

## L'ESTHÉTIQUE DU PAYSAGE DANS LES *VOYAGES DANS LES ALPES*

---

Claude Reichler

Les historiens des sciences se sont plu à relever les qualités d'observateur de Saussure: roches, fossiles, plantes, mousses, eaux et nuages..., rien n'échappe à l'œil du naturaliste. En lisant les *Voyages dans les Alpes*, on constate que l'attention géologique et morphologique la plus minutieuse alterne avec de vives et belles descriptions dès que le voyageur présente à ses lecteurs des paysages. Plus que d'alternance, il s'agit d'une complémentarité entre la jouissance esthétique et le travail scientifique<sup>1</sup>. Car, même si ces deux activités sont distinctes et se succèdent dans le temps, le regard de Saussure est *un*, et ce serait une erreur de séparer les deux aspects de sa passion pour la montagne. L'un et l'autre vont de pair, dans les paysages plus qu'ailleurs encore, puisque ceux-ci sont à la fois témoins des évolutions géologiques et sources des plaisirs esthétiques. Ils sont le lieu où se nouent des rapports complexes entre la nature, la culture et le sujet percevant.

Saussure ne boude jamais les plaisirs paysagers: tout au long de son récit, on voit l'excursionniste noter «l'aspect d'une vallée», une «belle vue», une «situation charmante». On le voit apprécier les «jolis villages», les «spectacles ravissants», les «vues délicieuses»... En remontant le cours de l'Arve ou en parcourant la vallée de Chamonix, il multiplie les bonheurs du pittoresque et le sentiment du beau. Sur le clavier de l'âme du voyageur, la nature éveille des émotions précieuses; elle en multiplie les échos intérieurs.

<sup>1</sup> Il arrive à Saussure de le dire explicitement: «Après avoir joui de l'ensemble de ce grand tableau, si l'on vient à considérer en observateur la forme des rochers [...]» (*Voyages*, t. II, p. 286).

Dans l'expression de ces émotions, on l'aura remarqué par les quelques exemples ci-dessus et on le verra mieux encore par la suite, Saussure ne cherche pas d'abord à être original. Les adjectifs sont codés, les sensations répertoriées dans les philosophies de la perception et les traités du beau. Mon propos visera donc à restituer à leur époque et à leur contexte intellectuel, les sentiments si volontiers notés par Saussure; je tenterai de déployer leur variété et de faire apparaître l'ordonnance significative que leur confère l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette esthétique dont le caractère propre est, selon l'expression de Jacques Chouillet, «l'élucidation du réel sensible<sup>2</sup>».

Mais d'autre part, en lisant attentivement les descriptions paysagères dans les *Voyages dans les Alpes*, on découvre des éléments qui échappent aux cadres prévisibles de la culture des Lumières et nous parlent plus directement. Je voudrais montrer que, si la mise en évidence du rôle des modèles culturels est nécessaire, elle n'est cependant pas suffisante, et que les expériences racontées dans les *Voyages dans les Alpes* permettent de la compléter, en nous rendant attentifs au rôle du corps dans l'expérience des paysages.

### Une échelle des valeurs esthétiques

Dans les quelques exemples cités précédemment, je me suis limité à un seul type de paysage, à un seul registre de sensations, celui que caractérisent des adjectifs tels «aimable», «agréable», etc. Si on le rapporte à la représentation peinte, c'est ici le registre le plus connu du pittoresque, qui ménage des *vues*, des dispositifs organisés, qui fait apparaître dans la nature des étagements, des perspectives, des harmonies de couleurs et de formes. Ce registre, le plus «bas» dans la hiérarchie des sentiments esthétiques évoqués par Saussure, répond au thème pastoral: les vues mettent en scène des vallées, des chalets, des champs cultivés, des gazons et des fleurs... C'est l'espace, devenu mythique à partir de Gessner et de Rousseau, de l'idylle et des bonheurs arcadiens. Cet espace n'est pas absent des *Voyages*, au contraire: ses promesses et ses nostalgies y sont intégrées comme une première étape sur l'échelle des valeurs esthétiques, comme un attrait accessible au voyageur dès le premier moment qu'il aborde la montagne.

Mais il y a des gradations dans la perception, et des niveaux dans les descriptions. Au-dessus de l'aimable et du délicieux (*au-dessus* étant à prendre dans un sens qualitatif, mais aussi géographique, du moins dans la plupart des cas), on trouve le grand et le beau. Ces qualifications ne s'appliquent

---

<sup>2</sup> CHOUILLET 1974, p. 8.

pas aux mêmes objets que les précédentes. L'espace ici est plus étendu, les lointains plus élevés, les tensions plus marquées: on se trouve sur les hauts cols, sur les belvédères d'altitude, on marche sur les glaciers, au pied des pics et des aiguilles. L'homme est diminué, sinon écarté, les habitations et les cultures sont absentes. La nature laisse voir sa puissance en même temps que son organisation et les rapports de ses composantes. Le terme de *vue* se rencontre encore parfois, mais il tend à être remplacé par ceux de *tableau* et de *spectacle*. C'est, par exemple, «le spectacle le plus beau et le plus extraordinaire», «une décoration [un décor] aussi belle que singulière», «un des plus beaux aspects», «une vue de la plus grande beauté», «un tableau magnifique»...

Le thème pastoral, la vie simple et heureuse se sont éloignés. Mais un autre contenu apparaît, lié au Beau: celui de la connaissance et de la pensée, du Vrai, celui des «grands secrets de la nature». Voici quelques descriptions où apparaît cette solidarité du beau et du vrai:

«Ces immenses et antiques rochers, noircis par les eaux qui distillent sur leurs flancs, et entrecoupés de neiges et de glaces resplendissantes, vus par un beau jour au travers de l'air transparent de ces hautes régions, présentent le plus grand spectacle qu'il soit possible d'imaginer. La vue que l'on a du haut de l'Etna est sans doute plus étendue et plus riante, mais celle de la chaîne des Alpes que l'on découvre de la cime du Buet, est peut-être plus étonnante: elle excite dans l'âme une émotion plus profonde, et donne plus à penser au philosophe».

Et plus loin:

«Ceux-là seuls qui se sont livrés à ces méditations sur les cimes des hautes Alpes savent combien elles sont plus profondes, plus étendues, plus lumineuses, que lorsqu'on est resserré entre les murs de son cabinet»<sup>3</sup>.

Saussure se rend à deux reprises sur le Cramont, belvédère propice à l'observation du Mont-Blanc, pour tenter de mieux comprendre la structure de la chaîne. C'est en 1774 qu'il aura ce fameux «rêve» géologique, ou plutôt cette sorte de vision intellectuelle grandiose, qui semble lui promettre une intelligence totale de la formation des Alpes<sup>4</sup>. Là encore, il se montre convaincu que le beau donne accès au vrai:

«J'éprouvai une sensation inexprimable en me retrouvant sur ce magnifique belvédère [...]. Aucun nuage, aucune vapeur ne nous dérobaient la vue des objets que nous venions contempler, et la certitude de jouir pendant plusieurs heures de ce grand spectacle donnait à l'âme une assurance qui redoublait le sentiment de la jouissance. [...]

<sup>3</sup> *Voyages*, t. I, pp. 506-507.

<sup>4</sup> A. V. Carozzi a montré que la page des *Voyages dans les Alpes* se rapportant au séjour sur le Cramont de l'été 1774 a été rédigée le 27 juillet 1778 et sera insérée dans le t. II. Voir CAROZZI 1998, pp. 333-334.

«Ces six heures [passées sur le Cramont] sont certainement celles de ma vie dans lesquelles j'ai goûté les plus grands plaisirs que puissent donner la contemplation et l'étude de la nature»<sup>5</sup>.

La beauté sans faille découverte sur le Cramont et la révélation intellectuelle qui l'accompagne sont filles de la cohérence et de la proportion. Saussure s'appuie sur une définition de la beauté conforme aux théories esthétiques classiques, qui définissent le beau comme *forme*, c'est-à-dire comme ordonnance des parties, mesure, harmonie. On voit que cette *élucidation* des paysages (pour reprendre le terme de Jacques Chouillet) repose sur une ontologie esthétique et que celle-ci est applicable par degrés: aux lieux aimables et charmants répondent les activités agrestes et les plaisirs oisifs, le domaine de l'utile et du bon; aux déploiements grandioses est réservé le vrai. Un style approprié convient à chaque niveau: celui de la vérité et de la grandeur se nomme précisément «style élevé»; l'hyperbole et le superlatif n'y sont pas rares, mais Saussure les emploie en toute rigueur, c'est-à-dire comme des marques propres à la noblesse des choses, non à l'emphase d'une rhétorique<sup>6</sup>.

On peut faire la contre-épreuve de cette ontologie. Lorsque les hauteurs ne sont pas belles, nous n'y reconnaissons rien, elles perdent toute valeur. Il arrive à Saussure de décrire des non-paysages, une nature inorganisée, des espaces dénués de rapports perceptibles, hors catégories si l'on peut dire. L'appellation qui convient à ces lieux sans forme ni vérité c'est, significativement, le *sauvage*. Ainsi au col du Bon-Homme:

«Toute cette traversée et la vue même que l'on a du haut de ce passage sont extrêmement sauvages: on ne voit que des entassements de montagnes arides, incultes et sans physionomie; c'est une tristesse insipide, qui n'a rien de grand ni de majestueux, et qui n'apprend rien d'intéressant à l'observateur».

Et plus loin, lors de la descente, à propos d'un hameau nommé Le Chapiu:

«C'est le fond d'un entonnoir entouré de hautes montagnes nues et sauvages [...]. Quand on est là, on ne comprend ni par où l'on est venu, ni par où l'on en pourra sortir»<sup>7</sup>.

La grandeur ne constitue pourtant pas le dernier terme de la gradation. Au-dessus d'elle se trouvent le majestueux et le terrible, et finalement le

<sup>5</sup> *Voyages*, t. II, pp. 331 et 345.

<sup>6</sup> On saisit là une opposition fondamentale entre l'écriture de Marc-Théodore Bourrit et celle de Saussure: chez Bourrit, les hyperboles desservent la visée du vrai, pour vouloir trop accentuer le pathos et l'enthousiasme.

<sup>7</sup> *Voyages*, t. II, pp. 181 et 183.

sublime. Voici la vue du Talèfre, «majestueuse et terrible», voici «les beautés terribles des rochers et des glaces»... Même si elles sont rares et extrêmes, les perceptions répondent là encore à des stimulations qu'on peut classer, et suscitent des sentiments répertoriés. On pourrait s'attendre à trouver, dans ces moments consacrés au grand, et plus encore au majestueux, l'évocation d'un Grand Architecte, de cet Etre que le XVIII<sup>e</sup> siècle des déistes conçoit comme raison et comme origine. Saussure est plus que discret sur ce point, et peut-être même sceptique. Décrivant le surgissement mystérieux de l'Orbe au pied d'un rocher du Jura, il évoque les poètes antiques qui ont fait des fontaines et des sources le séjour des divinités, et ajoute :

«La pureté de ses eaux, les beaux ombrages qui l'entourent, les rochers escarpés et les épaisses forêts qui en défendent l'approche; ce mélange de beautés tout à la fois douces et inspirantes cause un saisissement difficile à exprimer, et semble annoncer la secrète présence d'un Etre supérieur à l'humanité»<sup>8</sup>.

La tournure modale («semble annoncer») enlève toute positivité à l'énoncé: cet Etre supérieur est-il vraiment d'une autre nature que les nymphes et les déesses représentées par les Anciens au bord des fontaines? Sa mention renvoie d'abord à un registre de la pensée, à une *idée* surgissant par l'effet d'une stimulation particulière; elle renvoie aussi à des croyances et à des noms donnés par les hommes aux créatures nées de leur imagination. On peut penser que pour Saussure, la vérité à laquelle les paysages – et l'esthétique en général – donnent accès reste de l'ordre d'une ontologie naturelle, non d'une métaphysique.

### Le sublime

Tel un bon arrangeur, un manipulateur habile, on dirait que la montagne joue des contrastes pour mieux faire apprécier les émotions qu'elle procure. Ainsi la vallée de l'Arve «n'offre pas seulement des tableaux du genre terrible; on en voit d'infiniment doux et agréables». Ces moments de co-présence des contraires sont nombreux dans les *Voyages*. On quitte un objet ravissant, un point de vue charmant, on détourne à peine son regard de la vallée et tout à coup l'on aperçoit des montagnes «colossales» qui «étonnent par leur hauteur», qui «effraient par leur stérilité». Même vue des plus hauts glaciers, la vallée de Chamonix reste «une riante vallée»; le lac de Chède réveille, «au milieu des aspects sauvages de ces hautes

\* *Voyages*, t. I, pp. 311-312. De semblables notations sont extrêmement rares dans le texte des *Voyages*.

montagnes, des idées si calmes et si douces»<sup>9</sup>. Sont ainsi brusquement rapprochés les repères les plus éloignés sur la ligne continue des sensations, les états opposés de l'émotion esthétique. En posant une échelle des affects et en observant les effets de leur confrontation, différée ou soudaine, Saussure illustre la philosophie expérimentale et sensualiste développée à partir de Locke et représentée en France par l'œuvre de Condillac ou, à Genève même, par Charles Bonnet. Cette philosophie était d'ailleurs la base de la théorie de la connaissance qu'avaient adoptée la plupart des scientifiques, par opposition à l'innéisme des successeurs de Descartes.

A l'empirisme répond aussi l'idée d'un accroissement qualitatif du savoir apporté par la succession et la variété des expériences, puisque perception, sensation et entendement s'entraînent l'un l'autre, que l'esprit ne s'ouvre et ne s'accomplit qu'à travers les sens. L'amateur de paysages est comme cette statue imaginée par Condillac: ses yeux s'ouvrent, ses oreilles entendent, ses pores se dilatent, et par les flots de sensations qu'elle aspire, sa compréhension augmente et se parfait. Le sensualisme rend compte ainsi, aux yeux de Saussure, du fait que l'air vif des hauteurs, la luminosité plus intense, l'espace dégagé contribuent à libérer et à démultiplier l'action des sens, donc celle de l'esprit: d'où les fréquentes exclamations de bonheur de ce philosophe des grands chemins qu'est Saussure; d'où les plaintes et la mélancolie ressentie lorsqu'il se trouve, comme il dit, «resserré entre les murs d'un cabinet»: il pense moins bien...

Il y a pourtant encore un au-delà à ces accomplissements esthétiques et scientifiques. Un moment où tout bascule, où les limites de la contemplation et du plaisir paraissent franchies, où le corps est comme anéanti tandis que l'esprit plonge dans l'angoisse: c'est le sublime. Je ne ferai qu'approcher la question ici, renvoyant pour l'essentiel à une étude précédente en ce qui concerne Saussure, et au grand ouvrage de Baldine Saint Girons pour le développement de la notion elle-même<sup>10</sup>.

Au glacier du Talèfre, Saussure décrit le spectacle immense, la pure lumière, le silence rompu seul par la chute des blocs de glace, la solitude des rocs. Après avoir noté «l'impression mêlée d'admiration et de terreur» qui naît de la contemplation, il poursuit:

«Et quand on se rappelle la belle végétation et les paysages que l'on a vus les jours précédents dans les basses vallées, on est tenté de croire qu'on a été subitement transporté dans un autre monde oublié par la nature, ou sur une comète dans son aphélie»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> *Voyages*, t. I, p. 412.

<sup>10</sup> Voir REICHLER 1994; SAINT GIRONS 1993.

<sup>11</sup> *Voyages*, t. II, p. 30.

Le contraste des lieux et des représentations, présent dans la mémoire, distend plus encore les émotions, éloigne toute comparaison en faisant entrer l'âme dans un autre espace, l'espace du non-humain et de l'incomparable.

Mon second exemple est pris dans le récit de la tentative faite en 1785 pour escalader le Mont-Blanc. Après avoir admiré, d'un observatoire en haute altitude, un coucher de soleil dans une atmosphère irradiée de colorations étranges, toute la «beauté et la magnificence du spectacle» (c'est le registre du grand et du majestueux), Saussure revient seul sur les lieux durant la nuit, laissant ses compagnons reposer dans l'abri, un peu plus bas :

«Le ciel était alors parfaitement pur et sans nuages, la vapeur ne se voyait plus que dans le fond des vallées: les étoiles brillantes, mais dépouillées de toute espèce de scintillation, répandaient sur les sommités des montagnes une lueur extrêmement faible et pâle, mais qui suffisait pourtant à faire distinguer les masses et les distances. Le repos et le profond silence qui régnaient dans cette vaste étendue, agrandie encore par l'imagination, m'inspiraient une sorte de terreur, il me semblait que j'avais survécu seul à l'univers, et que je voyais son cadavre étendu sous mes pieds. Quelques tristes que soient les idées de ce genre, elles ont une sorte d'attrait auquel on a de la peine à résister. Je tournais plus fréquemment mes regards vers cette obscure solitude que du côté du Mont-Blanc, dont les neiges brillantes et comme phosphoriques, donnaient encore l'idée du mouvement et de la vie»<sup>12</sup>.

Horreur et admiration, terreur et attrait sont les termes mêmes qu'utilisait Edmund Burke dans son ouvrage sur le sublime et le beau, paru en 1757<sup>13</sup>. Il y proposait une analyse des émotions esthétiques dans le cadre d'une psychologie des passions. Il admettait aussi, contrairement à Kant, à la fin du siècle, qu'il existe dans la nature des lieux et des objets aptes à produire chez l'homme un sentiment sublime, précisément parce qu'ils lui apparaissent comme une menace en même temps qu'il les admire. Quoiqu'ils soient naturels, ces objets expulsent l'homme de son espace familier et le projettent dans une jouissance inquiète et aiguë. Tels sont, pour les paysages, les monts qui se perdent dans les nuées, les précipices, la tempête, l'obscurité... On le voit, même s'il est situé du côté de l'anéantissement et de l'informe (par opposition au beau), même s'il marque une cassure dans l'échelle jusqu'alors graduée des émotions esthétiques, le sublime auquel se réfère Saussure ne rompt pas la correspondance entre les affects du moi et les éléments de la nature. Il la rend douloureuse et désigne dans la mort sa limite.

<sup>12</sup> *Voyages*, t. II, p. 562.

<sup>13</sup> BURKE 1757.

Bien que l'ouvrage de Burke ne figure pas dans le catalogue de la bibliothèque du savant genevois, on peut être certain qu'il l'a lu<sup>14</sup>. Il connaît les théories de la connaissance et les esthétiques de son siècle. Il possède le *Traité du Beau* (1715) de Jean-Pierre de Crousaz, qui est un cartésien; il possède aussi le *Spectator* d'Addison et Steele, où il a pu lire l'essai de Joseph Addison intitulé « On the Pleasures of Imagination », paru en 1712 et resté célèbre; il a acquis le livre de Sulzer sur les beaux-arts paru en 1772<sup>15</sup>; il a rangé le *Traité des sensations* (1754) de Condillac parmi les ouvrages d'histoire naturelle; quant aux œuvres scientifiques et philosophiques de Charles Bonnet, il est presque inutile de redire combien elles l'ont influencé... Ce substrat intellectuel et culturel présent dans son texte rend les Alpes – si neuves et indomptées qu'elles puissent être par ailleurs – familières aux lecteurs informés de ce dernier quart du siècle. Il les rend désirables, explorables, les fait entrer dans des schèmes mentaux connus. Elles sont le laboratoire du savant; elles vont devenir, pour des milliers de voyageurs, le terrain expérimental de leur sensibilité.

#### Paysages vus et paysages parcourus

Mais faisons un pas de plus, et relisons de plus près les descriptions de paysages. On remarque qu'elles sont de deux sortes. La première sorte – la « vue », le « tableau » – suppose un sujet immobile contemplant un morceau de nature découpé comme une fenêtre dans la continuité du monde. Dans le texte des *Voyages*, ces descriptions sont précisément marquées. Elles ont un début et une fin, leur thème est indiqué puis développé, et elles constituent une pause dans le fil de la narration. Tout comme le récit, le cours du temps est interrompu pour donner à la contemplation le loisir de se déployer. La fonction de *voir* s'autonomise, du moins dans la représentation que le texte en propose.

Le second mode de description présente un paysage parcouru, et non seulement vu, par un sujet en mouvement. On évite le découpage préalable de l'espace, cette lisière mentale qui vient border et encadrer la perception. Ce mode descriptif n'a pas d'équivalent pictural en Occident, mais il correspond assez bien aux rouleaux des représentations chinoises de paysages, dans lesquelles l'œil du spectateur est invité à se promener et à se perdre. Il

<sup>14</sup> Voir CAROZZI & BOUVIER 1994. Ce catalogue dressé par Saussure lui-même à la fin de sa vie, ne comporte que les ouvrages de sa bibliothèque scientifique, et ceux qu'il estimait apparentés. On peut rappeler d'autre part que la fille d'Horace-Bénédict, Albertine, avait en chantier un ouvrage sur le sublime.

<sup>15</sup> *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Sulzer fonde son esthétique sur les notions d'agréable et de désagréable, et donc sur le rôle des sensations.



est très fréquent dans les textes de voyage, et tout particulièrement dans les *Voyages dans les Alpes*, où le mode d'écriture le plus régulier est précisément l'itinéraire:

«Mais vers le bas le paysage devient très riant; *on côtoie* un ruisseau bordé d'un côté d'un petit bois de mélèzes, et de l'autre, de belles prairies. Puis, au pied de la montagne, *on voit* une colline couverte de champs bien cultivés et parsemés de maisons de bois»<sup>16</sup>.

*On côtoie/on voit*: le récit ne s'arrête pas, des événements surviennent, du temps s'écoule. C'est cela qui permet les télescopages de registres sensibles, les vues contrastées, l'esthétique de la surprise qu'on recherche dans les Alpes, la succession des objets et des impressions:

«Quand on est au milieu du glacier, ces ondes paraissent des montagnes, et leurs intervalles semblent être des vallées entre ces montagnes. Il faut d'ailleurs *parcourir* un peu le glacier *pour voir* ses beaux accidents, ses larges et profondes crevasses, ses grandes cavernes, ses lacs remplis de la plus belle eau renfermée dans des murs transparents de couleur d'aigue-marine; ses ruisseaux d'une eau vive et claire, qui coulent dans des canaux de glace, et qui viennent se précipiter et former des cascades dans des abîmes de glace»<sup>17</sup>.

En lisant les *Voyages dans les Alpes*, on se rend compte aussi que la perception des paysages n'est pas affaire que de la vision. Dans les paysages en mouvement, mais en fait aussi dans les «tableaux» de montagne, d'autres sens participent à la perception, d'autres processus sont en jeu: l'ouïe, qui permet de différencier le proche et le lointain, et qui forme toute une expressivité sonore; le toucher, essentiel si on y inclut la marche, le jeu des muscles, la qualité du sol, la perception de l'air et des vents, le chaud et le froid; les sens qui fournissent des indicateurs directionnels et la connaissance de la situation propre par rapport aux objets environnants, à la profondeur, au vide et au plein. Tous ces sens externes, mais aussi internes (kinesthésique, cénesthésique, statique), accompagnent, soutiennent et parfois précèdent la vision<sup>18</sup>. Ils en constituent l'appui charnel, faisant du paysage un phénomène qui ne peut être réduit au scopique et au mental, mais

<sup>16</sup> *Voyages*, t. I, p. 470; je souligne. L'arrivée dans la vallée de Chamonix est un merveilleux exemple de ce type de description.

<sup>17</sup> *Voyages*, t. II, p. 10-11; je souligne «parcourir pour voir».

<sup>18</sup> On pourrait considérer la célèbre gravure circulaire du Buet qui figure dans le vol. I des *Voyages*, non seulement comme une prouesse optique, une tentative de dépasser les limites de la représentation en perspective du «triangle visuel», mais aussi comme une marque de l'immersion du sujet dans l'espace, particulièrement sensible en haute montagne. Saussure présente cette image comme un essai de faire apparaître «l'ensemble et l'enchaînement [...] des objets tels qu'il [le spectateur] les voit réellement sur les circonférences et dans l'intérieur d'un nombre de cercles dont il est le centre» (p. 496).

qui est un phénomène anthropologique complet, d'ordre cénesthésique, c'est-à-dire concernant tous les sens dans leurs interactions, se produisant pour et par le corps tout entier. Saussure donne à ce phénomène, dans le *Discours préliminaire des Voyages dans les Alpes*, la vertu d'une émotion originelle:

«Pour moi j'ai toujours eu pour [les montagnes], dès l'enfance, la passion la plus décidée; je me rappelle encore le saisissement que j'éprouvai la première fois que mes mains touchèrent le rocher de Salève, et que mes yeux jouirent de ses points de vue»<sup>19</sup>.

Le paysage est un événement qui arrive au corps, et dont le réglage mental se fait par une visée de la conscience. Il est indispensable de faire abstraction de l'effet des modèles préformés dans le moment de la perception, si l'on veut comprendre celle-ci comme telle. Mais la conscience n'est pas pour autant solipsiste; elle est évidemment plongée dans une culture. La théorie du paysage la plus adéquate combinerait une phénoménologie et une histoire culturelle.

Ce n'est ici le lieu de développer ces idées d'un point de vue théorique<sup>20</sup>. Je ne peux que les donner à pressentir dans la manière dont Saussure approche les descriptions de paysages, et avant tout dans l'importance qu'il accorde à la question du corps. Il voue au corps en mouvement une attention aiguë: la marche dans tous ses aspects; la respiration et ses modifications; l'effet des variations de la température sur la physiologie. On sait avec quelle précision il note les troubles produits par la raréfaction de l'air en altitude, et tout autant le sentiment de bien-être procuré par l'élévation modérée. Mais le plus intéressant pour notre propos réside dans la corrélation que Saussure effectue entre la cénesthésie perceptive et l'échelle des émotions esthétiques analysées dans la première partie de cette étude. Reprenons-les rapidement.

Les paysages aimables sollicitent peu le corps; ils correspondent à des lieux de bien-être aisément accessibles: les *Voyages dans les Alpes* indiquent toujours la qualité des chemins dans les vallées, la possibilité de faire usage de mulets ou de chevaux, l'agrément de la route, l'absence de fatigue. C'est avec l'altitude que la physiologie prend toute son importance: le paysage est partout autour du voyageur, devant, derrière, au-dessus et au-dessous de lui. Son corps est au centre de tensions auxquelles il réagit, sur lesquelles il règle ses besoins et ses moyens. Saussure note avec une précision toute

<sup>19</sup> *Voyages*, t. I, «Discours préliminaire», p. X.

<sup>20</sup> Il faudrait pour le faire reprendre la question à partir des indications de la phénoménologie. Voir en particulier: MERLEAU-PONTY 1945 et 1964; MALDINEY 1973. Je propose quelques éléments de réflexion dans une étude complémentaire à celle-ci: voir REICHLER 2001.

médicale les phénomènes dont le grimpeur est affecté. Il mesure les variations du pouls, échafaude des hypothèses sur la pression artérielle, indique les moyens d'éviter, sinon de maîtriser le vertige...

Enfin, plus on monte, plus le corps apparaît faible, inadapté aux défis que lui pose la nature, menacé. Plus il se révèle à la fois indispensable et problématique. N'est-ce pas précisément une condition du sublime que cette fragilité du corps que la vision compense, que cette insuffisance dont le regard triomphe en jouissant de ce qui nie l'homme? Les sensations sublimes, plus clairement encore que toutes les impressions provoquées par les hautes altitudes, appellent une esthétique qui n'est plus statique et typologique, mais dynamique et modulée, qui n'est plus l'affaire du seul regard, mais le partage de tous les sens.

On le constate, le texte des *Voyages dans les Alpes* constitue un excellent guide pour revisiter la théorie du paysage. Imprégné des conceptions de son temps, que son auteur parachève dans l'observation rigoureuse du réel et du sujet, ce livre dépasse pourtant le cadre de son époque dans la remarquable qualité d'écriture de ses descriptions. Horace-Bénédict de Saussure est merveilleusement attentif au détail, au concret, à la menue monnaie de l'expérience quotidienne: seul le genre du récit de voyage pouvait lui permettre de mêler ces apports divers et de fondre en un même livre plusieurs projets, d'intégrer la théorie et l'événement, la surprise et la généralité. On ne fera donc pas reproche au savant d'avoir choisi la forme littéraire du *voyage*, puisqu'elle lui a permis de recenser avec minutie des observations singulières, mais aussi de les partager avec ses lecteurs au-delà des siècles.

## Bibliographie

- BERQUE, Augustin, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. française avec un avant-propos par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
- CAROZZI, Albert V., «Découverte d'une grande découverte: H.B. de Saussure et les refoulements horizontaux en sens contraire dans la formation des Alpes», in A. Carozzi, B. Crettaz et D. Ripoll (éd.), *Les plis du temps. Mythe, science et H.-B. de Saussure*, Genève, Musée d'ethnographie, 1998, pp. 223-367.
- CAROZZI, Albert V. & BOUVIER, Gerda, *The Scientific Library of H.-B. de Saussure (1797): Anotated Catalog of an 18th-Century Bibliographic and Historic Treasure*, Genève, 1994 (*Mémoires de la SPHN*, 46).
- CHOUILLET, Jacques, *L'Esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1974.

- CONAN, Michel postface à William Gilpin, *Trois Essais sur le beau pittoresque*, Paris, éd. du Moniteur, 1983.
- MALDINEY, Henry, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- REICHLER, Claude, «Science et sublime dans la découverte des Alpes», *Revue de géographie alpine*, 82/3, 1994, pp. 11-19.
- REICHLER, Claude, «Perception et représentation du paysage alpestre à la fin des Lumières», in Michel Collot et Françoise Chenet (éd.), *Le Paysage: état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001 (à paraître).
- ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- SAINT GIRONS, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.