

INTRODUCTION

Pierre GLAUDES, Baldine SAINT GIRONS et Anouchka VASAK

L'idée initiale était de poursuivre nos entretiens sur les nuages dans des entretiens sur les pierres¹. La Fondation des Treilles s'y prêtait au mieux, elle qui, ajoutant les pierres aux pierres, inscrit la nature et la culture dans une longue histoire et permet de ressentir la présence des temps géologiques à travers le paysagisme d'aujourd'hui. De surcroît, notre choix de réaliser ce projet en 2019 avait pour avantage de nous associer à la commémoration du bicentenaire du philosophe et critique d'art John Ruskin, qui fut, des pierres de Venise aux pierres de Chamonix, l'un des grands penseurs de la pierre au XIX^e siècle.

Forts de nos spécialités universitaires respectives, nous avons privilégié, comme pour les nuages, la période du tournant des Lumières au crépuscule du romantisme. Pareille époque est, en effet, cruciale pour la pensée européenne, dominée par l'ardeur libertaire et révolutionnaire (politique, scientifique, artistique), et mettant radicalement en cause hiérarchies et permanences. Si la volonté de collecter, de décrire et de classer s'y manifeste toujours, la prodigieuse ambition encyclopédique qui l'anime se porte au-delà de ses réalisations, selon les vicissitudes d'un rapport au monde, aux hommes et aux savoirs en pleine mutation. L'histoire naturelle peut-elle décrire les transformations des roches, des minéraux et des cristaux, comme elle le fait pour les végétaux et les animaux? Que nous apprennent les arts, la littérature et la philosophie sur les pierres comme matière et comme symbole? Les pierres nous permettent-elles de découvrir quelque chose d'essentiel touchant notre destinée?

Une triple interrogation métaphysique nous conduisait à passer de l'étude des nuages à celle des pierres. Tandis que les premiers restent intangibles et flottent dans le ciel, les pierres sont à portée de nos mains et prêtent au contact. Leur

1. Cet ouvrage constitue les actes du séminaire, organisé par Pierre Glaudes, Claude Reichler, Baldine Saint Girons et Anouchka Vasak, qui s'est tenu à la Fondation des Treilles du 8 au 13 avril 2019.

présence sensible pose la question du mode d'accès à la connaissance – tactile ou non – dans un temps où, depuis Condillac et Diderot, on ne cesse de s'interroger sur l'aptitude des différents sens à atteindre la vérité.

Ensuite, alors que les nuages ne cessent de s'évanouir et de se reformer, les pierres semblent défier le temps par leur stabilité et échapper, pour l'observation commune, à la naissance et à la mort qui caractérisent les végétaux, les animaux, les hommes et leurs sociétés. L'impermanence de l'homme face à la permanence des pierres renvoie ainsi au problème de la « place » réservée à l'homme à une époque où l'on ne cesse de méditer sur les conséquences de la révolution galiléo-copernicienne : qui suis-je, qui sommes-nous dans l'interaction des règnes et des mondes ? Les pierres se caractérisent, en dernier ressort, par leur ancestralité. Datées d'avant la vie, elles posent de façon drastique la question de notre origine. D'où provenons-nous ? Quand et comment notre planète est-elle née ? Quelle place occupe-t-elle dans des univers peut-être dominés par le minéral ?

L'émergence de nouvelles sciences : minéralogie, géologie, archéologie, cosmologie

Rappelons quelques faits. La fin des Lumières est marquée par deux publications savantes, qui manifestent un intérêt croissant pour notre objet : l'*Atlas et description minéralogique de la France* (Guettard et Monnet, 1780) et l'*Histoire naturelle des minéraux* (Buffon, 1783-1788). La minéralogie se fonde alors comme science en abandonnant par étapes successives la classification fixiste de Linné. À côté des grandes collections qui se constituent dans toute l'Europe, le Muséum national d'histoire naturelle, fondé en juin 1793, illustre en France la passion grandissante pour les vestiges de temps évanouis. Issu du « Jardin du Roy » et de son « droguier », mais aussi du « Cabinet royal d'histoire naturelle » développé par Buffon, le Muséum est dirigé par Daubenton et par Haüy. Et la Galerie de minéralogie et de géologie y présente depuis 1833 sa prestigieuse collection de cristaux, minéraux et gemmes.

En géologie, le ^{xix}^e voit s'affronter des théories divergentes, quoique toutes mettent en évidence la mutabilité des phénomènes terrestres. Werner joue un rôle déterminant à travers son enseignement à l'Académie des mines de Freiberg, suivi notamment par Novalis ; il crée une discipline qu'il nomme « géognosie », l'un des fondements de la géologie moderne. Plutonistes et neptunistes s'affrontent sur la question de l'origine des reliefs terrestres, issus de l'activité volcanique ou de couches sédimentaires déposées par étapes successives. En observant les effets de l'érosion dans les montagnes et sur les rivages, les géologues mettent en évidence l'action

lente de causes physiques permanentes : la théorie de l'uniformitarisme permet ainsi d'écarter le catastrophisme biblique. D'un autre côté, la cristallographie se développe particulièrement en France avec Romé de l'Isle et l'abbé René-Just Haüy ; et l'étude des météorites progresse grâce à Jacques-Louis de Bournon, émigré à Londres.

Parallèlement à la minéralogie et à la géologie, l'archéologie ne cesse d'étendre son domaine chez les artistes et les écrivains (tels Piranèse, Leroy et Volney, les Anglais Wood ou Chandler, les Allemands Wieland ou Riedesel), et chez ces nouveaux types de savant que sont les historiens d'art (Caylus, Winckelmann, Quatremère de Quincy, Schliemann). La passion pour les ruines engendre une querelle sur la prééminence de la pierre ou du bois (art grec/art égyptien, étrusque et romain). Et, de façon très générale, la découverte des archives de l'art conduit à celle des archives de la nature.

Quel rôle joue dans cet imaginaire la révolution galiléo-copernicienne ? Ainsi qu'on l'a bien montré, le « choc » qu'elle produit tient moins à la découverte de l'héliocentrisme comme tel (prôné déjà par les pythagoriciens et par Aristarque de Samos) qu'à l'essor vertigineux des pouvoirs d'observation : l'œil, appareillé par des télescopes et des microscopes toujours plus puissants et mieux maniables – yeux d'un nouveau genre –, devient capable de sonder les mystères de l'infiniment grand comme de l'infiniment petit.

De l'évolution des techniques et des savoirs, comme de l'émergence d'institutions savantes naissent les nouvelles problématiques, pour lesquelles il ne s'agit pas seulement de trouver des régulations et des classifications. Comment faire place aux fonctions, aux genèses, aux liaisons et à la mobilité dans un monde où tout bouge et change d'aspect ? Les pierres et les roches n'apparaissent-elles pas comme les marqueurs et les symboles d'une situation paradoxale ? Ne demeurent-elles pas dans l'imaginaire matériel de l'élémentaire comme dans l'expérience humaine concrète, les porteuses de valeurs de durée, de densité, de résistance ?

Du beau au sublime ?

Le pouvoir des pierres sur nos âmes tient-il plutôt à leur beauté, à leur harmonie et à leur régularité – celle du cristal dont le nom désigne parfois l'essence même de la pierre –, ou bien plutôt à leur ancestralité, à leur étrangeté, à leur exemplarité ? Les pierres sont parfois vues comme les véhicules contingents de « formes » qui leur seraient ontologiquement supérieures. Mais les idées d'harmonie, de clôture et de circularité parfaites, ne tendent-elles pas à s'effacer dans un univers qui devient infini et où la découverte de nouvelles étoiles, les *novae*, conduit à penser la décentration et l'expansion continue ?

Au début du XVIII^e siècle, la beauté apparente cède le pas à la « beauté mystérieuse et cachée ». « *The beautifying, not the beautified, is the really beautiful* », écrit Shaftesbury. Peut-on, cependant, encore parler du beau ou d'un opérateur d'embellissement (*the beautifying*) face aux pierres sauvages, aux rocs et aux gouffres, par lesquels le philosophe se déclare fondamentalement inspiré dans *Les Moralistes, rhapsodie philosophique* ?

Une révolution épistémologique se produit lorsque Burke ne se contente plus de faire du sublime un superlatif du beau à l'instar de Boileau, mais lui donne une valeur systématiquement opposée. Dans quelle mesure sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime* – best-seller au milieu du XVIII^e siècle – peut-elle nous aider à comprendre la fascination grandissante des pierres, nues, inscrites dans un site, ou bien déplacées, couchées et levées par nos ancêtres ? Les montagnes, les blocs entassés, les mégalithes de Stonehenge constituent moins des exemples infaillibles du sublime que des véhicules privilégiés de son apparition ; et, si la terreur en est « plus ou moins » le principe agissant, c'est que le sublime éveille les passions fondamentales du sujet : celles qui touchent à sa conservation et non à sa seule sociabilité. Le sublime devient alors un opérateur critique dans ce qui peut apparaître comme une esthétique – ou une phénoménologie – du sublime artistique et naturel. Mais toute la difficulté devient de conserver sa place au négatif et de parvenir à articuler l'élément esthétique et l'élément métaphysique.

Quel est dans pareille perspective le rôle de la philosophie transcendantale ? Kant en revient à la négativité et à la privation, dont Burke avait montré le rôle actif ; et il voit dans le sublime un principe fondamental de la faculté de juger qui nous « détermine » ou plutôt qui nous « destine » (*bestimmt*) à penser l'impossibilité de la présentation des Idées dans le sensible et, donc, à saisir ce qui manque à nos facultés sensibles les plus hautes. Reste que, malgré ses réticences devant toute phénoménologie ou psycho-phénoménologie du sublime, Kant privilégie la « nature brute » comme source du sublime. Voilà ce dont il faut se souvenir lorsqu'on aborde « l'esthétique » de Hegel qui se caractérise à la fois par l'exclusion de « l'art de la nature » dont nous avons vu le rôle central au XVIII^e siècle et par la réduction de la part donnée au sublime. L'esthétique, avec Hegel, ne concerne plus que l'art humain et, dans l'art humain, elle a pour objet le beau. Ainsi jouit-elle de tous les avantages d'une solide définition disciplinaire, appuyée sur la récente fondation de l'histoire de l'art.

De ces oppositions et de ces combinaisons entre sublimes figuré et abstrait, négatif et positif, esthétique et philosophique, on n'est pas seulement conduit à une dialectique du fragmentaire et du total : c'est toute la question de la *Versinnlichung*

de l'Idée, de son passage dans le sensible, qui se trouve convoquée. La connaissance symbolique qui, chez Leibniz, s'opposait à la connaissance intuitive, est réhabilitée par Kant ; mais si le symbole kantien permet l'intuition de l'Idée, celle-ci reste indirecte et analogique. Tout le problème sera de comprendre la diversité des formes d'intuition et de réhabiliter notamment l'allégorie, longtemps considérée comme un « galimatias », selon l'expression de Du Bos.

Si l'on rassemble alors différents arts sous la rubrique d'« arts des pierres » – joaillerie, sculpture, architecture –, leur vocation se modifie-t-elle à la fin du siècle des Lumières ? Parfois utilisées comme de simples matériaux dénués d'efficacité propre, les pierres continuent d'engendrer non seulement l'éblouissement devant leur splendeur, mais le souci de la faire rayonner.

Les pierres et les arts

Dans la peinture de paysage, les pierres et les roches deviennent des marqueurs essentiels du lien de l'homme avec la terre ; leur présence est riche d'émotions esthétiques, comme en témoignent Friedrich, Carus, Ruskin, Turner, ou encore Calame. Mais, si la peinture utilise des pierres pour fabriquer ses pigments et s'inspire de leur diversité dans ses compositions, elle ne les manie pas directement, comme le font, au contraire, l'architecture, la sculpture ou encore la gravure.

Le triomphe du néoclassicisme entraîne une revalorisation de la sculpture sur pierre, avec Bouchardon, Pigalle ou Falconet et, plus tard, Canova, David d'Angers, Carpeaux, Thorwaldsen. Sous l'influence de Caylus, de Winckelmann ou de Diderot, la sculpture tend à apparaître à la fois comme un art de la soustraction (*via di levare*), n'ayant pas la possibilité de revenir sur son opération, et comme un art de la révélation, libérateur de l'Idée et proche de la philosophie. Ce n'est pas un hasard si Pygmalion, ce symbole du narcissisme créateur, est un sculpteur, non un peintre : son art semble au plus proche de la vie.

De son côté, l'architecture connaît une crise sans précédent avec l'éclatement, vers la fin des Lumières, du système architectural qui prévalait depuis la Renaissance. La rivalité entre architectes et ingénieurs s'accroît, cependant qu'une architecture dite révolutionnaire et souvent « de papier » (Ledoux, Boullée), trouve son maître en Piranèse. Pierres sauvages, nues ou gravées, contre pierres domestiquées, lisses et sages...

Le paradoxe de la pierre romantique – symbole d'éternité saisi d'une plasticité à la fois inquiétante et exaltante – apparaît dans le renouveau de l'architecture gothique au XIX^e siècle : nombreux et prestigieux sont les châteaux et les cathédrales néogothiques construits en Angleterre et aux États-Unis ; et le gothique-troubadour

est à la mode dans toute l'Europe du premier XIX^e siècle. Entre 1824 et 1843, le roi de Savoie Charles-Félix reconstruit l'abbatiale de Hautecombe en un style gothique flamboyant, architecture et sculpture mêlées dans une étonnante et continue dentelle de pierre, pour en faire un mausolée dynastique...

La littérature, les pierres et le temps

Bien présentes dans la littérature de l'époque, les pierres cristallisent une rêverie, dont les prolongements sont à la fois esthétiques et métaphysiques. Que nous révèlent-elles du rapport entre l'homme et la nature ? Dans ses *Études de la nature*, Bernardin de Saint-Pierre fait une large place aux harmonies existant entre l'homme et les règnes de la nature : l'univers paraît régi par un principe de convenance, ordonné par la Providence. Cette idée d'harmonie conduira Chateaubriand à voir dans les forêts du Nouveau Monde, un temple dont les voûtes offrent un abri aux prières des hommes. L'idée d'une « analogie universelle » se propage à l'âge romantique, qui tend à spiritualiser la matière, en rompant les frontières édifiées par la Raison. Comme le dit Lamartine, elle confère une âme aux « objets inanimés », ce qui conduit Nerval : « Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ! »

L'univers est ainsi sacralisé par ce que Georges Gusdorf appelle « la vertu communicative de la divinité de l'homme ». La littérature romantique célèbre l'homme comme « un complexe de tout ce qui l'entoure » ; ce qui suscite un intérêt nouveau pour la vie élémentaire, enracinée dans la minéralité. Ainsi, la pierre – chez Hugo – est-elle prise dans un processus naturel de transformation, qui en fait le premier degré d'une montée vers les formes supérieures d'existence.

Mais n'y a-t-il pas une évolution au cours du siècle romantique ? Si l'idée d'harmonie l'emporte au début, les pierres ne viennent-elles pas fixer les angoisses humaines face à la Nature, soupçonnée d'être, comme l'écrit Vigny, « l'impas-sible théâtre / Que ne peut remuer le pied de ses acteurs ». Il lui prête ces paroles : « Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre / Mes colonnes de marbre ont les dieux pour sculpteurs / Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs, à peine / Je sens passer sur moi la Comédie humaine. » D'autres, tel Huysmans, lisent dans la minéralité les signes d'une catastrophe qui révèle les potentialités entropiques du Vivant. La lune, dont rêve Jacques Marles dans *En rade*, est un astre mort, tombé en catalepsie après une violente crise d'hystérie. À la fin du siècle, l'intuition d'un possible divorce entre l'homme et l'univers conduira ainsi le roman d'anticipation à imaginer la « mort de la terre ». Tel est le titre d'un récit de J. H. Rosny aîné, qui imagine la disparition des plantes, des animaux et des hommes au profit d'un autre règne issu du minéral : les « ferromagnétaux ».

On peut donc poser la question : la littérature n'a-t-elle pas associé étroitement les pierres à la temporalité? N'a-t-elle pas fait des pierres une épreuve du temps et de l'histoire? Dès la fin du XVIII^e siècle, avec Volney, elles sont une incitation à la méditation sur « la ruine des empires ». Venise, pour Chateaubriand, est une ville-tombeau, qui prend à ses yeux les dimensions d'un gigantesque *memento mori*. Cette assumption des ruines, comme signes ambigus de l'impermanence des choses, de l'écroulement des civilisations, mais aussi d'une sourde résistance à la destruction, qui stimule la mémoire, s'exprime par la promotion concomitante du sublime. Celui-ci triomphe aussi dans l'évocation des paysages de montagne, sous la forme du colossal (Senancour parle de l'impression de « colosse sans forme » que donne la contemplation des montagnes du Valais).

Le souvenir du vandalisme révolutionnaire, qui lie le devenir des pierres à celui des sociétés, avive la conscience de la précarité. Il contribue à l'apparition d'écrivains « antiquaires » – Mérimée, dont on connaît le rôle dans la mise en œuvre, après 1830, d'une politique de conservation du patrimoine – ou collectionneurs, tels les Goncourt. Au-delà de la dimension de la temporalité, le désir de conservation ne fait-il pas des pierres les témoins des drames de l'Histoire? On peut montrer, par exemple, que chez Hugo, la métaphore récurrente du « bloc » objective une chute funeste au plus bas de l'échelle des êtres, dans le monde minéral, témoigne de l'appesantissement de l'Histoire. Chargée de puissance négative, l'inertie de la matière empêche le mouvement de la vie : ne devient-elle pas alors une figure du Mal historique? Dans la figure de la pierre, le siècle aurait-il parcouru une courbe allant de l'harmonie au chaos?

Poésie, minéralisation, création

L'imaginaire minéral apparaît essentiellement plastique, voire réversible. Le processus de minéralisation, quand il aboutit à la formation de rubis, de diamants, de marbre ou d'albâtre, permet aussi aux poètes de représenter le processus créateur. L'œuvre de Gautier abonde en objets d'orfèvrerie, en parures, et l'on a pu montrer l'insistance du mythe de Pygmalion. Ce tropisme minéral, qui assigne à l'art la mission de triompher de la mort par la beauté – permet peut-être, plus subtilement, de « donner à qui contemple la statue, le bijou, l'édifice, le bonheur de percevoir le passé non comme figé, disparu, mais comme épaisseur vivante » (Jean Gaudon). Ne conduit-il pas à une esthétique de l'artifice?

Cette fortune du minéral connaîtra une glorieuse postérité chez Baudelaire (« Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre »), Huysmans (la Salomé couverte de bijoux d'*À rebours*) ou encore Mallarmé (« Tombeau d'Edgar Poe » :

« Calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur, / Que ce granit du moins montre à jamais sa borne / Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur ». N'oublions pas Rimbaud. Le monde vitrifié, gelé, pétrifié qui envahit sa poésie tente de fixer des vertiges, d'étreindre la « réalité rugueuse », si bien qu'on a pu dire que les *Illuminations* étaient « une sorte d'ascèse ludique » : « des fêtes pour des étés desséchés dans un monde minéral » (Pierre Brunel).

Lieux et paysages

L'attention aux pierres passe aussi par la promotion de certains lieux. Le roman gothique procède d'un imaginaire du château, du cloître, du manoir, avec ses passages secrets, ses souterrains, ses *in-pace*, dont l'enracinement dans une architecture inquiétante accompagne la mode du Moyen Âge. Si les fantasmagories minérales favorisent souvent un mouvement rétrograde, qui ramène aux temps anciens voire à l'inquiétante étrangeté des origines (la caverne de Porticci, où Cazotte fait apparaître Biondetta dans *Le Diable amoureux*), ne peut-on penser qu'elles s'emparent aussi des lieux de la modernité ?

La ville et ses monuments deviennent, en effet, des objets littéraires, chez Mercier, puis chez Balzac. La gageure des « Tableaux parisiens » de Baudelaire est d'y trouver l'inspiration et d'y édifier de « féériques palais » par la grâce de l'imagination : « dans les plis sinueux des vieilles capitales, / [...] tout même l'horreur, tourne aux enchantements ». Le naturalisme à l'inverse s'efforce de donner, par une observation cruelle, c'est-à-dire exacte, une dignité littéraire aux lieux où s'expriment de nouvelles formes de pathologie sociale : la mine dans *Germinal*, mais aussi l'atelier d'imprimerie dans *Les Sœurs Vatard*.

En littérature aussi – on le voit – l'attention portée au monde minéral, dans le large empan de ses manifestations, contribue à renouveler la description de paysage et la matière des productions fictionnelles. Par leur capacité à figurer les inquiétudes et les rêves des hommes, les pierres justifient qu'on applique à la littérature de notre période la formule baudelairienne : « palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout [...] devient allégorie ».

Conclusion : actualité de la question

« Avoir une âme pour les pierres » : tel était le souhait que proférait Lenz, le poète errant, qui occupe le premier plan du récit éponyme de Georg Büchner, écrit en 1836. Le désir « romantique » porte l'homme à rechercher l'intimité avec les roches, les forêts, les nuées. Certains romantiques sont allés plus loin au point

de souhaiter devenir eux-mêmes pierres. Mais pouvons-nous encore entendre ces vœux, alors que nous sommes entrés dans l'ère de « l'anthropocène » (Paul Crutzen, 1995) – ère à laquelle l'être humain est devenu une force géologique majeure et redoutable, dans la mesure où il ne cesse de modeler l'environnement à son seul profit ?

Alors que les sciences naturelles se posent des questions bien différentes de celles de l'époque romantique, et que les théories de la matière abordent des dimensions et des objets que le XIX^e siècle a ignorés, il paraît d'autant plus nécessaire, aujourd'hui, de renouer des relations plus intimes avec la nature inerte aussi bien que vivante, autrement dit de réactiver le lien entre « l'homme et la Terre », selon l'expression d'Éric Dardel, l'un des inspirateurs de la géographie humaniste. Et ce lien peut naître non seulement de nouveaux savoirs, mais d'une nouvelle manière d'envisager la connaissance, tout comme la parole et les arts, en les rapportant à leur lieu, à la *pierre du monde* .

Quoi qu'il en soit, notre approche pluridisciplinaire vise à donner une portée heuristique à l'étude comparée qui nous avait déjà tant servi dans les réflexions sur les nuages. Comment les sciences et les arts se rejoignent-ils ou plutôt s'articulent-ils et s'hybrident-ils ? Il faut connaître, il faut imaginer, mais il faut aussi conjuguer la science et l'art, ou certaines sciences et certains arts. L'originalité de notre ouvrage tient à un effort soutenu pour penser des croisements effectifs. Il s'agit de s'enfoncer dans les disciplines, mais aussi de traverser les cloisons qui les séparent pour comprendre comment elles se renouvellent non seulement de l'intérieur, mais de l'extérieur.