce *thauma* porte sur l'ampleur de questions

souvent existentielles : « comment suis-je arrivé là ? », « qui suis-je et où suis-je ? », « où vais-je ? », « quelle est ma destination ? ». C'est un étonnement porté par la discrédence entre ma conscience d'être conscient, et le caractère imperturbable, même s'il est mobile, de ce qui m'entoure. Comme une béance infinie entre un *en-soi* qui se contente de manifester à l'extérieur les pulsions auxquelles ses engrammes innés, correspondant point pour point à son milieu, le poussent (apoptose des feuilles, montée de sève, protections contre les parasites, prédation, détection d'une odeur prédestinée...) et un *pour-soi* qui n'est pas seulement de nature miroirique (autospection), mais profite d'un recul pour faire être les choses extérieures et interroger le retentissement qu'elles provoquent. Autrement dit, c'est un *thauma* philosophique qui introduit la position du *thauma* sensitif et contemplatif, prenant pour objet le « donné » étrange qui fait face, le « lieu ». C'est cela que vont manifester les toiles des peintres, les mélodies des compositeurs, les fabrications sonores et linguistiques des poètes.

Un pas plus loin, ce qui, de mon extérieur, vient m'intriguer, c'est une certaine *qualité des agencements* qui mêlent les êtres et les choses qui me font face, en y incluant êtres et artefacts humains. L'atopie d'un lieu où je me trouve non seulement situé, mais où je joue le rôle de décodeur et d'interprète, réside dans la façon dont ces êtres naturels et culturels forment un tout respectueux de la plus extrême différence. Les distensions entre les choses réelles qui m'entourent produisent un tout consonnant, une harmonie comme assaut tenu de toutes les différences finissant par *faire bloc*. Ce qui me bouleverse est cette composition, ou intrication de « lieux » où se produit le sentiment d'un monde en miniature, d'un exemple de monde. Le *mundus*, comme bien organisé et « peigné », le poète l'imité en mariant ses couleurs et ses formes qui se résistent, le peintre l'imité en mariant ses teintes et ses mouvements où chacun tient tête aux autres, le musicien le compose en variant ses façons de produire une tension, puis de la détendre. Ce qui fascine et conduit au regard du « voyageur contemplant une mer de nuages », c'est le devenir congruent de différences dont les forces cherchent à maintenir un écart, un

quant à soi. Nous regardons la façon dont les éléments, en s'écartant au maximum les uns des autres, concourent à inverser cette répulsion et forment un tout cohérent, qui paradoxalement, vient de l'opposition farouche des forces. Un philosophe poète, Parménide, l'avait vu en montrant que la porte tient parce qu'elle est articulée par les forces inverses du *coin*, qui écarte tant qu'il peut, et de la *clavette*, qui retient tant qu'elle peut. L'immobilité, qui donne à l'âme une sorte de paix que l'on nomme « sentiment esthétique, inspiration, extase », n'est dans l'œuvre d'art que le mariage des pulsions qui, dans chaque détail, portent à attaquer leur inverse et en même temps, à le fuir. Nous retrouvons les doubles sens qui donnaient au parler égyptien ou grec toute sa richesse.

Alors oui, on peut conclure que les lieux, sans cesse retrouvés et de nouveau perdus, ont entretenu chez Kenneth White cette hésitation fondamentale de l'ici et de l'ailleurs, du chez soi et de l'hors de soi, du calme et de l'assaut. C'est dans le lieu comme paysage au sens large, bénéficiant des contrastes entre formes, couleurs, mouvements, saisons, clair et obscur, hauteur et profondeur, calme et agitation, cette manière de faire un tout à partir de dispositions montées les unes contre les autres, que se trouve le point de départ de tout art, et la raison profonde de toute vie. Le *génie du lieu*, c'est d'être toujours autre qu'il n'est, aussi agité dans le calme qu'une conscience qui s'interroge à l'infini. Un poète et homme de religion, Gerard Manley Hopkins, l'avait vu de la façon la plus exemplaire en tentant de faire coïncider l'*instress*, que j'aurais tendance à traduire : « la gifle du réel », et l'*inscape*, la structure invisible qui, agissant en sous-main, construit et anime cette présence du réel, et lui donne à la fois son ampleur et sa figure énigmatique. Hopkins a passé sa vie à tenter de qualifier exactement cette structure implicite, ce « lieu sans lieu », mais la réussite flagrante de leur mariage réside dans ses poèmes. La mirifique étrangeté du lieu comme commencement du calme, c'est aussi la découverte du géopoétique, structure sous-jacente de l'univers whitien, mais dont la présence ne se manifeste qu'à se dire en poème. Voilà pourquoi sa voix à double sens ne disparaîtra pas.



LA MAISON COMME EXPERIENCE DU MONDE

Jean-Paul Loubes

Dans la mondialisation des formes urbaines et architecturales, peut-il exister une « architecture située », qui permette d’habiter poétiquement la Terre ?

« Architecture située » : le contraire d’une architecture « hors sol », ces objets architecturaux interchangeables que l’on voit à l’identique dans les villes du XXI^e siècle, à Shanghai, à Abu Dhabi, à Bordeaux, à Astana ou Barcelone... La relation de « la maison » avec le monde peut se lire dans la complicité qu’une habitation tisse avec le site qui l’accueille : insertion, intégration, mimétisme, matériaux... Elle peut se faire aussi en ne niant pas les cultures architecturales qui l’ont précédé et ont déjà modelé les lieux.

Dans *Le Plateau de l’Albatros*, Kenneth White définit la géopoétique comme un *champ*, celui d’une “poétique située”. Or, s’il est une expression de la culture humaine *par nature* située c’est bien l’architecture. Peut-on opérer un glissement du *champ* poétique vers celui de l’architecture ? Plus précisément, pourrait-on identifier une démarche de projet qui serait tendue vers la recherche d’une *architecture située* ? Les exemples ne sont pas rares du passage d’une pensée formulée dans un champ sémantique (celui

de l'écrit par exemple, de la philosophie, des sciences humaines, de la géographie), vers celui de l'architecture. Ce type de transposition est souvent superficiel et hasardeux. Pourrait-on lui donner ici plus d'épaisseur ?

La sensibilité géopoétique d'un Kenneth White porte un élan, "un désir de vie et de monde", "qui passent par la recherche d'un langage capable d'exprimer une autre manière d'être au monde". Ces mots résonnent singulièrement aujourd'hui dans le champ de l'architecture, face au vocabulaire architectural répétitif, anonyme et passe-partout, sanctionné sans appel par le rejet, au mieux par l'indifférence de l'homme d'aujourd'hui, que l'on nomme d'ailleurs l'« usager ». L'architecture moderne ordinaire ne dit plus rien à personne. A l'architecture narrative, éclectique, voire surchargée d'anecdotes mais *vivante et discourante* a succédé avec le *Mouvement Moderne*, le règne des beaux objets blancs mais muets et perçus comme abstraits, dont rêvaient les tenants du purisme. De Le Corbusier, on n'a pas retenu la chapelle de Ronchamp mais, « la machine à habiter » et ses avatars de l'architecture grise du quotidien des villes modernes. Enfin, le XXI^e siècle a réduit le métier d'architecte à celui de *designer*.

La recherche d'un langage architectural apte à exprimer une autre manière d'être au monde apparaît alors comme un programme non seulement possible, mais savoureux.

Engager sa pensée sur les chemins de *la géopoétique* conduit un jour ou l'autre à s'interroger sur la relation que l'architecture entretient avec le dehors, avec le monde, ses manifestations et ses respirations. Il y a dans un premier temps une difficulté à formuler la bonne question. Doit-on se demander, par exemple : « qu'est-ce qu'une architecture géopoétique ? » Ou bien trouver plus pertinente la formulation suivante : « qu'est-ce qu'une approche géopoétique de l'architecture ? »

De nombreux courants qui traversent la pensée contemporaine viennent perturber un tel questionnement au risque de lui apporter quelques réponses sommaires et au goût du jour. On pense ici au *courant écologique*. Qu'est-ce qu'une architecture écologique ? Une architecture écologique est-

elle géopoétique parce qu'elle témoigne d'une compréhension des phénomènes extérieurs, d'une prise en compte de quelques interactions simples entre l'homme, la maison et le milieu ? Ces interactions, toutes les architectures populaires les connaissaient. L'architecture contemporaine inventant son autonomie est parvenue à les oublier.

La figure de la cabane

La *cabane* constitue sans doute une figure privilégiée pour une telle exploration et cette figure effectue un retour dans la question de l'habiter.

Les dictionnaires¹ nous indiquent que le mot cabane signifie « petite habitation sommaire » dans ses origines latines (*canapa*). En « italien barbare », cela donne *cabanna* ou *cabana* en provençal. Le Littré dit que « la cabane est une maison pauvre ». Insistant sur les matériaux rudimentaires qui la constituent, parlant de chaume pour la toiture. Ces définitions évoquent certes une maison en voie de constitution, mais qui garde ses attaches avec la forêt et un monde sauvage non encore artificialisé.

L'approche géopoétique de Kenneth White cherche à atteindre "*une façon dense d'être au monde*"². "*Nul imaginaire là-dedans, mais un sens de la magnitude du monde et une perception fine des choses*". Certes, pour l'enfant, l'imaginaire peuple (peuplait ?) l'entreprise qu'était la construction d'une cabane. La cabane est un pont entre cet imaginaire, produit du *moi*, et la magnitude du monde. Construire une cabane, en avoir le désir, puis le projet, enfin l'accomplir, suppose aussi *une perception fine des choses*. Cette situation géopoétique nous intéresse.

Parce qu'elle est la première confrontation de l'enfant avec l'art d'édifier, la construction d'une cabane n'est pas un acte ordinaire. Il est même unique parce qu'en général il ne se reproduira plus la vie durant. Dans les sociétés où le pouvoir de construire est délégué à d'autres, c'est dans cette dépossession que réside en grande partie une perte essentielle. C'est la perte de

¹ Dictionnaire Etymologique de la Langue Française, Vol 1.

² Kenneth White, *Une stratégie paradoxale*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p 147.

la *poésie* dont parle Heidegger, la “*poésie (qui est) la puissance fondamentale de l’habitation*”³.

Dans nombre d’expressions de la cabane nous reconnaissons une liberté, une invention, une négociation avec le site qui rattachent ces constructions aux explorations de l’enfance. Ce sont, par exemple, les constructions des chasseurs dans les marais, les tonnes à canard, ou encore les palombières en forêt. L’adulte renouvelle là l’expérience de l’enfance, celle du territoire, de sa compréhension pour s’y installer ou s’y faire discret. Il doit se fondre dans un paysage, mais pas simplement au plan de l’intégration visuelle. L’affût est une attitude qui exige la capacité à repérer puis à interpréter les signes que le milieu - *le dehors* – vous envoie, à comprendre pour les maîtriser les sons et toutes les manifestations d’un territoire. L’art de la dissimulation du chasseur nécessite *une perception fine des choses*. Dans le même temps ces constructions témoignent tout autant d’une résistance à un ordre social. Elles sont *sauvages*. On sait que les palombières en Aquitaine - dans les Landes, par exemple - sont le lieu de pratiques de socialisation, de types de relations, de célébrations d’amitiés autour du repas du groupe qui sont largement plus importants que le tableau de chasse que l’on escompte. Autre exemple, les quartiers de *cabanons*, qu’ils soient en bord de mer sur le littoral méditerranéen ou dans les vignes du Languedoc. Ils accueillaient, jusque dans les années soixante, les pratiques, comportements et relations illicites, dont la vie sociale visible et exposée du village ne voulait ni ne pouvait s’accommoder. Une manière d’envers de la société trouvait à se déployer dans ces versions de la cabane et les anthropologues s’y sont depuis longtemps intéressés.⁴

Les sites sur l’internet qui proposent des vacances en cabane sont un indicateur qui révèle cet envers du « tout urbain » désigné par une pensée commune comme l’horizon indépassable de la civilisation. Il est intéressant de se livrer à l’analyse de l’argumentaire de vente de ces produits de vacances. Si

³ M. Heidegger, “...l’homme habite en poète”, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p 244.

⁴ Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, *Cabanes, cabanons et campements*, Travaux de la Société d’Écologie Humaine, Éditions de Bergier, 2000.

le discours du prêt-à-penser du développement durable et d'une « nouvelle manière de vivre » est mis en avant de façon stéréotypée et lassante, on y trouve d'autres ingrédients. Un gestionnaire de ces nouveaux Club-Med dans les arbres propose notamment d'y « retrouver notre âme d'enfant ».

Aux antipodes de ces rêves de retour à la nature, mais répondant à la définition du Littré - « la cabane est une maison pauvre » - les *favelas*, *bidonvilles*, *abusivo* sont d'autres interprétations de la cabane et justifient par certains traits le parallèle. Le vocable « informel », qui sert à les désigner, a été longtemps utilisé par les spécialistes, visiblement sous-équipés du point de vue du lexique, pour les saisir. La *ressource*, le gisement de matériaux n'est plus ici la forêt et les végétaux qu'elle apporte, mais d'autres matériaux disponibles sur le site. On pourrait dire que ce qui tient lieu de "forêt" pour ces cabanes-là, c'est la grande ville et ses rebuts. La ville comme nature. Un autre point commun est l'absence de codes, de contraintes normatives. Les contraintes sont celles de la ressource et les lois physiques qui règlent l'emploi des matériaux, qu'ils soient d'origine naturelle, végétale, ou qu'ils proviennent de rebuts de la grande ville et de l'industrie. La pure invention est requise, légitime, obligatoire. Les groupes évoqués ici, que ce soient les chasseurs ou bien les populations que l'urbanisation des sociétés pousse loin de leur village, sont certes dépositaires de traditions constructives, mais le contexte économique et culturel de ces édifications est tel qu'il fait exploser ces traditions et les oblige à se *recomposer* à chaque fois en fonction de données locales (ressources, matières disponibles, capacités personnelles des autoconstructeurs). On sait que le tabou actuel sur la « bombe démographique » (on peut préférer : « démographie galopante ») du XXe et du XXIe siècle, maintient ce sujet à l'écart reportages. Le parallèle avec la cabane a ses limites : « l'expérience du lieu et du monde » est ici la misère et la civilisation productrice de déchets a remplacé les ressources de la forêt.

Les architectures traditionnelles : de la cabane à la maison

Quelles soient contemporaines ou traditionnelles, les architectures offrent un corpus d'objets disponibles pour continuer à explorer la question de la relation au site, au monde. Considérons de ce point de vue les granges de montagne. Si elles ont bien le caractère de *petites maisons*, la liberté d'invention de la cabane de l'enfant a disparu ici. La cabane de montagne, caractéristique de chaque région, est devenue un *type architectural* diront les spécialistes de l'architecture. Ses caractères se sont stabilisés dans le temps et codifiés selon *une tradition constructive*. L'empirisme, cette lente sélection des caractères qui s'avèrent *utile et efficace*, n'est pas tendu vers l'invention mais vers la reproduction-adaptation d'une solution éprouvée à des situations changeantes (d'une façon générale, on peut dire que dans les architectures populaires c'est la tradition qui tient lieu d'architecte). Leur exploration nous intéresse car ces architectures entretiennent avec le milieu (le site, les matériaux issus du lieux, ses ressources, le climat) une relation très étroite. On peut même regarder ces formes comme *un réarrangement local de la mince croûte terrestre* qui leur tient lieu de support ⁵. Ce réarrangement évoque ce que certains artistes de land-art pratiquent, on pense par exemple à Richard Long. Ce recours à des expériences premières, consistant à manipuler des objets pris dans la nature et peu transformés, puis à les *arranger* en une *construction* qui est création, est l'une des voies importantes du land art. On pense ici aux gigantesques nids de Niels Udo, arrangements de branches tissées entre elles comme le font les oiseaux. Ce sont des actes élémentaires et s'ils marquent le lieu naturel où ils sont disposés, ils ne sont pas en rupture avec lui, ne le nient pas, ou ne le contredisent pas, mais en *réarrangent* un fragment.

Les cabanes des Pyrénées aragonaises sont en pierres de schistes ramassés sur le site même. Elles sont adossées à une pente de terrain afin d'avoir un palier d'accès au rez-de-chaussée et un autre au premier niveau. Elles s'ouvrent vers l'Est et offrent à l'Ouest, direction des vents froids, une

⁵ J-P.Loubes, " Architecture et Géopoétique ", in *Géopoétique et Arts Plastiques*, Textes réunis par Franck Doriac et Kenneth White, Publication de l'Université de Provence, Aix en Provence 1999, p 131.

façade aveugle. Les pierres des murs sont hourdées avec la terre du lieu. Le toit est couvert de lauzes posées sur un lit de terre. On peut habiter la pièce du haut, le bas étant une réserve. Les granges de haute Ariège, du haut Béarn montrent une même imbrication à la topographie, s'incrutant dans les soulans, ces versants de montagne regardant le Sud. Mais ici les vents dominants n'ont pas la même direction qu'en Aragon et les granges ne s'ouvrent pas sur le même côté. Topographie, direction des vents et des pluies, toutes les données du cosmos sont lisibles dans ces architectures. De telles cabanes sont comme une prolongation de la géographie, voir même un concentré. On peut en dire autant de toute architecture vernaculaire. Pour ces constructeurs anonymes, "le cosmos est un beau poème concret"⁶. Dans ces constructions demeure réduite la distance entre l'homme-habitant et le monde.

Il serait abusif et inexact de prêter *une pensée primitive* aux sociétés rurales qui avaient ainsi gardé un lien entre l'homme, ses constructions et le poème du monde. Si tout animisme avait déserté leurs croyances, expulsées notamment par les monothéismes (leur monde était déjà désenchanté, leurs dieux réduits), la dépendance vis-à-vis du monde réel et la compréhension que cela nécessitait a animé ces bâtisseurs et s'exprimait dans leurs constructions. Il est singulier que ce soient ces architectures-là qui émeuvent le plus l'Homme urbain d'aujourd'hui qui semble vouloir s'en nourrir lors de ses vacances de touriste. Il les revendique comme *patrimoine*, mais ne les habite plus.

L'étude des architectures vernaculaires, traditionnelles ou contemporaines, a contribué à éclairer *la relation entre architecture et géopoétique*. Durant les années 1970, l'ethno-architecture avait pris la forme d'une collecte d'objets architecturaux témoins vivants à cette époque de la grande variété des cultures humaines. Il ne s'agissait pas de contribuer à enrichir les collections des musées ⁷, mais de se donner des moyens ainsi qu'une méthode, pour accéder à *une pensée dense de la terre, une expérience des lieux*. Ce que Kenneth White fait à travers ce qu'il nomme "des livres-

⁶ Dom Sylvestre Hoyedard, cité par K White dans "*Une stratégie paradoxale*" Presses Universitaires de Bordeaux, 1998

⁷ Bien qu'elle trouverait sans doute une utilité pour l'étonnement et l'édification des générations futures.

itinéraires » ou « des *livres-résidences* » qui consistent à explorer un territoire, à vivre un lieu, nous fumes quelques architectes - jeunes alors - à l'avoir entrepris par la *pérégrination d'architecture*. Témoignant du monde physique qui les entoure les constructions populaires exprimaient les cultures locales des hommes qui les produisaient (cultures techniques, cosmogonies, représentations et croyances)⁸. Ces caractères fondaient *l'approche anthropologique* de l'architecture⁹.

La formule de Le Corbusier « Partout les hommes ont des besoins identiques » exprimant que l'Homme habitait de la même façon à Chandigarh, à Brasilia, à Mérignac, Aurillac ou Barcelone scellait la négation de la pluralité des *cultures* de l'habiter. S'il exprimait bien la nécessité de répondre aux besoins biologiques et de protection de l'espèce, humaine unique, il niait la pluralité des cultures. Des cultures de *l'habiter*. Ce célèbre mantra de l'universalisme du *Mouvement moderne* instaurait la « *Machine à habiter* » et théorisait la mondialisation de l'architecture qui allait suivre.

Il existe bien deux discours divergents - *partant dans des directions opposées* - sur la question de l'habitat. Le premier de ces discours développe la métaphore utérine, entre foyer et matrice. Le second nous projette dans la direction opposée, vers le cosmos. C'est la piste développée par Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*¹⁰ par exemple : la maison est un microcosme, elle est la matérialisation sur terre de l'idée que les hommes se font du cosmos. Elle tisse aussi leur relation avec les divins. C'est une *réitération du cosmos*. (La maison chinoise, la yourte mongole, les architectures régionales...)

La cabane appartient-elle *déjà* au règne du construit (Culture) ou procède-t-elle *encore* du règne végétal (Nature) ? Si nous admettons une vision de l'architecture où la cabane occupe le premier jalon d'un développement qui conduirait, en fin de processus, au temple ou à l'architecture élaborée, nous

⁸ Mircea Eliade a montré que toute maison est une représentation, au sol, de la cosmogonie. (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*).

⁹ J-P.Loubes, "Espace et géopoétique", in *Le monde Ouvert de Kenneth White*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995. Textes réunis par Michèle Duclos, p 117.

¹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1989.

sommes bien en présence d'un acte *premier*. Premier au sens des arts premiers, avec la force que l'on reconnaît aux créations archaïques toujours chargées de puissance poétique. La question du *minimalisme* est posée à travers les exemples issus du land art. C'est parce qu'elle est minimale que l'intervention du plasticien établit un contact immédiat avec la nature et le lieu. Interface entre l'artiste et le monde, oui, mais d'une minceur telle que l'intervention elle-même, l'oeuvre d'art, conserve un peu de la substance des deux ordres dont elle procède : *nature* et *culture*. Cette *justesse*, liée au minimalisme lui-même, nous fait retenir ce type d'intervention comme étape de notre investigation vers la pratique géopoétique.

A propos de minimalisme, d'une éthique (et esthétique) du minimum, on pense encore à Le Corbusier et à ce minimum vital qu'était son cabanon de Cap Martin et dans lequel en « *homme intègre, il habitait* »¹¹. Mais attention, dans ce minimum vital, H. Van Lier voit une invitation à "*la masse des mal-logés à se satisfaire sans révolte d'un nombre de mètres carrés minimal, c'est la justification d'une carence*".¹²

L'habitation

Établissant une distinction entre les divers "modes du bâtir", Heidegger distingue le bâtir "au sens d'aedificare" et un second sens, celui qu'il faut entendre dans la parole de Hölderlin "...l'homme habite en poète".¹³

Ce sens d'aedificare n'épuise pas l'étendue des sens possibles, qui, nous dit le philosophe, "*ne remplissent jamais entièrement l'être de l'habitation. Au contraire, ils ferment à l'habitation l'accès même de son être, dès lors qu'ils sont simplement recherchés et acquis pour eux-mêmes. Ce sont alors les mérites qui, justement par leur abondance, restreignent partout l'habitation dans les limites de la culture et de la construction*". Si ces

¹¹ R. Martin, C. Heitz, "Architecte et société", *Encyclopaedia Universalis*, 1980, p. 321

¹² Henri Van Lier, "Architecture - l'Espace architectural", *Encyclopaedia Universalis*, p. 298.

¹³ M. Heidegger, "L'homme habite en poète", *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 230

"mérites", sont *"des conséquences essentielles de l'habitation, ils n'en sont pas la base, encore moins l'acte qui la fonde"*. Quelle est donc la base ?

Habitation et poésie

La parole de Hölderlin permet à Heidegger de passer au plan de la poésie. Poésie dont il a pris la précaution d'écarter les sens qu'il ne retient pas pour ce mot : *"nostalgie stérile, papillonnement dans l'irréel...fuite dans un rêve sentimental"*. La poésie n'est pas cela. *"Le poète (Hölderlin) va au-devant de pareilles appréhensions en disant expressément qu'habiter en poète est habiter "sur cette terre". Non seulement Hölderlin met la "poésie à l'abri d'une erreur d'interprétation facile à commettre, mais en ajoutant les mots "sur cette terre", il nous dirige proprement vers l'être de la poésie. Celle-ci ne survole pas la terre, elle ne la dépasse pas pour la quitter et planer au-dessus d'elle. C'est la poésie qui tout d'abord conduit l'homme sur terre, à la terre, et qui le conduit dans l'habitation"*.¹⁴

Ainsi est affirmé la gravité fondamentale de cette *composante* de l'architecture qu'est *l'habitation*, d'une toute autre nature que l'opération de *construction*. Qu'est-ce qu'habiter ?

"... habiter, c'est-à-dire être sur terre".

Dans la première partie de son essai, "Qu'est-ce que l'habitation ?", Heidegger met en évidence l'étroite relation entre *être* et *habiter* : *"... la condition humaine réside dans l'habitation, au sens du séjour sur terre des mortels"*¹⁵ ou encore : *"Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre"*¹⁶. Il s'interrogeait : "que veut dire alors *ich bin* (je suis) ? Le vieux mot *bauen* auquel se rattache *bin*, nous répond : *"je suis"*, *"tu es"*, veulent dire : j'habite, tu habites. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes sommes sur terre est le *buan*, l'habitation". Nous mesurons par là qu'*"être homme veut dire être sur terre comme mortel, c'est-à-dire habiter"*.

¹⁴ M.Heidegger, op cit p 230.

¹⁵ M Heidegger, "Bâtir habiter penser, *Essais et Conférences*", Gallimard, Paris 1958, p 176.

¹⁶ M Heidegger, op cit p 175.

Regardons alors la cabane comme manifestation première de l'habiter, l'habitation comme action, et non seulement comme *logement*.

« L'homme est pour autant qu'il habite »

L'édification d'une cabane est la première manifestation de la volonté *d'habiter*, c'est-à-dire d'être sur terre. C'est une projection de l'être vers le dehors, par le moyen d'un réarrangement des fragments de la nature, du lieu, que sont les troncs et branches, les pierres relevées sur le site. Elle manifeste une volonté extérieurement visible, un savoir-faire, une prise de possession du territoire par un réarrangement d'éléments du site. Voulant montrer que le fait d'habiter participe du "*séjour parmi les choses*", Heidegger parle "*d'accomplir l'habitation*", "*Habiter... c'est toujours déjà séjourner parmi les choses*".

Si la caverne ou la grotte, sont des *habitats* possibles déjà constitués, la cabane crée un lieu dès lors qu'elle est là. Et si l'on fait un parallèle avec les considérations de Heidegger sur les ponts¹⁷, (le *lieu* n'existe pas avant l'édification du pont) on peut dire que de la même manière, le lieu n'existe pas avant la cabane ou encore qu'édifier une cabane c'est créer un lieu.

La réalisation d'une cabane, outre qu'elle démontre un savoir-faire, est aussi l'acte de poser des limites (entre intérieur et extérieur, entre haut et bas), Heidegger fait ressortir que "*la limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être*". Ce sont ces opérations (pose de limites, expression d'un savoir-faire et modelage de l'espace qui en résulte) qui font un lieu. Comme le pont jeté entre deux rives du fleuve détermine un lieu qui n'était pas là *avant*, c'est *l'objet cabane* qui fait un lieu, qui constitue ou érige un espace en lieu. La cabane, parce qu'elle va faire que maintenant il y a un dessus, il y a une paroi entre deux portions d'espace, confère les qualités de lieu à ce qui n'était qu'un fragment d'espace. Heidegger précise, "*Les choses qui en tant que*

¹⁷ M.Heidegger, op cit p 176.

lieu "ménagent" une place, nous les appelons maintenant par anticipation des bâtiments".

De ce point de vue, il n'y a pas de différence fondamentale entre une cabane et le Palais du Souverain. Kenneth White avait intitulé la conférence qu'il donnait en 1995 à l'Ecole d'Architecture de Bordeaux : "Du palais des Doges à une isba en Sibérie".¹⁸ Il précisait : *"Comme tout un chacun, j'ai eu ma période grotte, ma période caverne. Par la suite, il m'est arrivé, comme à tout enfant élevé dans un contexte où cela est possible, de faire de l'architecture rudimentaire, en construisant des huttes avec des branches dans la forêt, ou des cabanes avec des caisses à hareng sur le quai d'un port de pêche ; par la suite, j'ai laissé la chose aux professionnels"*. Tout un chacun pouvait, il y a quelques générations, faire ce parcours qui n'est en rien exceptionnel. On y rencontrait et côtoyait ces deux *archétypes* (mot que White n'aime pas beaucoup) que sont *la caverne* et *la cabane*. Ce parcours prend fin nous dit White, le jour où on laisse la chose aux *professionnels*. Ce passage de relais sanctionne en général l'altération du souffle poétique qui jusque-là portait l'acte de bâtir. Était-ce là la fin de l'initiation ? C'était en tout cas la fin de la *civilisation des cabanes* qu'est l'enfance. Ceux qui ont eu la chance, - dans les talus, les chemins creux, dans les couverts d'une forêt, sur les quais d'un port où traînaient des caisses de harengs, - de pouvoir arranger des branches, des planches, d'édifier, de construire, mais surtout *d'habiter*, ceux-là ont dû un jour cesser d'être chasseurs-cueilleurs dans leur tête. Fin de l'enfance : devenant adultes ils ont dû cesser de véritablement habiter le monde par ces constructions qui les projetaient vers le monde. La pire des atteintes qui pouvait alors les affliger était de voir un matin une cabane détruite par une bande rivale. Cette destruction les atteignait dans le prolongement de leur personne sur le monde.

Mais justement, était-ce là, déjà, des architectures ? C'était avant la technique, avant les rudiments des sciences de la matière, une sorte de recherche pure, une exploration. C'était aussi une découverte de possibilités,

¹⁸ White y évoquait les aspects théo-anthropologiques du quadriparti de Heidegger.

comme apprendre à marcher ou à monter à vélo. Il n'y avait pas encore *projet*. Celui-ci naissait en *faisant*. C'était une expérimentation, une pratique. Si une branche cassait, la seconde était choisie plus forte. L'empirisme. On s'installait dans le monde, on commençait à *habiter*. Tout cela ne durerait pas. Quelques vingt ans plus tard, en Ecole d'Architecture, on se proclamerait *anarchitecte*, trop amer de prendre la mesure de tout ce que l'on avait désappris, mais sans voir pour autant clairement comment il serait possible de reprendre la main. Désormais on calculerait, on ne prendrait plus *la mesure de la poésie*, mais on se courberait sur des instruments de mesure, plus tard sur des écrans. On était là pour *régulariser* (plier à une règle) nos rêves, mais surtout le réel. Comme celle des Incas, la civilisation des cabanes était périssable.

Quels efforts il nous faudrait, plus tard, pour "*restituer à ce mot fondamental qu'est le mot poésie toute sa force, toute sa potentialité d'inspiration et de rayonnement* !" ¹⁹ La pensée se déployait dans l'espace. La pensée était spatiale comme jamais plus elle ne le serait. La cabane était le *médiateur* entre le monde et nous. Pourrons-nous retrouver cette manière d'habiter qui était celle des constructeurs de cabanes ou devons-nous nous contenter d'habiter un logement ? Heidegger s'interrogeait : "*Un renversement de (notre) façon non poétique d'habiter nous atteindra-t-il et quand ? Nous ne pouvons l'espérer que si nous ne perdons pas de vue ce qui est poétique.*"

La potentialité de la cabane à être ce moment privilégié dans *l'habitation* de l'homme allait-elle se prolonger dans *la maison* ? Certainement pas dans ce que nos sociétés appellent *le logement*, cette *machine à habiter* où le mot habiter ne désigne plus qu'une *fonction* bien délimitée, et non une *relation* (au monde)

"*Ce qui distingue le poème de l'objet utilitaire, du produit fini (y compris le produit fini esthétique), n'est-ce pas justement le fait qu'il ouvre plus sur le tout (ou sur le vide, cela revient au même) ? Ce n'est donc pas le*

¹⁹ K.White, op cit.

fini, le parfait, qui distingue l'art, mais l'ouvert. On se met alors à rêver d'une architecture qui, tout en étant solide et dense, serait ouverte sur le tout"²⁰.

La *cabane* évoquée ci-dessus représente un moment d'un *programme* qui se continue ensuite dans la *maison*, et certains architectes ont voulu exprimer cette continuité : ne pas rompre avec le dehors, avec le monde.

De la cabane à la maison

Une distinction essentielle entre la *maison* et la *cabane* : la maison fournit le *clos* alors que la cabane recherche *l'ouvert*. Bachelard, lorsqu'il aborde la question de la maison, insiste sur son caractère protecteur, sur le havre de sécurité qu'elle représente, dans la mesure où elle nous protège des agressions toujours possibles de la nature. Il évoque son "actualité de protection", il montre que dans l'idée de maison il y a celle de "refuge", ailleurs, ce refuge devient "redoute" : "*La chaumière est devenue un château fort du courage pour le solitaire qui doit y apprendre à vaincre la peur*"²¹. Plus loin, la maison est un "*instrument à affronter le cosmos*". C'est là, chez Bachelard, un langage qui évoque un rapport de force. Plus loin encore il confirme : "*Je serai un habitant du monde malgré le monde*". C'est bien l'idée d'une lutte contre les éléments qui est mise en avant, l'idée d'une barrière opposée à leur agressivité. Par la cabane, il s'agissait non de se protéger du monde, mais plutôt de développer la figure contraire : faire l'expérience du monde. La porosité des parois de la cabane est fondamentale : porosités visuelles, olfactives, tactiles, poétiques. La maison s'oppose, la cabane ouvre. On comprend dès lors que pour l'architecte, comme pour l'auto-constructeur désirant habiter le monde, le recours à cette figure de la cabane soit le moyen de briser la clôture qu'est devenue l'habitation moderne. Les silos à humains à quoi sont souvent réduites les habitations, clôturent les gens sur leurs individualités. L'idée de cocon, de

²⁰ K White , op cit.

²¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998 p 57 (Ici à propos de la maison La Redousse, dans l'ouvrage d'Henri Bosco, *Malicroix*).

repli sur l'espace de l'individu qui guide l'idéal moderne du logement, est une autre expression de cette clôture.

Il est des concepteurs qui se sont efforcés de reconduire dans la maison, les qualités attribuées à la cabane. La « Maisons sur la dune ». (Cap Ferret, France) conçue par Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton, se réfère explicitement à la cabane. Il ne s'agit pas d'un relais de chasse ou d'un bungalow de vacances mais d'une maison cossue à budget important. Sur une dune boisée, l'un des derniers terrains alors non construits de la presqu'île du Cap Ferret, aucun des cinquante pins n'a été coupé. Ils ont été considérés comme procédant du site, au même titre que la topographie ou la nature du sol. La maison est installée sur des poteaux qui laissent passer la vue sous les 210 m² de la plateforme. La relation avec le dehors se tisse ainsi :

- les paysages extérieurs pénètrent dans la maison : la vue sur la dune du Pyla, par-delà les passes de la baie d'Arcachon, la ville d'Arcachon, l'Ile aux oiseaux... "Que le paysage prime. La maison n'est rien en tant qu'objet"²². Et en effet, c'est le paysage qui est ici le centre du projet, le point d'appui de la conception. C'est le paysage qui a modelé le projet. C'est une inversion complète des choses, par rapport à *l'autonomie* de l'architecture qui caractérisait les plus beaux objets produits par le Mouvement moderne. L'architecture n'est plus ici une « valeur absolue » découplée d'un contexte paysager, géographique.

- Lorsque l'architecte de cette maison dit "Le rôle de l'architecte est de fabriquer des situations", il répond en cela à la demande de l'habitant : "on voudrait habiter cet endroit". Relevons encore "incorporer dans la maison le plus loin que l'on puisse voir"²³. Ou ceci : "Que les gens n'aient plus 200m² habitables, mais des milliers d'hectares". Simplicité du discours, les mots de tout le monde, en rupture avec les jargons prétendument pédagogiques dont nombre d'architectes enveloppent volontiers leurs projets. Un certain

²² J-Ph. Vassal dans revue *CREE* N° 287.

²³ On pense ici à la technique des "vues empruntées" du jardin chinois, visant à faire entrer dans la composition d'un jardin des séquences d'un paysage lointain.

empirisme réapparaît : personne ne peut prévoir le mouvement des pins, on les laisse donc libres dans leur traversée de la maison.

Les vocabulaires architecturaux dits « autonomes »

« La maison sur la dune » réalise l’exact contraire de la démarche qui caractérise aujourd’hui les « objets » visibles dans nombre de nouvelles capitales du XXI^e siècle, qualifiées de « villes du futur ». Dans ces nouvelles villes les logements des humains résultent d’un *design* qui puise son vocabulaire dans un lexique mondialisé et reproductible en tous lieux. C’est-à-dire en totale autonomie par rapport au lieu et au site. La ville moderne exhibe des *objets* dont la forme ne doit rien à l’héritage de cultures locales ni aux caractéristiques des lieux où ils sont édifiés : contexte géographique local, paysager, climatique. Ces objets sont transposables et observables en n’importe quelle « nouvelle ville » sur la planète et l’on peut les observer à Abu Dhabi, Shangaï, Dubaï, Sydney, etc... Ils se sont autonomisés par rapport à un contexte de culture, de site, d’histoire urbaine. C’est là une rupture fondamentale avec des capitales « historiques » comme Paris, Pékin, Amsterdam, Barcelone, Istamboul, qui témoignaient par leurs architectures de traditions constructives élaborées localement et dans la durée : Chine, Asie, Inde, Architecture islamique, Néo-classiques européens, amérindiennes, etc... En contact entre elles, ces cultures avaient pu aussi s’hybrider et produire de l’invention. On pense ici aux architectures dites coloniales, syncrétiques (métissées), mais tributaires des données climatiques et géographiques du lieu d’élaboration.

Rompant avec ces « architectures situées » (dans des lieux et des cultures), les villes nouvelles du XXI^e siècle se constituent par addition d’objets autonomes, hors sol. Conçus dans des bureaux à Londres, à Shanghai, à Paris ou New York, ils procèdent d’une diffusion mondialisée de modèles comme n’importe quel produit de consommation ²⁴.

²⁴ Par glissement langagier, au vocable « *conception architecturale* » du temps de Le Corbusier et du Mouvement Moderne, a succédé le « *design architectural* ».

Dans les tracés qui en dressent le « plan », la matière même de ces villes est constituée par la disposition de ces objets architecturaux autonomes. Ces derniers sont fournis aujourd'hui par les « stararchitectes » qui les distribuent en tous points de la planète, au gré des commandes des pays neufs, des édiles, des autocrates désireux d'accéder ainsi à la visibilité internationale. Pour accéder à cette visibilité dans un paysage urbain mondialisé, l'objet architectural a acquis une fonction qui rappelle celle des « goodies », ces objets publicitaires qui concourent à l'image d'une entreprise, d'une marque, d'une firme. Ce saut d'échelle – d'un objet publicitaire à un objet architectural - avait bien été remarqué il y a longtemps par Robert Venturi²⁵. Dans son livre *L'enseignement de Las Vegas*, (1978) il traitait du « canard architectural » (ou « d'architecture canard ») où, par grossissement d'échelle, un objet banal comme une bouteille de lait, une théière, un canard ou une orange, devient un bâtiment.

La « star-architecture » actuelle dépasse cette époque-là et la vulgarité du « canard » où Venturi voyait une expression du *post-modernisme*. Sur le terrain de la mondialisation, les « star-architectes » actuels escomptent un « effet waouh ! » plus glorieux, plus « class », qui les distingue de la vulgarité des « canards » évoqués par Venturi.

Le XXI^e crée de nouvelles capitales ou déplace les anciennes (Le Caire, Almaty, Urumqi,) pour inscrire dans l'espace l'empreinte des nouveaux pouvoirs, des nouveaux Césars. Ils ont recours pour cela au catalogue des objets géants que leur vendent les stars de l'architecture. Cette façon de faire la ville génère une internationalisation des paysages urbains. Ce phénomène n'est pas sans similitude avec les catalogues d'objets diffusés par de grandes chaînes de « mobiliers et objets de décoration », type *Ikéa*, qui permettent d'avoir la même décoration de salon à Londres, en Corée du Sud, en Colombie, en Belgique, au Canada en Croatie, etc. etc.

²⁵ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas* paru en 1972. (Ed.Mardaga 1978).

Françoise Choay posait en 2006 la question : « ...il est loisible de se demander si l'appartenance à un horizon local n'est pas une des conditions nécessaires à l'édification de ce qui nous constitue en hommes ».²⁶

²⁶ Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Seuil, 2006.



L'ART DES JARDINS CHINOIS : UNE VOIE VERS LA GEOPOETIQUE ?

Muriel Détrie

Même s'il lui a consacré plusieurs ouvrages, Kenneth White n'a pas vraiment théorisé la géopoétique car elle n'est pas pour lui un système mais plutôt un « projet », toujours en cours d'élaboration. Aussi l'a-t-il plutôt illustrée par des exemples de parcours, de manières d'habiter le monde, empruntés, conformément à sa méthode qu'il a appelée le « nomadisme intellectuel », à toutes sortes d'époques et de cultures, et bien sûr aussi par ses œuvres et sa vie propres. La liste de ces exemples de pratique géopoétique n'est pas close, on peut la poursuivre en suivant des suggestions de son œuvre. C'est ce que je voudrais tenter de faire ici en m'intéressant au jardin chinois, pratique ancestrale à laquelle Kenneth White n'a pas consacré d'ouvrage ni même d'article spécifique, mais à laquelle on peut néanmoins trouver un certain nombre de références ou d'allusions dans ses écrits (sinon toujours directement, du moins à travers des peintres ou poètes de paysage chinois), ce qui nous autorise à nous demander dans quelle mesure elle peut être considérée comme une « voie » (parmi d'autres) vers la géopoétique.

Par jardin chinois, j'entends non pas les jardins réels qui se sont succédé au cours des siècles en Chine, en connaissant d'ailleurs une évolution, ni ceux que n'importe quel touriste peut encore visiter aujourd'hui, notamment dans la ville de Suzhou, mais plutôt l'art du « jardin du lettré » (*wenren yuanlin* 文人园林) auquel ceux-ci correspondent plus ou moins mais qui existe surtout idéalement, dans les œuvres littéraires et picturales qui ont contribué à le créer, plus que dans les traités tardifs qui lui ont été consacrés, et qui est un idéal de vie, une « voie » (*dao*) au sens de cheminement conduisant à une forme d'accomplissement. Je présenterai cette « voie » jardinière ou paysagiste en m'appuyant sur des sources chinoises que je ferai dialoguer avec des textes de Kenneth White illustrant sa conception et sa pratique de la géopoétique, ou plus particulièrement ce qu'il a appelé la « philosophie du jardin¹ ».

Pour limiter mon propos et aller à l'essentiel, je retiendrai trois problématiques qui me paraissent au fondement même des deux « voies », même si chacune les a pensées et y a répondu en ses propres termes : une critique de la société entraînant une forme de retrait, un recours à la nature comme moyen de se réaccorder au cours naturel des choses, la pratique d'une poétique exprimant ce nouveau rapport au monde. Nous verrons que la manière dont le jardin chinois a traité ces trois problématiques trouve des échos dans la géopoétique telle que l'a illustrée Kenneth White dans sa vie et dans son œuvre et permet d'éclairer certains aspects de celle-ci qui en font l'originalité.

1. De la critique de la société à la retraite dans un jardin retiré

L'art du jardin chinois et la géopoétique naissent tous deux en des périodes de crise où les fondements de la société sont ébranlés et où s'éprouve le besoin de prendre ses distances par rapport au monde en se retirant dans un lieu isolé. S'agit-il néanmoins d'adopter une forme d'érémisme solitaire ou ne s'agit-il pas plutôt de développer d'autres formes de sociabilité ?

¹ Kenneth White, *Les Leçons du vent*, Nancy, Isolato, 2019, p. 170.

Les jardins en Chine ont une longue histoire qui remonte aux parcs impériaux, lesquels servaient aux souverains des premières dynasties de réserves de chasse mais aussi de symboles de leur pouvoir dans la mesure où ils tentaient de réunir toutes les essences végétales et animales du monde entier. C'est à partir de l'époque de troubles et de division qui s'étend de la chute de la dynastie Han en 221 ap. J.-C. à la réunification de l'empire par la dynastie Sui en 582 (période dite des Six Dynasties), que le jardin commence à devenir le lieu de retraite idéal des lettrés-fonctionnaires. La figure du lettré-fonctionnaire telle qu'elle s'est constituée sous la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 ap. J.-C.) est celle d'un homme qui cultive les vertus confucéennes (loyauté, bienveillance, rectitude, etc.) pour les mettre au service du souverain garant de l'harmonie au sein de la société et entre les hommes et le monde. Mais lorsque les souverains ne sont plus eux-mêmes guidés par la vertu, qu'ils rivalisent entre eux pour le pouvoir et n'ont plus le souci du bien-être commun, ses conseils ne sont plus suivis et il ne trouve plus à s'employer sans compromettre ses valeurs. C'est ce qui s'est passé après la chute de la dynastie Han où le pays s'est trouvé divisé en royaumes combattant entre eux, où des peuples étrangers ont envahi le nord de la Chine et où les fonctionnaires ont perdu leur rôle de conseillers et de modèles. Ne pouvant plus dès lors exercer leurs charges conformément aux principes confucéens, certains lettrés ont choisi de se mettre à l'écart pour préserver leur liberté d'esprit et leur intégrité, suivant en cela le modèle même de Confucius qui en son temps déjà se désolait de ne pas trouver de souverain pour suivre ses préceptes, mais conformément aussi à la pensée taoïste qui prône pour sa part le détachement des affaires du monde afin de fusionner avec le Tao (*dao* 道) qui est au fondement de toutes choses. Une figure emblématique de ce mouvement est le poète Tao Yuanming (ou Tao Qian, 365-427) : ce fonctionnaire de l'empire, après avoir occupé différentes charges durant « treize années » où il a eu l'impression d'être emprisonné dans une « cage », a décidé en 405 de se retirer dans son village

natal pour, dit-il, « garder [s]a simplicité » ainsi qu’il le raconte dans son poème « Le retour à la campagne » (*Gui yuantian ju*)².

Même si par la suite des jardins se développeront dans les villes (surtout au Jiangnan, sous la dynastie des Song du Sud, le nord de la Chine étant alors occupé par des « barbares ») ou continueront à être associés aux lieux de pouvoir comme ceux de la Cité interdite et du Palais d’été sous les deux dernières dynasties Ming et Qing à Pékin, ils resteront marqués par cet idéal de vie retirée à la campagne. Bien que ses adeptes se réclament de la pensée taoïste et parfois aussi du bouddhisme sous la forme du *chan* 禪(jap. *zen*) qui est très marqué par celle-ci, il ne s’agit pas d’érémisme religieux cependant : on a souvent associé en Occident les solitaires qui se retiraient dans un jardin à des moines-ermites souhaitant se consacrer à une recherche spirituelle loin de la société, et il est vrai que les jardins japonais sont pour la plupart rattachés à des temples ou monastères bouddhistes, mais en Chine, les figures emblématiques de la vie dans des jardins retirés ne sont pratiquement jamais des religieux mais des lettrés-fonctionnaires en qui les aspirations confucéennes au perfectionnement de soi se combinent avec les aspirations taoïstes à une vie libre et détachée des obligations mondaines. Leur intention n’est pas de se couper de la société, mais simplement de prendre leurs distances par rapport aux vicissitudes de la vie de fonctionnaire, parfois définitivement, notamment quand ils ont atteint l’âge de la retraite, mais parfois aussi provisoirement, en attendant des jours meilleurs quand ils désapprouvent le pouvoir en place et la ruine des valeurs confucéennes³. Certains lettrés ont d’ailleurs réussi à alterner la vie à la campagne avec leur participation aux affaires publiques, comme le fameux peintre et poète de paysage Wang Wei (701-761) de la dynastie Tang qui faisait de fréquents séjours dans sa résidence de campagne Wangchuan, à environ cinquante kilomètres de la capitale Chang’an, tout en occupant les plus hautes charges officielles. On peut encore

² Trad. par Jacques Pimpaneau, *Dans un jardin de Chine*, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, p. 79.

³ Voir Wang Qiheng et Fu Jing, « Érémitisme et jardin en des temps troublés » dans *Le Jardin du lettré, synthèse des arts en Chine*, Musée Albert Kahn, Besançon, éditions de l’Imprimeur, 2004, p. 45-59.

citer, sous la dynastie suivante des Song, l'exemple du grand poète et essayiste Su Shi (ou Su Dongpo, 1036-1101) qui a connu une carrière mouvementée, alternant les périodes de service avec les périodes d'exil ou de retrait, et qui, lorsqu'il était préfet à Mizhou dans la province du Shandong, a vécu dans un jardin qu'il a évoqué dans un texte en prose significativement intitulé « La terrasse de la tranquillité au-dessus des contingences »⁴. Bai Juyi (772-846), un autre célèbre poète de la dynastie Tang, a résumé cette philosophie qui mêle les exigences confucéennes de participation à la vie publique et les aspirations taoïstes à une vie libre et détachée de toutes contraintes, dans un poème où on lit : « L'érémisme médian est convenable : / Une retraite en poste à la capitale de l'Est, / À la fois en charge et en réclusion, / Sans être pris par le surmenage ni par l'oisiveté⁵ ».

Cet « érémisme médian » (*zhongyin* 中隱) qui trouvera sa pleine réalisation avec les fameux jardins de la ville de Suzhou que se construiront des lettrés-fonctionnaires à partir de la dynastie des Song du Sud (1127-1279) peut-il servir de modèle à la géopoétique ? Celle-ci, comme l'art du jardin chinois, est née d'une critique de la civilisation occidentale et d'une volonté de chercher une autre manière d'habiter le monde. Pour Kenneth White, la civilisation occidentale a atteint une « impasse » en se coupant du monde avec la culture judéo-chrétienne et la tradition philosophique héritée de Platon et d'Aristote⁶. Il importe donc, pour sortir de cette « impasse », de refonder un nouveau rapport au monde, et pour ce faire, il faut sortir de la culture moderne et aller vers d'autres cultures susceptibles d'apporter des solutions. Dès ses premiers essais (*La Figure du dehors*, 1982, *Une Apocalypse tranquille*, 1985, *L'Esprit nomade*, 1987, etc.) jusqu'aux plus récents, Kenneth White a donc fait du « nomadisme » le maître-mot de son cheminement et de la géopoétique telle qu'il l'a peu à peu conçue. Ainsi dans *Investigations dans l'espace nomade*

⁴ Voir Su Dongpo, *Sur moi-même*, traduit du chinois et présenté par Jacques Pimpaneau, Arles, éditions Philippe Picquier, 2003, p. 35-38 ; cité aussi dans Jacques Pimpaneau, *Dans un jardin de Chine*, Arles, éditions Philippe Picquier, 2000, p. 88-92.

⁵ Cité dans *Le Jardin du lettré*, op. cit., p. 19. Cité aussi, dans une traduction différente, dans Yolaine Escande, *Montagnes et eaux. La culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 198.

⁶ Voir Olivier Delbard, *Les Lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, politique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 19-22.

(2014), il lie étroitement la géopoétique et le nomadisme en demandant : « Que l'artiste redevienne un piéton de l'espace, un arpenteur des lieux du monde, et l'art, un élément vital qui accompagne le parcourreur de l'existence.⁷ » Mais si le « nomadisme » prôné par Kenneth White peut se traduire – et s'est effectivement traduit pour lui – par des voyages, des errances, des pérégrinations dans l'espace, il s'agit avant tout d'un « nomadisme intellectuel » consistant à ne pas s'enfermer dans une pensée unique et à explorer toutes les autres pensées qui se sont fait jour à travers le monde et les époques. Aussi le « nomadisme intellectuel » peut-il se concilier avec la sédentarité, et la critique de la société moderne conduire à une forme de retrait dans un lieu fixe, comme Kenneth White en a fait lui-même l'expérience ainsi qu'il l'a reconnu : « [...] mon existence a été marquée par une dialectique intime, celle de l'errance et de la résidence. Outre mes pérégrinations, j'ai toujours été à la recherche de lieux denses où vivre. Si cette recherche a pu prendre la forme de séjours plus ou moins longs ici et là, deux lieux ont eu pour moi une importance primordiale⁸. » En effet, bien que grand voyageur et nomade, à deux reprises au moins Kenneth White a vécu une expérience similaire à celle de Tao Qian⁹ : la première expérience se situe en Ardèche au début des années 1960, où il achète une ancienne ferme dressée, « telle une forteresse », sur les hauteurs de la vallée de la Beaume, ferme qu'il va restaurer de ses mains, et la seconde se situe en Bretagne dans les Côtes d'Armor, où il réside à partir de 1983-84 et jusqu'à sa disparition en 2023, dans une maison de granit avec dépendances, située « sur les hauteurs du village de Trébeurden », à laquelle il donnera le nom de Gwenved¹⁰. Ces deux périodes de vie au sein de propriétés retirées ont été relatées dans deux « livres de

⁷ Kenneth White, *Investigations dans l'espace nomade*, Nancy, Isolato, 2014, p. 13.

⁸ Kenneth White, *Le Mouvement géopoétique*, Paris, éditions Poesis, 2023, p. 11-12.

⁹ Je ne retiens comme Kenneth White que les deux plus importantes, mais on pourrait y ajouter, dans une moindre mesure, ses résidences à Munich durant l'hiver 1956-57 où, étudiant désargenté, il s'installa dans « une baraque en bois » au bord de l'Isar, entourée d'un terrain vague qu'il se mit à cultiver au printemps, ainsi qu'à Meudon où il vécut à partir de 1960 avec son épouse dans une maison « donnant sur un jardin pourvu d'arbres fruitiers » avec, au fond, « une cabane en bois » où il aimait se réfugier pour travailler. Pour leur évocation, voir Kenneth White, *Entre deux mondes. Autobiographie*. Traduction de Brice Matthieussent, Marseille, Le mot et le reste, 2021, respectivement p. 147 sv. et p. 216-218.

¹⁰ *Ibid.*, respectivement p. 224 et p. 426.

résidence » (ce que Kenneth White appelle des « *stay-books* », par opposition à ses « livres d'errance », « *way-books* »), respectivement *Lettres de Gourgounel* (*Letters from Gourgounel*, 1966) et *La Maison des marées* (2005).

Concernant ses deux principaux lieux de « résidence », White a lui-même parfois employé les termes d'« ermitage » ou de « retraite »¹¹, assumant le fait qu'ils correspondaient à une volonté de se retirer du monde, loin de l'intelligentsia et du monde littéraire. Mais comme il l'a lui-même précisé, il ne s'agissait pas pour lui de tourner le dos à la société : « Pour survivre, pour ne pas sombrer prématurément (je pense à Hölderlin), j'ai évité de trop fréquenter la société. [...] J'ai même préconisé un isolement temporaire. **Mais je ne suis pas un reclus.** Mon idée de la société, c'est une sorte d'archipel, chacun étant une île avec de l'espace autour de soi pour respirer, mais faisant partie d'une unité ouverte¹². » L'objectif en s'établissant dans une résidence à l'écart est surtout de préserver sa liberté d'esprit et son intégrité. Aussi, dans ses deux « ermitages », la solitude de White a-t-elle été toute relative car, ici comme là, son épouse Marie-Claude était à ses côtés (même si elle est absente des *Lettres de Gourgounel* ou est évoquée très discrètement dans *La Maison des marées*), et elle n'a pas empêché une riche vie sociale : durant ces deux périodes de sa vie, Kenneth White n'a cessé d'être actif, comme enseignant, conférencier, voyageur, alternant les périodes de retrait avec les activités professionnelles et les interventions publiques. Et durant ses séjours mêmes à Gourgounel et à Trébeurden, il n'a jamais vécu en reclus, ne cessant d'entretenir des relations avec les habitants de la région, de rendre visite à ses voisins ou d'accueillir des personnes venues du monde extérieur¹³. Il ne s'agit donc pas pour le géopoéticien tel que le conçoit White de se couper du monde des hommes mais d'établir de nouvelles formes de communauté et de sociabilité fondées sur une même volonté de vivre en accord avec le lieu et un même désir d'une vie libre et indépendante : « ni ermite total, ni être totalement

¹¹ Par exemple à propos de Gourgounel dans *Entre deux mondes*, *op. cit.*, p. 236, et à propos de Gwenved dans *La Maison des marées*, trad. Marie-Claude White, Paris, Albin Michel, 2005, p. 45.

¹² Kenneth White, *Le Mouvement géopoétique*, *op. cit.*, p. 10 (c'est moi qui souligne).

¹³ Voir les nombreuses figures pittoresques évoquées dans ses deux « livres de résidence ».

socialisé¹⁴ », comme il le dit de l'homme qui vit selon le Tao. On retrouve là l'idéal chinois tel que représenté par les lettrés d'autrefois qui ont servi leur pays tout en se protégeant des aléas du pouvoir ou qui se sont mis en retrait des affaires du monde mais en recréant dans leurs ermitages des communautés amicales. Le premier (chronologiquement parlant) exemple de celles-ci est représenté par ceux qu'on a appelés « les Sept Sages de la forêt de bambous » (*zhulin qixian* 竹林七賢), un groupe de lettrés-fonctionnaires qui se réunissaient dans la résidence de l'un d'eux (Xi Kang) pour boire et bavarder à loisir vers le milieu du III^e siècle : tous n'étaient pas des ermites, certains ont occupé des fonctions importantes, mais ils partageaient un même mépris des distinctions et des conventions, et un même goût pour les discussions philosophiques au sein de la nature¹⁵. Cette association d'esprits libres restera le symbole même de la vie idéale du lettré non conformiste retiré en son jardin mais cultivant la convivialité¹⁶ et Kenneth White s'y réfèrera lui aussi souvent comme à un modèle de sociabilité alliée à un esprit d'indépendance¹⁷.

La vie dans une résidence campagnarde à l'écart des obligations mondaines, pour les lettrés chinois d'autrefois comme pour le géopoéticien d'aujourd'hui, a donc une dimension politique car elle prend sa source dans une critique de la société qu'elle vise à réformer, même si l'objectif est différent. Pour les lettrés chinois formés au confucianisme, il s'agit de s'accomplir en tant qu'homme de bien garant d'une société juste et paisible, idéal non incompatible avec l'idéal d'épanouissement personnel selon le taoïsme car tous deux visent à se réaccorder au cours naturel des choses (le Ciel pour les confucéens, le Dao pour les taoïstes) que la société a perverti. Pour Kenneth White, il s'agit de fonder un nouveau rapport au monde pour sortir de l'« impasse de la modernité » en renouant avec la Terre dont la culture

¹⁴ Kenneth White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 263.

¹⁵ Voir Donald Holzman, « Le Sept Sages de la Forêt des Bambous et la société de leur temps », *T'oung Pao*, vol. XLIV, 1956, p. 317-346.

¹⁶ Voir Catherine Delacour, « La naissance de l'esprit lettré, son développement et ses conséquences », dans *Rochers de lettrés, itinéraires de l'art en Chine*, Paris, Musée des arts asiatiques Guimet, 2012, p. 15-29.

¹⁷ Il est probable que Kenneth White ait entendu parler pour la première fois des « Sept Sages de la forêt de bambous » par son ami Lucien Biton, grand connaisseur de la pensée chinoise, qu'il aimait évoquer comme l'un des leurs. Remarquons aussi que *Lettres de Gourgounel* est dédié « Aux sept sages de la forêt de bambous ».

occidentale s'est coupée. Mais dans les deux cas, le jardin est le lieu idéal pour expérimenter, seul ou à plusieurs, ce projet de réforme ou de refondation parce que, nous allons le voir, il est à lui seul un monde complet où l'être humain peut faire l'expérience de son appartenance à l'univers.

2. Un recours à la nature comme moyen de se réaccorder au cours naturel des choses

Voyons d'abord en quoi consiste un jardin chinois et en quoi ses éléments constitutifs et leur agencement peuvent favoriser ou servir cet idéal d'épanouissement de soi en accord avec le monde, à la fois en tant qu'individu et en tant qu'être social.

Qui dit jardin, en Chine comme en Occident, dit espace naturel organisé par l'homme et séparé de l'espace environnant. Les jardins chinois, quels que soient leurs dimensions, sont donc entourés de murs (ou parfois de haies de bambous) servant à les délimiter. Mais à la différence de l'*hortus conclusus* de la tradition médiévale européenne, « jardin enclos » situé au cœur des monastères, le jardin chinois n'est pas fermé sur lui-même : il constitue un microcosme qui est un *analogon* du cosmos tout entier avec lequel il ne cesse d'être relié.

Pour qu'il y ait jardin, il faut au moins deux éléments qui sont constitutifs de tout paysage selon la conception chinoise du paysage qui s'est développée à partir de l'époque des Six Dynasties et dont l'esthétique a été transférée au jardin¹⁸ : des montagnes et des eaux (ce que signifie littéralement le mot chinois pour « paysage », *shanshui* 山水). Les eaux peuvent être représentées par un étang, un cours d'eau ou une cascade, voire dans les jardins secs du Japon d'inspiration zen par du sable ou du gravier ratissé de manière à figurer les vagues d'un lac ou de la mer ; et les montagnes par des monticules formés par la terre qui a été retirée pour creuser les plans d'eau, ou par des amoncellements de rochers. Selon la cosmologie chinoise, montagnes et eaux

¹⁸ Voir Yolaine Escande, *Montagnes et eaux*, op. cit., chap. V « Les jardins : le paysage mis en scène », p. 176 sv.

symbolisent les deux principes fondamentaux constitutifs de l'univers, le yang pour les premières et le yin pour les secondes, et donc expriment la totalité. Une grande diversité de plantes peuvent éventuellement être associées à ces deux éléments, mais elles ne sont pas indispensables et les fleurs sont généralement absentes ou rares car il ne s'agit pas de faire « joli » mais de faire « monde ». Si plantes il y a, elles sont choisies pour leur signification symbolique, en lien avec les valeurs du lettré : le bambou par exemple est un symbole d'intégrité et de loyauté, le pin et le prunus de résistance à l'adversité, l'orchidée d'érémisme, etc. Quoi qu'il en soit du nombre et de la variété des plantes représentées, tous les éléments constitutifs du jardin sont savamment agencés selon des schémas divers, par exemple autour d'un axe central représenté par un arbre vénérable qui a valeur *d'axis mundi*¹⁹, mais sans jamais obéir à un plan géométrique, car il ne s'agit en rien d'offrir l'image d'une nature maîtrisée par l'homme, mais de recréer une impression de variété naturelle et d'étendue infinie par la création de méandres et de points de vue divers où, comme dans une peinture de paysage à l'image du cosmos, se combinent et s'équilibrent yin et yang, vide et plein.

Mais le vaste monde n'est pas présent seulement symboliquement dans les jardins chinois, il l'est réellement dans la mesure où ceux-ci ne sont pas fermés sur eux-mêmes et offrent des ouvertures, des vues sur le monde extérieur. Les belvédères qu'ils contiennent souvent n'ont pas pour fonction de dominer le jardin en en permettant une vision d'ensemble, mais d'offrir une échappée sur un au-delà du jardin, un paysage extérieur qui fera voyager par l'imagination celui qui le contemple jusqu'à l'infini. Cela est possible parce que le jardin chinois idéal, si modestes soient ses proportions, bénéficie de ce qu'on appelle un « paysage d'emprunt » (ou « scènes empruntées », *jiejing* 借景, jap. *shakkei*)²⁰. Ji Cheng, l'auteur du *Yuanye*, le premier traité sur l'art du jardin qui date de 1634, le considère comme « l'élément le plus important dans

¹⁹ Voir Yolaine Escande, *Jardins de sagesse*, Paris, Seuil, 2013, chap. III « L'inutilité de l'arbre », p. 77 sv.

²⁰ Voir Yolaine Escande, *Montagnes et eaux*, op. cit., p. 195-197.

un jardin²¹ ». C'est lui qui détermine l'emplacement et la disposition du jardin et fait que celui-ci ne se réduit pas à l'espace enclos entre ses murs mais se poursuit dans un « jardin hors du jardin »²².

Enfin, le jardin est un lieu dynamique, empli de souffle ou d'énergie (*qi* 氣) car soumis aux mutations qui animent l'univers. Cette vie du jardin est bien sûr représentée par les animaux qui le peuplent (carpes dans les étangs, oiseaux en cage ou de passage, insectes, etc.) ainsi que par les événements climatiques (pluie, orage, vent, neige) et les transformations que subissent les plantes au fil des saisons. Mais le dynamisme est surtout symbolisé par les rochers qui constituent un élément important des jardins, au point qu'une simple pierre peut faire office de jardin à elle seule pour les lettrés qui les affectionnent tout particulièrement. En Occident où il est souvent assimilé aujourd'hui aux jardins zen du Japon où tout est parfaitement ordonné et maîtrisé, le jardin chinois semble exclure le chaos : pour Antoine Marcel par exemple, c'est un « cosmos qui protège du monde extérieur²³ ». Mais en réalité, comme a su le montrer Yolaine Escande, le jardin chinois laisse bien de la place au chaos entendu comme monde dynamique en perpétuelle mutation, et cela par le moyen des rochers aux formes bizarres et tourmentées qui étaient extraits du lac Taihu : « Le rocher est considéré comme un catalyseur d'énergie : il est à la fois un capteur de l'énergie cosmique et son retransmetteur. Comment est-ce possible ? Le rocher n'est pas pour les Chinois un objet, mais un être vivant, au même titre que tous les existants de l'univers. Or ce dernier possède en lui toutes les transformations possibles : il est à la fois eau, nuage, montagne, être humain, squelette, etc.²⁴. » Les rochers, qu'on désigne parfois par l'expression « racines de nuages » (*yungen* 云根), se rattachent au chaos originel (*hun* 混), monde indifférencié d'où toutes choses proviennent²⁵, et c'est pour cette raison qu'ils sont particulièrement recherchés et prisés par les lettrés. Cet amour des

²¹ Ji Cheng, *Yuanye, Le Traité du jardin*, trad. Che Bing Chiu, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 1997, p. 290.

²² Voir Yolaine Escande, « L'art du jardin, chemin de sagesse dans la tradition chinoise », *Études*, 2009/10, p. 372.

²³ Antoine Marcel, *Le Jardin du lettré. Un art de vivre en Immortel entre fleurs de pruniers et bambous*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 2004, p. 18.

²⁴ Yolaine Escande, *Montagnes et eaux*, op. cit., p. 206.

²⁵ Voir Yolaine Escande, *L'Art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 133.

rochers est représenté notamment par le peintre Mi Fu (1051-1107), grand fonctionnaire de l'époque Song et néanmoins excentrique, qui collectionnait les pierres aux formes bizarres et dont on raconte l'anecdote suivante qui est devenue un thème célèbre en peinture : « Alors qu'il prenait son poste dans le district de Wuwei en 1105, et qu'il pénétrait pour la première fois dans le bâtiment officiel, il aperçut un grand rocher étrange dressé là. Aussitôt il fit demander sa robe et sa tablette de fonctionnaire et se prosterna avec respect devant lui [...] en manifestant du respect envers un exceptionnel témoin des âges de la terre, issu pourtant, tout comme lui, d'une même famille, celle des dix mille êtres, tous constitués de souffle *qi* selon la conception chinoise de la matière, il ne faisait qu'exprimer sa conviction qu'il existait un ordre hiérarchique différent de celui imposé par les conventions²⁶. »

Ainsi conçu comme un microcosme ouvert sur le macrocosme et animé de souffle, le jardin permet au lettré, dans l'espace réduit de ses murs, que ce soit en le contemplant à partir d'un point fixe au fil des saisons, en déambulant à travers ses chemins sinueux qui lui offrent sans cesse de nouvelles perspectives, ou en laissant son imagination vagabonder vers les montagnes lointaines qui le prolongent à l'infini, de parcourir le monde dans toute sa diversité et de se replacer dans l'ordre général du cosmos qui transcende les vicissitudes humaines. Détaché des contingences, le cœur apaisé, le lettré en son jardin perd sa conscience individuelle et acquiert une conscience cosmique. Comme dans une peinture de paysage qui conduit le regard du proche au lointain, du visible à l'invisible, il chemine du physique au spirituel, du microcosme au macrocosme, de l'extérieur à l'intérieur, ou, pour le dire en termes chinois, des « dix mille êtres » (*wanwu* 万物) au principe unique (*dao* 道) d'où ils procèdent. Le jardin est le lieu où le lettré peut travailler à son perfectionnement parce qu'il lui permet, par ses éléments constitutifs, de se mettre en accord avec le Tao, de retrouver sa « simplicité »

²⁶ Catherine Delacour, « Histoire de l'appréciation des rochers », dans *Rochers de lettrés*, *op. cit.*, p. 39. Pour un exemple du thème pictural « Le salut à la pierre de Mi Fu », voir *Le Jardin du lettré*, *op. cit.*, p. 260-262.

(*zhuo* 拙) première, comme le dit Tao Yuanming dans le poème déjà cité, loin des compromissions auxquelles conduit l'exercice des charges mandarinales²⁷. Le « retour à la nature » que chante Tao Yuanming se dit en fait « *fan* 反 (« retourner ») *ziran* 自然 » : ce dernier terme *ziran*, qui a servi à l'époque moderne à traduire notre mot « nature », n'est pas en chinois ancien un substantif et ne désigne pas une entité, c'est une locution, faite du mot *zi* signifiant « soi-même » et de la particule *ran* signifiant « ainsi », qui désigne un mode de fonctionnement qu'on peut traduire par « spontané / spontanément », « agissant de soi-même ». C'est là le mode de fonctionnement du Tao, ou plutôt de son émanation, l'énergie vitale (*qi* 氣) qui régit l'univers tout entier et donc l'homme en tant qu'il lui est indissolublement lié. L'idéal taoïste, mais aussi confucéen, est de *wuwei ziran*, c'est-à-dire suivre l'ordre naturel des choses sans intervenir, sans s'interposer (ce que veut dire *wuwei* 無為 qu'on traduit généralement par « non-agir ») : il en va ainsi du bon souverain qui reste inactif en son palais, ou du bon fonctionnaire qui demeure tranquille en son jardin, et grâce auxquels le monde fonctionne harmonieusement avec le Tao.

Le jardin chinois reproduit donc de façon analogique l'univers tout entier mais aussi son fonctionnement tel qu'il a été conçu par la pensée chinoise ancienne. Aussi est-il difficilement transposable, sauf à s'en tenir à ses éléments constitutifs sans tenir compte de leur signification, dans une autre culture que la culture chinoise. Cependant, on peut se demander si les principes qui le fondent – totalité, ouverture, énergie – ne trouvent pas leurs équivalents dans la géopoétique.

Le « jardin atlantique » de Kenneth White ne comporte pas de pièce d'eau ni de montagne, mais il présente bien une forme de totalité car il est riche en espèces végétales de toutes sortes permettant de faire, comme White le dit

²⁷ Sur la notion de « simplicité et maladresse » que désigne le terme *zhuo* employé par Tao Yuanming, voir le commentaire de Yolaine Escande dans *Jardins de sagesse*, op. cit., p. 98 sv.

lui-même, « une sorte de tour du monde²⁸ ». On y trouve en effet « près de quatre cents plantes au total²⁹ », originaires du nord comme du sud, ainsi qu'un « vieux pommier celtique / tortueux et tordu » jouant le rôle de « point focal »³⁰ ou encore « des bambous qui rappellent les "jardins de longévité" chinois³¹ ». Par ailleurs, les résidences de Gourgounel et de Trébeurden bénéficient, comme les jardins chinois, de « paysages d'emprunt » : en effet, elles sont l'une et l'autre situées sur une hauteur, et si la première est largement ouverte sur les montagnes environnantes, la seconde l'est sur la côte et le grand large. Dans *La Maison des marées*, Kenneth White décrit son jardin de Trébeurden comme présentant trois parties, dont une qui, « de plante en plante, conduit l'œil sur la vallée et la côte³² ». Ce paysage côtier, espace limite entre continent et océan, est d'ailleurs ce qui a déterminé le choix de la maison de Trébeurden comme lieu de résidence. « Ce que je cherche », dit Kenneth White évoquant sa recherche d'un lieu où habiter en 1983, « c'est un espace ouvert et un lieu concentré³³ », c'est-à-dire un lieu en lequel se concentrent toute la diversité du monde (formes, espèces, aussi bien animales que végétales et minérales, mer et terre), mais aussi et surtout toutes les forces et énergies qui parcourent l'univers (vents, souffles, forces telluriques, etc.), ce que lui offre à merveille le paysage breton, ouvert sur l'Atlantique, soumis aux vents et aux marées, à la côte déchiquetée. Aussi l'ouverture des lieux de résidence de Kenneth White est-elle une invitation à sortir du jardin pour explorer le monde qui l'entoure : dans *Lettres de Gourgounel* comme dans *La Maison des marées*, on passe de l'évocation de la « résidence » au récit de promenades dans toute la campagne environnante puis à la relation d'excursions de plus en plus lointaines (par exemple vers l'île d'Ouessant, puis la pointe du Finistère dans *La Maison des*

²⁸ Kenneth White, « Les jardins du vent », dans Dominique Legrain (dir.), *Jardins du littoral*, Actes Sud / Conservatoire du Littoral, 2001, p. 138.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Kenneth White, « Dans un jardin breton », *Les Archives du littoral*, édition bilingue, trad. Marie-Claude White, Paris, Mercure de France, 2011, p. 205.

³¹ Kenneth White, *Les Leçons du vent*, *op. cit.*, p. 169.

³² Kenneth White, *La Maison des marées*, *op. cit.*, p. 72. Voir aussi la description du « grand jardin » d'Épicure avec sa « plateforme » offrant « une perspective sur la cité d'Athènes, le port, les îles et le territoire de Mégara. On ne s'arrête pas sur un monument, on va d'une ouverture à l'autre » (Kenneth White, *Les Leçons du vent*, *op. cit.*, p. 167).

³³ *La Maison des marées*, *op. cit.*, p. 9.

marées), dans un mouvement d'en-allée et d'ouverture sans fin. D'où l'extension aussi du concept de jardin dans l'œuvre de Kenneth White : du « jardin breton » à proprement parler (le jardin de Gwenved) au « jardin atlantique » (le jardin que représente le littoral breton) et jusqu'aux « jardins du vent » qui s'étendent à la Terre tout entière.

Ouvert à tous les vents, battu par la pluie, traversé de coups de tonnerre et d'éclairs, le jardin du géopoéticien, quelle que soit son extension, est parcouru de forces violentes qui rendent sensible ce qui se cache derrière les apparences d'un monde calme et ordonné : un chaos originel, puissant et dynamique, où disparaît le paysage mais où surgit la conscience du monde comme une masse chaotique en perpétuel mouvement. Aussi, comme les lettrés chinois, White ressent-il lui aussi une affection particulière pour les pierres, les rochers aux formes tourmentées qui témoignent de cette action des forces telluriques (« le chaos survivant / dans les veines rouges du rocher³⁴ »). Ce n'est pas un hasard si aux chapitres successifs de *Lettres de Gourgounel* où l'auteur évoque une période de gros orages et de tempête succède un chapitre consacré au peintre chinois Mi Fu dont il cite la phrase « J'ai une prédilection pour les paysages de montagne, pleins de cours d'eau vifs³⁵ », mais dont il connaît sans doute aussi son « Salut à la pierre » qu'il imitera lorsque, comme il le racontera dans son autobiographie, au moment de faire ses adieux à Gourgounel, il « embrasse(ra) les pierres³⁶ ». Ces pierres partout présentes dans le jardin de Gourgounel et ses alentours, Kenneth White les retrouvera en Bretagne et s'en délectera. À la question qu'on lui pose dans une interview : « Quel type de paysage a votre préférence ? », il répond : « Pas de paysages trop lisses. J'aime bien un paysage un peu abrupt : rochers erratiques, anfractuosités. Tout vrai cosmos contient un chaos³⁷. » De cette conscience que chaos et cosmos sont inséparables, son évocation de Ploumanac'h fournit un bel exemple : « De

³⁴ Kenneth White, *Atlantica, mouvements et méditations*, édition bilingue, traduction française par Marie-Claude White, Paris, Grasset, 1986, p. 139.

³⁵ Kenneth White, *Lettres de Gourgounel*, édition revue et augmentée, traduit de l'anglais par Gil et Marie Jouanard, Paris, Grasset, Les Cahiers Rouges, 1986, p. 163.

³⁶ Kenneth White, *Entre deux mondes*, op. cit., p. 246.

³⁷ *Revue Lisières*, n° 27, « Kenneth White, une cosmologie de l'énergie », 2014, p. 42.

prime abord, on n'est conscient, sur le bord désert de la mer, que d'un beau désordre : un chaos de roches rouges, et le sable qui vient de l'érosion des roches, avec des algues éparpillées sur la grève, des nuées d'oiseaux dans l'air et le vent marin qui souffle, tout cela donnant – disons, un jour de septembre ou d'octobre – ce chaos de bleu, de gris, de vert et de blanc dont la Bretagne a le secret. Et puis, pas à pas, on se rend compte que dans ce désordre manifeste se cache un ordre, une architecture latente. En fait, Ploumanac'h est un complexe centré, le plus extraordinaire du Massif armoricain, vieux de quelque deux cent quatre-vingt-dix millions d'années³⁸. »

Que ce soit pour parler des éléments déchainés ou des rochers déchiquetés, Kenneth White n'emploie pas le mot « *ziran* » qu'il n'a sans doute pas connu (néanmoins il emploie souvent le mot *tao/dao* ici ou là, ou encore le mot *ch'i/qi* « énergie »), mais ce qu'il recherche et expérimente dans la manière d'habiter le monde qui représente le premier stade de la géopoétique consistant à se réaccorder au monde semble bien être du même ordre que la recherche du *ziran* par les lettrés chinois. « Si l'homme moderne dit : " Je suis et le monde est à moi ", le géopoéticien dit : " Je suis au monde – j'écoute, je regarde, je ne suis pas une identité, je suis un jeu d'énergies, un réseau de facultés "³⁹. » À l'opposé de l'homme moderne qui se conçoit comme séparé du monde et le domine voire le détruit, le géopoéticien, en se retirant dans son jardin, se met à l'écoute de ce que lui dit le monde (« je veux que ma sagesse reste en contact avec les choses et garde tous ses sens ouverts⁴⁰ »), il prête attention à ses transformations, il s'immerge dans les forces qui l'animent, et par là il rejoint le grand Tout indifférencié qui est au fond de toutes choses, ce que White appelle un « espace blanc mouvant⁴¹ ». Pour atteindre à cette « conscience cosmique » qui est l'objectif de la géopoétique⁴², il n'est donc pas nécessaire

³⁸ Kenneth White, « Les jardins du vent », dans Dominique Legrain (dir.), *Les Jardins du littoral*, op. cit., p. 142.

³⁹ Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique* [1994], nouvelle édition, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 24.

⁴⁰ Kenneth White, *La Maison des marées*, op. cit., p. 62.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² « Le « géo » du terme « géopoétique » signifie donc : vivre sur Terre avec une conscience cosmique. » *Au large de l'histoire. Eléments d'un espace-temps à venir*, Marseille, Le Mot et le reste, 2015, p. 341.

d'arpenter le monde jusqu'en ses recoins les plus lointains et préservés de l'action destructrice de l'homme, il suffit d'habiter un jardin, monde complet, ouvert et dynamique, telle la résidence de Trébeurden que White a baptisée pour cette raison même *Gwenved*, nom celte qui signifie, selon les différentes traductions qu'il en a données, « le Monde blanc », « le Champ blanc », « la Demeure du Vide », ou bien encore « la Maison du Chaos-Cosmos ». La convergence de cette expérience avec celle des lettrés chinois est soulignée par White lui-même lorsque, dans *Lettres de Gourgounel*, il consacre tout un chapitre (« Les nuages blancs de Wang Wei ») à la figure du peintre-poète de paysage Wang Wei, celui qui, « de tous les poètes chinois [...] laisse le paysage pénétrer le plus profondément en lui⁴³ » ; mais il ajoute, contre tous ceux qui seraient tentés de voir dans cette expérience du paysage une expérience mystique : « Il ne s'agit ni d'idéalisme, ni de réalisme. Il s'agit peut-être de laisser des sensations profondes atteindre les plus hautes sphères du cerveau, pour s'y déployer dans un vide qui est une plénitude⁴⁴. »

3. Poétique des lettrés et géopoétique

Pour les lettrés chinois qui se ressource en leur jardin, il ne s'agit donc pas, comme pour les anachorètes, de dire adieu au monde, mais de se réaliser en tant qu'homme en se replaçant dans l'ordre plus général du cosmos et ce faisant de contribuer à la bonne marche du monde. Et dans cette réalisation de soi, l'art joue un rôle important, ou plutôt, car le mot « art » ne convient pas exactement, ces formes d'expression considérées comme des « voies » (*dao*) ou cheminements que sont la poésie, la peinture, la calligraphie et la musique et qui constituent la culture lettrée. Pour ce qui est de la géopoétique, White l'a présentée comme faite de trois temps : « Une tentative de renouveler la culture, de créer un nouvel espace culturel, en revenant à la base sur laquelle nous essayons de vivre, la Terre même. Il s'agit d'établir avec ce "fonds" le rapport le plus sensible, le plus intelligent, le plus subtil possible. Ensuite, de trouver

⁴³ *Lettres de Gourgounel*, op. cit., p. 102.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

le langage de ce rapport. Trois étapes donc : contact, approfondissement et amplification, expression⁴⁵. » Pour les lettrés comme pour le géopoéticien, l'expérience du monde naturel débouche ainsi sur un « faire », une « *poiésis* » au sens étymologique du terme, par laquelle elle peut se transmettre, créant ainsi une culture partageable avec d'autres. C'est pourquoi le jardin comme lieu de retraite et de sociabilité est aussi conçu pour favoriser la création artistique et permettre sa transmission.

Au sein de leur jardin, les lettrés peuvent pratiquer des activités agricoles ou potagères, surtout s'ils ont renoncé à leurs charges et sont démunis, mais leur loisir (*otium*) est surtout occupé par des activités culturelles et artistiques, pratiquées dans la solitude ou entre amis. La nature qu'offre le jardin n'est pas une nature sauvage, c'est une nature recrée et habitée par l'homme et où l'homme s'accomplit en tant qu'homme de culture (ce qu'on appelle précisément un lettré, *wenren* 文人) dont la responsabilité est de maintenir les liens entre la Terre et le Ciel en participant au processus créateur. Ce rôle de l'homme se traduit d'abord par l'importance accordée dans le jardin aux éléments d'architecture. Qu'il s'agisse des bâtiments d'habitation ou des autres constructions qui parsèment le jardin, tous les éléments architecturaux sont ouverts sur le jardin, et idéalement faits de matériaux naturels comme la terre, le chaume, le bambou, etc. (les maisons de thé dans les jardins japonais pousseront à leur extrême limite cette exigence de simplicité et de naturel). Au sein du jardin, on trouve des pavillons et des belvédères pour contempler la nature, des galeries pour s'y promener, mais aussi des bâtiments (bibliothèques, studios), pour conserver et apprécier livres, peintures, objets de collection, pierres aux formes bizarres, etc., pour lire et étudier, et pour composer ou calligraphier des poèmes, peindre des paysages ou jouer de la cithare, le lettré étant savant en tous ces domaines.

De même chez Kenneth White, les résidences de Gourgounel et de Gwenved accordent-elles une place importante aux constructions qui

⁴⁵ « Lexique géopoétique », *Poésie* 98, n°74/Octobre, p. 17.

permettent la lecture, l'étude et la création, activités qui sont favorisées par le fait que ces bâtiments sont faits eux-mêmes de matériaux naturels extraits du lieu, ouverts sur l'extérieur et traversés par les bruits et mouvements de la Terre. À Gourgounel, étant donné que la maison est au départ délabrée et le terrain envahi par les ronces, les activités sont faites d'une « combinaison de travail physique et d'étude⁴⁶ ». À Gwenved en revanche, White laisse des artisans faire les travaux d'aménagement nécessaires mais conçoit lui-même cet aménagement de manière à disposer dans l'un des bâtiments de la résidence, « l'ancienne écurie de la vieille demeure », d'une « bibliothèque » où il puisse rassembler tous ses livres et documents dispersés en plusieurs lieux et, à l'étage, d'une pièce de travail qu'il appellera « l'atelier atlantique »⁴⁷ : « C'est là que j'ai pu réunir tout un ensemble de matériaux recueillis lors de mes voyages et que j'ai pu travailler au rythme des marées parmi les cris des oiseaux de mer⁴⁸ », dira-t-il, soulignant ainsi combien son travail est lié au lieu et à son environnement naturel. Dans *La Maison des marées*, il précise : « Quand je parle de travail, cela ne signifie pas toujours écrire – ni lire. Je peux me contenter de rester assis à regarder autour de la pièce, prendre les jumelles pour regarder un oiseau par la fenêtre, marcher autour du jardin, ou simplement contempler la lente danse des nuages⁴⁹. » On retrouve là la « vie oisive » (*l'otium*) des lettrés en leur jardin telle que l'évoque par exemple Tao Yuanming dans son poème « Retour au jardin » : « [...] À ma fenêtre au sud, mon esprit je libère ; / Se contenter de peu est pour moi chose aisée. / Vaquer dans mon jardin est toujours un plaisir ; / [...] / Appuyé à ma canne, vieillard je me promène. / Levant parfois les yeux pour regarder au loin. [...] »⁵⁰. On a vu que cet état de disponibilité entraînait l'oubli de soi et la fusion avec le monde, mais pour les lettrés comme pour Kenneth White, cette expérience extatique ne

⁴⁶ Kenneth White, *Entre deux mondes*, op. cit., p. 239. Voir aussi l'évocation qu'en fait l'auteur dans le poème « À Gourgounel », in *Atlantica*, op. cit., p. 136-139.

⁴⁷ Voir Kenneth White, *Entre deux mondes*, op. cit., p. 429-432.

⁴⁸ Kenneth White, *Le Mouvement géopoétique*, op. cit., p. 13.

⁴⁹ Kenneth White, *La Maison des marées*, op. cit., p. 46.

⁵⁰ Cité dans Jacques Pimpaneau, *Dans un jardin de Chine*, op. cit., p. 81.

trouve son sens et sa pleine efficacité que si elle peut être retrouvée à volonté et transmise par le biais de l'œuvre qui la recrée.

La création des lettrés en leur jardin prend la forme aussi bien de peintures que de poèmes ou de calligraphies et repose dans tous les cas sur les mêmes principes car ces trois formes d'expression relèvent toutes du *wen* 文, terme qui désigne l'écriture et par extension la civilisation qui en découle. Divers textes théoriques ont essayé de définir au cours des âges les principes qui fondent la pratique artistique, mais selon Yolaine Escande, « Le naturel est considéré comme la valeur suprême dans tous les textes théoriques, non seulement au sujet de la poésie, de la calligraphie ou de la peinture, mais plus généralement à propos de toute activité humaine⁵¹. » On a vu que le « naturel » (*ziran*) est dans la pensée chinoise ancienne le mode de fonctionnement du Tao (*dao*) et que l'objectif du sage ou de l'homme de bien est de retrouver ce « naturel » en oubliant son moi personnel et en se fondant dans l'univers. Aussi l'œuvre par laquelle le lettré exprime (mais réalise aussi) son perfectionnement se doit-elle de présenter cette même qualité de « naturel ». Ainsi, le trait calligraphique (qui fonde aussi la technique picturale) devra être en accord avec les mouvements de l'univers, présentant une alternance de yin et de yang, de vide et de plein. En poésie, le lettré s'exprimera non en tant que sujet mais à travers l'évocation de la nature avec laquelle il se fond. En peinture, il reproduira les échanges entre les monts et les eaux constitutifs de l'univers en leur associant des bancs de brume et de nuages, etc. Et dans tous les cas, il rendra sensible par des blancs, du silence, des mots vides, etc. le non manifesté qui sous-tend l'univers et qui n'est pas le néant mais un vide actif et riche de toutes les potentialités⁵². Les œuvres ainsi créées sont en harmonie avec le monde car le *wen* (trait calligraphique comme signe d'écriture) n'est pas conçu comme un langage séparé du monde mais comme le langage même du monde :

⁵¹ Yolaine Escande, *L'Art en Chine, op. cit.*, p. 129.

⁵² Sur tous les procédés utilisés par les peintres, poètes et calligraphes pour créer en harmonie avec le processus créatif à l'œuvre au sein de l'univers, voir par exemple Yolaine Escande, *L'Art en Chine, op. cit.* et *Montagnes et eaux. La culture du shanshui, op. cit.* ; François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977 et *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

selon la mythologie chinoise, l'écriture est née de l'observation par Fu Xi – ou Cang Jie selon les versions – des traces laissées par les animaux sur la terre et des figures des astres dans le ciel. Ce sont aussi des traces que les traits de pinceau en calligraphie comme en peinture produisent en accord avec le processus créateur à l'œuvre au sein du monde, qu'il s'agisse de dessiner des figures ou d'écrire des mots.

Une « écriture de la terre », une « poétique du monde », c'est précisément ce que recherche Kenneth White pour exprimer ses liens retrouvés avec la totalité de l'univers. Mais la question de la poétique se pose différemment en Occident où on a affaire à un langage arbitraire, coupé du monde : comment trouver de nouvelles formes d'expression qui manifestent la relation entre l'homme et la Terre et qui fassent de l'activité humaine non pas quelque chose qui se surimpose au monde mais qui participe de la vie même du monde ? Dans *L'Esprit nomade*, Kenneth White rêve de « pratiquer un langage affranchi de la structure principielle, un parler plus simple, plus direct, plus près de la "physique" de l'univers⁵³ », au plus près des choses. L'écriture chinoise a représenté pour lui cet idéal⁵⁴, mais comme l'a remarqué Michèle Duclos, chez lui, « pas d'idéogrammes comme chez Pound⁵⁵ », ni même de tentative de créer, comme chez Claudel, des « idéogrammes occidentaux ». Il existe cependant de nombreux procédés que White a mis en œuvre pour faire en sorte que le langage se réaccorde aux choses. Par exemple, pour nous en tenir à l'écriture poétique⁵⁶ qui pour lui comme pour les poètes chinois et japonais est « fondamentalement l'écriture d'un paysage⁵⁷ » : disposer typographiquement les mots du poème sur le blanc de la page avec des espacements particuliers afin de reproduire des rythmes naturels comme ceux

⁵³ Kenneth White, *L'Esprit nomade*, op. cit., p. 287.

⁵⁴ Voir Régis Poulet, *L'Orient : généalogie d'une illusion*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 580-608.

⁵⁵ Michèle Duclos, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 290.

⁵⁶ L'écriture poétique n'est qu'un aspect (mais peut-être le plus important) de la géopoétique qui pour Kenneth White englobe aussi les autres arts, les sciences et la philosophie, voire la politique, que nous ne pouvons aborder ici. On pourra trouver des exemples de pratiques géopoétiques dans le domaine des arts plastiques, de la photographie ou encore de la musique dans *Le Plateau de l'albatros*, op. cit.

⁵⁷ Olivier Delbard, *Les Lieux de Kenneth White. Paysage, pensée, poétique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 247.

de la marche, du souffle, etc. ; recourir à des onomatopées, des cris d'animaux, des créations de mots sonores qui n'appartiennent à aucune langue mais fassent entendre la « musique du monde⁵⁸ » ; travailler la matière du langage en « éprouvant les mots dans leur substance et non pas seulement dans leur signification⁵⁹ » ; cultiver la simplicité, la limpidité, le dépouillement pour s'en tenir à l'essentiel ; privilégier les formes non temporelles des verbes afin de « transformer le temps en espace » ; introduire des mots étrangers et exploiter les étymologies qui révèlent un lien entre les mots et les choses ou les lieux ; pratiquer des formes poétiques qui comme les chants chamaniques ou le haïku expriment une présence totale au monde d'où le moi est absent ; et surtout laisser de la place au blanc, au silence, ce « territoire du vide » d'où toute chose jaillit et où toute chose retourne. Cette « poétique du monde » est illustrée par les œuvres mêmes de Kenneth White, mais aussi par celles de tous les écrivains en qui il a vu des précurseurs, des inspirateurs, des compagnons de route, et qui par leur rassemblement dans ses nombreux essais contribuent à former « une véritable culture nouvelle portée par un langage adéquat⁶⁰ ».

Mais il faut le souligner pour finir, pour les lettrés chinois comme pour le géopoéticien, la création poétique ne se suffit pas à elle-même : pour que l'œuvre soit pleinement vivante, il faut qu'elle soit transmise et goûtée par d'autres, sinon il ne s'agirait que d'un accomplissement personnel qui ne permettrait pas de créer une culture partagée. Le jardin se prête à cette transmission dans la mesure où il est le lieu de conservation et de partage entre amis des œuvres créées, mais aussi dans la mesure où il est lui-même rempli d'inscriptions qui sont source d'inspiration. Cela commence par la nomination du jardin et de ses différentes parties qui fait partie de la fabrication du jardin, et qui se fait en rapport avec le lieu (le jardin réel, ses caractéristiques, son environnement, etc.) ou avec des sites naturels fameux qui ont inspiré sa création, mais aussi par référence à des œuvres antérieures. Selon Yolaine

⁵⁸ L'expression revient souvent sous la plume de Kenneth White, elle donne notamment son titre à un chapitre de *Lettres de Gourgounel*.

⁵⁹ Kenneth White, *La Figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 50.

⁶⁰ Kenneth White, *Au large de l'histoire*, op. cit., p. 201.

Escande, « l'objet jardin en tant que tel n'a pas d'intérêt, à moins qu'il lui soit donné une vie, insufflé un esprit par le truchement de l'écriture⁶¹ ». Les noms donnés aux jardins, à leurs scènes ou à leurs constructions dégagent leur signification spirituelle et indiquent comment les apprécier. Ce sont souvent des allusions, des références à des textes antérieurs, voire de simples citations, qui fonctionnent comme les « paysages d'emprunt », c'est-à-dire élargissent la perception du jardin en lui donnant une extension spatiale ou temporelle. Les inscriptions sur les porches, les écrans, les stèles, les rochers transmettent donc la culture ancienne mais la renouvellent aussi puisque chaque possesseur du jardin, voire chaque visiteur important, peut au fil du temps, comme sur une peinture, ajouter sa propre inscription. En cela, elles sont aussi une marque de sociabilité⁶².

Cette pratique de l'inscription se rencontre aussi chez Kenneth White, à commencer par la nomination de ses lieux de résidence : le nom de Gourgounel est choisi en lien avec le territoire et sa culture (« j'ai trouvé ce nom sur un vieux plan cadastral -, ça gargouillait, ça parlait la langue des sources⁶³ ») ; de même le nom de Gwenved, qui est lié à la région bretonne mais qui dit aussi ce que cette résidence représente pour Kenneth White (« C'est un vieux mot celte, le territoire blanc (*gwen ved* en brythonique, *finn mag* en goidelic), indiquant le lieu de la plus grande concentration⁶⁴. »). White s'est par ailleurs, comme les lettrés chinois, entouré d'inscriptions dans son atelier : il s'agit pour lui de laisser des traces des œuvres, des lieux, des paroles, qui dans toutes sortes de cultures ont pu guider son travail géopoétique. Ainsi, « Sur le rebord de la fenêtre [de son « atelier transatlantique »] sont inscrites deux phrases. L'une est tirée d'un poète occidental, Sophocle : "*Pantoporos aporos*" (" Ayant vagabondé partout, maintenant nulle part"). L'autre consiste en trois idéogrammes chinois : deux ailes et une blancheur, le soleil pris dans les branches d'un arbre, et puis le soleil et la lune ensemble, le

⁶¹ Yolaine Escande, *Montagnes et eaux*, op. cit., p. 201.

⁶² Voir Yolaine Escande, *ibid.*, « Les inscriptions comme traces de sociabilité », p. 201-202.

⁶³ Kenneth White, *Le Mouvement géopoétique*, op. cit., p. 12.

⁶⁴ Kenneth White, *Entre deux mondes*, op. cit., p. 429. Voir aussi *La Maison des marées*, op. cit., p. 12-13.

tout signifiant " persévérer dans la lumière du matin "⁶⁵. » Il s'entoure aussi de reproductions de sites qui l'ont inspiré : « Sur un mur de l'atelier est épinglée une photographie de la " librairie " de Montaigne. On peut y voir aussi des photographies de l'auberge de Nietzsche à Sils-Maria, de la hutte de Thoreau à Walden, une gravure de la salle de travail de Spinoza à Rhynsburg, le diagramme géomantique chinois d'un ermitage dans les collines⁶⁶... » De même que les inscriptions dans les jardins chinois, citations et images rattachent les résidences de White à une tradition, une culture de la vie retirée, aussi bien occidentale qu'orientale car, « pour "vivre poétiquement" sur la terre, il ne s'agit pas seulement de savourer un poème consolateur de temps en temps, mais de se sentir exister dans un espace-temps où circulent les grands courants poétiques de la planète⁶⁷. »

Conclusion

La voie du jardin du lettré permet la réalisation de l'harmonie entre l'homme et le monde, la nature et la culture, le ciel et la terre, le visible et l'invisible, le physique et le spirituel. Cette recherche de l'harmonie qui la commande est résumée dans l'adage (que l'on trouve dans toutes les traditions de pensée chinoises, confucéenne, taoïste, bouddhiste, et qui leur serait peut-être même antérieur en remontant au chamanisme) *tianren heyi* 天人和一, « le Ciel et l'homme (les hommes) en harmonie jusqu'à ne plus former qu'un ». On pourrait en faire aussi la formule qui résume la voie géopoétique telle que Kenneth White l'a exposée dans ses œuvres et accomplie en ses résidences de Gourgounel et de Gwenved, en mettant « Terre » à la place de Ciel (mais une Terre qui pour Kenneth White comporte cette dimension spirituelle immanente que désigne le Ciel ou le Tao des Chinois). Ces deux « voies » sont pareillement fondées sur une culture dont elles héritent et qu'elles contribuent aussi à créer et à transmettre. Mais tandis que la culture des lettrés a été limitée à une élite,

⁶⁵ Kenneth White, *La Maison des marées*, op. cit., p. 43.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Kenneth White, *Le Mouvement géopoétique*, op. cit., p. 14-15.

la classe des lettrés-fonctionnaires de la Chine impériale, et a été relativement homogène (même s'il ne faudrait pas négliger le fait qu'elle a une histoire et a connu des évolutions), avec des fondements (confucéens et taoïstes) constants (même si là aussi il y a eu des évolutions : par apports de l'extérieur comme le bouddhisme, ou par réinterprétations successives comme avec le néo-confucianisme sous les Song), la « nouvelle culture » qu'entend fonder Kenneth White est largement ouverte dans le temps comme dans l'espace, universelle, translinguistique et transculturelle, ce qui est un avantage (elle est susceptible d'être adoptée par tous les hommes dans le monde) mais aussi un inconvénient (elle peut paraître manquer de solidité, de cohérence, son seul fondement étant le rapport à la Terre, et faire l'objet d'interprétations diverses voire divergentes qui finissent par la diluer dans un magma d'idées et de réalisations disparates). D'où peut-être aussi la nécessité de fixer des amers, des points de repère pour s'orienter dans le parcours géopoétique : l'Institut international de géopoétique, avec son site riche en documents de toutes sortes et ses actions comme l'organisation des rencontres actuelles, œuvre en ce sens. Mais la maison-jardin de Gwenved, avec l'expérience de vie qu'y a menée Kenneth White et le sens qu'il lui a donné, les livres et objets qu'il y a accumulés, les œuvres qui y sont nées, n'est-elle pas toute indiquée pour devenir ce « nouvel espace culturel » que Kenneth White entendait fonder et où la géopoétique pourrait à la fois s'ancrer, se concentrer et rayonner comme la culture chinoise traditionnelle l'a fait en ses jardins ?

Tao Yuanming (ou Tao Qian, 365-427)

RETOUR À LA CAMPAGNE

Jeune, je ne m'accommodais pas de l'esprit du vulgaire,
Tombé par erreur dans les filets du monde,
Je suis parti gâcher treize ans de ma vie.
L'oiseau en cage regrette sa vieille forêt,
Le poisson dans l'étang rêve à son ancienne source.
J'ai défriché au sud, au-delà des faubourgs,
Pour garder ma simplicité, suis revenu à la campagne :
Un domaine d'une dizaine d'acres,
Une chaumière de quelques pièces ;
Des ormes et des saules ombrent l'auvent arrière,
Des pêcheurs et pruniers forment un cadre devant.
Estompé par la brume, un village lointain,
De légères fumées s'élèvent des maisons.
Un chien aboie au fond d'une ruelle,
Un coq chante perché sur un mûrier.
Dans ma demeure sont absentes les poussières du monde,
Dans mes pièces vides me reste du loisir.
Longtemps enfermé dans une cage,
Me voici revenu au sein de la nature.



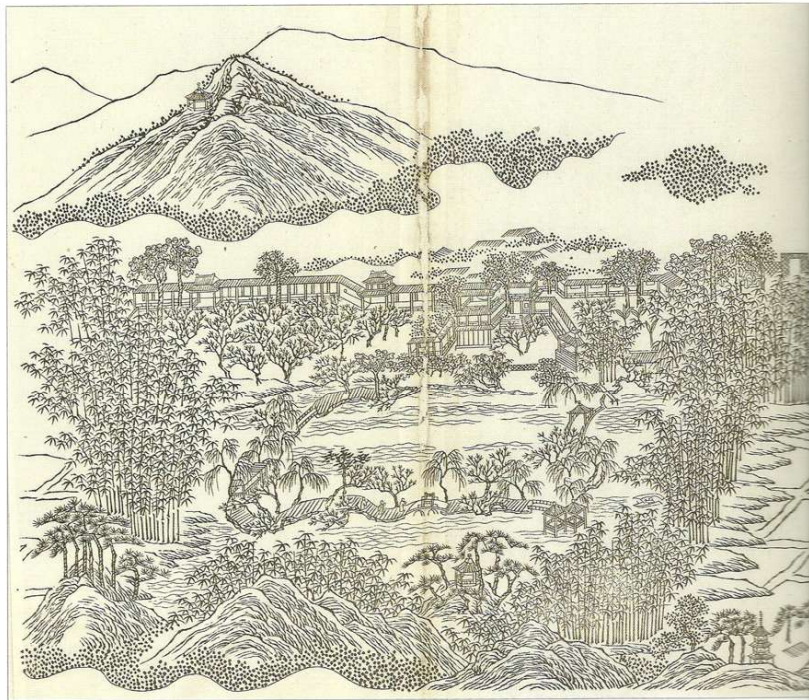
La maison de Gourgon
en Ardèche



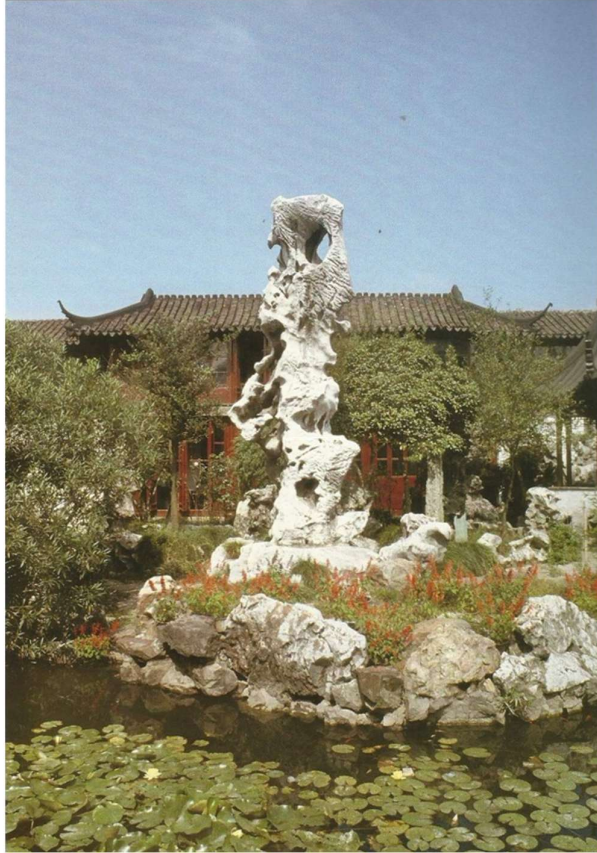
À l'entrée de "l'atelier atlantique"
Côtes d'Armor, en Bretagne



Anonyme (période des Six Dynasties),
Les Sept sages de la forêt de bambou.
 Rouleau horizontal (détail)



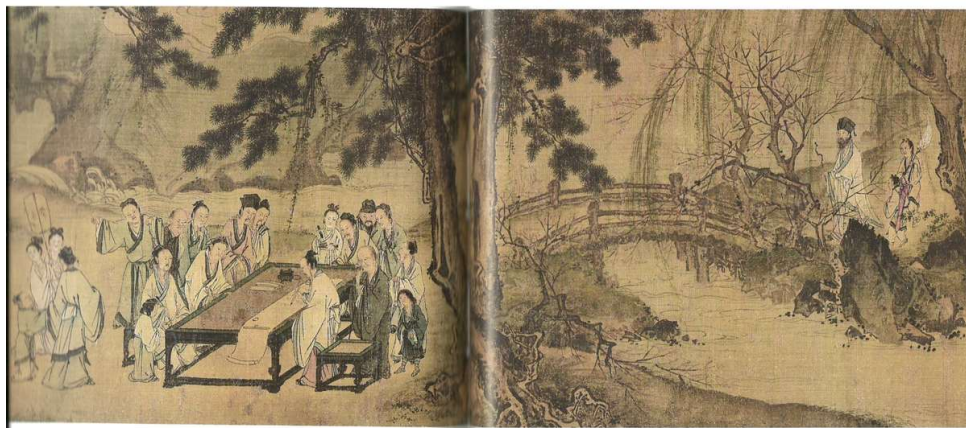
4 Suiyuan (« jardin au Gré »), à Nankin.
 Gravure publiée in Linqing, 1821-1851.



Qiu Ying (dynastie Ming),
« Le jardin du plaisir solitaire »



Ma Yuan (dynastie Song du Sud), « Réunion
élégante dans le jardin occidental » (*Xiyuan yaji*)





Entrée du Jardin de la Petite observation
(Xiaoguan yuan) à Chengdu, Sichuan



« Plaintes des grues au monastère retiré » (*Youzhuang minghe*), inscription de Shen Peng au Monastère des grues qui tournoient (*Hexiang si*, Sichuan)



LE GRAND PAYSAGE DE L'ESPRIT DE KENNETH WHITE

Régis Poulet

Le titre de ma première conférence d'aujourd'hui, « Le Grand paysage de l'esprit de Kenneth White » est inspiré d'un de ses textes inachevés. Prévu pour un numéro du magazine *Terre sauvage* intitulé « Écosse : la nature à l'état brut » (avec le photographe Emmanuel Boitier) et finalement paru sans son article en octobre 2018, le texte de Kenneth avait pour titre « Le Grand Paysage de l'Esprit — vu et vécu à travers les terres celtes ». La dernière transcription date de mars 2018.

L'association de ces deux mots, 'paysage' et 'esprit', je le souligne à mi-parcours de nos rencontres géopoétiques, et comme il en a déjà été question hier, n'a rien d'antinomique. C'est au contraire le signe tangible d'une sortie de l'opposition entre ce que René Descartes, le fondateur de la modernité, appelait d'une part *res cogitans* (« la chose pensante », l'être humain) et d'autre part *res extensa* (« la chose étendue », la nature). De l'expression 'paysage de l'esprit' découle l'abandon des oppositions sujet-objet et réalisme-idéalisme. « Paysage de l'esprit » nous place bien hors de la dichotomie entre sujet et objet, que la modernité a interprétée et pratiquée comme l'imposition de la volonté des hommes à la nature, comme la domination et l'exploitation

humaine de la nature. « Paysage de l'esprit » n'est pas non plus, par conséquent, à entendre comme un paysage imaginaire ou utopique.

Ce qu'il faut essayer de voir dans cette expression ce sont toutes les potentialités de relations que la superposition de ces deux notions suscite. Par exemple : « qu'est-ce qui, du paysage, est aussi dans l'esprit ? », ou « qu'y a-t-il de spirituel dans le paysage ? » — en prenant garde à ce que le mot 'spirituel' charrie comme vieilles conceptions.

Une des caractéristiques de la pensée géopoétique de Kenneth White est qu'elle est étroitement liée au nomadisme intellectuel, c'est-à-dire à la recherche de solutions pour la fondation d'une nouvelle relation avec ce qu'on appelle la nature ; une relation sensible, intelligente et harmonieuse. Le recours aux pensées d'Asie est fréquent chez White et lorsqu'il aborde, dans son essai *Hokusai ou l'horizon sensible*, la question du paysage, il constate que l'étymologie anglaise du XVII^e siècle renvoie à des mots qui « 'expriment' la terre, sous forme de collines, de forêts, de vallées, de rivières, de châteaux et de villes », donc que « le paysage, c'est en somme tout ce qui se montre à l'horizon et qui n'appartient pas à la substance ou à l'argument du tableau ». Par contraste, « l'on ne s'étonnera guère que dès le XIII^e siècle, en Chine, la tradition du *sansui* (« montagne et eau ») ait déjà abouti à des réalisations extraordinaires »¹.

Ainsi l'approche européenne et l'approche chinoise sont-elles différentes. Pour citer André Laidli dans « Quand y a-t-il paysage ? » :

« la première se fix[e] plus tardivement (autour du XVI^e siècle) sur l'idée de paysage et selon un paradigme volontiers optique (un territoire découpé par le regard, [...]), tandis que la seconde le pense dès l'Antiquité selon un modèle proche de la respiration ou de l'animation par opposés (*shan-shui*, littéralement « montagne(s)-eau(x) », faisant déjà signe vers une corrélation entre la montagne et l'eau, le haut et le bas, l'immobile et le mouvant, le permanent et le changeant, l'opaque et le transparent, voire « ce

¹ Hokusai, p. 146.

que l'on a frontalement devant les yeux » et ce « dont le bruissement parvient à l'oreille ». »²

André Laidli expose et compare parfois, mais avec une connaissance visiblement meilleure de la pensée de François Jullien, les approches du paysage de Jullien, philosophe et sinologue, et celle de Kenneth White. Le passage par la Chine leur permet notamment de penser autrement la relation au paysage, donc la relation entre le paysage et le spirituel.

Du fait qu'elle « ne s'exprime pas dans le langage de l'Être, la pensée chinoise est à l'aise pour prêter attention à « ce qu'on regarde mais qu'on ne perçoit pas », ou à « ce qu'on écoute mais qu'on n'entend pas » : à ce stade où le sensible se résorbe et se déspecifie, se disqualifie, « s'affadit », sans pour autant verser dans l'invisible de la métaphysique ; où les démarcations se défont et qui, dans son indifférenciation, laisse apparaître l'incessante transition des choses. » Jullien essaie de trouver un *intelligible commun* : « un vocabulaire qui dirait, par-delà l'Europe et la Chine, ce qui fait paysage » — par exemple en conservant cet enracinement « européen » dans un « pays » (une partie de pays : mais une partie qui se singularise légèrement des autres et nous convoque presque mystérieusement) et en l'ouvrant à cette idée « chinoise » d'une « mise en tension » de l'espace.

Si White n'est pas un matérialiste, il n'est pas plus un spiritualiste. Ce qu'il dit dès ses premiers essais, c'est, avec un vocabulaire encore empreint des catégories occidentales, la recherche d'une voie « métaphysique avec beaucoup de physique dedans ». De même s'agit-il pour lui, avec le nomadisme intellectuel, de « déshindouiser le vedanta, désiniser le tao, déjaponiser le zen ». Non pas en amputant ces pensées de leur fond essentiel (Laidli), mais en les rendant à leur universalité, par-delà les contingences de leur émergence.

White, par le nomadisme intellectuel, a cherché, au fil des ans et des essais, à la fois le changement de paradigme, de regard et de vocabulaire pour

² « Quand y a-t-il paysage ? », André Laidli, Fabula, septembre 2014 评论 : “何时会有风景?”, 安德烈·雷得理. *Chaire sur l'altérité*. Consulté le 19 juillet 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/ou6j>

dire une relation où le paysage n'est pas un objet face au sujet, ou même un espace dans lequel le sujet se situerait. White, sans oublier qu'il est d'Occident — mais un certain Occident, je vais y revenir — a mis avec la géopoétique le paradigme spatial à la place du paradigme temporel. Autrement dit, il a fortement relativisé l'importance du temps par rapport à celle de l'espace. C'est ainsi qu'il a pu dire, de façon particulièrement claire dans *Au large de l'Histoire* (titre très explicite de ce point de vue) : « L'origine est toujours présente, c'est un champ de forces et de formes. »

Ainsi le paysage 'originel', celui de l'enfance, a souvent un statut particulier. Comme le souligne François Jullien, la séparation entre le moi et le paysage n'est plus pertinente à partir du moment où une relation de connivence s'établit entre les deux. Pour le peintre chinois Shitao, le moi et le paysage peuvent s'entre-appartenir, ou plutôt s'engendrer réciproquement. Kenneth White a souvent rappelé l'importance du paysage de son enfance et de sa jeunesse sur la côte ouest de l'Écosse, dans la formation de sa pensée.

« À l'âge de quatorze ans, je vivais dans un village sur la côte ouest de l'Écosse. L'avant-pays consistait en un rivage atlantique jonché d'algues et que survolaient des nuées d'oiseaux blancs ; l'arrière-pays, en champs cultivés, forêts, landes et montagne. C'est là que tout a commencé pour moi, disons, vingt kilomètres carrés de territoire dense.

L'arrière-pays, c'était d'abord la vie bucolique et pastorale : vaches, brebis, champs de blé, de seigle. Ensuite, la sombre forêt, avec ses hérissons, ses chouettes et ses hérons. Sur les landes, presque rien, de la bruyère, ici et là un sorbier – mais c'est là que l'expérience commençait à atteindre une autre dimension. Au fur et à mesure que j'avancais, heure après heure, accompagné seulement du vent, j'avais l'impression de me vider de moi-même : je n'étais plus une identité, j'étais un foyer d'énergie en mouvement. En haut, sur ce que j'appelais « la montagne », mais qui était sans doute la moraine frontale d'un glacier, se dressait un chaos de rochers, d'où on avait vue sur tout l'estuaire de la Clyde, un chapelet d'îles et au loin, l'infini de l'océan.

Mon premier réflexe fut de ramasser tout ce qui était saisissable. C'est ainsi que j'eus bientôt des collections de coquillages, d'œufs d'oiseaux, de plumes, de squelettes d'animaux, de fleurs dont je faisais des herbiers, de feuilles que j'arrangeais en motifs (*patterns*) sur des plaques de carton. C'était ma première approche de l'esthétique : le sens des formes, le plaisir des couleurs.

Tout cela me donnait beaucoup de satisfaction. Mais derrière l'esthétique, il y avait « l'expérience des hauteurs », évoquée tout à l'heure, pour laquelle je me rendais compte que je n'avais pas de langage. » (*Au fin fond du réel*, 18)

Mais la connivence avec un paysage ne se limite pas à celui de l'enfance, surtout pas dans un sens nostalgique, donc temporel. « L'origine est toujours présente, c'est un champ de forces et de formes » (White) dit assez la possibilité d'une relation de connivence ou d'harmonie avec le paysage, la possibilité de percevoir sous ses multiples aspects la puissance du lieu.

Attention, encore une fois, au sens des mots, ou même à leurs connotations. Ainsi « puissance » n'est-il pas plus « pouvoir » ou « domination » dans ce cas que lorsque Nietzsche parlait de « volonté de puissance ». La puissance du lieu, et par extension la qualité d'un paysage, n'est pas à interpréter comme l'ascendant que pourrait prendre ce dernier sur moi, mais comme la possibilité que je puisse y « nourrir ma vie ». « C'est-à-dire, selon Jullien, que s'y *nourrit*, non pas seulement — restrictivement (physiquement) — le corps, ni non plus l'« âme » [...], mais le « souffle-énergie » (*qi*), celui-là même qui circule « entre Ciel et Terre », les montagnes et les eaux. »

C'est précisément le jeu de ce souffle-énergie qu'il s'agit de sentir et de faire sentir pour qu'il y ait paysage, autrement dit une mise sous tension de l'espace. François Jullien fait ainsi remarquer « qu'une seule opposition, par exemple en pleine mer entre le ciel et les vagues, ou depuis un sommet entre ce même ciel et un pic enneigé, ne forme pas un paysage. Le regard est accaparé, confisqué par une seule chose ; l'espace est monopolisé sans qu'on

en vienne à goûter la moindre animation, ou le moindre jeu entre les éléments. Il n'y a paysage que dans une diversité mise en interaction : le rivage, par exemple, « en opposant et corrélant la terre et la mer, le haut et le bas, le fini et l'infini, le végétal et l'eau, le varié et l'étale, l'habité et l'inhabitable » ; la montagne également, mais alors la montagne contemplée de façon à la laisser se profiler autour d'un espace qu'elle vient, précisément, intensifier : ainsi ces paysages chinois, que la peinture lettrée privilégia entre tous (on le comprend : peindre un paysage, c'est ressaisir les forces à l'œuvre dans le monde), où se tissent de l'un et du multiple (des arbres, un cours d'eau), de l'habité et du sauvage (un village, un ravin), ou encore « le rocheux et l'herbeux, l'à-découvert et l'en-retrait [...], l'émergeant ciselé et le voilé nuageux ». Il faut donc à la fois des *écarts* (montagne et eau, exemplairement — le mot même de paysage, en chinois, en est tiré — mais pas nécessairement) et de la *multiplicité* (afin que les éléments se croisent et s'échangent). Il faut, en somme, de la respiration. » (Laidli)

Autrement dit, un jeu entre le plein et le vide.

Pour White — et je reviens à son article inachevé, « Le Grand paysage de l'Esprit » — le paysage de son enfance et par extension, les terres celtes, permettent plus que d'autres de percevoir le jeu des forces naturelles. Voici ce qu'il dit :

« Reste à préciser pourquoi nous nous concentrons ici sur les terres celtes. Par atavisme, par celtomanie ? Pas du tout. C'est que ces territoires sont restés encore en grande partie intacts, emplis de matière brute (gneiss, grès, basalte, schiste, granit, quartz), d'une multitude de formes, de lumières et d'obscurités, de vent et de vide. « Infiniment primitif », dit le celtologue allemand Kuns Mayer. Ce à quoi j'ajoute que la culture celte, bien comprise, contient une puissance que l'Occident a eu tort de négliger, et qu'elle offre le meilleur pont qui soit entre Occident et Orient. »

Dès l'essai *La Figure du dehors* (1982), White affirme que l'esprit celte est le plus oriental, en ce qu'il est ouvert aux saisissements, en ce qu'il s'appuie sur une pensée du passage. Cet extrait affirme également la prévalence

d'une nature « intacte » à la « matière brute », par quoi il faut entendre tous types de roches (magmatique comme le basalte et le granite, sédimentaire comme le grès et métamorphique comme le schiste et le gneiss) dont la présence ne fait écho à rien d'humain, dont la puissance est à la fois spatiale et temporelle. Ce n'est pas un hasard si ces territoires sont caractérisés par des contraires dynamiques tels que « lumières » et « obscurités » (au pluriel), par une pluralité de formes et, en contrepoint à la roche imposante, par le vide et le vent qui circule entre eux.

De son côté « François Jullien, rappelle André Laidli, nomme « valence » (par opposition à « essence ») cette capacité qu'ont les choses à ne pas s'enliser dans le périmètre de leur identité et donc de leur différence (la montagne, qui n'est rien de liquide, de coulant, de mouvant), mais à accepter au contraire, sinon à laisser croire qu'elles se laissent traverser ou transposer dans d'autres éléments : le rocher et le nuage (le rocher étant justement nommé dans la tradition picturale chinoise « racine des nuages »), la montagne et l'eau, l'inanimé et le vivant, etc. (ou comme l'écrit le peintre chinois Guo Xi, la montagne a l'eau pour « artères » et lui doit son « animation », et l'eau a la montagne pour « visage » qui la fait percevoir, et lui doit son pouvoir de « séduction »). On conçoit combien cette dimension est déterminante : un paysage, rappelle l'auteur, s'offre bien comme un *tout*. »

Comme je l'ai indiqué, « Le Grand paysage de l'esprit » est un article inachevé d'une quinzaine de pages et sous-titré « Vu et vécu à travers les terres celttes ». Mais c'est également le titre d'un des chapitres d'un essai de Kenneth White qui va paraître le mois prochain et que je vous propose de découvrir dès aujourd'hui. *Au fin fond du réel*, sous-titré « Une approche de l'art géopoétique », est un livre de deux cents pages aux éditions L'Atelier contemporain, où avait été réédité en 2021 le *Hokusai* du même Kenneth White.

Le livre se présente comme une introduction à l'art géopoétique, ce qui n'est pas sans rappeler *Le Plateau de l'albatros*, une introduction à la géopoétique. *Au fin fond du réel* est composé de trois parties : de premières esquisses théoriques — où se trouve le chapitre évoqué —, puis vingt-et-un

textes de longueur variable qui nous font passer d'atelier en atelier et nous présentent autant d'artistes que Kenneth White a placés au bord, à la marge ou au cœur d'une mouvance géopoétique. La troisième et dernière partie s'intitule tout simplement « La visite de Vincent ». Il s'agit d'une visite imaginaire de Vincent van Gogh à Trébeurden, dans l'Atelier atlantique de White. Façon de dire que le dialogue avec les grands esprits se poursuit à travers leurs œuvres.

Certains de ces textes ont déjà paru séparément, soit comme préface d'un catalogue d'artiste, soit comme conférence, soit, comme celui sur Van Gogh, en livre. Non seulement lesdits textes n'étaient plus accessibles (a fortiori pour les préfaces de catalogues) mais conformément à son usage, White les a souvent modifiés pour les mettre en relation dynamique au sein d'un ouvrage qui vient occuper une place unique dans l'œuvre.

Avant de plonger dans les arcanes de cet ouvrage, je voudrais montrer en citant des titres de chapitres que la problématique de l'art géopoétique est bien celle de la relation entre l'humain et la terre, et plus précisément la relation entre le paysage et l'esprit. Parmi les titres des esquisses théoriques, citons « Les voies du silence », « Art et territoire », « Le grand paysage de l'esprit » donc, « Les paysages américains de Karl Bodmer », « Un monde essayant de se dire », « Esthétique du divers, esthétique du dehors ». Parmi les textes consacrés à des artistes : « Sensation et abstraction chez Philippe Carpentier », « Dominique Rousseau [ici exposé] : Tellurisme, textonique, océanité », « Manessier : les grands lieux de l'esprit », « L'art-chaos de Julius Balthazar », « La présence profonde de Michel Moy », « Nissan Engel et la musique du monde », « Les Terres ultimes de Pierre Delcourt », « Les topographies sensibles de Jacqueline Ricard » ou encore « La révélation du réel — l'art photographique de Marie-Claude White ».

Tout un réseau sémantique qui fait signe vers un dehors sensible et déroutant dont l'approche pourrait suivre la maxime whitienne : « Concret ou abstrait ? J'aime l'abstrait où subsiste un souvenir de substance, le concret qui s'affine aux frontières du vide. »

Le titre initial qu'avait envisagé Kenneth White était « L'art géopoétique, un monde en formation ». Voyons ensemble quelles seraient les caractéristiques de ce monde.

White part du constat que notre monde disparaît « dans un trop plein d'images » (d'où l'absence d'illustrations dans son essai). Même s'il s'apprête à parler de plasticiens, il commence par affirmer que ce qui l'intéresse profondément, « c'est un travail durable de l'esprit » et qu'il « peint une idée » dans les textes qui vont suivre.

De façon non intuitive, il commence par souligner le lien du visuel au silence et à la musique (une certaine musique).

« Sur les chemins du silence que je fréquente ici, autour de mon atelier, il y a souvent beaucoup de bruit : bruit de la mer, bruit du vent, bruit de la pluie, bruit de sternes et de mouettes tridactyles. Mais des bruits comme ceux-là n'entravent en rien la voie, n'entament en rien le silence – au contraire, ils le protègent, comme l'écorce protège le cœur du bois, ils en font partie intégrante. »

« Disons donc, en guise de définition préliminaire, que suivre la voie du silence, consiste à se mettre à l'écoute du monde, à essayer de voir les lignes du monde, à essayer de raisonner en cercle fermé pour essayer de devenir conscient de *réseaux*. »

« Où il s'agit de dire le silence sans le briser, de tracer le territoire et l'itinéraire sans les trahir. »

Cette conception n'est pas sans rappeler celle du musicien et musicologue Michel Chion, dans *Le promeneur écoutant*, qui « oppose une conception *trans-sensorielle* de la vue, du toucher et de l'ouïe à la conception plus répandue qui est *inter-sensorielle*. [celle des correspondances] « La perspective trans-sensorielle, [...] corroborée par les travaux sur la plasticité des aires neuronales, dénie l'étanchéité des sensations pour affirmer que par l'oreille (par exemple) il passe un bon pourcentage de messages qui ne sont pas spécifiquement auditifs et pourraient passer par un autre canal, et que dans le visuel il en est de même, comme pour le toucher, etc. » « Ce qui arrive par le

canal auditif c'est, en fait, de tout — du langage, du moteur, du plastique, de la tactilité (qui touchent d'autres zones du corps), du rythme et de l'auditif ». ³

L'affirmation selon laquelle le visuel est lié à de tout autres sensations, voire à du verbal, prend un sens plus profond lorsqu'on essaie, comme dans l'art géopoétique, de donner à sentir, à entendre (aussi au sens de l'entendement) la plénitude du monde, avec ses forces, ses formes, ses réseaux. Question d'esthétique tellurique, pour reprendre les mots de White. Et c'est chez Paul Gauguin qu'il le mentionne en premier, lui qui affirmait : « Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur de la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre *ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure.* »

Nous sommes donc en présence d'un artiste, pointe White, dont le but est d'exprimer, à travers des images physiques et au moyen de la musique des couleurs, « ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure ».

Aussi ne faut-il pas être surpris que la nature fondamentalement transdisciplinaire de la géopoétique rejoigne une approche trans-sensorielle de la peinture, parce qu'un artiste géopoéticien cherche à rendre l'intégralité de sa relation à la terre.

Reprenons pas à pas la méthode (de *methodos*, le cheminement), qui consiste à prendre conscience de ce qui est en jeu, là, dehors. Pour cela White se tourne à la fois vers l'Occident et vers l'Orient. Commençons par celui-ci, puisque l'auteur d'*Au fin fond du réel* présente les conseils d'un peintre chinois :

« Je vais me référer ici, écrit White, à un seul texte, mais un des plus significatifs, le *Haut Message des forêts et des sources* (*Lin-ts'ikuan Kao-tche*) qui date du XI^e siècle et contient les propos de Kouo Hi recueillis par son fils, Kouo Ssee. « Avant de peindre, dit le peintre-théoricien Kouo Hi, il faut avoir

³ Michel Chion, *Le promeneur écoutant — Essais d'acoulogie*, Éditions Plume, 1993, pp. 83 sq.

un fond blanc ». Par ce « fond blanc », il faut évidemment entendre autre chose qu'une feuille de papier. Il s'agit du désencombrement de la conscience que j'ai évoqué plus haut. L'accès à ce « fond blanc » nécessite toute une ascèse, toute une initiation, toute une pérégrination. « L'amour que l'homme supérieur a pour le paysage, quelle en est la raison ? » C'est qu'il veut éviter « les freins et les entraves de la poussière du siècle » et trouver « un lieu où nourrir sa nature ». Si le « lettré accompli » se livre « à de larges questionnements et à de vastes recherches », il doit aussi « errer longtemps parmi les sources et les roches, parmi les montagnes et les cours d'eau », dont il est impossible d'épuiser « la mystérieuse excellence ». Il doit apprendre, pas à pas, à « observer de façon claire et approfondie » et à « cracher le vieux souffle et inspirer le neuf ». Sans ces pratiques, « la pensée perd de sa vigueur et s'attriste ».

Une fois à l'œuvre, il ne faut pas se bloquer sur des détails, il faut « l'esprit désoccupé », se concentrer sur l'essentiel, ne jamais perdre de vue « l'idée fondamentale », ne jamais « souiller la brise pure », ne jamais oublier que « mettre trop l'accent sur les figures humaines, c'est pécher par vulgarité », c'est finir par ne produire que « des formes obscures, grossières, privées de vigueur ». Bref : « Quel que soit le sujet que la peinture veuille représenter, ce n'est pas à sa grandeur ou à sa petitesse, à sa complexité ou à sa simplicité qu'il doit s'attacher. C'est sur son essence même qu'il faut se concentrer. S'il manque quoi que ce soit à l'essentiel, l'esprit (*chen*) ne se transmet pas. » C'est faute d'avoir suivi un tel cheminement, conclut Kouo Hi, que l'on peut dire de « ceux qui peignent actuellement » que « leur faculté d'observation manque de richesse et de maturité, que « leur expérience reste pauvre », car « ils ne saisissent pas l'essentiel ». Ne saisissant pas l'essentiel, leurs gestes artistiques seront soit épais et lourds, soit simplistes et triviaux. Au lieu de peindre la montagne avec un peu de brume et de vide ici et là, ils vont la peindre en un bloc, de sorte qu'elle « ne se différencie pas d'un mortier à piler du riz ». Au lieu de faire apparaître et disparaître l'eau « en un tracé rompu », ils vont la

peindre sur tout son cours, de sorte qu'elle ne sinuera pas vers les lointains, et n'évoquera rien de plus qu'un ver de terre. »

On peint donc une *idée* du paysage, comme le confirme cette autre citation de Kouo Hi, basée sur des remarques faites au cours de randonnées dans la région de la « Mer de l'ouest » près de Hanchéou, et consignées par son fils : « Des esprits mondains peuvent apprendre à manier le pinceau. D'un point de vue purement technique, ils peignent. Mais ils ne se rendent pas compte que peindre est une chose difficile, qui exige plus que de la technique et du talent... Dans la peinture du paysage (*sansui* : « montagne et eau »), il y a des principes et des pensées qu'on ne peut exprimer rapidement et légèrement. Peindre de manière désinvolte et sans principes, sans être conscient de la *grande idée*, c'est jeter de la merde dans le vent. »

Et Kenneth White d'insister sur la nécessité d'une sensation profonde — et de principes.

« Dans ses *Principles of Chinese Painting*, George Rowley énumère treize principes. Je les réduis à cinq, en y ajoutant ça et là un petit grain de sel de mon cru :

Énergie poétique. Appelée aussi « le mouvement de la vie ». Un peintre-poète aurait dit de ce mouvement qu'il « naît des errances de l'esprit et de l'inspiration du ciel ».

Cohérence implicite. Appelée aussi « unité chaotique ». La mise en jeu de forces qui interagissent de manière à la fois ouverte et liée. Une fois le champ de l'énergie poétique ouvert, il faut composer, faire d'une multiplicité apparemment hétérogène une unité.

Pénétration lumineuse. C'est comme un éclair jailli dans le champ de l'énergie complexe. « Il faut pénétrer jusqu'au blanc », dit un poète moderne, William Carlos Williams.

Dessin profond. Les lignes sortent des profondeurs, avec une force biophysique, aussi fermes que celles d'un idéogramme.

Vide. Le plus difficile. Un artiste chinois du XVII^e siècle dit ceci : « Les peintres modernes s'appliquent à l'encre et au pinceau. Les anciens s'appliquaient à l'absence de l'encre et du pinceau. »

Pour l'Occident, White se tourne vers le lumineux essai de Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, qui dit ceci :

« Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique, mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dialectique de l'apollinien et du dionysiaque ». L'apollinien, ajoute White, c'est le sens de la *forme* ; le dionysiaque, c'est la présence de la *force*. Pour le dire autrement, l'apollinien est le cosmos (une belle totalité harmonieuse), le dionysiaque, le chaos (des énergies en mouvement), et le grand art, qui émerge de leur rencontre, est donc de nature cosmochaotique. Notion que Nietzsche confirme dans les aphorismes d'*Aurore* et du *Gai savoir* : « Il faut porter en soi un chaos pour donner naissance à une étoile dansante » ; « Il ne faut pas jouer avec les formes artistiques, il faut transformer la vie de telle sorte qu'elle se formule d'elle-même. »

On l'a compris, en Orient, la dialectique entre l'apollinien et le dionysiaque se retrouve dans la corrélation entre *li* (dessin, *pattern*, comme les veines dans le jade) et *ch'i* (matière, énergie).

Silence, lumière, force et chaos, Kenneth White souligne que pour sa part — mais difficile de le contredire — c'est dans des paysages bruts qu'il les perçoit le mieux. Il signale ainsi que dans *Retour au pays natal* de Thomas Hardy, l'auteur situe son roman dans de vastes landes sauvages, les *bruaria*, « disant qu'une nouvelle atmosphère spirituelle, mieux, un nouveau paysage de l'esprit, se trouverait dans les *bruaria*, et non pas dans des espaces aménagés et cultivés. Avec sa « végétation sauvage » et sa « sombre monotonie », la *bruaria* fait appel à « un goût plus rare, plus subtil ». « Voilà, écrit White, le genre de paysage qui m'attire : des terres incultes, voire inhumaines, des terres de début de monde, de fin de monde, des terres hors-monde. » C'est une tendance, que je partage très volontiers, à ressaisir l'expérience humaine depuis

sa préhistoire, lorsque le monde issu de la dernière glaciation (pour ne pas remonter plus loin, ce qui est possible) laissait apparaître des terres neuves et vierges.

« Ne pourrait-on pas dire que le retour du paysage avant l'homme, demande White, où à côté de l'homme (mais n'oublions pas que c'est un homme qui peint) est nécessaire afin, peut-être, de sortir d'une certaine image de l'homme et de découvrir d'autres possibilités d'être ? Il s'agirait de paysages "aux confins de la vie", pour emprunter un titre de Chestov, de paysages de dépaysement. « Les pensées les plus importantes, les plus significatives, les révélations, écrit Chestov, naissent toutes nues, sans nul vêtement verbal, et il est très difficile de trouver des mots qui leur conviennent. » Ce qui est vrai de l'écriture est vrai aussi de la peinture. »

Qu'est-ce que White attend de l'art géopoétique ?

« Un monde entier, éclairé, ouvert, voilà de quoi il s'agit.

En art, tout dépend de deux facteurs de base : l'espace dans lequel on évolue, le niveau auquel on opère. »

Voyons ce qu'il en est des artistes qu'il a sélectionnés.

Voyons comment se dessine, chez eux, le Grand paysage de l'esprit.

Soulignons tout d'abord que le modèle oriental ou plutôt sino-japonais est prégnant. Kenneth White écrit ainsi que « dans la peinture de Philippe Carpentier, il y a une très forte unité, mais une grande diversité, comme dans la peinture à l'encre chinoise, où les mêmes thèmes reviennent perpétuellement, mais toujours avec de fines différences, de délicates nuances, de subtiles distinctions. »

Lorsqu'il en vient à parler de l'art de Serge Saunière, dont « c'est la frugalité des moyens mis en œuvre et l'ampleur des résultats » qui le frappent d'abord, c'est après avoir introduit une référence aux peintres lettrés de la Chine antique : « Parmi les formules les plus intéressantes, les plus poétiquement fertiles, qui existent pour désigner le « champ » dont il va être question figurent celles que l'on trouve dans quelques anciens textes chinois : *shanshui* (« montagne et eau ») et *fengjing* (« vent, atmosphère »). « L'eau fait

la joie du sage », disait Confucius. Ce sont les « peintres lettrés », ceux qui, à une époque de détérioration politique et culturelle, quittaient non seulement la société, mais les milieux artistiques officiels, qui ont tiré toutes les conséquences de ces formules, et qui ont pénétré le plus loin dans le paysage de l'esprit. »

Pour ceux qui ne le sauraient pas, Kenneth White a souhaité, un temps, dans les années 1950, peindre. Mais comme il le rappelle dans *Au fin fond du réel*, notre époque n'est pas celle où quelqu'un peut maîtriser à un haut degré plusieurs arts. D'où l'importance qu'il a accordée aux livres faits en collaboration avec des artistes. Sa collaboration avec l'artiste-papier Dominique Rousseau (plus de vingt livres) a ceci de particulier que la scission se fait conjonction : « Avec Dominique Rousseau, écrit-il, nous avons conçu une collaboration de longue haleine entre poète et artiste. Comme dans l'art ancien sino-japonais » — en cela que Rousseau lui apportait des papiers (du tondo au folio en passant par les leporello) sur lesquels White calligraphiait des poèmes inédits.

Même dans l'art photographique de Marie-Claude White, « un art-révélant » que Kenneth distingue d'un « art-crédation (plus ou moins encombré de naïveté et de suffisance trop humaines) », « on peut souvent déceler une correspondance discrète, subtile avec l'esthétique sino-japonaise (paysage de « montagne et eau », pierres de voyage...) à ses moments les plus dépouillés. Ces dernières années, avec des œuvres faites à partir de la contemplation de sables ou d'écorces, son travail a atteint un haut degré de force et de clarté, où, pour parler cette fois-ci un langage occidental, l'esprit de géométrie rejoint l'esprit de finesse dans ce que l'on peut utilement appeler une géopoétique. »

La dilection de White pour la primitivité est indéniable, à savoir la recherche d'un contact avec les éléments premiers de l'existence, non pas tant au niveau temporel que spatial. Il s'agit d'entrer en contact avec ce qui est fondamental là où l'on se trouve, il s'agit de saisir la nature et la puissance du lieu.

« Avec Atlan, dit White, nous avons à faire à un monde — un monde d'avant le grand divorce entre l'esprit et l'univers. Un monde en mouvement. »

Chez Rousseau, « c'est de tout l'itinéraire de l'humanité qu'il est question. Quel qu'ait été le progrès social et culturel de l'être humain, les qualités de la forêt primaire, de la savane et du désert sont encore inscrites dans nos cerveaux. ». « Le travail de Dominique Rousseau, précise Kenneth White, est profondément textonique. Il est plongé dans la matière du monde. Je pense à ce qu'il appelle, non pas modestement, mais basiquement, fondamentalement, ses « papiers ». Ces papiers, qu'il fabrique lui-même, sont imprégnés de matières diverses cueillies dans différentes régions du monde : forêt humide, savane, plage. Par la suite, grâce à une technique complexe, à des gestes à la fois fluides et contrôlés, précis et aléatoires, le papier de base devient paysage.

Et du paysage premier, dépassant tous les blocages idéologiques, on peut aller vers un paysage de l'esprit... »

White voit dans les tableaux d'Alfred Manessier une « nette prédilection pour les paysages géologiquement bouleversés, météorologiquement ravagés. Certes, ajoute-t-il, entre un paysage physique et un paysage mental, les distances peuvent être grandes, les rapports complexes ». Mais « ce qui se passe dans la peinture de Manessier, ce pèlerin de la nuit de l'Histoire et de l'espace matinal, c'est une écriture éclatée, disant l'éclosion des choses, disant, peut-être, les débuts d'un monde : « La peinture est une longue construction de l'esprit ».

Pierre Delcourt fréquente pour sa part « le territoire frontalier entre l'être et la nature, l'esprit et l'espace, la pensée et le paysage. C'est dans ce territoire-là que se situent ce que j'appelle, écrit White, les « terres ultimes ». Une question de géopoétique. Il s'agit non seulement d'une conception de l'art, mais de toute une géographie de l'esprit.

Pour moi, poursuit-il, la plaine patagonienne, ainsi que d'autres territoires semblables (non construits, non humanisés) est d'abord la négation de toutes les notions lourdes (archétypes tels que Terre-Mère, etc.) qui ont constitué pendant si longtemps le fonds de l'imaginaire humain. »

Début et origine sont des termes à prendre dans une acception plus spatiale que temporelle, comme le rappelle la citation, que je me fais un plaisir de redonner : « L'origine est toujours présente, c'est un champ de forces et de formes. » Goethe le dit à sa manière : « Ce que fait l'artiste, le poète, le philosophe et le scientifique (au sens fort de tous ces mots), c'est de se séparer du monde afin de le retrouver à un niveau plus authentique, plus près de la source. » Et Heidegger : « faire surgir quelque chose par un saut, de sa provenance essentielle l'amener à être un saut *donateur*, voilà ce que signifie le mot origine. »

White le lit dans les œuvres des artistes du mouvement géopoétique.

Que ce soit avec les mots des Chinois (*shanshui, fengjing*), avec ceux de Nietzsche (apollinien, dionysiaque), ou d'autres, « le 'ça' que l'esthétique essaie de cerner, sans toujours y parvenir (mais ses approches éclairent le terrain) » est présent dans la peinture de Philippe Carpentier : « La force a trouvé sa forme, le centre unitaire a fait émerger un nouveau site, un paysage de l'esprit. »

« Ce qui fait qu'un art est géopoétique, écrit encore White à propos du travail de Ka.ty Deslandes, et pas seulement « brut », « informel » ou « pauvre », c'est une dimension — une dimension de l'esprit. Ce qui compte en peinture, disait Klee, c'est la poésie. Et la poésie en question est une poétique de la Terre. [...] malgré le bruit et la fureur, malgré les invasions du pouvoir borné et les colonisations de la bêtise, il est encore possible de vivre géopoétiquement, et de créer un art qui soit à la hauteur du monde, qui réponde aux houles de l'océan, qui suive les étendues du désir d'être. »

Une joie qu'il reconnaît chez Atlan : « Gestes, signes, figures, espaces, couleurs. Atlan peint pour savoir, il peint pour être, pour arriver à toujours plus d'être, dans une atmosphère de joie érotique, de mouvements rythmés, de métamorphose illimitée. »

Joie qu'il reconnaît aussi chez Daniel Graffin où « finesse et géométrie se rejoignent, pour un plus grand plaisir des sens et de l'esprit, pour une sensation augmentée de l'univers. [...] le dialogue silencieux entre une

vision du vide et la danse, dans l'air et sur la terre, de ces diagrammes de forces que sont les formes. »

Ce sont « les plages vides, la forêt équatoriale, l'écriture des choses (pierres et papillons, cristaux et nuages), une sensation d'univers » que White recherche, et qu'il trouve dans l'art de Serge Goudin-Thébia, où « quelque chose essaie de *commencer*. Et il ne s'agit pas de généalogie, mais de géométrie et de géographie, d'une sensation d'espace.

Le résultat, le beau et le surprenant résultat, constate White, est un art néo-totémique, géo-totémique, qui se dresse dans le paysage pour indiquer une orientation, et qui s'adresse, dans un langage de formes et de signes, à ceux qui ont envie de retrouver la terre, mais au-delà de toutes les idéologies, au-delà de toutes les mythologies, au-delà de toutes ces projections trop humaines – selon son espace et son écriture à elle.

Je disais que la géopoétique ne s'intéresse ni aux liens du sang, ni aux arbres généalogiques, qu'elle s'intéresse à des espaces, et, ajouterai-je maintenant, à des fonctions (entendez opération organique, organisationnelle – et *opus* poétique). Une nouvelle fonction s'impose aujourd'hui, une relation inédite avec le grand dehors. »

Pour terminer provisoirement cette réflexion sur le Grand paysage de l'esprit, j'aimerais la relier à la dimension visuelle et mentale (noétique ?) incluse dans la géométrie, dont nous avons déjà parlé et que Kenneth White reconnaît dans les œuvres de Richard Texier ou de Pierre Delcourt.

« Il est incontestable, affirme-t-il, qu'une géométrie offre une satisfaction mentale profonde. Mais pour appréhender la totalité d'un paysage en termes géométriques, il faudrait ajouter à la géométrie euclidienne, à laquelle pensait Nietzsche » lorsqu'il remarque que « tous les paysages qui lui parlent profondément contiennent, sous leur diversité, une simple figure de lignes géométriques. Sans un pareil *substratum*, conclut-il, aucune contrée ne peut devenir pour l'œil un régal artistique, aucun tableau ne sera fondamentalement satisfaisant. » Il faudrait donc ajouter à la géométrie euclidienne « la géométrie affine et la géométrie projective... Et on peut aller

encore plus loin. Si l'on ajoute aux lignes de la géométrie d'autres éléments encore plus difficiles à définir, on arrive dans le champ d'énergie, dans le champ magnétique de la géopoétique. »

Sans s'y attarder, Kenneth White signale à deux reprises, pour Rousseau et Texier, que ces artistes ont eu une formation d'architectes. À propos de Rousseau, il dit que « cet ancien architecte fait maintenant de l'architecture ». Il est plus disert à propos de Texier :

« L'espace référentiel de Richard Texier, c'est l'Atlantique, avec ses rivages et ses arrière-pays. [...] de ce contexte psychique où élan et errance, vide et vision se conjuguent, Texier a fait des cartes chaotistes, des manuscrits enluminés, des portulans poétiques.

Nous nous approchons là de l'archi-tecture, de l'archi-texte des toiles de Texier.

Si apparemment hasardeuse que soit l'accumulation et la dispersion d'éléments dans une œuvre de Texier, la structure latente est toujours là. Il ne faut pas oublier que cet artiste « spontané » est aussi docteur en architecture... Faudrait-il dire en anarchi-tecture ? Étant entendu que l'anarchie n'est pas l'absence d'ordre, mais la recherche, à travers un désordre, d'un ordre supérieur. »

Du paysage aux multiples résonnances à la compréhension de la puissance du lieu, de ses multiples géométries, et de son archi-texture, nous voilà au seuil de notre conférence de cet après-midi : « De l'Académie des goélands au Moustier des fous ».



DE L'ACADEMIE DES GOELANDS AU MOUSTIER DES FOUS

Régis Poulet

Cette conférence terminale des Rencontres géopoétiques, qui ne mettra pas un point final à nos réflexions, va tout de même essayer de ressaisir le propos général. Permettez-moi pour cela de repartir de ma conclusion de ce matin à propos du paysage.

Le Paysage

Étant donné que la peinture d'un paysage est la transposition visuelle d'une perception globale et, disons, inter-sensorielle et mentale, la question qui se pose pour la réalisation d'un jardin ou d'une bâtisse reste la même. Je rappelle ce que Kenneth White écrit à propos de l'esprit de géométrie et de finesse : « finesse et géométrie se rejoignent, pour un plus grand plaisir des sens et de l'esprit, pour une sensation augmentée de l'univers. [...] le dialogue silencieux entre une vision du vide et la danse, dans l'air et sur la terre, de ces diagrammes de forces que sont les formes. » (*Au fin fond du réel*)

Comme White l'a souligné à propos de la peinture, et s'appuyant sur Paul Klee, on peint une *idée* du paysage. S'interroger sur la relation entre paysage, jardin et architecture selon une approche géopoétique revient donc à saisir les dimensions

d'un lieu par un questionnement sur son origine (c'est le sens d'archi : « qui est premier, qui est à l'origine de ») afin de rendre cette relation perceptible. Rien d'étonnant donc, pour dire les choses de façon un peu savante, à ce que l'on s'intéresse à l'architexte du paysage et des jardins pour réfléchir à ce que serait une architecture selon la géopoétique — cette dernière pouvant être considérée comme une discipline architectonique, au sens où les fins des différentes disciplines qui composent son prisme sont les moyens de la géopoétique.

Partons de *l'idée*, mais de façon concrète. De l'idée du jardin selon Kenneth White.

Il a souvent écrit sur les jardins, sur son expérience des jardins, à commencer par le sien.

Le Jardin

Je ne relirai pas les textes sur les jardins que nos deux comédiens ont lus, mais je vais en citer des extraits pour les analyser.

Le chemin que nous allons suivre sera guidé par les réflexions suivantes de White, extraites d'*Au fin fond du réel* :

« pour appréhender la totalité d'un paysage en termes géométriques, il faudrait ajouter à la géométrie euclidienne, à laquelle pensait Nietzsche, la géométrie affine et la géométrie projective... Et on peut aller encore plus loin. Si l'on ajoute aux lignes de la géométrie d'autres éléments encore plus difficiles à définir, on arrive dans le champ d'énergie, dans le champ magnétique de la géopoétique. »

« Il me semble qu'en poussant la métaphysique jusqu'au bout, jusqu'à ses limites, ce que l'on trouve, au bout du chemin, c'est le vide et le phénomène. »

On pourra lire dans ces propos d'une part la continuité entre paysage et jardin et d'autre part la voie particulière que White emprunte.

Il ne vous a pas échappé que les caractéristiques verbales des jardins dont il parle sont fortement liées aux éléments. Je m'appuierai sur deux textes où ces références sont éclatantes : « Les jardins du vent », le plus ancien, et

« Dans un jardin marin », extrait des *Leçons du vent*. Ce ne sont pas, comme cela arrive parfois chez White, deux versions d'un même texte, mais bien deux textes différents qui ont bien entendu beaucoup de points communs. J'y ajoute un texte encore plus récent (2018) la « Lettre de la grande lisière » pour ses considérations plus générales sur les jardins.

Dans cette « Lettre », White commence par évoquer un lieu commun :

« Tout le monde connaît la phrase de *Candide* : « Il faut cultiver son jardin ». Mais, trop souvent en la réduisant à une recommandation morale, à la réduction de l'existence à une fonction simple. Sans la saisir dans toute son ampleur, sans en faire toutes les lectures possibles, sans en tirer toutes les leçons (au sens premier de ce terme, avant hybridation, si je puis dire) que potentiellement elle contient. »

Ni résignation, ni désintérêt pour les affaires du monde, le jardin représente pour White une façon de lire le monde. Dans sa typologie des jardins vient d'abord le jardin français, qu'il qualifie de classiciste et dont la géométrie utilise beaucoup la symétrie. Puis vient le jardin anglais, romantique, dont la géométrie, plus subtile, est encore euclidienne. Le type de jardin qu'il distingue ensuite est le jardin-friche, post-historique et chaotiste, dont on devine que la géométrie est à la fois plus déroutante, plus subtile et issue de la nature elle-même : « *Poiein kata phusis*, « produire selon la nature », disait Héraclite. Ayant ainsi associé trois types de jardins à trois époques de la pensée (classique, romantique et post-historique), Kenneth White en propose d'autres :

« Dans ma propre conception des choses, j'ajoute le Jardin d'Épicure : Épicure, que Voltaire salue, dans son *Dictionnaire philosophique*, contre tous les « pédants de collège et petits-mâtres de séminaire » qui ne voient en lui qu'un cochon de la volupté, Épicure, auquel Karl Marx a consacré sa première thèse. Sans oublier certains jardins chinois et japonais dédiés au *tao* (la vie cosmique) et au vide. C'est vers ce vide, un espace-temps désencombré, délivré non seulement de fanatisme religieux ou politique, de

moralisme épais et de philosophantisme, mais aussi d'attaches plus subtiles telles qu'optimisme et espoir, que s'en va le Candide de Voltaire. »

Le lien entre les jardins chinois et la géopoétique ayant été abordé hier, je vais me concentrer sur les jardins marins et les jardins du vent — même si l'on ne s'éloignera pas tant que cela des jardins sino-japonais.

Dans ses *Leçons du vent*, chapitre « Dans un jardin marin », White rappelle qu'Épicure avait deux « jardins » où il enseignait : le premier était une école où il « dispensait à des citoyens, malades de la cité et pollués par la politique, quelques leçons élémentaires de savoir-vivre ».

À ce jardin sur terrain plat aux abords de la ville, White oppose « un autre jardin, son espace supérieur, qui n'était plus du tout une école [et] était marqué par une géographie autrement accidentée », dont on comprend qu'elle intéresse tout particulièrement White.

Voici ce qu'il en dit :

« Pour Épicure, ce qui prime, c'est le dessin, la forme même du terrain sélectionné. Si les terres d'en bas étaient consacrées à l'agriculture, il fallait, pour entrer dans le domaine d'Épicure, monter, au-delà des cultures. On y découvrait une large crête qui se terminait en promontoire au-dessus de la mer. Ce promontoire, où erraient des chèvres, était exposé à des vents rudes (notamment celui du nord, le boréas) et fréquenté par des oiseaux de mer dont les cris résonnaient perpétuellement dans le ciel. »

« C'est sur ce terrain abrupt, chaotique, tout en crêtes et en vallons, qu'Épicure avait l'intention d'installer diverses sortes d'arbrisseaux et de plantes. »

La chorographie de ce jardin se caractérise par un dénivelé important, l'ouverture sur l'espace marin et, notamment par les vents rudes et le rappel incessant des cris d'oiseaux, sur le ciel — des espaces absolument non-anthropisés où les éléments signalent leur puissance brute.

Précisément, il s'agit de limiter la patte humaine sur le lieu :

« Étant donné la quantité de plantes à sa disposition, ses disciples demandèrent à Épicure s'il avait l'intention de couvrir le terrain entier d'arbres,

d'arbrisseaux et de plantes. Non, répondit Épicure, certains secteurs resteraient sauvages, et partout il y aurait des sentiers serpentant parmi les plantations. »

L'analogie entre l'aire du jardin et l'espace de l'esprit prévaut. Il ne s'agit plus d'un *locus amoenus*, un lieu agréable comme dans les jardins médiévaux, ni d'un jardin propice à la rêverie comme avec les jardins anglais. On se rapproche davantage des jardins sino-japonais :

« Pour sa propre pratique, écrit White, [Épicure] s'en va dans sa montagne, sur son promontoire, où sa pensée peut suivre son courant libre et naturel. »

White précise d'ailleurs son propos :

« Essayons de voir de plus près, en termes de stratifications, de sédimentations, de géologisation, ce qui a 'lieu' dans cet espace.

D'abord, à la base, la jouissance de certaines conditions météorologiques et atmosphériques, notamment la salubrité d'un air marin qui 'rend le corps alerte et vivifie l'esprit'. Ensuite, l'élaboration d'une esthétique qui dépasse toutes les questions d'ordre religieux, métaphysique ou moral et qui est partie intégrante, non pas de la 'vérité', mais d'une vraie vie. Et pour finir, l'invention d'une écriture que l'on pourrait peut-être qualifier de phyllotaxique : l'arrangement des feuilles sur une plante menant, par extension, à l'arrangement des 'feuilles de l'univers' dans un volume sur lequel souffle une pensée éolienne. »

Parle-t-il seulement d'Épicure ? Non, à l'évidence. Il parle, comme la suite du texte nous le confirme, de son propre jardin, de sa propre esthétique et de son propre travail.

Son jardin marin n'est pas situé au bord de la Mer Égée mais sur la côte de la Manche, sur les hauteurs de la baie de Lannion, la dominant sans qu'on la voie cependant depuis la maison — mais on entend la houle depuis cette 'maison des marées'... Depuis 1983, c'est là que Kenneth White a développé sa pensée éolienne et marine, la géopoétique, de même que Marie-Claude White a confectionné et entretenu avec passion leur jardin.

Qu'est-ce que votre jardin représente pour vous, a-t-on envie de lui, de leur demander ?

« Un jardin, c'est [...] une concentration du monde.

Surtout un jardin comme celui-ci.

C'est un jardin situé sur la côte bretonne, ouvert aux tourbillons du vent et au 'chaos des nuages', comme dit Lucrèce dans son poème *De rerum natura*, largement inspiré, on s'en souviendra, de la pensée d'Épicure. C'est un jardin armoricain, où le nord rencontre le sud, non seulement dans le ciel, mais dans le sol même : à côté du pommier celtique et des bouleaux hyperboréens, on trouve des eucalyptus et des mimosas de Méditerranée, et, tout au fond, des bambous qui rappellent les 'jardins de longévité' chinois. »

Cette concentration végétale du monde est à l'image du nomadisme intellectuel qui est partie intégrante de la géopoétique et que Kenneth White réunissait sous l'emblème « Nord, Sud, Est, Ouest ». Le jardin de Gwenved lui-même ressemblait davantage à un jardin anglais (disons écossais puisque ce sont des Écossais qui ont créé les jardins dits anglais au XVIII^e siècle après les *Highland clearances*, ou déportations de populations) qu'au jardin d'Épicure. Nous allons y revenir, mais pour l'instant, écoutons ces extraits du poème « Dans un jardin marin » paru en 2011 dans le recueil *Les archives du littoral* :

« Afin d'entrer un peu plus profondément dans la 'philosophie du jardin', dans le 'logos de la terre' tel que j'entends, j'ai écrit un long poème [...] :

Si vous suivez les routes du vent

Et les sentiers de la pluie

Vous parviendrez à un lieu

Où le monde prend abruptement fin

Où une mer grise balaie la terre

*En ce lieu ultime
Se trouve un jardin*

Appelez-le Gwenved.

*On entre ici
Comme entre le vent*

*Aucune clé
Pour accéder au clos*

*La difficulté
est d'être ouvert à l'ouvert
dans l'ouvert. »¹(170)*

Notons que le jardin reçoit le nom de Gwenved, qui est habituellement donné à la propriété en son entier. C'est là que le jardin de White rejoint celui d'Épicure, en ce que l'atelier et la bibliothèque, sans parler des autres parties de la maison, forment avec le jardin à la fois un lieu de l'esprit et le *scriptorium* où s'est élaborée la géopoétique. Cette imbrication du jardin et du bâti n'a rien d'exceptionnel mais rien non plus d'ordinaire. Son jardin n'était pas un jardin d'intérieur (quoique les restes d'un bassin tapissé de galets massifs subsistent dans la maison principale), mais n'était pas non plus séparé des trois petits bâtiments. White dit d'ailleurs quelque part (dans « Les jardins du vent » il me semble) qu'il laissait les portes de son atelier ouvertes pour voir les plantes (avec une passion pour les graminées, confie-t-il) se balancer au vent, et qu'il y déambulait souvent pour espacer sa pensée.

Géographiquement, White a suffisamment insisté sur le fait que la Bretagne était la pointe de la France, la France la pointe de l'Europe et l'Europe

¹ Cité dans *Les leçons du vent*, p. 170.

la pointe de l'Eurasie. On n'est pas (pas encore), à la Pointe du Raz, mais White s'est toujours situé, a toujours situé son œuvre aux limites de la littérature et aux limites de la pensée. Lorsqu'on arrive jusque-là avec lui, tout est en effet ouvert, mais il est très difficile d'évoluer dans un tel espace, ce qu'il dit en précisant que « la difficulté est d'être ouvert (disponible) à l'ouvert (à partir de la limite) dans l'ouvert (ce qui se donne spontanément dans le lieu) ».

C'est à présent le moment de parler des jardins du vent.

« Je trouve difficile d'exagérer les plaisirs d'un jardin.

Il y a des moments où je m'attache plutôt aux fleurs, d'autres où je pense aux arbres.

Un jardin est un mélange de parfums, une harmonie de couleurs primaires et secondaires, une coordination de formes. Il est aussi, ou peut être, une sorte de tour du monde.

Les vents fréquentent beaucoup ce jardin marin — surtout le vent d'ouest. Il suffit de regarder la forme du vieux pommier pour le savoir. Parfois tout est vacarme et turbulence. À d'autres moments, certains jours d'août aux environs de midi par exemple, le vent sera à peine un zéphyr, et tout ce que l'on entendra sera un chuchotement — comme ces « enseignements chuchotés » de certains textes extrêmes de l'extrême Asie, qui parlent de quelque chose de très fin, de très subtil (même la Bible, si souvent tonitruante et excessivement parabolique, parle d'une « voix de fin silence ») qui se situe au-delà de toute foi, de toute croyance, de tout dogme, de toute doctrine, de toute philosophie.

'Jardin du vent' est bien sûr une métaphore. Dans l'espace étriqué de la vie citadine, on abuse beaucoup des métaphores en général, et de la métaphore du jardin en particulier.

Mais cela témoigne d'une référence constante, d'un besoin profond de *jardin* (jardin d'Eden à l'Ouest, vallée des Pêchers à l'Est). La ville entière, bien comprise, a dans ses édifices, dans son architecture, une fonction de *rappel*. »

Une première analyse de ce passage montre que l'idée de concentrer le monde dans un jardin n'était pas nouvelle chez White. Mais à l'évocation

des vents, qui manifestent d'abord la puissance de la nature avant de n'être que zéphyr, au seuil de la perception, un glissement s'opère. Le chuchotement du vent devient un enseignement, et le paysage de l'esprit est bien présent. Il appellera cela le 'ton de base' ou la 'musique du monde'. Le troisième élément, remarquable, est le rapport que White établit entre architecture de la ville et jardin : la ville a « une fonction de *rappel* ». Cela signifie qu'une ville, « bien comprise » comme dit White, est une métaphore d'un jardin, c'est-à-dire que son architecture devrait rappeler la nature. La minéralité des villes offre cette possibilité, et White a toujours montré une grande préférence pour les villes construites avec de la pierre (les villes européennes) par rapport aux villes de verre et de béton (Tokyo ou Hong Kong, dans son œuvre). On songe, puisqu'on parle d'architecture et non d'urbanisme, à la métaphore de la forêt pour évoquer la cathédrale, et à l'architecture végétale de l'Art nouveau. White ne fait pas référence à cette dernière lorsqu'il parle de Paris ou de Bruxelles, dont il précise pourtant, dans *La carte de Guido*, que le nom « venait d'un vieux mot, *broeksele*, qui signifiait « île marécageuse », et que la ville avait été construite sur une telle île de la rivière Senne ». En revanche, Bruxelles, ou plutôt Anderlecht, sa banlieue, est l'occasion de quelques paragraphes sur un jardin où Érasme avait été invité par son ami Eusèbe :

« Le jardin d'Eusèbe, où se tient la conversation, est comme le jardin d'Épicure. Œuvrant, comme Épicure, à l'écart des factions et des catégories de l'époque, à sa manière tranquille, supérieurement intelligente et profondément sensible, Érasme était détesté tout autant par les catholiques ritualistes que par les protestants dogmatiques. J'ai salué sa mémoire, là, dans la maison d'Anderlecht, puis suis sorti dans le jardin.

Les roses avaient presque toutes disparu, sauf une, blanche dans la brume, qui exhalait un parfum délicieux, lointain, l'une de ces rares choses sur terre qui font du paradis et de tous les autres mondes ce qu'ils sont : de simples excroissances, de pitoyables projections, des folies, produites par des esprits bornés dans des contextes limités. » (*La carte de Guido*)

Voilà qui est dit.

Revenons-en aux jardins du vent, dont White donne l'*indéfinition* suivante :

« Un « jardin du vent » est un petit écosystème non assujéti à l'agriculture, à la pression anthropique, à un développement quelconque — sauf dans l'esprit. En fait, ces « jardins du vent » peuvent être plus propices à l'éveil de l'esprit que des jardins plus apprêtés, que ceux-ci le soient « à la française » (esprit de géométrie) ou « à l'anglaise » (espace de rêverie). Ils ressemblent parfois à des jardins zen (esprit espacé). Mais ils se situent essentiellement en dehors de l'Occident et de l'Orient. »

Le prolongement du jardin vers l'esprit reste primordial, le jardin étant conçu pour favoriser des dispositions d'esprit particulières. Mais ici comme ailleurs Kenneth White explore son propre espace, comme il l'annonçait dans le sous-titre de *L'ermitage des brumes — Orient, Occident et au-delà* (2005).

Avec son habitude de penser à *partir du lieu* par cercles concentriques, et en l'occurrence à partir de son propre jardin, il en vient à étendre considérablement la notion de 'jardin' :

« Abordons donc maintenant les « jardins du vent », d'abord au voisinage immédiat de ce que j'aime appeler mon « atelier atlantique » (ou mon « laboratoire cosmopoétique »), ensuite dans des aires plus lointaines. En cercles concentriques. »

Nous comprenons que son jardin n'est pas un jardin du vent, bien qu'ils y soufflent allègrement. Le premier jardin du vent dont il est question, le plus proche aussi de sa maison, est la plage de Pors Mabo, où il avait l'habitude de faire sa balade quotidienne : « cette plage, écrit-il, ce « jardin du vent », change constamment. » Puis c'est une autre balade, vers le petit port de pêche de Locquémeau, dont l'évocation ne mentionne pas le vent mais la diversité végétale et toute une palette de couleurs, des roches aux lichens. Le cercle va s'élargissant jusqu'à Ploumanac'h, caractérisé par « un chaos de roches rouges, et le sable qui vient de l'érosion des roches, avec des algues éparpillées sur la grève, des nuées d'oiseaux dans l'air et le vent marin qui souffle, tout cela

donnant — disons, un jour de septembre ou d'octobre — ce chaos de bleu, de gris, de vert et de blanc dont la Bretagne a le secret » et qui fait dire à White qu'avec le chaos et le vent, « c'est dans ce contexte-là que l'esprit voit émerger de nouvelles unités, peut-être *une* nouvelle unité, au centre silencieux et aux contours complexes. »

Encore plus loin, « tout au bout de l'Occident, de l'occidentalité et de l'occidentalisme, il y a Ouessant. Mais ce que l'oreille entend spontanément dans Ouessant, c'est 'ouest' et 'océan' — sans doute aussi un bruit sifflant de vague et de vent. Le surnom de l'île en breton est *jardin ar gwall-amzer*, 'le jardin des tempêtes'. »

De proche en proche, les jardins du vent s'étendent d'Hendaye à la pointe du Raz : « Je pense aux paysages dunaires, aux *puntas arenas* du pays d'Arcachon ».

Sous la plume de Kenneth White, les jardins du vent connaissent deux métamorphoses : « jardins du vent, jardins du vide », écrit-il, ils disent l'ouverture non plus seulement spatiale (l'atmosphère) ni géographique (les cercles concentriques), mais une ouverture de l'esprit sur le vide. La seconde métamorphose permet de retrouver l'étymologie de jardin — paradis : « Ils ne manquent pas, comme on vient de le voir, les *paradis du vent* [je souligne], ces étendues désertes qui bordent le rivage le plus rudement exposé de l'Europe. Mais un des plus grands paradis du vent est cette falaise déchiquetée, ce grand promontoire du Finistère » qu'est la pointe du Raz.

Ces jardins sont « faits pour les philosophes des phytocœnoses, tous les descendants de Dioscorides, tous ceux, toutes celles qui ont une connaissance intime du *hortus deliciarum* [le jardin des délices] — ou le désir de l'avoir. »

En somme, le jardin, qu'il soit concentration du monde ou bien lieu de contemplation des éléments en lutte, lieu souvent désert et de pierre brute — fait « partie intégrante d'une vie humaine vraiment fondée ». Il s'agit d'y être capable de « voir » — il faut aussi, bien sûr, « écouter », « sentir », « comprendre » : le tout dont il est question est assez complexe. C'est tout ce

qui est impliqué dans l'intelligence des choses », précise White. Le jardin est un lieu favorable à « la contemplation, la méditation, l'initiation à un mode d'être plus fin, à l'élaboration d'une autre figure de l'être humain », et Kenneth White l'étend à la terre entière, non pas pour l'aménager — ce que notre espèce fait pourtant depuis des dizaines de milliers d'années — mais pour y percevoir de quoi refonder un monde :

« Il existe quelque chose comme un ton de base que l'on peut entendre tout autour de la terre. Une fois que l'on s'est accordé à sa longueur d'onde, une grande part de ce que l'on appelle « culture » se révèle de peu d'importance, pour ne pas dire dérisoire, et sonne creux. Mais peut-être que chaque vraie culture s'élabore à partir de ce ton de base. »

Le jardin est une concentration et un rappel d'un paradis bien terrestre, comme celui évoqué par la rose du jardin d'Eusèbe, et qu'il s'agit de reconnaître.

Arrivé à ce moment de la conférence, vous vous demandez peut-être quand il sera question de l'Académie des goélands et du Moustier des fous de mon titre. Et bien, c'est le moment.

L'architecture : Fonder et Bâtir

Nous avons vu, en passant, Kenneth White faire quelques remarques sur l'architecture. Pour quelqu'un qui s'est occupé sa vie durant à chercher comment « Habiter poétiquement la terre », rien d'étonnant à ce qu'il ait abordé la poétique de l'habitat.

D'où des livres tels que *Les Limbes incandescents* (qui présente sept chambres dans divers arrondissements de Paris), les *Lettres de Gourgounel* (qui tournent autour d'une vieille bâtisse dans la montagne ardéchoise) et *La Maison des marées* (qui concerne une demeure sur la côte bretonne).

En cherchant bien, on peut trouver deux conférences spécifiquement consacrées à l'architecture et à la géopoétique : la première date de 1996, à l'École d'architecture de Bordeaux, et s'intitule « Géopoétique et architecture — d'un palais des doges à une isba en Sibérie ». La seconde date de 2005, à

l'École pratique des hautes études à Paris, et a pour titre « Habiter la terre — géopoétique et architecture ». Il a également préfacé en 2010 le *Traité d'architecture sauvage* de Jean-Paul Loubes.

La géopoétique de l'habitat, ce ne sera une surprise pour personne à ce moment de nos rencontres, pose un continuum entre le concret et l'abstrait, entre le paysage et la maison, entre les bâtisses et les écoles (comme Épicure). Je vais aborder ces deux pôles de la réflexion sur la construction, en commençant par l'architecture au sens strict.

« On peut très bien imaginer une autre habitation de l'espace, un autre sens des lieux, disait White dans *Le lieu et la parole*. Un habitat moins congestionné, moins peuplé, qui évite les agglomérations asphyxiantes et violentes. »² Dans la première conférence de 1996 sur le sujet, « D'un palais des doges à une isba en Sibérie », White commence par affirmer que la question de la ligne, en architecture, est primordiale, de même que celle du rapport entre l'isolement et la communication, donc entre le dedans et le dehors et que, selon lui, la caserne (l'orthogonalité absolue) et la caverne (le lieu des courbes sensuelles) sont les deux pôles entre lesquels l'architecture géopoétique doit se situer. Prenant la parole devant des étudiants en architecture, il en profita pour leur proposer de travailler sur un projet : la construction varierait selon les sites et les matériaux disponibles sur place, mais l'architecture géopoétique pourrait avoir les caractéristiques suivantes. Il y aurait une grande bâtisse centrale avec une terrasse. Entouré de logements individuels, ce bâtiment central puissant et ouvert aurait cinq étages :

- Au 1er étage tout ce qui concerne la physique du globe et la tectonique pour s'initier au monde ;
- Le 2e étage abriterait une salle des cartes ;
- Au 3e étage seraient proposées des expositions artistiques de très haut niveau ;

² *Le lieu et la parole*, avec Yan Ciret, p 58.

- Le 4e étage serait réservé à une bibliothèque et à une salle de lecture ;
- Le 5e étage (qui pourrait être un toit, selon les climats) serait un poste d'observation des nuages, des étoiles, des oiseaux migrateurs et des paysages terrestre et marin.

On reconnaîtra sans peine les diverses activités des géopoéticiens, qui seraient logés à l'entour du bâtiment central. On n'est pas loin d'une sorte de phalanstère (contraction de phalange, 'communauté', et monastère) à la Charles Fourier, consacré au savoir géopoétique. Ce qui n'est pas sans évoquer le Moustier des fous dont White parle dans *Borderland*.

Pour l'instant, dans le réel, ce que Kenneth et Marie-Claude White ont construit, ou aménagé, c'est leur maison de Bretagne. Avant cela, ils avaient vécu, épisodiquement, en Ardèche, dans une vieille ferme, Gourgounel, et à Pau dans ce que Kenneth a nommé *La résidence de la solitude et de la lumière*, un balcon sur les Pyrénées. *La Maison des marées*, où Kenneth avait son « atelier », est présentée ainsi :

« J'habite une vieille maison de pierre — granit et schiste — sur la côte nord de la péninsule armoricaine. Cette maison consiste en trois bâtiments. C'est dans celui qui fut autrefois, en bas, l'étable, en haut, la grange, qu'est installé depuis [1983] ce que j'aime appeler l'atelier atlantique, ou l'atelier géopoétique. C'est là que je poursuis mes méditations, c'est là que j'élabore mes méthodes. »

Ce « lieu où vivre, de distance, de solitude, de silence », comme il le décrit, lui évoque l'Atelier des Quatre Vents d'Anvers, de Bruegel, et celui de Hokusai dans son Atelier du Nord. « Voilà des hommes, précise-t-il, qui vivent une vie dense, qui s'accordent à la symphonie des éléments, qui allient vigueur et vision, humour et profondeur, truculence et transcendentalisme, et qui n'ont pas de temps à perdre avec le trop humain. »

« J'ai longtemps imaginé quelque chose de semblable : une Asie de l'esprit, une maison atlantique celtoïste. Mais une résidence comme celle-là,

il ne suffit pas de la rêver. Il faut suivre des chemins difficiles, traverser des champs plutôt complexes. » (*La traversée des territoires*, 27)

Dans le poème suivant, il parle de la Maison des marées et du travail qui s'y fait :

*« un lieu pour travailler
(travailler
tout élaborer)
un lieu pour accueillir
une étrangeté
cette étrange activité
(philosophie ? poésie ?
pratique ? théorie ?)
d'une accumulation de faits
vers un poème pluriel
au-delà du général »*

Le lien entre la maison et la parole est le poétique. Ce qui est dans le lieu — le champ de forces et de formes, pour reprendre le vocabulaire géopoétique de White — peut passer dans la parole, et dans l'architecture, même si dans le cas de la maison bretonne, on est dans l'aménagement d'une résidence de travail.

Je reviens à la conférence de White à Bordeaux en 2005, que je cite :

« Bachelard entrevoit deux types de maison : la maison concentrée et la maison expansive. Pourquoi, me suis-je dit, ne pas associer les deux ? Bachelard parle non seulement de « lieux d'élection », mais de « centres de destin ». Le langage se généralise, s'universalise. « Envers et contre tout, écrit-il magnifiquement, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde. » Et finalement on voit se profiler à l'horizon, une « immense maison cosmique », une maison-univers, avec « tout le ciel comme terrasse », située, au-delà de la mémoire, dans « le champ de l'immémorial ».

White en vient ensuite à donner un exemple d'architecture géopoétique :

« La première image qui me vient à l'esprit, c'est celle que j'ai vue, il y a longtemps, dans le film *Nanouk l'Eskimo* de Liam O'Flaherty : la construction d'un igloo. Voilà une construction parfaitement adaptée à son lieu, qui emploie des matériaux immédiatement disponibles, et qui se fond dans le paysage. Les principes sont là. Mais le moment le plus émouvant pour moi dans cette séquence fut la mise en place de la fenêtre : d'abord la recherche d'un morceau de glace transparente, ensuite la coupure d'un carré dans les blocs de neige, et la mise en place. C'est la mise en place de la fenêtre qui fait de l'abri une maison.

Le cas est simple, mais son langage est très parlant : besoins biologiques, insertion dans le paysage. »

Ce n'est certes pas un défaut de ne pas être architecte, mais après l'énoncé de principes généraux, place aux professionnels. Or il se trouve qu'à un colloque sur « Ville et géopoétique » qui s'est tenu à Paris en 2016, une architecte chilienne de renom était venue exposer ses principes : faisant partie du Centre chilien d'études géopoétiques, Cazú Zegers fonde son travail dans la géopoétique. Elle a pu rencontrer Kenneth White à cette occasion, et je suis resté en contact avec elle.

À partir de 2019, l'Institut s'est retrouvé en contact régulier avec des élus locaux d'Ardèche et l'idée d'y fonder une Maison géopoétique est née. J'ai proposé à Cazú Zegers d'y réfléchir, elle a été enthousiaste, Kenneth l'était aussi. Elle est venue visiter le terrain que la commune abritant Gourgounel proposait de nous donner et a conçu bénévolement avec son cabinet d'architecte — parce qu'elle voulait faire de ce projet son héritage/legs architectural — la « Maison géopoétique Kenneth White » selon les indications générales que je lui ai données après discussion avec Kenneth.

Je vais vous en présenter rapidement quelques images avec l'accord de Cazú Zegers. Elles datent de 2024. En août 2023, quelques jours avant qu'il ne décède, j'avais pu montrer à Kenneth le premier projet. Il avait répondu :

« C'est parfait ». L'idée était de travailler avec les matériaux locaux (pierre et bois), d'insérer au mieux le bâtiment dans la topographie et d'avoir une ouverture sur la vallée et le Mont Tanargue auquel elle ferait face.

Le projet, pour l'Institut, était d'en faire un lieu de rencontres géopoétiques et de ressources collectives — et individuelles puisqu'une résidence d'artiste et d'écrivain y était prévue. Comme vous allez le constater, point de tour à étages, mais on y aurait retrouvé des éléments du projet de White : à savoir des expositions artistiques, une bibliothèque géopoétique, un musée de la pierre et du bois, une salle de conférence et de concert, notamment.



©Cazú Zegers (2024)



©Cazú Zegers (2024)



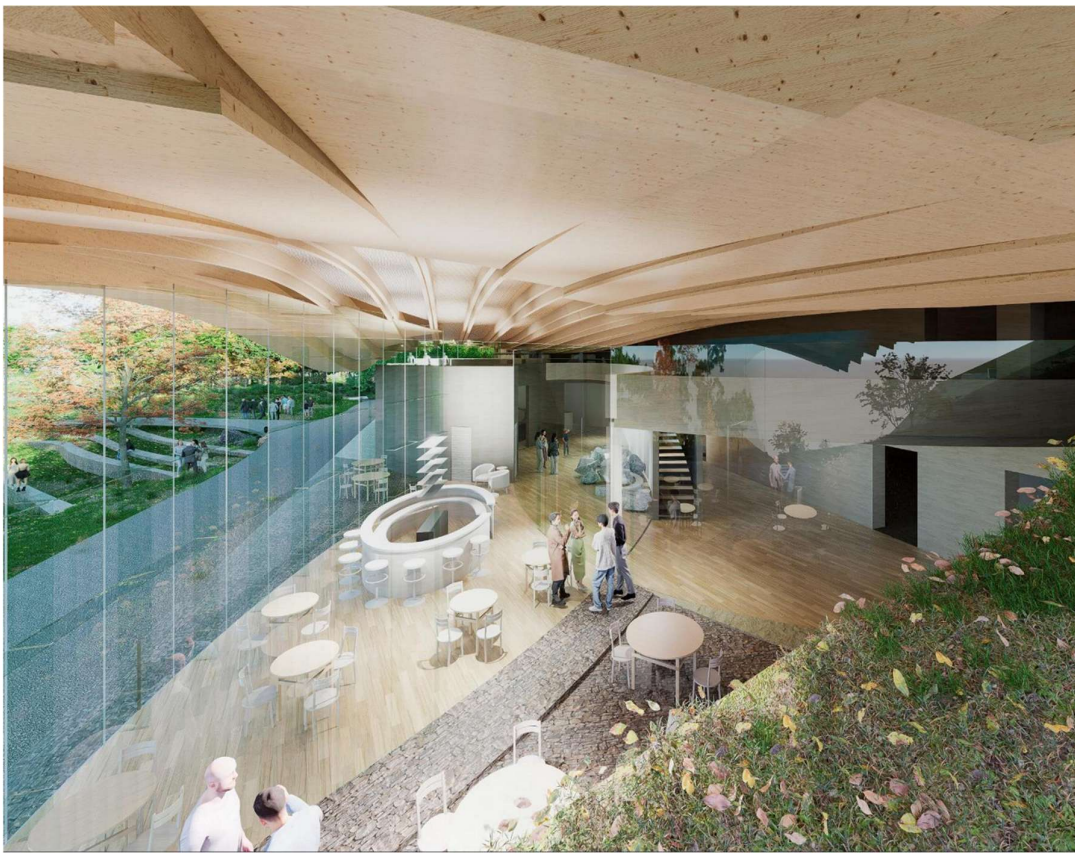
©Cazú Zegers (2024)



©Cazú Zegers (2024)



©Cazú Zegers (2024)



©Cazú Zegers (2024)

Adoptant l'attitude possibiliste chère à Kenneth White, nous avons porté ce projet à bout de bras dans un monde où l'argent va à la fabrication d'outils vains ou de destruction en tout genre plutôt qu'à favoriser l'émergence d'une culture où l'humain se développerait dans un accord harmonieux avec la nature. Ce projet reste donc dans les cartons, mais il a le mérite d'exister et d'avoir rassemblé des énergies venues de divers horizons.

Mais ni l'histoire, ni ma conférence, ne se terminent ici. Il nous reste à explorer les voies d'une construction géopoétique d'un autre genre. À Bordeaux, Kenneth White finissait sa conférence sur ces mots :

« Ce que j'aimerais voir, le plus possible, depuis le logement le plus simple jusqu'à la bâtisse publique, c'est un nouveau rapport maison-monde-cosmos. Ce serait, au milieu, ou peut-être au bord, de notre cacotopie, une atopie géopoétique. »

Si je vous dis que Kenneth White n'était pas architecte, mais que c'était un fondateur et un constructeur, vous voyez peut-être où je veux en

venir. La poétique de l'espace nécessaire à l'élaboration du nouveau rapport maison-monde-cosmos en question, dépend d'une spatialisation de la pensée.

Cette spatialisation de la pensée s'entend dans « Académie des goélands » et « Moustier des fous », deux oiseaux marins. C'est dans les années 1980 qu'est née l'Académie des goélands, dont le premier colloque est dédié « à la mémoire de Proclus : géométrie, géographie, géopoétique ». C'est un colloque porteur d'universalité, avec de très nombreuses nationalités, où il n'y a aucun problème de communication, peut-être parce que tous les oiseaux parlent la langue de l'aurore, comme l'écrit White dans « Éloge du corbeau » ? Le colloque, ponctué par des marches et des repas simples et savoureux, propose le programme suivant :

Milton y parle du Paradis perdu, Paul Valéry de son thème ultime, Bachelard du rêve anagogique, Wallace Stevens Jr, directeur d'études cosmopoétiques, y fait un discours reichien sur l'euphorie cosmique, Olson parle de Sumer, Yasunari (Kawabata) du monde flottant, le capitaine Whistler de philosophie et d'océanographie, Jean-Pierre Giono du vent et de la lumière, Chou en Lai de l'économie et du tao, Sun Yat Sen lit Li Po, et Merleau-Ponty 3 devait traiter de la phénoménologie de la neige, mais la météo du jour lui fait remplacer ce thème par l'esthétique de la pluie.

Ajoutons Whitman et Rimbaud à cette liste, ainsi que les mouettes rieuses, et l'on a un aréopage d'esprits libres et lucides.

Dans ses livres d'entretien des années 70 et 80, donc avant la fondation de l'Institut international de géopoétique en 1989, Kenneth White a abordé à plusieurs reprises le sujet.

Ainsi dans *Le poète cosmographe* (entre 1976 et 1986), interrogé par Michèle Duclos qui lui demande s'il n'a jamais pensé à créer sa propre institution, il répond : « J'y ai pensé, c'est vrai, mais jamais sérieusement. Ça prend trop de temps, il faut penser à des structures, à un financement. [...] Enfin, qui sait, un jour je fonderai peut-être une Akademgorodok (cité académique) dans les Côtes-du-Nord. Une Akademgorodok poétique, s'entend. Mais je crois que je me contenterai de l'Académie des goélands. » Et lorsque

Gilles Plazy, dans *Le lieu et la parole* (1987-1997), lui en reparle, la réponse est moins évasive : « L'Académie des goélands... rire ensemble, comme les mouettes rieuses, penser d'une manière gaie et garder vivante non seulement la mémoire du monde, mais la présence du monde. [*Ndr : comment ne pas songer aux 'Sages du bosquet de bambous' de la Chine antique ?...*] Cette Académie des goélands n'est pas un club, n'est pas un groupe comme le groupe surréaliste en a été un ; c'est plutôt un archipel de solitudes travaillant plus ou moins dans un même champ. [...] Il y a, par exemple, ceux avec lesquels je travaille dans le séminaire à Paris. Et des gens, beaucoup de gens qui m'écrivent. Je commence aussi à penser à mettre sur pied autre chose... L'Académie des goélands, comme son nom l'indique, reste dans l'air, mais j'aime bien aussi, de temps en temps, m'activer sur le terrain. »

Et ce fut la fondation de l'Institut international de géopoétique, qui connut trois stades de développement que je vous résume rapidement : fondation en 1989, archipélisation en 1993 pour favoriser l'émergence et l'autonomie responsable de groupes de par le monde, puis océanisation en 2016, pour répondre notamment au constat que l'idée géopoétique se diffusait de façon incontrôlable sur internet.

Sa vision de l'archipel n'a, je pense, jamais été aussi précisément exprimée que lorsqu'il a fait parler Vincent Van Gogh dans « La visite de Vincent » :

« On pourrait imaginer, fait-il dire au peintre, tout un réseau d'ateliers où on travaillerait régulièrement et profondément. Avec d'autres, il aurait travaillé à des choses plus complexes, mais, isolé, il ne pouvait compter que sur son exaltation, qui avait fini par l'épuiser. Des artistes, se reconnaissant mutuellement de la valeur, pourraient travailler ensemble : portraitistes, peintres de paysage, calligraphes... Il lui semblait que les tableaux qu'il faudrait faire pour que l'art actuel soit entièrement à la hauteur des œuvres primitives, des sculpteurs grecs, dépassaient la puissance d'un individu isolé. Ils seraient créés probablement par des groupes d'artistes réunis pour réaliser un projet commun. Tel a une orchestration superbe des couleurs, mais manque

d'idées. Tel autre a l'esprit qui abonde en conceptions neuves, mais ne sait pas les exprimer. C'est ainsi qu'on avait travaillé dans les ateliers du Moyen Âge et de la Renaissance. Et dans un atelier japonais, éditeur, dessinateur, graveur collaboraient étroitement. Même si on ne collaborait pas à la même œuvre, on pourrait imaginer des œuvres individuelles, différentes, divergentes, mais qui se tiendraient et se complèteraient, fondées sur la même idée. Fonder, voilà le mot. Sur des conditions physiques non seulement décentes, mais aussi stimulantes. Sur une économie solide. Et en dernière analyse sur une idée, une poétique. »

Quant à la dernière étape du développement, l'océanisation, à partir de 2016 : « En termes abstraits (les plus fondamentaux), précise White, l'Institut + son archipel était une structure. Avec l'océanisation, on va d'une structuration à une spatialisation ». Le rôle de l'institut, comme depuis le début, étant de rester « la référence principale en matière de géopoétique, le lieu de la concentration maximale », White le présente désormais comme un phare assurant un recentrage et une diffusion maximale de l'idée géopoétique.

Un des héritages que Kenneth White nous a laissés se trouve dans un petit livre fantasque et profond dont des extraits vous ont été lus aujourd'hui : *Borderland ou la mouvance des marges*, écrit à cette même période. Le livre entier est chaotiquement organisé autour du fameux Moustier des fous, dont l'idée lui est venue « comme si tout un cosmos essayait de se former dans ma tête, je plonge dans un onirisme océanique ».

« Et l'autre soir, au crépuscule des dieux et des idoles, dans la pénombre de mon atelier océanique, j'ai fait un des rêves les plus fous de mon existence.

J'ai rêvé que j'avais fondé un monastère.

Rassurez-vous, rien de religieux, rien d'ecclésiastique.

Imaginez, dans un lieu reculé des Côtes-d'Armor, un vieux phare abandonné.

Et c'est là que j'ai fondé mon monastère, le dotant d'une bibliothèque bien fournie grâce à des livres récupérés dans de vieux manoirs dont les

ancêtres étaient archi-lettrés, alors que leurs descendants ne lisaient plus que des futilités, et le baptisant, pour plusieurs raisons, dont je parlerai aussi plus tard, le Monastère des fous, avec l'idée d'en faire un lieu de résistance rieuse, de méditation originale, d'ironie transcendante et de sagesse salée. »

Du crépuscule des idoles au surnihilisme, au gai savoir et à l'humour transcendental, ce vieux phare transformé retrouve les goélands et les mouettes rieuses.

« Si mon monastère, poursuit-il, évoque l'abbaye de Thélème de Rabelais, il a aussi une parenté évidente avec le « vieux couvent » rêvé par le breton Tristan Corbière, où il pourrait vivre « en dehors de l'humaine piste ». Ce rêve d'ancien couvent avait mené chez lui, en s'amplifiant, au Casino des Trépassés, où il invite Homère, Rabelais, Jean Bart, le docteur Faust, saint Antoine, Job le lépreux et « d'autres anciens vivants » à venir partager avec lui une « haute vie sauvage », dans « le désabonnement universel ».

[mais il évoque aussi] Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*, concernant la nécessité, à une époque de délabrement total, de créer des monastères d'un nouveau type, où se poursuivrait une expérience fondamentale, éventuellement fondatrice.

Enfin, si j'ai décidé en fin de compte de nommer mon monastère onirique et virtuel le Moustier des fous, c'est d'abord parce que j'éprouve une attirance très forte, presque atavique, pour le vieux français, rude, railleur et fantasque, d'où « moustier » à la place de « monastère ». Quant au mot « fou », si je l'emploie dans le sens habituel de hors cadre et hors règle, il évoque aussi pour moi ces magnifiques oiseaux de mer qui savent plonger profond et voler haut.

Plonger profond et voler haut, voilà le propos. »

Je me permets de faire remarquer que l'ordre n'est pas « voler haut et plonger profond ». Il faut le comprendre, me semble-t-il, et de toutes les manières possibles, comme un appel ascendant, un appel d'air du lieu vers le non-lieu. Le propos spatialisant de White ne se termine pas ainsi mais sur la proposition d'une pratique de méditation originale, « une thérapeutique archi-

radicale », consistant à remplacer le sang par de l'eau de mer : l'« Okéanisation ».

Ainsi la spatialisation verticale de la pensée est complétée — dans un espace euclidien — par une spatialisation horizontale, mais également par des spatialisations selon d'autres géométries liées à la topologie.

En somme, le Moustier des fous combine les jardins du vent, la maison des marées et le paysage mouvant.

Le Moustier des fous est à la fois la projection et le projet de l'Institut de géopoétique dans l'espace atopique.

De la pierre au paysage des marges, du jardin du vide à la géométrie projective et de la topologie à l'atopie.

CRÉDITS

Crédits photographiques :

Première de couverture : Océanite tempête, *Hydrobates pelagicus*, Mor-Braz, Morbihan, juillet 2016, Fabrice Jallu.

Quatrième de couverture : Sergey Nivens

Publications de l'Institut International de Géopoétique :

<https://www.institut-geopoetique.org/fr>

Abonnez-vous à notre **Page Facebook**

Consultez le **nouveau site web** kennethwhite.fr

Pensez à **adhérer à l'IIG** ou à **renouveler votre cotisation**
par le biais du site [HelloAsso](#)

Contacts :

Régis Poulet : presidence@institut-geopoetique.org

Gilles Fabre : secretariat@institut-geopoetique.org



<https://www.institut-geopoetique.org/fr/>