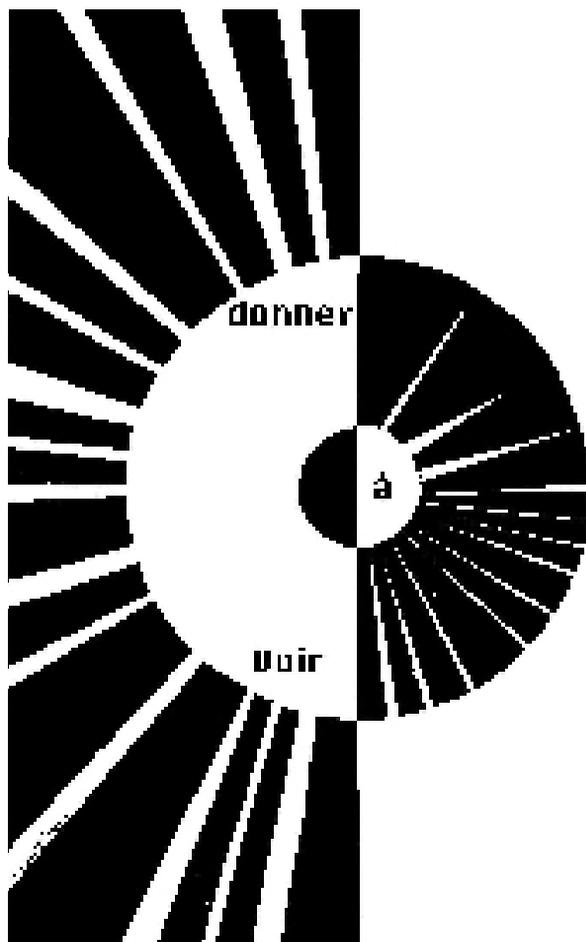


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Donner à voir... le désert : *Arabian Sands* de Wilfred Thesiger

*The deserts of Arabia cover more than a million square miles, and the southern desert occupies nearly half of the total area. The southern desert stretches for nine hundred miles from the frontier of the Yemen to the foothills of Oman, and for five hundred miles from the southern coast of Arabia to the Persian Gulf and the borders of the Najd. The greater part of it is a wilderness of sand ; it is a desert within a desert, so enormous and so desolate that even the Arabs call it the Rub al Khali or the Empty Quarter*¹ (p. 39).

C'est ce désert des déserts, présenté par sa propre mise en abyme géographique (« a desert within a desert ») comme une sorte de paradoxal superlatif du vide, ou d'un vide envahissant des milliers de kilomètres carrés, que Wilfred Thesiger a consacré sa vie à parcourir. Né en 1910 à Addis Abeba où son père travaillait pour les consulats britanniques, Thesiger a passé son enfance dans ce qui s'appelait encore alors l'Abyssinie, et vécut sa scolarité ultérieure à Eton et

¹ Toutes les références sont à l'édition « Penguin » de *Arabian Sands* (Harmondsworth : Penguin Travel Library, 1991 – 1st ed. 1959). Ici comme dans toutes les citations suivantes, c'est moi qui souligne.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

Oxford, comme un long exil de son propre dire. Aussi rejoignit-il, dès 1935, les services politiques soudanais, et servit-il durant la guerre en Abyssinie, ainsi qu'en Syrie et dans ses déserts. Puis, de 1945 à 1950, il trouva le prétexte d'accompagner des missions d'études scientifiques sur les sauterelles pour aller explorer les déserts du Sud Yemen, qui restaient encore à peu près vierges de toute vie comme de toute exploration : « the deserts in which I had travelled had been blanks in time as well as space. They had no intelligible history, the nomads who inhabited them had no known past » (p. 37) ; « No European had yet travelled in the country between Dhaufar and the Hadhramaut » (p. 67). C'est pourtant cet espace « blanc », tant par la fulgurance de sa lumière que par sa virginité inviolée, que Thesiger s'attache à faire parcourir à son lecteur dans *Arabian Sands* (1959).

Mais d'emblée, cette tentative de présenter au lecteur occidental le « désert des déserts » apparaît comme gageure littéraire : car comment contenir en un récit cet espace que son immensité même rend impossible à cerner ? Et comment peindre « tout ce qui se voit sous le soleil », selon la formule de Poussin citée par Liliane Louvel dans *L'œil du texte*,² si précisément, l'ardeur extrême de ce soleil éblouit l'œil et efface les formes ? Par l'impossibilité de sa mise en cadre comme par le dénuement de son contenu, le désert paraît défier tous les « dispositifs spécifiques » (Liliane Louvel, encore) de la représentation perspectiviste héritée de la Renaissance italienne, structurant l'espace perçu (et « représenté »), tout autant que l'espace textuel le représentant.

Détruire la perspective

Dans l'étude intitulée *La croisée du visible*, Jean-Luc Marion fonde toute son analyse sur ce qu'il nomme « le paradoxe » de la perspective, dont l'étymologie latine, « *per-spiciuus* » suppose la traversée par le regard d'un milieu transparent, d'un vide sans fin. Dans la vision

² Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998. L'expression « dispositifs spécifiques », traitant des constructions illusionnistes, apparaît à la page 96.

Isabelle Gadouin

perspective, le regard ne peut donc viser le visible, reconnaître des surfaces, poser des étagements de plans, qu'à la condition de pouvoir traverser toute « l'épaisseur vide » d'un invisible qui devient par là même fondateur du visible ou, selon l'expression de Marion, d'un « invisible ménageant le visible » :

Samson quotidien, le regard en perspective écarte le visible par la puissance égale de l'invisible de sorte de nous le rendre vaste, habitable, organisé [...]. Le regard en perspective creuse le visible pour y instaurer la distance invisible qui le rend visible, et d'abord, simplement, visible. Le regard insuffle l'invisible au visible, non certes pour le rendre moins visible, mais pour le rendre plus visible [...]. L'invisible rend donc, et lui seul, le visible réel.³

Nulle surprise alors à ce que la toute première page des évocations de Thesiger souligne, précisément, la visibilité surgie... du mirage, au milieu de « plains where monotony was *emphasized* by the mirages shimmering through the heat » (p. 17). Et c'est cette invisibilité de l'inconnu qui attire : « it was the attraction of the unknown rather than any love of deserts which was luring back [...] if there had remained any unknown country there I should have chosen them in preference to the desert » (p. 23).

Mais ceci se complique encore du fait que ce « vide invisible » qui vient « distendre [...] l'agrégat dense et confus » du réel pour nous le rendre saisissable n'est jamais qu'un vide « idéal » ménagé par le mouvement de percée ou de visée du regard. Merleau-Ponty, après Husserl, l'aurait sans doute qualifié de vide « intentionnel », puisqu'il n'est ouvert que par le mouvement du regard se dirigeant vers l'objet à saisir. Il n'est pas, explique Jean-Luc Marion, le « vide physique », « pure absence des choses, défaillance réelle des *res* [...] qui ne donne rien à voir, mais seulement le vertige » :

[Ce] vide réel de réalité, comme un désert de choses, où je puis entrer, me mouvoir [...], je puis d'ailleurs presque le voir, par opposition à

³ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris : PUF, 1996, pp. 14-15.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

*d'autres choses qui le bornent ou le balisent, en sorte de le rendre un visible vide. Le vide physique, justement parce qu'il se définit comme un visible désert de choses, reste chosique, réel, visible.*⁴

Il y aurait donc deux vides jouant en contre-point (et en complémentarité) l'un de l'autre : le vide « physique », visible, car situé au pôle de la visée du regard, tel sa « finalité » ; et le vide « idéal », en lui-même non visible mais qui « donnerait à voir », puisqu'il s'instituerait du mouvement même d'atteinte du regard, tel son « moyen » – une sorte de vide conceptuel et instrumental.

Or, que peut-il se passer face à l'espace du désert (telle cette région « vide », « empty quarter »), qui présente justement comme l'hyperbole d'un vide physique où nulle chose quasiment ne viendrait borner ou baliser le champ de perception possible ouvert à la lancée intentionnelle de l'œil ; un vide infini, donc, où le regard ne puisse se soutenir d'aucune « croisée » paradoxale entre l'espace et ses limites, où il ne puisse plus d'aucune manière faire jouer la dialectique fondatrice du visible et de l'invisible ? Pire : lorsque seul l'invisible persiste à s'étaler ainsi jusque dans les moindres « coins » de l'espace, comment en transmettre l'image dans le texte, qui joue quant à lui des renvois possibles entre le visible et le... lisible ? On entrevoit d'emblée que l'absence de frontières du désert est ce qui menace de faire chuter tous les modèles théoriques de la représentation perspectiviste (vue tout autant qu'écrite), qui menace de « détruire la description » en en confisquant tous les cadres virtuels, tout comme Poussin accusait le Caravage de vouloir « détruire la peinture » en refusant sa définition classique d'une « imitation faite avec des lignes et des couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit sous le soleil » – pour rendre à Poussin son expression, déjà citée.⁵ Surface, fondement, fond, profondeur, eussent dû primer sur ces « lumières fortes » du Caravage, donnant trop de relief aux corps illuminés.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris : Flammarion (coll. Champs), 1977, pp. 12-13.

A. L'horizon en fuite

Ce sont précisément ces lignes délimitant fonds et profondeurs qui semblent systématiquement se dérober devant tous les marcheurs des déserts ; et comme bien d'autres, Theisiger ne cesse de souligner la constante fuite des horizons, qui déstabilise les plans, les entrelace et les inverse, comme pour emprisonner les êtres dans un espace « interminable » (p. 329), dont l'ouverture infinie défend paradoxalement toute sortie :

I looked round, seeking instinctively for some escape. There was no limit to my vision. Somewhere in the ultimate distance, the sands merged into the sky, but in that infinity of space, I could see no living thing, not even a withered plant to give me hope. 'There is nowhere to go', I thought (p. 149).

Or Philippe Hamon a bien montré comment les références textuelles aux limites vues et à toutes les frontières du regard constituent les lieux stratégiques de l'inscription du visible dans le lisible. Le cadre du tableau délimite le monde en tant que ce qui peut se voir mais aussi en tant que ce qui peut se dire, et tous les marqueurs de cadrage qui peuvent mimer dans le texte cet « effet-cadre » y souligneront « le passage du récit à la description picturale ». ⁶ Ce sont d'ailleurs ces effets de démarcation symbolique ou de cadrage qui séparent l'allusion au simple « espace » de la contemplation du « paysage », dont le nom même sous-entend, au-delà du simple recours à la *description*, une nécessaire *organisation* de la scène, et donc la pose de lignes englobantes. Et c'est, pour finir, cette schématisation de ses structures compositionnelles qui permet l'appréciation *esthétisante* du monde. Or s'il ne peut poser l'horizon de son « paysage », le voyageur est immanquablement privé de cet effet de cadre visuel et descriptif, et de la distance du jugement sur son monde que celui-ci autorise. Ne pouvant organiser son expérience sous forme de « tableau », il ne peut la donner à voir.

⁶ Louvel, *op. cit.*, p. 97.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

Ce cadre démarcatif n'est d'ailleurs pas le seul à se dérober, au désert, puisque toutes les orientations s'y troublent : cet « Empty Quarter » parcouru en tous sens par Thesiger se présente non seulement comme un lieu non encore cartographié, mais surtout comme un lieu non cartographiable, car les distances y varient, en l'absence de tout repère clairement institué : « I tried to work out our position on a map which showed Mughshin and Abu Dhabi but nothing else, except from hearsay. It was difficult to plot our course with no firm surface other than my notebook on which to work » (p. 155). « Except for the outline of Jabal al Akhadar and the position of a few of the larger towns, the existing maps were blank » (p. 317). Mais la cartographie à dos de chameau n'est pas un art donné à tous ! « Every mile or so I checked our course with my compass ; it was difficult to hold everything – the compass, notebook, pencil, camel-stick and head-rope, especially when the camel fidgetted » (p. 232).

Sometimes we found a path, and its smooth surface afforded [the camels] temporary relief, but I dared not follow it if it deviated from my compass course, for there were no landmarks in this desert which I could recognize to warn me if I was wrong. I knew that I should only to be eight or ten miles out to miss Jabrin, not much after a hundred and fifty miles. Was Jabrin shown accurately on the map ? Though Cheesman and Philby were meticulously accurate in their work, both of them had fixed Jabrin after a long journey. I could not recall what method they had used. If they had fixed its position by compass-traverse a ten-mile error was possible (p. 251).

Impossible donc de faire prévaloir ici ce que Cézanne appelait « la sombre, la têtue géométrie » : car la composition et les mesures internes de la scène contemplée paraissent toujours flotter dans le flou d'une lumière sans ombres : « the scene was colourless, without tones or contrast » ; « Salt-flats ran far-out to sea, but yellow haze made it impossible to distinguish where the salt-flats ended and the sea began » (p. 262). C'est donc non seulement le cadre qui est dénié, mais toute organisation du parcours (visuel ou réel) en lignes stables ou en plans

colorés ou ombrés. Et l'on sait combien, en l'absence de tout repère de distance, les échelles se mettent elles aussi à flotter : « I would notice some dots, think that perhaps they were far-off camels, only to realize a few strides farther that they were stones immediately beneath our feet. I marvelled how Ray kept his direction, especially when the sun was overhead. I knew that camels never walk straight » (p. 176). Fi donc du rapport figure-fond si clairement délimité par les constructions géométriques de la « perspective artificielle » Renaissance. Lieu sans limites et sans repères, sans directions et sans dimensions, le désert reste non mesurable et non mathématisable, car non clos et non fini. En ce sens, il est l'inverse même de l'orient colonisable, si tant est que toute colonisation, toute appropriation d'un territoire, passe inéluctablement par l'appropriation de sa carte. De même, l'« exotisme », qui définit l'attrait du territoire par son éloignement de nos frontières, repose sur la cartographie du proche et du lointain. Et l'on saisit à l'inverse que les tentatives de libération « anti-exotique » et pan-arabes menées par T.E. Lawrence aient pu se baser dans les déserts jordano-syriens (le mythique Wadi-Rum) et leurs espaces par définition non encerclables, et non maîtrisables.

C'est sans doute parce qu'il est impossible de dresser un « état des lieux » de cet espace que l'on ne peut ni encadrer ni quadriller, ni, enfin, poser à distance, que le voyageur est contraint à y revenir sans cesse sur les mêmes lieux, par des séries de parcours en boucle, qui ne se superposent ni ne se différencient jamais exactement. Le récit de Thesiger est à cet égard révélateur, puisque rejetant toute composition descriptive, il semble préférer une progression de l'« errance narrative », dans laquelle chaque chapitre présente un parcours à la fois nouveau et en perpétuel recoupement avec des « pistes » déjà suivies ou traversées. Tous ces parcours sont en outre introduits par des cartes (seize au total), significativement tracées à des échelles variables, et qui sont toujours simultanément en recouvrement et en débordement les unes des autres. Loin de reprendre la structure « quadrillée » des constructions perspectivistes du tableau, c'est plutôt aux enchevêtrements rhizomatiques de Deleuze et Guattari que donne à penser cette narration sillonnant en tous sens des espaces sans cesse

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

déplacés, poussant même plus loin que leurs Mille Plateaux, puisque les Mille Dunes de sable des déserts s'y déplacent au gré des vents⁷...

B. Déplacements du sujet

Dans ces déplacements perpétuels, c'est non seulement la structure d'horizon, mais aussi et surtout la position fondatrice du sujet percevant, c'est-à-dire du point de vision, qui se trouve sans cesse niée :

Hour after hour my camel shuffled forward, moving, it seemed, always up a slight incline towards an indeterminate horizon, and nowhere in all that glaring emptiness of gravel plain and colourless sky was there anything upon which my eyes could focus (p. 176).

De ce « regardeur »⁸ incapable de se situer par rapport à un horizon sans distance et à des perspectives sans direction, la phrase inaugurale du récit posait déjà de façon éblouissante la position d'objet-complément, jouet impuissant des fascinations du désert, bien plus que sujet : « I first realized *the hold the desert had on me* when travelling in the Hadjaz mountains in the summer of 1946 » (p. 18). D'où le déni de toutes les structures de la perception classique reposant sur le va-et-vient du sujet percevant au monde objectal. L'expérience du désert finit donc ainsi de bouleverser le statut de la représentation en art, en démasquant « l'illusion théorique qui consistait à croire que toute expérience humaine est structurée par la polarité sujet-objet ».⁹ Le désert impose à l'inverse une sorte d'anti-narcissisme du voir, puisque le regardeur doit sans cesse s'y oublier lui-même, ou même s'y nier, pour pouvoir saisir ce qui est l'absolu revers de son milieu existentiel

⁷ Lorsque j'ai entamé cette étude, je pensais qu'elle serait « deleuzienne ». Mais c'est autre chose que m'a « donné à voir » le « dévoilement » de l'espace du désert par son ouverture interne, un mode de « donation » à la fois plus phénoménologique et spiritualisé...

⁸ Pas de « spectacle », partant, pas de « spectateur »...

⁹ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, cité par Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, « Encre marine » éd., 1995, p. 28.

Isabelle Gadouin

habituel. L'épreuve constante de la soif et de la faim à laquelle le désert soumet les voyageurs en fait le lieu par excellence de l'abnégation du corps, où les conditions de survie sont à la mesure de la capacité à s'abandonner à l'espace, aux bêtes, et aux compagnons nomades du voyage. Ce n'est plus le « paysage » offert à toutes les intériorisations possibles dans la conscience du sujet percevant, mais à l'inverse ce qu'on pourrait appeler d'une formule paradoxale « le lieu privilégié de la perte du sujet », lieu pluriel, que seule peut appréhender une communauté d'êtres soudés en une sorte de « singulier collectif », ou de pluralité impersonnelle et non composée, mais indéfectiblement solidaire. L'auteur en fait l'amère constatation à l'instant où, se préparant à partager avec ses compagnons de voyage un quartier de viande aussi maigre que rare, il voit arriver quelques égarés affamés qui, en tant qu'invités d'honneur, seront nourris aux dépens de sa petite troupe... Et au delà du don de nourriture, c'est le don de soi, du corps propre, qui caractérise ce peuple d'honneur où l'on ne craint pas de donner sa vie pour qui vous a défendu, ou blessé... Peuple du don, de l'adhésion immédiate, et sans perspective... mais aussi peuple de la « *razzia* », toute aussi immédiate – vivant donc d'une relation très tendue entre « prendre » et « donner »...

En l'absence de point focal, une fois détrôné l'impérialiste sujet percevant de notre mode occidental de « voir », c'est au contraire en démultipliant toutes les prises possibles sur l'espace que la communauté nomade appréhende son monde. Le désert semble toujours pour elle un lieu « pluriel », comme le révèle involontairement la réaction d'un certain sultan à l'expression « Empty Quarter » avancée par Thesiger :

At last Sultan exclaimed « Oh ! he means the Sands », and I realized that was their name for the great desert of southern Arabia. I have heard townsmen and villagers in the Najd and the Hajaz refer to it as the Rub al Khali, but never Bedu who lived upon its borders (p. 51).

A la relation hiérarchique du sujet percevant, en position de survol absolu au dessus du monde objectal, se substitue donc une sorte de

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

plongée de l'être au cœur « des sables », qui peuvent parfois s'avérer de bien menaçants sables mouvants. D'où une inquiétante déstabilisation du point de vue traditionnel de la contemplation esthétique, habituée à aborder *perpendiculairement* tous les artefacts culturels : devant le tableau peint, devant l'architecture, et même devant la page imprimée, comme devant la plupart des œuvres d'art, le rayon visuel vient frapper l'œuvre à angle droit, et non effleurer sa surface à l'infini. Voir le désert, au contraire, c'est faire l'expérience troublante d'une vision *horizontale*, comme l'ont noté certains artistes travaillant sur l'espace, dans ce que l'on nomme « Land Art ». ¹⁰ Comme devant certaines toiles vues en lumière rasante, la contemplation *parallèle* du désert, comme écrasée au sol, produirait, par la défamiliarisation des angles de vue, un certain effet d'inquiétante étrangeté – attendant à la double perte du point de vue unitaire et du statut dominateur du contemplateur. A la « saisie » intentionnelle du monde par le sujet, l'expérience du désert substitue donc un mode de « donation » de l'espace dans lequel l'homme n'a plus qu'à s'abandonner au pullulement des visions toujours plurielles, à leur prolifération plate. Car à l'effondrement des dispositifs perspectivistes s'ajoute l'ouverture du champ qui, pour citer Christine Savinel, « achève de dessaisir l'œil de son pouvoir analytique ». ¹¹ L'enfoncée dans les espaces sans profondeur du désert renvoie donc dos à dos l'illusion d'une « *mathesis universalis* » autorisant toutes les reconstructions analytiques (et distanciées), et celle d'un paysage « état d'âme », lieu romantique des approches fusionnelles.

Tenter de saisir le désert, c'est donc faire l'expérience de notre incapacité à « construire » la vision, puisque un à un sont invalidés tous

¹⁰ Ainsi Robert Morris, dans ses explorations des lignes très ténues tracées par des vestiges archéologiques, et de leur révélation progressive, selon la « gestalt » du marcheur-regardeur, à Nazca, dans la Pampa de Colorado, au Pérou, se vit proposer par des autochtones de survoler le site en avion : « Il n'y a rien à voir depuis la Terre. Vous allez utiliser le survol aérien, non ». Voir Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, pp. 143-211.

¹¹ Muriel Gagnebin, & Christine Savinel, *Le commentaire et l'art abstrait*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 65. C. Savinel utilise l'expression à propos des « grands formats », qui « miment » en art cette expérience « voyageuse » de perte des limites et du point focal.

les codes bien connus de la représentation perspectiviste, qui posaient le cadre, la ligne d'horizon, la position de l'œil percevant et son point de fuite... Et l'analyse tout juste développée pour essayer de les mettre en œuvre ne fait que la démonstration par l'absurde – et par l'exemple – de l'impossibilité évidente de donner à voir l'invisible d'après les lois de la représentation classique...

Le paradoxe figural

A. Horizon vertical¹²

La traversée du désert impose donc de repenser radicalement les modalités de la vision d'un espace qui n'est pas « constructible » et par voie de conséquence pas « descriptible » selon les principes géométriques de nos perspectives « paysagistes » – mini révolution copernicienne qui favoriserait peut-être le retour aux fondements de la réflexion de Jean-Luc Marion sur la « croisée » des dimensions et des intentions de la perception.¹³ Sur la base de cette « croisée », on peut en effet se demander si la vision du désert ne pourrait surgir d'une autre sorte de logique croisée – celle du *paradoxe* même, consistant à donner l'invisible par son envers visible, la fuite horizontale par le surgissement vertical, le chaud par le froid, le solide par le liquide. A l'instar de la « théologie négative » qui définit Dieu par tout ce qu'il ne saurait être, on pourrait parler d'une sorte de « visibilité négative », qui laisserait imaginer le désert en donnant à voir l'inverse de ses caractéristiques. Chez Thesiger comme chez tous les autres explorateurs du désert, on est en effet frappé par l'utilisation quasi systématique de la figure

¹² C'est là le titre d'un recueil de poèmes d'un poète arabe contemporain.

¹³ Il faut sans doute distinguer cette « croisée » nécessaire de l'invisible « idéal » et du visible, visée d'une autre sorte de « chiasme » phénoménologique – celui dans lequel Merleau-Ponty voit l'enroulement du « corps voyant » avec la « chair » du monde. Car le désert, horizon minéral, croûte hostile, est à l'évidence un monde sans « chair », qui refuse l'entrelacs avec le vivant. C'est pourquoi la figure du « paradoxe » ou de l'« oxymore » perceptive nous paraît plus appropriée que la notion de « chiasme » qui apparaît chez Merleau-Ponty.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

stylistique du paradoxe, évoquant les aspects extrêmes de l'espace par tous leurs opposés les plus radicaux – comme si, l'absolu étant par définition indescriptible, seule sa contre-apparence, son « tout autre », comparable à lui seulement par son degré d'intensité, pouvait en suggérer une incertaine mesure. Ainsi le regard ne peut-il jamais s'enfoncer en profondeur sans paraître buter sur une levée verticale : « In the distance, I could just make out the dark wall of the Aradh » (p. 242).

At midday we went on, passing high, pale-coloured dunes, and others that were golden, and in the evening we wasted an hour skirting a great mountain of red sand, probably 650 feet in height. Beyond it we travelled along a salt-flat, which formed a corridor through the Sands. Looking back I fancied the great dune was a door which was slowly, silently closing behind us. I watched the narrowing gap between it and the dune on the other side of the corridor, and imagined that once it was shut we could never go back, whatever happened (p. 140).

Plus frappante est évidemment la convocation de cette image verticale lors même que nulle dune ne s'élève devant le regard :

On the second day at sunset we saw the Sands stretching across our front, a shimmering rose-coloured wall, seemingly as intangible as a mirage [...]. I was content to look in silence upon that long-awaited vision, as excited as a mountaineer who sees above the Indian foothills the remote challenge of the Himalayas (p. 108).

Scattered banks of cumulus cloud threw shadows across the dunes and salt-flats, and added an illusion that we were high among Alpine peaks, with frozen lakes of blue and green in the valley, far below (p. 150).

Ailleurs, cette paradoxale verticalité s'allie à une image de clôture bien opposée aux étendues ouvertes des sables (ainsi qu'à une image 'aqueuse' tout aussi caractéristique de cette logique antithétique, comme on le verra) : « The valleys when I woke at dawn were filled with eddying mist, above which the silhouettes of the dunes ran eastwards, like fantastic mountains towards the rising sun [...]. The world was very

Isabelle Gadouin

still, held in a fragile *bowl* of silence » (p. 236). De ce retournement de toutes les images de l'ailleurs en images plus coutumières, on pourrait conclure que « donner à voir » consiste finalement à offrir au lecteur une image qui soit proche de lui, plus aisée à appréhender, appartenant à son monde habituel, plutôt qu'aux espaces défendus. Comme dans tous les « dons » véritables, il s'agirait d'offrir ce que l'autre souhaite plutôt que ce que l'on a désiré, de se replacer donc dans l'horizon d'attente du lecteur, et non dans le vide infiniment plus réceptif de ses propres errances exploratoires.

B. Avalanches et cascades

Ce qui vaut pour l'approche des formes vaut aussi pour celle des matières, également suggérées par une sorte de rapport inversement proportionnel entre une « tactilité » et son autre, entre une couleur et son autre, entre le sable et la neige, entre la coulée ouvrant le flanc des dunes, et l'avalanche, entre les crêtes des collines et l'écume de vagues :

On this side the sand fell away from beneath the summit in an unbroken wall, set at as steep an angle as the grains of sand would lie. Down this face small avalanches constantly subsided, each fall leaving a temporary light-coloured smear upon the surface of the sand. On either side of this face, sharp-crested ridges swept down in undulating curves, and behind them were other alternating ridges and troughs, smaller and more involved as they became farther from the main face [...]. The surface of the sand was marked with diminutive ripples, of which the ridges were built from the heavier and darker grains, while the hollows were filled with the smaller paler-coloured stuff (p. 119 ; voir aussi p. 144).

Ainsi, la visibilité du « caniculaire » semble croître en proportion directe du « glaciaire », dans le même mouvement de paradoxe (non pas descriptif, mais suggestif) que celui par lequel Théodore Monod, grand

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

voyageur saharien, évoque dans ses *Méharées* sa « silhouette saharopolaire », ¹⁴ toute emmaillottée de vêtements protecteurs...

Au point ultime de ces « croisements » donnant à voir l'espace dans le mouvement même par lequel se rejoignent les extrêmes, le désert, pour tous synonyme même de sécheresse, devient paradoxalement une mer insondable, « a sea of sand », agitée par ses vagues, « waves of sand » (p. 307). Les sables y coulent en cascades, « cascading round our feet as the camels struggled up the slopes » (p. 148) ; les brumes y rappellent celles des mers : « I could just make out an *abal* bush [...] ; beyond it was a drifting whiteness, dank as sea-fog » (p. 163) ; et les sons eux-mêmes y prennent des échos marins : « The only sound was made by the slap of the camel's feet, like wavelets lapping on a beach » (p. 148). Et l'on sait que les chameaux sont parfois nommés « vaisseaux du désert », « the ships of the desert ». ¹⁵ Ces images inversées peuvent d'ailleurs se combiner, pour évoquer de non moins surprenantes montagnes aqueuses : « We came to a succession of dune-chains, each of which, when approached from the west, showed up in turn as a wavy silver-blue wall » (p. 260). Et au terme de ces troublantes synesthésies, ce sont les nuages en feu qui s'étalent telle une mer : « The dunes were already dark against a flaming sky where cirrus clouds *floated* like burning vapour » (p. 291). Sachant que l'eau est la plus grande absente du désert, ses images prennent spontanément une valeur formelle, et non plus substantielle : c'est par son idée d'étendue non maîtrisable que s'impose évidemment la métaphore marine. Mais la lecture immédiate n'y discerne pas moins cette impression d'exotique étrangeté donnant à voir la chose par son inverse.

A. L'évocatrice absence

¹⁴ Théodore Monod, *Méharées*, Paris : Actes Sud (coll. Babel), 1989 (1^{ère} éd. 1937), p. 270.

¹⁵ Voir par exemple A. W. Kinglake, *Eothen*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1970 (1^{ère} éd. 1904), p. 211, chap. « The Desert ».

Isabelle Gadouin

Au terme de ce paradoxal parcours tout tracé de retournements d'images, ce que l'on avait présenté comme espace « in-constructible » n'est plus donné que comme une étrange architecture :

The town itself was out of sight, hidden behind a rocky ridge, one of many in the broken country that lay between our camp and the foot of the Jabal al Akhadar, or « the Green Mountain », a name which seemed singularly inappropriate, since its slopes and precipices looked as bare as the hills that surrounded us [...]. The Jabal al Akhadar is a single continuous ridge, and I could not decide which of the bumps and pinnacles that broke its outline was the actual summit [...] As we were passing under an enormous dome of light-coloured rock which formed a buttress to Jabal Kaur we passed three men on camels (pp. 316-317).

Tout ici, des couleurs et matières aux formes, est donné par la logique de ce renversement doublement métaphorique, puisqu'il suggère la vacuité en termes visuels, mais en allant chercher cette visibilité à l'autre extrême des catégories habituelles. On saisit mieux alors l'anecdote d'abord rapportée par T. E. Lawrence dans ses *Seven Pillars of Wisdom*¹⁶ et rappelée (en citation directe) par Thesiger dans ses *Arabian Sands*, de ces ruines de château du désert dont toute l'impression tient, non pas à l'absence de sensation, mais à la sensation la plus vive du... rien, puisque l'absence même d'odeur est ressentie avec plus de force que toutes les senteurs charmeuses :

A desert breeze blew round me. I thought of that ruined castle in distant Syria which Lawrence had visited. The Arabs believed that it had been built by a Prince of the border as a desert palace for his queen, and declared that its clay had been kneaded with the juice of flowers. Lawrence was taken by his guides from room to crumbling room. Sniffing like dogs, they said, « this is jasmine, this violet, this rose », but at last one of them had called, « come and smell the very sweetest smell of all », and had led him to a gaping window where the empty wind of the desert went throbbing past. « This », they told him, « is the best : it has no taste » (p. 83).

¹⁶ T. E. Lawrence, *Seven Pillars of Wisdom*, Dorset Press, 1988 (1^{ère} éd. 1926), p. 40.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

Au sein des ruines, qui sont absence de matière, l'absence d'odeur n'est pas indifférente, mais à l'inverse, signifiante et valorisée... Dans *La croisée du visible*, Jean-Luc Marion soulignait que l'artiste est celui qui nous amène, non pas à une perception nouvelle, mais à la perception de ce qui sans lui fût resté invisible, et qu'il nomme « l'invu »¹⁷ – la chose à voir, mais qui, sitôt qu'elle accède à la représentation, n'est déjà plus in-vue, puisque devenue visible. La tâche du voyageur du désert serait donc pareillement de faire apparaître à son lecteur un espace invisible, de l'amener à la visibilité, mais selon une démarche paradoxale par laquelle l'invisible, dès qu'il se manifeste, s'inverse en un visible qui le trahit dans le mouvement même de sa révélation.

A rebours

Cette logique inversée, liant la vision à l'immédiateté paradoxale d'un don qui dérobe certaines des qualités de ce qu'il manifeste, au lieu de le construire (qui préfère, donc, le mouvement actif de la « donation » à la prise en compte passive de « données » spatiales) pourrait nous mener vers une approche tout autre de la perception de l'espace, celle de Heidegger, qui au lieu de partir du signe construit ou à construire, s'origine au contraire dans la Dimension qui donne les moyens de son jaillissement : dans « Bâtir, habiter, penser »,¹⁸ Heidegger pose, au rebours de toute démarche constructiviste, que le lieu se dégage de l'homme, bien plutôt que l'homme ne se dégage du lieu ; que l'espace, en d'autres termes, n'est pas ce *dans* quoi se trouve l'homme, mais ce que lui *ouvre* son existence ; non ce qui est présupposé, mais ce qui se donne. Recourant à la méthode étymologique qui lui est propre, Heidegger lit en effet dans le mot « habiter » le synonyme de « demeurer, séjourner, être sur terre ». « Habiter *un* lieu » (dans une construction transitive, qui dit bien l'épanouissement de l'homme au monde) est donc tout différent d'habiter « *en* un lieu » (qui ne recouvre que

¹⁷ Marion, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸ Martin Heidegger, « Bâtir, Habiter, Penser », in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard (coll. Tel), 1958 (1^{ère} éd. 1954), pp. 170-193.

Isabelle Gadouin

l'enracinement physique ou l'activité mondaine). Dans *Sein und Zeit* (1926), Heidegger affirmait même de façon encore plus surprenante que le « *Dasein* est spatial », puisque son mode d'être est « l'être-au-monde » (*in-der-Welt-Sein*).¹⁹ Habiter, au sens fort, devient le « trait fondamental de la condition humaine »,²⁰ la manière qu'a l'être de se déployer au monde – tandis que « bâtir » n'est que le moyen mis en œuvre pour atteindre cet « habiter ». (et l'on pourrait hasarder en anglais, au mépris de l'étymologie, la même comparaison entre « to be » et « to build », et, ultimement, « to see »...). Dès ce point, il apparaît que si le nomade « habite » l'espace sans jamais rien y « bâtir », il reste donc au plus proche de la condition pure de l'être-au-monde. Et Thesiger lui-même semble finir par incorporer cette idée que l'expérience presque existentielle du voyage importe plus que l'atteinte du but final, puisqu'il explique dans un long passage conclusif :

For me, exploration was a personal venture. I did not go to the Arabian desert to collect plants or to make a map; such things were incidental [...] I set myself a goal on these journeys, and although the goal in itself was unimportant, its attainment had to be worth every effort and sacrifice [...]. No, it is not the goal but the way there that matters, and the harder the way the more worthwhile the journey (p. 278).

Plus que simplement masochiste, la démarche paraît heideggerienne en ce sens qu'elle préfère à la « saisie » volontariste, ou à l'« accès aux choses » l'expérience de l'« habiter », qu'Heidegger définit aussi comme le fait d'« être présent à quelque chose ».²¹ Or les nomades sont sans doute de ceux qui sont « au plus près » des choses, vivant dans une constante attention au monde qui ne cesse de stupéfier le narrateur : « Bedu are always observing; even when they are engrossed in an argument, their dark, restless eyes notice everything, and their minds record it. They never daydream » (p. 233) ; « Once again, I was amazed at their powers of observation. They had been arguing the rights and

¹⁹ Escoubas, *op. cit.*, p. 18.

²⁰ Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *op. cit.*, p. 174.

²¹ Escoubas, *op. cit.*, p. 108.

wrongs of a recent killing in the Junuba, apparently paying no attention to their surroundings ; yet they could remember every camel-track that we had passed » (p. 308). Or ce qui frapperait plutôt le voyageur contemporain, c'est la parfaite indifférence de ces peuples à l'espace en tant que « paysage ». Il semble au contraire qu'ils ne « prennent en vue » le désert que pour autant qu'ils l'habitent – ou peut-être, pour paraphraser une expression d'Eliane Escoubas dans ses études sur Heidegger,²² que le désert les habite... Ils répondent donc parfaitement à cette autre détermination de l'« habiter », selon la méthode étymologico-métaphorique de Heidegger, qui veut que « demeurer » signifie aussi « laisser libre », « laisser être », « ménager », « épargner » l'espace - ou le « tolérer » d'une manière qui peut laisser parfois le lecteur ou le promeneur occidental.

Mais cette acceptation de la « donation » de l'espace se justifie peut-être aussi de la croyance du Bédouin en un Dieu partout présent. Être « au plus près des choses » est aussi pour lui être « au plus près » d'un Dieu qui, parce qu'il est invisible et sans visage, est partout et nulle part. Comme chez Heidegger, « être sur terre » est ici strictement complémentaire et indissociable d'« être sous le ciel », c'est-à-dire, sous le divin, et sous le regard du divin, qui dévoile aussi, comme par antithèse, notre essentielle mortalité. Pour n'importe lequel des nomades yemenites, en effet, le ciel tout autant que la terre sont « habités » : « I also knew that Al Auf had used no figure of speech when he said that God was his companion. To these Bedu, God is a reality, and the conviction of his presence gives them the courage to endure. For them to doubt his existence would be as inconceivable as for them to blaspheme » (p. 142). C'est cette « présence » du divin dans un espace tout entier prégnant de ses manifestations qui permet de le lire sur le mode d'un art presque divinatoire :

He smoothed the sand in front of him and with two fingers made a row of dots which he marked off in spans with his hand. Muttering to himself and occasionally stroking his beard, he counted whether there was an odd or even number of dots in each span [...]. On various occasions I

22 *Ibid.*

Isabelle Gadouin

watched Arabs reading the sands, and the method which bin Tahi now used seemed identical with theirs (p. 303).

Pourtant, même si cet espace ouvert semble inciter à la « lecture », c'est une lecture de signes bien différents des signes linguistiques. Puisqu'il ne s'agit pas en effet de déchiffrer ce qui « est donné » (passivement), mais au contraire ce qui « se donne » (activement), la lecture n'a plus rien d'un mouvement de réception ; c'est au surgissement de signes qu'il faut à l'inverse prêter attention – et le désert, on l'a dit, reste un territoire non encore totalement colonisé par les signes arbitraires. Il est le lieu même de l'apparaître, comme en témoignent tout à la fois les mirages et le mode de donation des dunes qui, déplacées au gré des vents, ne surgissent jamais totalement là où l'on attendait. Un rien plus pointu que l'« œil à l'état sauvage », l'« œil à l'état nomade » est donc celui qui saisit cette « venue à soi » du visible, ce surgissement de formes qui ne sont pas encore tout à fait signes :

Here, every man knew the individual tracks of his own camels, and some of them could remember the tracks of nearly every camel they had seen. They could tell at a glance from the depth of the footprints whether a camel was ridden or free, and whether it was in calf. By studying strange tracks they could tell the area from which the camel came. Camels from the sands, for instance, have soft soles to their feet, marked with tattered strips of loose skin, whereas if they come from the gravel plains their feet are polished smooth. Bedu could tell the tribe to which a camel belonged, for the different tribes have different breeds of camels, all of which can be distinguished by their tracks. From looking at their droppings, they could often deduce where a camel had been grazing, and they could certainly tell when a camel had last watered, and from their knowledge of the country, they could probably tell where (p. 66).

Ce que donne à voir le désert est donc essentiellement la trace du pas (plus large que le simple *index* !), l'empreinte encore emprisonnée dans le sensible, la forme non plus totalement incarnée, mais gardant encore le souvenir du contact d'un corps, et dont le dégagement est de l'ordre de la monstration touchant encore au réel, et dont la vision requiert une enfoncée quasi *haptique* du regard. On n'est pas encore ici dans la

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

logique du signe comme « lettre-trace-excès-supplément », « signe hystérique », ²³ mais dans son en-deçà, où l'attache des signifiants au signifié, loin d'être déjà codifiée en un système constitué, reste de l'ordre de la participation presque magique ou animiste. Révélatrice de cette hésitation entre incarnation directe du sens et système langagier organisé : la catachrèse des « langues de sable », qui semblent au voyageur les seuls « repères » sur une morne plaine (p. 303)...

Mais en un second moment de cette donation, pourtant, ce lieu de la latence et de l'implicite a tout de même besoin de la langue, pour mettre en évidence ces surgissements de formes, et articuler leurs différences. L'insistance presque psalmodique du passage cité plus haut sur le verbe « to tell » devient alors très parlante... car « to tell », en son sens intransitif, signifie aussi « distinguer », « discerner deux choses l'une de l'autre ». Le langage est donc ce qui rend l'œil tranchant, puisqu'il permet de découper le réel auparavant in-forme et donc in-signifiant, pour de produire du distinctif... De même que le désert était un espace « abstrait », ex-trait du mode d'« être-au-monde » des nomades, les « signes » en sont tout d'abord « abstraits », ex-traits de l'espace comme par évidence, à l'image des traces des pas, qui s'enlèvent sur le sable pour témoigner d'un contact passé.

Une fois opérée cette « abstraction », pourtant, la différenciation entre signes se poursuit sur le plan linguistique – et d'abord sémantique. Négligeant relativement grammaire et syntaxe, qui seraient au lisible ce que lignes et cadres démarcatifs illusionnistes étaient au visible, la langue du récit de voyages préfère l'accumulation nominale, opération primitive du découpage du réel, puisqu'elle tranche du distinctif, ou pose du différentiel, sans tenter d'accéder à nulle interprétation symbolique. Le procédé de l'énumération sémantique, dominant dans le récit, ne serait donc pas la preuve d'une pauvreté stylistique, mais de ce mouvement d'extraction et d'abstraction linguistique du signe d'abord donné à voir :

²³ Louvel, *op. cit.*, p. 318.

Isabelle Gadouin

To talk intelligently to the Bedu about camels, I tried to learn the different terms which they used, and these, numerous enough in any case, tended to vary among different tribes. They used several different words for the singular and the plural. They had different names for the different breeds and colours, for riding camels and herd camels, and a different term, which varied according to the animal's sex, for a camel in each year of its life until it was fully grown, and others for it as soon as it began to grow old. They had terms for a barren female, and for one in calf or in milk, which varied again depending on how long she had been in calf or milk. I listed most of these words but found it impossible to carry most of them in my head (p. 84).

*

On pourrait finalement se demander si l'évocation du désert n'est pas à la description du paysage ce que l'art abstrait est à la représentation figurative. Les investigations picturales de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, etc. ont en effet démontré que l'art abstrait n'est nullement la suggestion d'un « rien à voir », mais au contraire la manifestation du mode de surgissement des signes à partir d'un espace prégnant mais non composé, ces « vastes surfaces blanches d'où toutes les autres couleurs semblent sourdre » ; « Aucun peintre jusqu'à [Kandinsky] n'avait confié au blanc le rôle de construire le tableau, à part égale avec les rouges, les bleus et les jaunes, pris tous au sommet de leur force ». ²⁴ De Malévitch, on a dit de même que sa peinture ne peint pas rien, mais peint *le* rien. L'espace « blanc » (ou « épargné », disent les peintres, comme à l'écho de Heidegger) pré-existe donc au signe, dont il « donne à voir » le dégagement, tout comme les sables du désert s'étalent avant que ne s'y impriment les traces qui donneront à voir, *puis* à lire, des parcours existentiels. Plus qu'à l'art abstrait, cette « donation » visuelle et textuelle du désert pourrait même « donner » à penser aux œuvres des praticiens de ce que l'on nomme, depuis la fin des années 1960, le « Land Art » – toute une série d'artistes qui, voulant

²⁴ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Paris : Livre de Poche (coll. Pluriel), 1980, p. 69.

Donner à voir... le désert : Arabian Sands de Wilfred Thesiger

se démarquer des modèles européens de la représentation qui s'épuisèrent dans le constructivisme et le formalisme, sortirent de l'espace fermé du studio et de galerie, pour revenir à l'espace encore non totalement maîtrisé de la nature, et qui souvent, privilégièrent les espaces désertiques : déserts de Las Vegas ou de Californie pour Walter de Maria, déserts du Texas ou Grand Lac salé pour Robert Smithson, landes du Dartmoor pour Richard Long, de Dumfriesshire pour Andy Goldsworthy ou collines galloises pour David Nash... L'œuvre alors ne relève plus de la construction d'un sens au moyen d'un alphabet formel déjà existant, mais de la simple utilisation de ce que « donne » la nature, pour amener à la vue de tous ce qui fût sinon resté « invu ». Pour prendre un seul exemple, mais qui eut en son temps valeur de manifeste, *A line made by walking*, de Richard Long (1967), présentait la photographie d'une ligne tracée dans l'herbe grasse et fleurie d'un champ par la simple trace des pas du promeneur, couchant les tiges et creusant son sillon.²⁵ Ce que faisait Richard Long, c'était proprement de « donner à voir » le dégagement d'une forme résultant d'une expérience vive, et non encore figée en un sens codifié.²⁶ Et la question qui se pose constamment dans le « Land Art » est bien la question du seuil de visibilité de ces œuvres *infra*-lisibles, puisque les artistes « font œuvre dans la nature, et qui plus est, avec les matériaux qu'elle leur offre » ; « il sont [donc] évidemment contraints, pour que le travail demeure visible, de s'en distinguer. [Aussi] la pure imitation de ses formes ne leur est plus permise ».²⁷ Mais même non imitatif, le signe reste inéluctablement lié à l'espace : « l'œuvre ne peut être détachée du

²⁵ Voir Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris : Flammarion, 1994, p. 161.

²⁶ Encore plus fort : l'artiste allemand Wolfgang Laib avait, lors de la Biennale de Venise en 1982, fait accompagner ses œuvres d'un catalogue où ne figurait aucune reproduction de ses travaux, mais exclusivement des photographies de la forêt où il allait prélever les matières naturelles (cire d'abeille, pollen, etc.) nécessaires à l'élaboration de ses œuvres – manière de dire que l'espace d'où il dégageait lui-même la matière utile à ses compositions importait plus que le signifiant accompli : l'œuvre elle-même.

²⁷ Garraud, *op. cit.*, p. 9.

Isabelle Gadouin

sol, de la ligne des montagnes, du désert ». ²⁸ Le seul détachement possible est celui opéré par exemple par Long, lorsqu'il juxtapose à ses photographies des cartels mentionnant dans une sorte d'énumération poétique, les noms de lieux traversés pour l'élaboration de l'œuvre ; comme dans l'expérience des « Bedu » – et de Thesiger – la nomination suit donc l'empreinte de la forme initialement donnée à voir, et paraît n'en être que dérivée. Or le récit de Thesiger présente bien ces deux moments différents que sont d'abord le surgissement, puis la nomination des signes, au point que l'on pourrait nommer *Arabian Sands* « *a book made by walking* ». Plus largement, la redécouverte actuelle des récits de voyage tient peut-être à cela, qu'ils nous obligent à dépasser le moment « structuraliste » des constructions illusionnistes de l'espace (qui a longtemps enfermé la réflexion sur la représentation dans les schèmes albertiens et renaissants, puis panofskiens, mimétiques, iconiques, etc.), pour une pensée ouverte de l'apparaître des signes à partir de l'Être ou de l'Espace.

Isabelle Gadouin
Université de Paris-IV

²⁸ W. A. L. Beeren, Catalogue sur Walter de Maria, cité par Garraud, *op. cit.*, p. 114.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BUYDENS, Mireille. *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Vrin, 1990.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris : Gallimard (coll. Folio Essais), 1992.
- DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*.
—, & Claire PARNET. *Dialogues*. Paris : Flammarion (coll. Champs), 1996.
- ESCOUBAS, Eliane. *L'espace pictural*. Encre marine éd., 1995.
- GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. « Bâtir, habiter, penser », pp. 170-193 in *Essais et conférences*, Paris : Gallimard (coll. Tel), 1958.
- LOUVEL, Liliane. *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1998.
- MANGEMATIN, Michel, Philippe NYS & Chris YOUNES. *Le sens du lieu*. Bruxelles : Ousia éd., 1996.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*. Paris : Flammarion (coll. Champs), 1977.
- MARION, Jean-Luc. *La croisée du visible*. Paris : PUF, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard (coll. Tel), 1964.
—, *Le primat de la perception*. Verdier éd., 1996.
- MONOD, Théodore. *Méharées*. Paris : Actes Sud, 1989.