

De la pensée à l'état sauvage  
Philippe Nys  
(Montréal - Musée d'art contemporain - avril 2000)

Je me limiterai ici à l'examen de l'une des questions posées et résolues par l'art des jardins, celle de la construction des rapports entre l'ordre incommensurable de la « nature » (en grec *physis*) et l'ordre commensurable de l'art (en grec *technè*). Si l'ordre de la « physis/nature » est incommensurable, comment un tel art et un tel lieu peuvent-ils rendre commensurable - mesurer - l'ordre de la nature ? Selon quels modes et modalités spécifiques rendent-ils communs - et jusqu'à quel point - ces deux ordres ? Et comment entendre ces mots de nature/*physis*, d'art/*technè*, d'ordre, de commensurabilité, de jardin ? Pour répondre à ces questions, nous repartirons des anciens Grecs dont les questions et réponses sur la *physis*, la *technè*, le *kosmos* peuvent - encore - nous éclairer et nous aider à définir le lieu théorique - théorétique - de l'art des jardins comme *micro-cosme*, terme qui, si on le prend à la lettre, permet très précisément de penser « jusqu'au bout » le statut du jardin, de l'art et des arts qu'un tel lieu implique.

En fréquentant les premiers penseurs grecs, nous pouvons retrouver, sans nostalgie, le monde grec comme enfance de l'art (Marx), le lieu d'une unité primordiale entre l'homme et le monde, un monde non divisé. Revenir aux premiers Grecs, c'est entrer en dialogue avec un monde « en deçà des concepts figés de la métaphysique »<sup>1</sup>, revenir à une première pensée, celle de l'articulation primordiale entre le monde et le corps humain vu comme premier instrument de connaissance (et de co-naissance) d'un monde tout à la fois sensible et intelligible. Dans une telle conception, à son origine, à son premier commencement, aucun domaine de l'être n'était refusé à la pensée, aucune limite, aucun préjugé ne faisait obstacle à l'exploration de tous les aspects de l'être comme *physis*, une *physis* conçoit comme production, un produire et non plus comme un engendrement naturel comme dans le mythe (Hésiode) ou la poésie (Homère). Être conséquent avec cette pensée consiste à opérer avec la même radicale innocence, la même audace des commencements qui ne supprime pas le savoir mythologique (et magique) mais en métamorphose le sens.

La situation grecque permet en effet d'analyser les conditions d'émergence et de production d'une activité théorétique (« purement » scientifique) et donc les relations entre théorie pure et théorie déduite par l'expérience issue de la manipulation d'instruments. Cette question est le lieu d'un débat qui a commencé avec la publication des premières études historiques approfondies - Gomperz (1893), Burnet (1892) - et surtout, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, avec la publication des fragments des pré-socratiques (Diels, 1903), ces penseurs ioniens et milésiens comme Thalès qui, le premier sans doute, élabore une conception de la *physis* à partir de l'élément « eau » (*udôr*)<sup>2</sup> et proclame que les étoiles accomplissent au-

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Art de comprendre*, I, Aubier, 1982, p. 96.

<sup>2</sup> Retenons d'Aristote ce passage de la *Métaphysique*, A, III, 983 b 6, traduction de Jean Tricot, Vrin, 1970, à propos de Thalès et de l'eau comme premier principe : « La plupart des premiers philosophes estimaient que les principes de toutes choses se réduisaient aux principes matériels. Ce à partir de quoi sont constituées toutes les choses, le terme premier de leur génération et le terme final de leur corruption - alors que, la substance demeurant, seuls ses états changent - c'est cela qu'ils tiennent pour l'élément [*stoicheion*, terme aristotélicien, sans doute le terme *physis* chez Thalès] et le principe [*archè*, terme aristotélicien, sans doute *physis* chez Thalès] des choses; aussi estiment-ils que rien ne se crée et que rien ne se détruit, puisque cette nature est à jamais conservée (...). Car il doit exister une certaine nature unique ou bien plusieurs, dont sont engendrées toutes les autres alors que celle-ci se conserve. Cependant tous ne sont pas d'accord sur le nombre et la forme d'un tel principe. Pour Thalès, le fondateur de cette conception philosophique, ce principe est l'eau (c'est pourquoi il soutenait que la terre flotte sur

dessus de la ligne d'horizon des trajectoires immuables dans le ciel en décrivant des cercles autour d'un point fixe (le pôle). Un des enjeux de ce débat - toujours en cours (Jaeger, Cornford, Popper, Lloyd, Brunschwig, Goody, Vernant) - qui a émergé au moment de la crise des sciences modernes consiste à se demander si une telle raison (*logos*) délivrée du mythe (*muthos*) résulte de l'observation ou de l'expérience de la « nature » ou de l'un des ses éléments (par exemple le ciel) et à décider si et comment une telle pensée accède ou non à l'objectivité et donc à l'universalité. Pour ceux qui défendent le processus d'une pensée scientifique comme émanant du socle de l'expérience et non d'une simple observation, les premiers penseurs grecs n'auraient pratiqué que l'observation, ils seraient restés au bord de la science véritable conçue sur le modèle baconien, inductiviste. Or ce modèle a été complètement remis en question par la crise de sciences modernes. C'est ainsi que dans un de ses derniers livres consacrés à *La Nature et les Grecs*, Erwin Schrödinger, prix Nobel de physique avec Dirac et Heisenberg en 1933, dit ceci : « le monde réel qui nous entoure et nous-mêmes, c'est-à-dire nos esprits, sont constitués du même matériau de construction. (...) Les deux sont pour ainsi dire faits des mêmes briques, simplement disposées dans un ordre différent - ces briques sont les perceptions sensorielles, les images mémorisées, l'imagination, la pensée ». <sup>3</sup> Perspective dont nous ne retiendrons ici que l'élément suivant, fondamental pour l'élaboration et le statut théorique de l'art des jardins comme microcosme. L'astronomie, qui semble être le modèle éminent d'une science de l'observation et non le produit d'une science expérimentale, s'élabore en fait sur le sol d'une expérimentation, ne fût-ce qu'à travers l'interprétation des instruments de l'observation, l'œil par exemple dont la compréhension est déterminante pour les lois de l'optique, celle des rayonnements, la nature de la lumière. Plus important, l'astronomie s'édifie, de manière terrestre, à partir de la construction d'instruments comme les sphères relevant de ce que les Grecs appelleront les sphéropées, (déterminantes pour comprendre l'ordre et la fabrication du monde)<sup>4</sup>. Le recours à des théories de la sphère (*sphairikos logos*) introduit l'élément d'une certitude scientifique au milieu du divers du sensible une certitude théorique telle d'ailleurs qu'elle provoque l'économie de l'expérience. La sphère constitue un modèle expérimental manipulable qui permet la comparaison, la généralisation, l'extrapolation, bref la formalisation d'une loi. L'exploration des lois du macrocosme trouve aussi et enfin ses conditions de possibilité, d'exercices et d'application dans un schème expérimental de l'expérience sensible d'un environnement immédiat englobant, le microcosme de la cité. Le modèle expérimental manipulable et longuement manipulé par les Grecs - longtemps, et encore fortement me semble-t-il, invisible aux yeux des commentateurs - est fourni, pendant plusieurs siècles, par toutes les techniques artisanales, l'art de la construction des navires et de la navigation, tous les procédés pour aménager les sols, construire des digues et des terrasses, mesurer les champs, élever des bâtiments, construire la ville et les ports avec leurs temples et leurs théâtres, leurs espaces de promenade avec leurs portiques, leurs

---

l'eau); peut-être admit-il cette théorie en constatant que toute nourriture est humide et que le chaud lui-même en tire génération et vie (or, ce dont procède la génération est principe de toutes choses); voilà ce qui le conduisit à admettre cette théorie, et aussi le fait que les semences de toutes choses ont une nature humide; de telle sorte que l'eau est pour les choses humides le principe de leur nature. Mais certains estiment que même les anciens qui se situent bien avant la génération actuelle et furent les premiers à faire de la théologie [c'est-à-dire la philosophie première selon Aristote] admettaient la même théorie touchant la nature. Ils faisaient d'Océan et de Thétys les ancêtres de la génération et disaient que le serment des dieux se fait par l'eau, à laquelle les poètes donnent le nom de Styx : car le plus ancien est le plus respectable et c'est par le plus respectable que l'on prête serment. »

<sup>3</sup> Erwin Schrödinger, *La nature et les Grecs* (1954), traduction de l'anglais et notes par Michel Bitbol et Anne Bitbol-Hespériès, précédé de *La clôture de la représentation* par Michel Bitbol, Editions du Seuil, 1992, p. 202.

<sup>4</sup> Germaine Aujac, *La Sphère, instrument au service de la découverte du monde. D'Autolykos de Pitane à Jean de Sacrobosco*, Paradigme, 1993, p. 105.

gymnases. Dans cette énumération que l'on pourrait poursuivre avec la céramique, la statuaire, l'architecture et toutes les productions qui vont relever plus tard des arts libéraux, majeurs ou plastiques, il y a une absence remarquable, celle du jardin, pourtant éminent art plastique de l'espace et image du monde. Mais s'il n'y a pas, à proprement parler, un *art* grec du jardin, et a fortiori, une *théorie explicite* des jardins (qui n'est pas obligatoire pour penser et créer un jardin), s'il y a (encore) relativement peu d'éléments historiques et archéologiques sur des jardins grecs *in situ*, il y a bien une pensée - éminente - de la fabrication des lieux et du monde, terrestre et céleste, qui peut nous guider pour penser et réfléchir le statut du jardin « en général », comme micro-cosme. Pour cela, il faut, non pas franchir un obstacle épistémologique et constituer ainsi une coupure du même nom, mais « s'affranchir » des Grecs (Gomperz) comme les Grecs se sont affranchis du mythe, prendre distance d'avec une situation en grande partie clarifiée et instituée par Platon, et opératoire, peu ou prou, jusqu'à aujourd'hui, pour remonter, en-deçà de la pensée platonicienne, au lieu d'une pensée à l'état sauvage. « Penser, dit ainsi Cornélius Castoriadis en ouverture de sa trilogie consacrée aux différents champs des savoirs tels qu'ils se sont organisés depuis la crise des sciences, n'est pas sortir de la caverne, ni remplacer l'incertitude des ombres par les contours tranchés des choses mêmes, la lueur vacillante d'une flamme par la lumière du vrai Soleil. C'est entrer dans le Labyrinthe, plus exactement faire être et apparaître un Labyrinthe (...), c'est se perdre dans des galeries qui n'existent que parce que nous les creusons inlassablement, tourner en rond au fond d'un cul-de-sac dont l'accès s'est refermé derrière nos pas - jusqu'à ce que cette *rotation* [je souligne] ouvre, inexplicablement, des fissures praticables dans la paroi »<sup>5</sup>.

Comme certains commentateurs l'ont souligné <sup>6</sup>, le point de vue de Platon sur l'art et les arts se situe dans le cadre d'une théorie et d'une interprétation *générale* de la *mimèsis*. De manière complémentaire à Aristote qui fonde sa propre théorie de la *mimèsis* et de la poétique qui en découle à partir de la seule activité du poète tragique, la théorie platonicienne est déterminante pour *tous* les arts, et ce cadre demeure opérant pour l'ensemble de la tradition occidentale, jusque et y compris la situation contemporaine, non seulement pour la théorie de la *mimèsis* mais aussi pour le statut de l'art en général, de la *technè*, par rapport à la création du monde. « Qu'est-ce en effet (...) que le monde, remarque Philippe Lacoue-Labarthe si ce n'est le produit de ce qu'il faut bien se résoudre à nommer une « *mimèsis* originaire ? (...) Il n'y aurait pas de « réel » (...) s'il n'y avait schématisation ou, c'est la même chose, une *technè* »<sup>7</sup>. Dépassant les catégories purement esthétiques, ce cadre est en fait anthropologico-philosophique, il inclut et implique une interprétation de l'ensemble des activités fabricatrices humaines, y compris, donc, celle d'un « jardin », qu'il s'agisse d'une métaphore, d'un lieu spirituel (*in visu*) chez Platon et d'autres

---

<sup>5</sup> Cornélius Castoriadis, *Les carrefours du labyrinthe*, Seuil, 1978, préface, p. 7-8.

<sup>6</sup> Henri Joly, *Le renversement platonicien*, Vrin, 1980.

<sup>7</sup> Qu'est-ce en effet (...) que le monde, dit Philippe Lacoue-Labarthe dans *L'imitation des modernes. Typographie II*, Galilée, 1986, p. 170, si ce n'est le produit de ce qu'il faut bien se résoudre à nommer une « *mimèsis* originaire » ? Qu'est-ce que le monde sinon un *mimème originaire* ? Il n'y aurait pas de « réel », dit encore « De l'essence de la vérité », il n'y aurait pas de « nature » au sens reçu - mais aussi bien, c'est dit partout : la *physis* elle-même ne pourrait éclore dans (et de) retrait insondable, il n'y aurait pas de terre de « L'origine de l'oeuvre d'art » ni les « forces de cette terre et de sang » du « Discours du rectorat » -, s'il n'y avait, projetée depuis l'irreprésentable « milieu de l'étant (...) une image, elle-même d'ailleurs insaisissable (irreprésentable), d'une possible présentation de l'étant. S'il n'y avait pas, autrement dit, une « schématisation » ou, c'est la même chose, une *technè*. La structure de la transcendance est la structure même de la *mimèsis*, du rapport entre *physis* et *technè*, repris, et réinterprété d'Aristote à Kant. »

philosophes comme Saint Augustin, d'une expérience cathartique ou pathématique (*in actu*) liée au théâtre, de la fabrication d'une réalité tangible (*in situ*), liée à la peinture, l'ars topiaria des Gréco-Romains. Pour chaque art, le processus de l'imitation selon Platon comporte deux versants, deux pentes, une pente descendante, fatale et néfaste mais incontournable, vers le monde des apparences et de l'illusion, et une pente ascendante, purificatrice, cathartique, vers le monde intelligible. La stratégie discursive de Platon est toujours double : d'une part, il distingue le bon grain de l'ivraie dans *chaque* art, d'autre part et dans le même mouvement, il construit une hiérarchie de valeurs, éthique et esthétique, *entre* les différents arts, depuis la mimique et la danse (l'action) jusqu'à la production d'un discours de vérité (le langage) en passant par les arts plastiques, centralement la peinture (l'image) - et non, remarquons-le en passant, la sculpture ou l'architecture - et enfin les arts du discours, dans l'ordre ascendant suivant : divination (ou mantikè), sophistique et rhétorique, poésie. Quand, dans la *République*, Socrate cherche à fonder la rectitude de l'Etat, c'est-à-dire son éthique, sa droiture, sa justesse, il commence par le plus important et par dire que cet état « n'accueillera en aucune manière toute poésie de caractère imitatif » (*République*, III, 394 c) et Platon vise ici les poètes tragiques ou comiques par différence avec les poètes épiques, en premier lieu, Homère, qui reste le modèle suprême incontesté pour toute la culture grecque classique et hellénistique. En ce qui concerne la peinture, pierre de touche de la démonstration de Platon et lieu esthétique déterminant pour toute la tradition occidentale, la mauvaise imitation consiste à reconduire au sensible, au jeu des apparences et de l'illusion, au trompe l'oeil, tandis que la bonne imitation qui copie une idée, participe, elle, de la *catharsis*, de la purification du sensible, elle permet d'élever l'âme, progressivement et par degrés vers la contemplation du beau, du bien et du juste (*Phèdre*), selon une échelle de l'être pour reprendre une expression utilisée par Platon dans le *Banquet* et dont le symbole ascensionnel structurera toute la pensée du moyen âge (Lovejoy) et au-delà. Comme le redira Vitruve - et beaucoup plus tard, au milieu du XVIIIème siècle, Joachim Winckelmann, exactement dans les mêmes termes <sup>8</sup> -, Platon oppose la peinture en trompe l'oeil de son temps - la *skiagraphia*, littéralement, écriture de l'ombre - qu'il condamne, à la peinture de contour des Egyptiens, sans volume ni profondeur - une peinture abstraite et plate - qui ne trompe ni sur elle-même ni sur le monde sensible ni sur le monde des idées parce qu'elle ne fait pas croire à ce qu'elle n'est pas. Autrement dit, Platon accepte une représentation mais en tant qu'il s'agit d'une image qui ne trompe pas sur sa propre nature et donc sur la nature des choses en général, que celles-ci relèvent de la *physis* ou de la *technè*. Si l'on s'attache maintenant à l'ensemble du processus de production des différents objets produits et non au statut de la représentation, comment Platon explicite-t-il et précise-t-il sa position ? Prenant l'exemple de la fabrication d'un lit (*République*, X, 596b - 597c), il différencie trois degrés dans l'échelle de l'être, trois degrés qui vont correspondre, dans ce texte et seulement dans ce texte (on y reviendra), à trois types de fabricants, à trois figures de créateurs. Au sommet de la hiérarchie, celui qui fabrique l'idée de lit est appelé *phytourgos*, il n'imité rien, il crée un modèle, unique, éternel et idéal. Celui qui fabrique le lit - le menuisier ou le charpentier qui, rappelons-le, sont les activités originaires de l'architecture -, fabrique un artefact en ayant les yeux fixés sur le modèle, mais il a affaire à la reproduction, au multiple, non à l'idée une et unique, c'est l'ouvrier-artisan, appelé *dèmiourgos*. Le troisième fabricant semble tout-puissant dans la mesure où, promenant un miroir dans le monde, il se fait semblable au *dèmiourgos* en imitant l'objet fabriqué, en le

---

<sup>8</sup> Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction, introduction et notes par Léon Mis, Aubier Montaigne, collection bilingue des Classiques étrangers, 1954, p. 195 et sqq.

dessinant, en le peignant ou le décrivant. Ce faisant, emporté dans une sorte d'ivresse démesurée, une folie mimétique, il découvre qu'il peut « créer » n'importe quel objet, la nature, tout un monde, le dieu créateur lui-même, le *phytourgos*. Las, il n'est qu'un *mimètès*, un imitateur, on ne peut le qualifier autrement, fait dire Socrate à son interlocuteur, sa force n'est qu'apparente et détermine sa profonde faiblesse car il ne produit que *l'image* des choses, non *l'idée* des choses (comme le *phytourgos*) ou les choses elles-mêmes (comme le *dèmiourgos*). Ainsi, dans cette hiérarchie que l'on peut parcourir dans les deux sens, comme le trajet du prisonnier de la caverne, plus on s'éloigne du modèle, moins il y a de l'être, moins il y a de vérité et plus il y a du mensonge, de l'apparence, du simulacre, et plus l'on se rapproche du modèle, plus l'on se rapproche de l'idée, de la beauté pure, d'une position contemplative. Démonstration imparrable, semble-t-il ... Mais il y a une manipulation, une machination de Platon pour laisser le champ libre au *mimètès*, le laisser s'emporter et mieux le condamner en révélant la toute puissance illusoire. Si Platon avait commencé sa démonstration par un objet éminent comme une statue, un être vivant (homme, plante ou cheval) ou le monde en général et non par un objet banal, l'effet de renversement d'une toute-puissance créatrice illusoire n'aurait pas été possible puisque l'imitateur aurait simplement rempli sa fonction d'imitation d'un référent, conformément à la structure mise en place, il n'aurait pas été conduit à s'emporter dans la folie mimétique. Sans pouvoir vraiment parler, au sens strict, d'un système platonicien de la création, la hiérarchie construite par Platon induit une structure où la clé de voûte semble bien devoir être assumée par le *dèmiourgos*, l'ouvrier/artisan, le *phytourgos* étant hors de portée parce que trop proche du divin et de l'énigme de l'origine des idées et de la création du monde tout entier et le *mimètès* humain, trop humain, trop attiré par le désir mimétique irrépressible qui est au cœur de la condition humaine. La seule position convenable pour le fabricant, la seule qui soit tenable et le lieu d'une bonne mimèsis, ascendante vers l'idée, est celle du *dèmiourgos* dont la valeur centrale, la distinction, l'axe fondateur émergent de l'élimination des deux autres polarités (comme l'être émerge de sa différenciation d'avec le non être et d'avec l'apparence). Ce sont effectivement la position et le seul terme de *dèmiourgos* qui seront retenus par Platon (et toute la tradition philosophique après lui) pour désigner le dieu-créateur dans le *Timée*. Contrairement à tous les autres textes de Platon et de manière adéquate à son objet - la création du monde comme totalité harmonieuse composée avec le divers des éléments -, le *Timée* n'est pas un dialogue qui appelle le jeu des questions et des réponses, il n'est pas construit sur une persuasion et une rhétorique dialectiques qui amènent progressivement l'interlocuteur de Socrate à découvrir la vérité et à abandonner ses erreurs. Ce texte est un traité, un monologue qui déploie, en deux temps, une longue démonstration mathématique sur la construction du monde, le seul monde possible. La première partie est une théorie qui s'inscrit dans le mouvement, très ample, de la pensée astronomique grecque qui s'est élaborée avec la construction de sphères de bois, des maquettes et modèles réduits de l'univers, les sphéropées<sup>9</sup>. Le démiurge a en effet construit, progressivement et logiquement, par manipulations successives de triangles une sphère parfaite, ronde et lisse, créant un modèle parfait qui permettra de mettre en ordre la diversité mobile des matières sensibles, l'épaisseur profonde et obscure des corps sensibles. Cette démonstration, faite du point de vue de l'intellect et de l'âme du monde, rend compte de la construction théorique et abstraite des corps mathématiques et abstraits opérée par le démiurge, elle est un instrument de connaissance et de construction du réel. La seconde, faite du point de vue du sensible et de l'âme humaine, rend compte de l'assemblage et de

---

<sup>9</sup> Sur ce sujet voir les travaux de Germaine Aujac, *op.cit.* Sur la puissance (magique) de la sphère ainsi que sur les limites d'une géométrie vitaliste, voir la trilogie de Peter Sloterdijk, *Sphären*, Suhrkamp, à partir de 1998.

l'ajustement des *corps vivants* (et corruptibles) aux volumes platoniciens maintenant disponibles, eux-mêmes assemblés en un modèle mathématique, unique, parfait et sans défaut, incorruptible. Platon résout ainsi l'union entre le modèle mathématique ou scientifique du monde et le « monde », sensible et vivant, le monde turbulent, infini, labyrinthique et plissé, des corps « profonds » et imparfaits. Toute la tradition philosophique après lui réfèrera la création ou, plus exactement, la fabrication du monde, au seul modèle du démiurge, au dieu-artisan, dans un système profondément duel, voire dualiste, entre un monde intelligible et un monde sensible et qui restera dominant dans toute la tradition que ce texte fondateur a engendré. Tout au long de ce texte, Platon utilise constamment des images et des représentations quasi mythologiques pour désigner le dieu créateur et le corps-univers. « Le Monde n'avait nul besoin d'yeux car il ne restait rien de visible hors de lui, ni d'oreilles, car il ne restait non plus rien d'audible. Et nulle atmosphère ne l'entourait qui eût exigé une respiration. Il n'avait non plus besoin d'aucun organe soit pour absorber sa nourriture, soit pour rejeter celle qu'il aurait d'abord assimilée. Car rien n'en pouvait sortir, rien n'y pouvait entrer, de nulle part, puisqu'en dehors de lui, il n'y avait rien. En effet, c'est le Monde lui-même qui se donne sa propre nourriture, par sa propre destruction »<sup>10</sup>. Ce faisant, à côté de l'image du dieu-artisan, du *dèmiourgos*, Platon opère un choix également déterminant pour tout la tradition philosophique occidentale, car il privilégie la métaphore du corps-animal (*zoôn*) pour penser le monde complet et harmonieux, auto-suffisant et s'auto-généralisant de toute éternité, hors du temps corrupteur. Pour définir la spécificité de l'être vivant qu'est l'homme, Aristote dira, lui aussi, qu'il est un animal, un animal ayant le langage (*zoôn logon echon*), fabricant une parole plus dure et plus pure que le marbre. Plus près de nous, et de manière déterminante pour la question de la technique, Heidegger dira que « la pierre est sans monde, l'animal est pauvre en monde et l'homme est formateur de monde ». Dans ces quelques exemples que nous pourrions multiplier, on relèvera une absence de marque, évidente, celle du végétal, de la plante avec ses racines, sa tige et ses fleurs. La sphère et son démiurge sont-ils des modèles suffisants pour penser le monde, l'homme et la technique ? La sphère est-elle un micro-cosme tout à fait complet ? La plante ne serait-elle pas, à sa manière, porteuse et formatrice de monde ? Penser un modèle du monde comme micro-cosme ne peut-il, ne doit-il pas intégrer le végétal et la plante non pas seulement comme une parure ou un ornement du *kosmos*, mais comme « mimème originaire » du *kosmos*, comme *technè* d'une *phusis* à penser et à agir non seulement pour le temps du monde humain mais pour tous les temps ? Ne peut-elle et n'a-t-elle pas été d'ailleurs le support d'une identification de l'homme, le lieu d'une projection originaire, y compris chez Platon qui définit l'âme humaine comme une plante céleste pour expliquer la station droite et verticale de l'être humain. Au-delà d'une éventuelle ironie, quel est le « rapport au monde » généré par un modèle issu de la plante ?

Au dessus du *mimètès* et du *dèmiourgos*, Platon avait bien indiqué une voie en nommant une autre figure, celle du créateur de l'idée, sans lequel toute la chaîne de l'être (vertical) qui suit et qui est engendrée ne peut ni apparaître ni s'organiser de manière à donner forme au monde. Platon nomme ce producteur de l'idée *phytourgos*, terme dont les significations et les valeurs sont extrêmement révélatrices en elles-mêmes et, plus encore, au regard de la perspective d'un monde conçu à la manière d'un jardin et non d'une sphère mathématique et donc du statut d'une telle élaboration et d'un tel modèle par rapport à celui de la sphère). Par sa racine *phu*, *phytourgos* renvoie directement à l'idée de *phusis*, à l'idée de ce qui croît par soi-même, sans qu'il n'y ait une force ou un agent extérieur pour produire le mouvement

---

<sup>10</sup> Platon, *Timée*, 33c-d, traduction Rivaud, Les Belles Lettres, 1963.

et le déploiement de la croissance, la venue à l'apparaître et à l'apparence, au phénomène. Pour Platon et pour les Grecs, la figure idéale d'une telle force est la lumière, forme sans forme qui donne forme et apparence à tous les êtres. Le *phytourgos* incarne donc la figure de celui qui a affaire à l'épanouissement lumineux, éblouissant, digne d'être contemplé, de la *physis* vue comme accomplissement effectué d'un devenir. Opération merveilleuse donc et quasi magique. Si la figure du *phytourgos* platonicien s'évanouit et disparaît dans le ciel inaccessible des idées au profit de la figure du *dèmiourgos*, elle se déploie pleinement chez Philon d'Alexandrie où le terme se charge d'un sens figuré, biblique, métaphorique et allégorique de Grand Planteur à partir du sens, banal et quotidien, de *phytourgos* qui signifie tout simplement « jardinier », celui qui s'occupe des plantes, de tout ce pousse naturellement.

Philosophe grec appartenant aux milieux juifs d'Alexandrie, né en +/- 20-13 avant J.-C, mort après 39, Philon essaiera, dans une oeuvre immense, de concilier le judaïsme et l'hellénisme sous sa version platonicienne, ainsi que certains éléments du stoïcisme (grec et latin). S'inscrivant dans le courant de l'interprétation de la Bible, utilisée dans sa version grecque, quatre traités de Philon - le *De agricultura*, le *De Plantatione*, le *De Ebrietate* et le *De Sobrietate*<sup>11</sup> - traitent, herméneutiquement, la question de la création du monde, de la genèse. Ces traités ont ceci de très particulier qu'ils ne sont ni théoriques ni doctrinaux comme l'est le *Timée* de Platon dont le *De Plantatione* s'inspire tout particulièrement, ils sont de part en part allégoriques en développant, avec une certaine dose d'humour, l'exégèse du verset 9, 20-21 de la *Genèse* : « Et au début Noé fut cultivateur (*géorgès*), planta la vigne, but du vin et s'enivra dans sa maison ». Avec l'allégorie, Philon emploie à plein régime une technique d'exposition qui deviendra une partie constituante fondamentale de l'histoire de l'herméneutique<sup>12</sup>. Figure de style et image littéraire analogue à la métaphore et à la comparaison, relevant d'un art poétique et donc d'une poïétique, l'allégorie s'applique normalement élément par élément, partie par partie, à une description englobée dans un ensemble plus vaste comme on le voit avec l'allégorie de la caverne où les enjeux sont considérables puisqu'il s'agit d'un texte qui met en scène le lieu sauvage des origines, la grotte<sup>13</sup>. Si certains commentateurs voient là une limite à la pensée de Platon encore attachée à ce qu'elle combat, cette « technique » est une stratégie, une ruse qui permet de (se) jouer et de déjouer les rapports entre image et concept. Une allégorie

---

<sup>11</sup> L'ensemble de ces textes a été publié aux Editions du Cerf.

<sup>12</sup> Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Etudes augustiniennes, 2ème édition 1976 (1958).

<sup>13</sup> Voir, par exemple, Philippe Borgeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, Bibliotheca Helvetica Romana, XVII, 1979, particulièrement le chapitre 1 de la deuxième partie, p. 73-114. Outre le fait que ce lieu spécifique à la culture grecque archaïque soit symboliquement et poétiquement chargé, au moins depuis Homère, l'opération de Platon consiste à remodeler entièrement cet espace plastique pour en renverser le sens du tout au tout, propulsant ainsi cette structure anthropologique dans un avenir commenté de Plotin ou Porphyre à Luce Irigaray comme une sorte d'incrustation ou de cristallisation d'une terrible efficacité, un dispositif d'un trajet de la lumière qui institue la division (*chorismos*) entre le sensible et l'intelligible et la doctrine (impensée) de Platon sur la vérité comme adéquation. Contrairement à Aristote qui explicite théoriquement le statut de l'image et de sa représentation dans sa Poétique ainsi que dans sa Rhétorique, Platon use d'images pour expliciter sa pensée, plus encore il en invente, il fabule, il se fait poète et « artiste ». Sur le mythe de la caverne, la littérature est évidemment immense. Mentionnons cependant quelques pistes comme tout d'abord le livre de Pierre-Maxime Schuhl, *La fabulation platonicienne*, Paris, Vrin, 1968, particulièrement p. 33-63, ensuite celui de Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974, particulièrement tout le chapitre consacré à l'*ustera* de Platon, p. 301 à 457, qui est une lecture pas à pas, serrée, du mythe de la caverne. Dans une perspective strictement phénoménologique, mentionnons le livre de Marc Richir, *Le Rien et son apparence*, Bruxelles, Ousia, 1979.

consiste en effet à présenter une idée *sous* le voile d'une image qui, adaptée au propos visé, consiste à rendre l'idée non seulement plus sensible, plus vivante, plus présente (au corps) mais aussi plus claire, plus évidente, plus lisible, plus compréhensible (à l'esprit). Une allégorie contient alors, au minimum, deux sens, un sens littéral, immédiatement et parfaitement compréhensible, un sens tout à fait *transparent*, sans aucune ombre au tableau, et un sens spirituel, caché ou voilé, qui appelle, lui, une exégèse, une interprétation, le déchirement du voile de l'image pour accéder à la vérité de l'idée. Les supports et mediums de l'allégorie peuvent être, traditionnellement, des textes, plus précisément des descriptions, mais aussi des oeuvres, réelles ou imaginaires, relevant des arts plastiques, autrement des peintures, des sculptures, des architectures, ainsi que des villes, des lieux comme une grotte et donc aussi des « jardins ». L'allégorie peut « s'appliquer » (le terme est important) à la *totalité* d'une oeuvre ou d'un lieu qu'elle recouvre ainsi de son voile tout à la fois protecteur, dissimulateur et révélateur. C'est le cas des traités de Philon où il y a adéquation et recouvrement complet entre le référent, la chose décrite et la technique utilisée pour décrire la chose. Avec Philon, il ne s'agit pas « seulement » d'une grotte, d'un lieu supposé originaire de la naissance du monde, d'une matrice, il s'agit de la naissance du monde lui-même, dans sa totalité. Pour ce faire, Philon utilise toutes les ressources des éléments métaphoriques et comparatifs tirés du monde végétal, organique et vivant et non celles du monde minéral et pétrifié de la caverne ou celles du monde animal du *Timée*), le créateur et sa création sont non seulement décrits « comme » un jardin, ces éléments deviennent un « monde/jardin » ou un « jardin/monde » que le créateur construit, modèle, façonne littéralement et entièrement, et cela dans un mouvement continu et sans rupture<sup>14</sup>. Ce faisant, d'un point de vue herméneutique, Philon transgresse non seulement la pratique exégétique juive habituelle qui évite toute transfiguration de la lettre du texte, mais surtout il écarte l'exposition, coupée en deux temps, de la création du monde instituée par Platon dans le *Timée*, modifiant ainsi profondément, toute la hiérarchie, les valeurs et la conception platoniciennes du monde et de la création. L'influence de Platon se marque chez Philon dans le choix de certains mots clés comme *phyton*, plante et *rhiza*, racine<sup>15</sup>, mais Philon leur imprime une torsion significative dans la mesure où ces substantifs (ces substances) sont employés comme verbe. Cette transformation et les descriptions qui lui sont associées accentuent l'aspect du faire, d'une fabrication, d'un *poïein*, les descriptions allégoriques cherchant à saisir « l'action concrète dans le devenir, la création plus que la créature »<sup>16</sup>. Cette saisie de la création en train de se faire - cette volonté d'art, ce *Kunstwollen* comme le dira Aloïs Riegl à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour définir la grammaire des arts plastiques -, est induite par la manière dont Philon définit le créateur, les conditions et la nature de sa création : « Il convient, quand on va exposer en détail les questions de la plantation et de la culture, de se représenter d'abord les plantes les plus parfaites de

---

<sup>14</sup> Cette continuité des êtres est également indiquée dans un texte comme *Sur l'interprétation allégorique des lois*, voir dans Jean-Paul Dumont, *Éléments de philosophie antique*, Nathan, 1993, p. 546.

<sup>15</sup> Donnons deux exemples, *Timée*, 77 c-d et 89e-90a : « le corps est un jardin irrigué et l'homme est une plante céleste. (...) Puis ils [les Dieux] ont creusé notre corps même de canaux, pareils à ceux qu'on établit dans les jardins [kèpois], afin qu'il fût arrosé, comme par le cours d'un ruisseau » ainsi que « Au sujet de l'espèce d'âme qui est la principale en nous, il faut faire la remarque suivante. Le Dieu en a fait cadeau à chacun de nous comme d'un génie divin (*daimon*). C'est le principe dont nous avons dit qu'il demeure dans la partie la plus élevée de notre corps. Or, nous pouvons affirmer très véritablement que cette âme nous élève au-dessus de la terre, en raison de son affinité avec le ciel, car nous sommes une plante (*phyton*) non point terrestre, mais céleste. Et en effet c'est du côté du haut, du côté où eut lieu la naissance primitive de l'âme, que le Dieu a suspendu notre tête, qui est comme notre racine (*rhizo*) et, de la sorte, il a donné au corps tout entier la station droite », vision anthropologique permettant d'expliquer la station droite des hommes.

<sup>16</sup> Philon d'Alexandrie, *De plantatione*, introduction, traduction de Jean Pouilloux, Editions du Cerf, 1962, p. 14.

l'univers, ainsi que leur grand Planteur (*mégan phytourgon*) et intendant (*epistatèn*) ». Ce grand Planteur, *megan phytourgon*, reprend donc bien le premier des trois modèles de la création d'un monde tel qu'il s'insinuait finalement comme une sorte d'excès avec Platon, au-dessus du *démiourgos* et du *mimètès*. Mais, contrairement à Platon qui privilégie le démiurge, dénigre le *mimètès* et élimine la figure du *phytourgos* dans le traité portant sur la création du monde, Philon construit un système structurel relativement différent de celui de Platon du point de vue des valeurs et des rôles impliqués par les principaux acteurs de ce théâtre de la création. Philon élimine totalement le *mimètès* et avec lui le rôle de l'artiste faiseur d'illusions, peintre (ou écrivain), il donne un rôle assez secondaire d'exécutant au *démiourgos*, il préserve entièrement le rôle fondateur du *phytourgos* et il engendre une autre figure de la création, celle du *cosmoplastès*. Comment arrive-t-il à ce terme clé et de quoi ce terme est-il porteur ?

D'abord qualifié d'intendant (*epistatèn*), le premier modèle de la création, le dieu créateur *phytourgos* et « jardinier » comprend et connaît parfaitement sa propre création parce qu'il la fabrique lui-même, le terme de *epistatèn* renvoyant en effet à quelqu'un qui s'y connaît dans un savoir parce qu'il le pratique lui-même, non de manière aveugle ou en fonction d'un modèle supérieur à imiter mais en toute connaissance de (la) cause. C'est très exactement la raison pour laquelle le *phytourgos* est défini par Philon comme le « conducteur du tout » (où l'on peut percevoir l'influence stoïcienne) : « le plus grand des planteurs, le plus accompli dans son art (*tèn technèn teleiotatos*), c'est le conducteur du tout (*o tôn holôn hégemôn*) ». Qu'est-ce que le conducteur du tout a à conduire ? Etant un grand planteur, n'étant rien d'autre qu'un grand planteur (ni démiurge ni *mimètès*) qui s'y connaît dans la matière qu'il manipule, il ne peut rien conduire d'autre qu'une plante, la plante-univers qui contient potentiellement en elle toutes l'infinie multiplicité des êtres : « la plante (*phuton*) qui contient en elle et simultanément l'infinie multitude des plantes particulières qui en surgissent comme les rejets d'une racine unique (*rhizes*) ». Cette racine unique, cette plante originaire, « c'est le monde où nous sommes (*cosmos*) ». Il y a identité entre le tout comme plante originaire qui contient l'infinie multitude des plantes particulières qui en surgissent et le tout comme monde où nous sommes, notre monde comme cosmos. Pour désigner le tout comme le tout où le monde humain a le lieu de son séjour (le monde habité), Philon est passé du terme (stoïcien) de *holos* (tout) au terme de *cosmos* (monde), le *holos* est devenu *cosmos*. Comme le *logos*, *physis* et quelques autres termes clés relatifs à l'espace et à la création que *topos* (lieu) ou *chôra* (matrice), le terme *cosmos* est l'un des plus chargés de la langue et de la culture grecques. Au bout d'une évolution sémantique qui remonte à l'époque archaïque, où il signifie chez Homère ornement, parure, et qui descend jusqu'à un doxographe comme Aétius, au Vème siècle après J.-C. qui synthétise la tradition grecque en la reprenant depuis Pythagore, le terme en arrive à signifier tout à la fois beauté, monde et tout organisé, autrement dit ordre, assemblage ordonné et perception de cette mise en ordre qui engendre une satisfaction esthétique, une plénitude éveillée par le spectacle de cette mise en ordre<sup>17</sup>. En tant que conducteur du tout qui exerce son art de la manière la plus accomplie, l'oeuvre du Grand Planteur est un agir (un *poiein*) qui ne consiste pas seulement à planter et à créer, et ensuite à abandonner la création à elle-même ou à passer

---

<sup>17</sup> Voir, pour une présentation synthétique de la sémantique du *kosmos*, l'article de Michel Casevitz, « A la recherche du cosmos. Là tout n'est qu'ordre et beauté », *le Temps de la Réflexion*, n° X, « Le monde », Gallimard, 1989, p. 96-111. Quant à Aétius (Vème siècle après J.-C.), il recueille et répercute l'idée que « c'est Pythagore le premier qui a donné le nom de *cosmos* à l'enveloppe de l'univers, en raison de l'organisation qui s'y voit » (*Présocratiques*, Gallimard/ Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 68).

la main à d'autres faiseurs, il conduit la création jusqu'au bout d'elle-même, jusqu'à son achèvement, il ordonne une création qui correspond au monde tel qu'il est, tel qu'il doit être. C'est la raison pour laquelle le Grand Planteur est le plus accompli dans son art. La description allégorique entreprise dans ce texte et les autres traités de Philon consiste donc à montrer, pas à pas, comment le Grand Planteur s'y prend pour façonner les formes à partir des premiers éléments, la plante, l'eau, la terre, le feu<sup>18</sup>. Dans ce grand oeuvre, le *phytourgos* ne devient ni *dèmiourgos* ni *mimètès*, il ne descend ni ne monte le long d'une échelle de l'être, il donne forme aux éléments qui, sinon, restent et séjournent dans l'informe : « en amenant la matière existante, en soi désordonnée et confuse, à passer du désordre à l'ordre (*taxis*), de la confusion à la distinction (*diakrisis*), l'ordonnateur du monde (*cosmoplastès*) commença à lui donner forme (*morphou èrxhato*) » (*De Plantatione*, §3). Pour qualifier ce créateur, Philon introduit un néologisme extrêmement instructif qui recueille, condense et renvoie tout à la fois au début de la Genèse, au *Timée* de Platon ainsi qu'à la réflexion stoïcienne, le grand planteur devient *cosmoplastès*. De la même manière que Philon transformait les substantifs platoniciens en verbes pour rendre compte d'une action en mouvement, le terme de *cosmoplastès* est une création linguistique et conceptuelle, une sorte de mot-valise qui permet de rendre compte du travail accompli par le *phytourgos* sur et avec la matière première. Qu'en est-il du *plastès* et de son assemblage avec *kosmos* ? Etymologiquement et sémantiquement, le sens propre de *plastès* est façonnement d'une matière, le sens figuré renvoyant à la *paideia* grecque, à l'éducation qu'il faut penser comme formation, *Bildung* (centrale chez Goethe, grand penseur de la plante et de ses métamorphoses), façonnement infini du petit homme et du monde. La racine du verbe *plasso* signifie « le fait d'enduire, d'étendre une fine couche d'enduit ». Avec un grand nombre de préfixes comme *dia*, *épi*, *kata*, *pros*, ce sont les significations liées à tout ce qui est enduire, couvrir de matière, badigeonner, plaquer qui apparaissent. Le *plastès* est celui qui a affaire à toutes les matières premières comme l'argile, le plâtre, les pâtes, la cire, la terre, le pain, les onguents, bref tout ce qui est mou, non encore structuré, des matières sans forme qu'il applique sur des corps encore sans épaisseur auxquels son travail donne corps et forme. L'enduit est le premier cosmétique, l'ornement nécessaire sans lequel les matières premières du monde n'auraient pas de corps, où elles ne seraient qu'informes ou pures structures. Premier artiste des arts appliqués, le *plastès* est « superficiel » au sens où il a affaire à des matières qu'il applique et étale sur des surfaces sans épaisseur, pures structures, maillages, trames sans corps ni volumes. Ce n'est qu'après la transformation du *phytourgos* en *cosmoplastès* que celui-ci deviendra un « ouvrier », un *dèmiourgos*, les termes de *dèmiourgos*, de *diakosmeiv* et de *diaplattein* n'étant plus que des explications, des explicitations de l'opération centrale de la plastique qui s'institue entre le *phytourgos* et le *dèmiourgos*. Contrairement au prisonnier de la caverne, le *cosmoplastès* ne sort pas de la caverne primitive, il opère dans un monde horizontal dont il ne réduit pas les épaisseurs obscures pour les dresser dans la transparence d'un être vertical. La figure du *cosmoplastès* rend compte du façonnement et de la transformation de la matière première du monde sur

---

<sup>18</sup> Philon, *De plantatione*, § 3-4, *op. cit.* : « Il enracinait la terre et l'eau dans la région centrale, il tirait de la région centrale vers la partie supérieure les arbres d'air et de feu, il consolidait la région circulaire de l'éther, il en faisait la borne et la citadelle de ce qui se trouve à l'intérieur - d'où apparemment le ciel a tiré son nom -; et il faisait que l'eau portât la terre - élément sec dont il était à craindre qu'elle fût diluée par l'eau ... Comment ne serait-ce pas prodigieux que ce qui dissout soit maintenu par ce qui est dissous : l'eau par la terre, que ce qui est le plus chaud, inextinguible, soit fondé sur ce qui est le plus froid : le feu sur l'air ? Et ces éléments étaient les rameaux parfaits de l'Univers ; le plus grand, le plus florissant des rejets, c'était ce monde-ci (*kosmos*), dont les pousses que l'on a dites sont les drageons » ( )

le modèle du jardin, non sur celui d'une sphère, un objet mathématique comme la sphère mathématique du *Timée* de Platon.

La position du *phytourgos* et le rôle du *cosmoplastès* modifient donc profondément toute la structure platonicienne de la création et de la mimésis, mais surtout elles me semblent pouvoir entrer en profonde correspondance avec les enjeux de la définition de l'art telle que Lévi-Strauss la propose dans la *Pensée sauvage*, livre paru en 1962 et dédié à Merleau-Ponty. Dans un passage crucial, Lévi-Strauss définit l'art « en général » comme s'insérant à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique, l'artiste tenant à la fois du savant et du bricoleur : « avec des moyens artisanaux, l'artiste confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance ». L'artiste construit donc un modèle réduit, une maquette. Lévi-Strauss donne les exemples du chef d'oeuvre du compagnon du moyen âge ou de la chapelle Sixtine qui pré-figure la fin des temps, il cite aussi les jardins japonais qui témoignent de la puissance symbolique de pré-figuration et de réduction de tout un pays, le Japon, qui se donne dès lors comme une auto-représentation esthétique, spirituelle, poétique. Il cite également des architectures construites comme celle du Facteur Cheval ou des architectures « rêvées » comme celles des décors de Méliès ou les châteaux décrits dans les romans de Dickens. On pourrait allonger la liste mais au-delà des exemples, il s'agit de comprendre le mécanisme universel du procès de la connaissance et l'expérience spécifique à l'oeuvre dans la fabrication et la portée de tels objets. Pour connaître un objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en le divisant et en le recomposant comme tout à partir de ses parties. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparaît d'abord moins redoutable. Du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble par là même qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose. L'exercice de réduction de la maquette, du modèle réduit résulte ainsi, d'une sorte de *renversement* jubilatoire du procès de la connaissance qui procure un plaisir esthétique. Avec l'homologue, la chose peut être saisie, soupesée, manipulée, et surtout appréhendée d'un seul coup d'oeil. A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit, la connaissance du tout précède celle des parties, induisant et conduisant la possibilité d'une manipulation, « à loisir » en quelque sorte, de tous les éléments de la maquette, de l'artifice, par un oeil (et une main) qui se trouvent en position de survol, qui « dominant » l'objet manipulé. Voyageant dans une sorte de liberté absolue, comme Dédale au-dessus de l'océan informe et inquiétant des formes en mouvement, sans s'y fracasser comme son fils impétueux, le regard est rendu attentif aux « parties », aux fragments, aux morceaux détachés composant le tout. Même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir une illusion qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelée esthétique. En tant que le modèle réduit est construit, « man made », et, qui plus est, « fait à la main », le modèle réduit n'est pas une simple projection, un homologue *passif* de l'objet, il constitue une véritable *expérience* sur l'objet. Dans la mesure où le modèle est artificiel, il devient possible de comprendre comment il est fait (...). Bref, conclut LS, la vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. »<sup>19</sup>. Dans

---

<sup>19</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 33-36 : « l'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps un objet de connaissance. Nous avons distingué le savant et le bricoleur par les fonctions inverses que, dans l'ordre instrumental et final, ils assignent à l'événement et à la structure, l'un faisant des événements (changer le monde)

ce passage où il ne parle pas de micro-cosme, LS donne donc des caractéristiques fondamentales pertinentes pour penser l'art des jardins et ses produits comme un micro-cosme (que ce soit l'in situ ou les représentations) à condition d'ajouter à l'idée de modèle réduit celle d'échantillon. Le règne animal (qui inclut l'homme) relève du modèle réduit, le règne végétal de l'échantillon. Lorsqu'un animal naît, quel qu'il soit, il naît entier, complet, tout équipé, il conserve la même structure, il « suffit » qu'il grandisse pour devenir adulte. C'est ce que l'on définit comme une embryogenèse déterminée, définie ou encore, fermée. L'embryon animal est un modèle réduit de l'adulte. Le processus est totalement différent pour la plante. Outre le fait que la plante, comme l'a bien vu Goethe, n'est constituée que de trois organes - la racine, la tige, la feuille - la plante au stade de l'embryon est confrontée à une tâche autrement plus difficile que l'embryon animal, elle doit « tout » faire, tout fabriquer, son embryogenèse est continûment indéterminée, indéfinie et ouverte, elle n'arrête pas de fabriquer de nouveaux organes même si ce sont toujours les mêmes (feuilles, tiges ou racines). C'est par la croissance que la plante accumule de la matière à partir d'un noyau primitif qui reste présent tandis que l'animal grandit en éliminant constamment sa matière cellulaire, en renouvelant constamment ses tissus et cellules. Cette différence rejailit sur la spécificité de l'art des jardins en tant qu'il inclut, de manière centrale, réellement ou métaphoriquement, dans son art, le règne végétal (et de manière beaucoup le plus souvent plus discrète, voire le plus souvent absente, le règne animal y compris l'homme étant représenté sous la forme de la statuaire et le règne de l'inorganique par la pierre et l'architecture. Si, d'un point de vue poétique et rhétorique, le jardin (et le paysage) est un composé de trois règnes (l'inorganique de la pierre, l'ordre végétal qui engendre toute la rhétorique des lieux de la poésie pastorale et idyllique depuis Homère, Virgile et Callimaque et l'ordre animal avec la statuaire, dans la mesure où l'art du jardin utilise comme matériau et comme matériau plastique le végétal, cet art est confronté à la « nature » de la plante, à cette *physis* tout à fait spécifique. On peut alors définir un jardin comme un modèle réduit qui utilise des éléments relevant de l'échantillon puisque son art consiste précisément à travailler avec la plante, avec le règne végétal et non avec le règne animal ou le règne inorganique de l'élément minéral, de la pierre. En tant que modèle réduit et échantillon, le « jardin » est le lieu d'élection d'une pensée à l'état sauvage, non pas de l'état sauvage. Tout, dans le « dernier » Merleau-Ponty, celui du *Visible et de l'invisible*, conduit à un tel lieu sauvage de la pensée. Une note de mai 1960 vise cet horizon : « ce que je veux faire, c'est restituer le monde comme sens d'Etre absolument différent du 'représenté', à savoir comme

---

au moyen de structures, l'autre des structures au moyen d'événements (formule tranchée à nuancer). (...) La question se pose de savoir si le modèle réduit, qui est aussi le « chef d'oeuvre » du compagnon, n'offre pas, toujours et partout, le type même de l'oeuvre d'art. Car il semble bien que tout modèle réduit ait vocation esthétique - et d'où tirerait-il cette vertu constante, sinon de ses dimensions même ?- inversement, l'immense majorité des oeuvres d'art sont aussi des modèles réduits. (...) La réduction (...) résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable ; du fait d'être quantitativement diminuée, elle nous semble qualitativement simplifiée. Plus exactement, cette transposition quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose ; à travers lui, celle-ci peut être saisie, soupesée dans la main, appréhendée d'un seul coup d'oeil (...). A l'inverse de ce qui se passe quand nous cherchons à connaître une chose ou un être en taille réelle, dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties. Et même si c'est là une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, peut déjà être appelée esthétique (...). Le modèle réduit (...) est construit, « man made », et, qui plus est, « fait à la main ». Il n'est donc pas une simple projection, un homologue passif de l'objet : il constitue une véritable expérience sur l'objet. Or, dans la mesure où le modèle est artificiel, il devient possible de comprendre comment il est fait (...). La vertu intrinsèque du modèle réduit est qu'il compense la renonciation à des dimensions sensibles par l'acquisition de dimensions intelligibles. »

Etre vertical qu'aucune des « représentations » n'épuise et que toutes 'atteignent', l'Etre sauvage ». Comme le dit Merleau-Ponty lui-même, le surgissement de ce thème remonte à Schelling avec le concept d'une nature première (*erste Natur*) qui n'est pas le *sol* du monde, qui n'est même plus rien « en elle-même », étant sans fondement, abîme (*Grundlos*). Schelling retrouve là une des premières pensées de la *Théogonie* d'Hésiode où *Gaïa* - la Terre, la terre tout entière avant qu'elle ne soit séparée des eaux et du ciel, bien avant tout *oikoumène* (monde habité et connu par les hommes) - naît de *Chaos*, l'abîme béant. Cette première nature qui n'est rien en elle-même est une figure immémoriale de ce que les premiers Grecs ont pensé sous le nom de *phusis* et dont ils ont entrepris d'en construire la vision comme *kosmos*.