

LORENZA MONDADA
FRANCESCO PANESE
OLA SÖDERSTRÖM

L'effet paysager

*Tout regard se transforme en une observation,
toute observation en une réflexion, toute réflexion
en une appréhension et ainsi, nous pouvons dire
qu'à chaque regard attentif, nous théorisons déjà
le monde.*

Goethe, *Zur Farbenlehre*

1. Introduction

1.1. Le paysage comme médiation symbolique

La notion de paysage est ambiguë et problématique. Elle renvoie, on l'a maintes fois répété, à une chose et à son image, à ce qui est vu et à une manière de voir. Elle contraint à concevoir la connaissance comme construction, comme un rapport au monde qui ne peut échapper à la médiation. Il n'y a donc pas d'évidence possible de l'objet donné - d'où son intérêt lorsqu'on est convié, comme ici, à s'interroger sur la production des connaissances.

Cela étant admis, les voies possibles d'investigation restent nombreuses. Celle que nous avons choisie de développer ici consiste à analyser des modalités d'inscription particulières de la médiation paysage à des moments significatifs de son histoire, afin de dégager, en rapportant ces inscriptions à leur contexte d'élaboration, les formes de rationalité auxquelles il est lié. Envisagé dans ces termes, le paysage se présente comme une figure privilégiée pour développer quelques pistes de réflexion s'intégrant dans la problématique plus vaste d'une archéologie du regard, entendue comme l'explicitation de rapports entre le voir et le savoir. Cette explicitation ne peut faire l'économie d'une reproblématisation de

la notion même de paysage. En nous inspirant de Cassirer, nous l'envisageons comme une médiation symbolique donnant à voir un espace, et dont l'efficace réside dans ce que nous appellerons l'*effet paysager*.

Admettre qu'il est une *médiation symbolique* signifie, sur un plan heuristique, qu'il est un des lieux possibles où peut se réaliser, selon les mots de Cassirer, la fusion du sensible et du spirituel, autrement dit, celle du référent et de la forme d'intelligibilité à laquelle il est soumis¹. Lire le paysage signifie donc rechercher à travers lui ce qui lui permet, ou lui a permis, de donner à voir un monde.

Dans cette perspective, le paysage devient une cristallisation particulière de ce fonctionnement symbolique et le questionnement auquel on le soumet s'inscrit dans le cadre plus large du problème de la production des connaissances. On comprend dès lors qu'il est réducteur de l'attacher de manière définitive à un type de rationalité (classique, romantique, moderne, post-moderne, etc.), à un champ socio-historique (art, science, etc.), à un référent (nature, ville, sons, etc.) particuliers. Ce n'est qu'à travers la transversalité de ses productions et de ses usages qu'il prend pleinement son sens de cadre d'appréhension du réel. Dire cela implique bien sûr d'admettre sa diversité: si en dernière analyse il renvoie de manière permanente à la spatialité, celle-ci peut s'inscrire sur des supports variables (texte, image, etc.) et être le fruit de techniques diverses (écriture, peinture, relevé cartographique, etc.).

1.2. Le paysage comme médiation spatiale

Le paysage renvoie doublement à la spatialité: celle de son référent et celle de sa représentation dont l'"adéquation" est la condition de son efficace. Dans la variabilité des formes possibles, il n'est qu'une "solution" permettant de signifier un phénomène. En ce sens, il n'est pas très éloigné des fameuses figures de trajectoires des corps de Galilée. Comme le paysage, elles permettent de pallier aux limites du système perceptif en opérant une reconstruction "expérimentale" du phénomène², c'est-à-dire sa substitution à une série de mesures ou de saisies.

¹ C'est, on s'en souvient, la direction que suivit Panofsky lorsqu'il tenta de redéfinir la nature de la perspective comme une forme symbolique grâce à laquelle "un contenu signifant d'ordre intelligible (*Sinnlich*) s'attache à un signe concret d'ordre sensible (*Sinnhaft*) pour s'identifier profondément à lui". (Panofsky 1975: 78).

² Sur l'exemple de Galilée, cf. Pierantoni (1986: 274-87).

Le parallèle, même rapide, permet de souligner un fait essentiel. Comme la trajectoire que recompose Galilée est à la fois la description du phénomène³ et sa traduction mathématique par la loi de la chute des corps - les deux représentations concordant de manière exacte dans des conditions expérimentales "idéales" - le paysage naît lui aussi d'une saisie séquentielle d'éléments qui *s'intègrent* via une règle de synthèse dans une configuration qui signifie le "tout" spatial. Ce qui caractérise la trajectoire galiléenne comme le paysage se situe dans la permanence de la catégorie de l'espace à tous les niveaux de la fonction de représentation. En effet, la bille de Galilée ou un élément de paysage ne peuvent exister en tant que représentation qu'intégrés dans un complexe de connexions possibles qu'elles produisent et décrivent à la fois et qui constituent autant d'espaces possibles. Ainsi, l'unité du paysage n'est pas la reproduction de celle d'un espace qui le précèderait, mais l'unité de sens des relations spatiales qui se tissent entre les éléments qu'il nous donne à voir⁴.

Admettre que le paysage "produit" de l'espace ne signifie pas qu'il peut être réduit à une fonction de transformation d'un espace dans un autre, mais que sa fonction de représentation est pour ainsi dire doublée d'une fonction normative. A la lumière de ce que nous avons dit des médiations symboliques, on voit que le paysage révèle toujours plus que ce qui y est inscrit. Comme les listes et les tableaux analysés par J. Goody (1979), il est un aménagement structuré d'éléments qui, d'une part, représente ce qui il y a été projeté - et témoigne par là de la rationalité de cette projection - et d'autre part, fonctionne comme une matrice à travers laquelle d'autres types de représentation peuvent se projeter et se modifier. En d'autres mots, le paysage est une configuration particulière du savoir qui se situe dans un champ épistémologique large - un épistémè dirait Foucault - caractérisé par l'affirmation de la catégorie de l'espace comme un ordre susceptible d'intégrer des domaines du savoir (peinture, géographie, histoire, urbanisme, botanique, etc.) - et, par là, de redéfinir ses objets - qui n'ont pas toujours relevés de la spatialité et, à un niveau plus spécifique, de l'ordre paysager.

³ L'image d'une bougie allumée roulant sur une table puis tombant au sol est saisie dans la nuit comme une trajectoire continue qui persiste par rémanence "devant les yeux" de l'observateur comme celle d'un jet d'eau.

⁴ L'éclatement de l'espace qui caractériserait la "post-modernité" ne sonne donc pas le glas du paysage, mais indique qu'il ne reste possible comme médiation épistémique permettant sa représentation que dans la mesure où, abandonnant une attitude "réaliste-naturaliste", il soit considéré comme un mode et un code de traduction de l'espace...

Dans la perspective idéale d'une archéologie de l'espace, le paysage témoigne du rapport complexe qui s'établit entre cadres mentaux et cadres sociaux où se sédimentent les traces d'une raison spatialisante et les formes que le contexte socio-historique lui impose. Une telle archéologie ne peut évidemment que traverser les disciplines scientifiques, mais elle devrait a priori connaître des points d'attache particuliers à partir desquelles se déployer. Il apparaît alors que parmi toutes les sciences humaines, la géographie est la discipline qui entretient le rapport le plus étroit avec la notion de paysage. Qualifiant une relation de l'homme à l'espace, cette dernière a en effet constitué, au sein d'une batterie de possibles, une notion privilégiée pour la constitution d'un savoir en science académique. Dans la compétition territoriale au sein de laquelle la géographie a tenté d'asseoir une légitimité institutionnelle, le paysage a en réalité fait l'objet d'une élection stratégique dans la mesure où elle lui permettait de se revendiquer comme compréhension synthétique du monde (Cosgrove 1984). A cette époque, au début du XIXe siècle, la notion de paysage telle qu'elle entre en géographie est fortement marquée par le romantisme et par la figure d'Alexandre von Humboldt. Elle est donc conçue comme tension entre le sujet et l'objet, impliquant une connaissance du monde intégrant à la fois une "perception esthétique-sentimentale" de celui-ci et une objectivation de ses lois propres (Farinelli 1976, 1991) S'inscrivant dans le contexte d'une domination de la science positive dans les universités - mais également pour des raisons qui relèvent de l'histoire des techniques - la notion de paysage va cependant rapidement être dépouillée de cette dualité première, la géographie devenant du même coup un des instruments de la réification du paysage réduit à ne désigner qu'une portion de l'espace terrestre⁵.

En raison de ces avatars du paysage en géographie, éloquentes quant au développement de la discipline, cette notion va constituer un objet privilégié d'analyse dans la phase d'autoréflexion amorcée par la géographie à partir des années 1970. De nombreuses études vont dès lors venir troubler le sommeil épistémologique du paysage dans le giron de la géographie. Cette discussion va se focaliser sur une critique, dans une large mesure d'inspiration phénoménologique, du positivisme et s'inscrire ainsi dans un vaste mouvement d'*aggiornamento* théorique de la discipline. Mais elle va paradoxalement peu s'intéresser au paysage dans son fonctionnement concret, c'est-à-dire en tant que catégorie de

⁵ Cette entreprise de redéfinition de la notion ne fut toutefois pas suffisante aux yeux de tous puisque Hartshorne proposa dans les années 1930 l'évacuation pure et simple de la notion de paysage du vocabulaire de la géographie en raison de ses connotations subjectives. Relevé par Cosgrove (1984)

pensée opératoire pour la description scientifique ni aux techniques d'inscription de cette catégorie. Ceci alors même que l'histoire de l'art va à partir de Panofsky produire un important corpus de travaux sur ces questions en débordant tout naturellement sur le domaine de la géographie puisque l'histoire des représentations fait fi des frontières disciplinaires actuelles⁶. Il s'agit bien d'un paradoxe, car la géographie a toujours été dans le concert des sciences une des productrices les plus prolifiques en matière de représentations visuelles, dont en premier lieu la carte. Autrement dit, tout s'est passé comme si l'autoréflexion de la géographie, sous l'influence d'une épistémologie que l'on pourrait qualifier d'abstraite - s'ingéniant notamment à définir le tracé de la frontière entre science et non science - s'était située sur un plan précisément purement abstrait en oubliant dans une large mesure d'exploiter l'immense source d'investigation constituée au cours de sa propre son histoire. Les géographes dit "humanistes" en particulier ont ainsi utilisé l'ambiguïté du paysage comme levier conceptuel pour poser la question de l'évacuation d'une démarche actionnaliste - ou ce que l'on a pu appeler dans des termes beaucoup plus discutables "l'évacuation du sujet" -, mais en posant trop rarement à travers elle la question du mode d'élaboration historique et intersubjectif des représentations géographiques du monde. Cette question passe, à notre sens, obligatoirement par une interrogation des médiations visuelles.

1.3. Le paysage comme médiation visuelle

Le paysage renvoie à l'oeil, au regard. Si d'emblée, dans la continuité de ce qui précède, on peut le définir de manière métaphorique comme une "rétine extériorisée" (Lynch, 1985) et "socialisée", son analyse ne peut faire l'économie d'une réflexion sur ce que suppose et implique l'usage de la vue comme sens cognitif privilégié.

C'est aujourd'hui un lieu commun de relever la fonction archétypale qu'a toujours joué la vision dans les théories de la connaissance "occidentales". Modèle métaphorique et/ou épistémologique, l'oeil y est omniprésent. Mais au-delà du simple constat, il convient d'admettre alors, comme aux deux niveaux d'analyse qui précèdent, que la variabilité des formes qu'ont revêtu les médiations visuelles va de pair avec des transformations des objets du savoir, de l'idée que l'on s'est faite de la vérité, des manières dont les choses doivent se présenter au regard pour donner à voir ce qu'elles sont, des cultures visuelles et, plus

⁶ Voir notamment Edgerton (1987) et Alpers (1990).

largement, des contextes socio-historiques à l'intérieur desquels ces formes se sont développées et ont été utilisées.

Il est évident qu'il est impossible de développer ici l'ensemble de ces dimensions. Elle invitent pourtant, tant que faire se peut dans les limites de ce texte, à tenir compte et à rendre compte des niveaux de complexité du paysage et, d'une manière plus générale, des médiations visuelles. Insister sur les origines visuelles du paysage et sur la permanence dominante de la vue dans sa conception (*paysage* renvoyant en premier lieu dans les langues européennes à la représentation picturale et ensuite seulement à une portion de territoire appréhendée d'un certain point de vue) ne signifie pas dire que le paysage se manifeste préférentiellement dans des discours visuels. D'une affirmation à l'autre on confond en effet le support matériel de la représentation (pictural, photographique, etc.) et les modes de représentation dans lesquels la vue joue un rôle organisateur et structurant (mise en scène du regard, référence à la perspective, etc.)⁷.

Une tradition de recherches a formulé l'hypothèse que le sens de la vue s'affirmait durant une période historique, le seuil de notre modernité, caractérisée par un déclin des autres sens à son profit⁸. Le Moyen Âge serait alors caractérisé par une prédominance de l'odorat, de l'ouïe et surtout du toucher. Or, force est de constater, en retournant aux sources comme l'ont fait Lindberg et Steneck (1972) que l'on ne peut déduire de la rareté des images ou du doute relatif à l'usage des instruments optiques l'absence d'une raison visuelle. Cette myopie méthodologique empêche de penser le visuel dans sa complexité, c'est-à-dire d'envisager les cultures visuelles en posant le problème en tant que présence-absence d'une supposée culture visuelle unique. En fait, comme l'a montré Ong (1956) dans un texte déjà ancien, le problème doit être posé à un niveau plus profond que le niveau strictement phénoménal. Si l'on peut analyser une culture visuelle à partir de son corpus d'images, la logique visuelle qui les caractérise structure d'autres formes d'expression du savoir. Par exemple, l'émergence de la logique de la

⁷ Ces questions renvoient à des débats théoriques plus généraux: ainsi dans le domaine de la sémiotique/logie, un débat existe entre une conception organisant le domaine de la discipline sur la base d'une typologie des discours en fonction de leur support et une conception qui au contraire s'intéresse à la forme et non à la substance, à la signification (entendue comme l'articulation d'un plan du contenu et d'un plan de l'expression, eux-mêmes articulés en forme et substance) et non au sens (qui pour Hjelmslev correspond à la substance). Si la première ne se donne pas les moyens de rendre compte de l'invariance de la forme, la seconde pose les problèmes de la spécificité des manifestations en termes de "forme de l'expression" (et non pas de "substance de l'expression").

⁸ Cf. notamment les travaux de V. Ronchi (1966).

topique qui transite par la parole et qui supplante au Moyen Age ladite logique des prédicats (Ong 1956: 230) est structurée par une pensée visuelle et spatialisante. Par extension, on peut montrer que l'ensemble de la logique antique est traversée par le recours à des effets de vérité visuels (Calame 1991) Ces travaux nous indiquent au moins deux voies de recherche complémentaires. La première consiste à prendre acte et à déconstruire le fait que la logique visuelle en oeuvre dans le paysage ne détermine pas uniquement son expression iconique matérielle, mais traverse d'autres forme d'organisation et d'expression du savoir. Ainsi, comme nous chercherons à le montrer, la logique visuelle du paysage peut être débusquée dans une pluralité de discours: la représentation urbaine, qu'elle soit verbale, iconique ou qu'elle s'inscrive concrètement dans la ville envisagée comme mémoire d'une représentation projetée; représentation de la nature, qu'elle soit verbale, iconique ou qu'elle soit traduite par une mise en espace d'élément dont l'ordre renvoie, en la produisant, à une connaissance spécifique. La seconde conduit à s'interroger sur les leviers de l'efficace persuasif du paysage, son effet d'évidence visuelle, qui se réalise avant tout dans son iconicité, mais également dans sa traduction textuelle qui reproduit la même logique. Comme on le verra, cet effet d'évidence repose sur l'articulation cohérente entre le perceptif, le cognitif et le gnoséologique: on peut percevoir une *co-présence* entre deux éléments, on peut ensuite les *com-poser* par des relations inférentielles, on peut enfin spécifier les raisons de leur *co-relation* adéquate à un corps de connaissances. Par exemple, on peut constater dans la réalité la co-présence d'asperges et de sol sablonneux; de cette observation, inférer la composition des deux; et enfin la rapporter à la géo-botanique qui permet de rendre compte de la co-relation entre ce type de liliacées et cette pédologie particulière. La déconstruction de l'effet d'évidence réalisé ici sur un exemple trivial s'applique également à des niveaux de complexité plus élevés, là où s'articulent des représentations sociales, des référents politiques, les possibilités techniques d'une projection matérielle d'une conception idéale, la mémoire et l'inertie de modèles structuraux d'organisation de l'espace. Athènes, par exemple, présente un niveau de complexité que l'on peut tenter de retrouver en suivant la même démarche. Projetée par Clithène qui tentait d'inscrire la démocratie dans l'organisation de l'espace concret (Vernant 1971).- même si elle ne devait jamais exister exactement conformément à ce projet - elle se modifiera au rythme des transformations socio-culturelles de la Grèce Antique. Toutefois, ce modèle continuera d'informer tout au long de l'histoire occidentale le rapport entre citoyenneté et urbanité (Vidal-Naquet 1991).

Par conséquent, le paysage invite à réinterroger la question des représentations, de leur conception et de l'analyse de leurs modes de structuration. La prise

en compte du paysage comme médiation renvoie à l'opacité de la représentation qui renvoie à son tour à l'autonomie de ses mécanismes internes, c'est-à-dire à la complexité des rapports de la représentation à un "réfèrent" dont on peut dire qu'il est instauré par elle davantage que elle par lui. Autrement dit, la représentation n'informe pas seulement son objet mais est génératrice de connaissances, et articule une conception sociale du monde à la saisie de ce monde. Ces (re)catégorisations, cet acte d'in-formation du monde est donné dans et par la représentation: il y est donné à lire, et ne relève donc pas du caché ou de l'occulté.

S'il est important de ne pas se laisser aveugler par la matérialité des médiations visuelles, il s'agit de ne pas évacuer son efficace propre. En effet, on connaît la relation mutuellement normative qui s'instaure entre les pratiques d'inscription et les schèmes de pensée (Goody 1979; Cardona 1990). Les inscriptions du paysage *témoignent* donc des rationalités dont elles procèdent. D'autre part, relevons que cette approche peut être étendue à des pratiques scientifiques à première vue distinctes de la logique visuelle du paysage. La possibilité de disposer d'une série d'inscriptions relatives à un même phénomène permet en effet une composition obéissant aux mêmes règles que celle que nous observons dans le paysage. Comme ce fut le cas pour Copernic (Eisenstein 1991), la co-présence *sur une même table de travail* de différents modèles du système solaire traduits en listes de mesures lui permirent de les com-poser, de les con-fronter et finalement d'élaborer une nouvelle image du monde. Ces quelques éléments permettent de montrer que l'effet paysager renvoie, à partir de ses lieux d'inscription, à une modalité plus générale de la production du savoir⁹.

⁹ La séparation traditionnelle de l'art et de la science est certainement la position la plus caractéristique du refus d'envisager le paysage comme une modalité générale de production du savoir. A cette façon de voir, on pourrait avancer que lorsque le paysage migre de la sphère de l'art à celle de la science, il se met au service d'un nouveau projet de mise en ordre d'éléments soumis à une rationalité qui n'est pas forcément immédiatement lisible dans la nature sensible. Tout se passe alors comme si le paysage devenait un mode et un code d'écriture du monde qui produit sur la raison scientifique un "effet de nature", c'est à dire, ici, un "effet de vérité". On pourrait objecter que le paysage étant une "artialisation" de la nature, il ne peut pas "naturaliser" la raison scientifique, mais ce serait oublier que l'existence même du paysage repose sur une dialectique qui inclut dans le même mouvement une "naturalisation" de la représentation. La *transition paysagère* (Berque 1991) de la science ne constitue donc qu'un moment particulier de l'exploitation dans un champ non encore constitué d'une forme connue et reconnue pour s'y intégrer et s'y faire elle-même reconnaître. En d'autres temps, ce sera, entre autres, par le développement d'une algèbre inspirée des mathématiques que des sciences dominées ou des savoirs marginaux chercheront à acquérir cette reconnaissance.

Considérer le paysage comme une médiation symbolique revient donc à admettre qu'en son sein s'articulent et s'inscrivent les choses et l'ordre des choses, l'espace structuré et l'espace structurant, la représentation et son inscription. Nous ferons l'hypothèse que sa dynamique constitutive ne peut être saisie qu'en évitant le piège de sa réduction à l'un des pôles de ces oppositions. Ce faire implique une réflexion sur les enjeux épistémologiques liés à l'usage de cette médiation particulière. Nous tenterons dès lors de saisir sur le plan théorique les ressorts qui permettent au paysage le passage du voir au savoir. Dans une étape successive, nous tenterons de le montrer à l'oeuvre dans différents projets de connaissance.

2. Paysage et enjeux épistémologiques

Les conceptions de la vérité sont inséparables des inscriptions des objets du savoir dans le champ du visible. Elles n'ont d'efficace possible que dans la mesure où elles permettent le passage silencieux entre les choses et l'ordre des choses. La condition de possibilité la plus importante de ce dernier réside dans l'usage de modes de représentations qui assurent à l'observateur l'illusion de la "transparence du symbole". En effet, et nous y reviendrons de manière plus spécifique, tout se passe comme si, pour parvenir à la pure signification, la fonction de représentation devait paradoxalement disparaître en tant que telle. Il n'est pas hors de propos de noter que c'est dans les sciences de la nature (*Naturwissenschaften*) que Cassirer voyait la réalisation absolue de ce phénomène. A propos de la chimie, il nous dit:

La formule chimique abstraite qui sert à désigner tel corps, ne contient plus rien de ce que l'observation directe ou la perception sensible nous fait connaître de ce corps; mais, au lieu de cela, elle place le corps particulier dans un réseau de relations extraordinairement riche et finement articulé dont la perception, en tant que telle, ignore encore tout. Cette formule ne désigne plus le corps en fonction de ce qu'il "est" du point de vue sensible et de la façon dont il se donne immédiatement à nous, mais le saisit comme un ensemble de 'réactions' possibles, de rapports causaux possibles, régis par des lois universelles. [...] Le signe ne sert pas seulement à représenter mais avant tout à découvrir certains rapports logiques; il sert non seulement à fournir une abréviation symbolique de ce qui est déjà connu mais aussi à frayer de nouveaux chemins dans l'inconnu de ce qui n'est pas donné. (Cassirer 1972: I, 53)

Nous avons vu toutefois que la transparence du symbole est susceptible de se réaliser d'une manière qui semble opposée à celle identifiée par Cassirer. En

effet, si la formule chimique puise son effet de transparence dans la disparition du représenté dans une algèbre qui s'y substitue, cet effet peut plus intuitivement s'exercer par l'absorption de la représentation dans le représenté. La diversité des effets de transparence est celle des contraintes et des usages attachés aux types d'inscription de ces représentations. Dans les deux cas, on assiste à une rationalisation du visible qui procède, dans le premier cas - comme dans celui de la carte - de la réification d'une écriture conventionnelle et arbitraire abolissant par là-même la distance qu'elle entretient avec le représenté; dans le second - comme dans le tableau naturaliste - de l'illusion d'optique engendrée par l'appartenance de la représentation et de son référent au même registre du visible. Le paysage peut participer de l'un ou de l'autre de ces effets de transparence.

Envisagé dans ces termes, le paysage ne se présente plus tant comme une étape essentielle de la séparation du sujet et de l'objet grâce aux effets de la perspective et à la distanciation nécessaire de l'observateur par rapport au paysage¹⁰, mais il devient alors possible d'identifier cette conception particulière comme un des discours possibles sur la représentation du paysage. La complexité du paysage ne s'épuise dans le rêve d'extériorité, mais elle rend compte plus largement de l'épistémè dans laquelle il s'inscrit en remplissant, comme nous le verrons, également d'autres fonctions.

Le paysage semble susciter plus que d'autres une réflexivité des sujets par rapport à leurs modes de connaissance; objet et médiation à la fois il peut tout aussi bien porter à une distanciation transparente qu'à une fusion vécue comme communion avec la nature ou comme effet de résonance régie par l'*Einfühlung*. Le XVIII^e siècle, par exemple, est pris entre ces deux conceptions, participant à la fois des exigences rationnelles des Lumières et d'une sensibilité préfigurant le Romantisme¹¹. Les descriptions de paysage qu'il donne oscillent ainsi souvent entre une vision scientifique et distanciée des phénomènes à observer et une vision esthétique et sensible où l'homme est plongé dans l'espace totalisant qu'il observe. Plus encore, Humboldt comme nous le verrons semble puiser au sein même de la nature l'ordre qu'il lui impose.

¹⁰ La perspective se présente comme une concrétisation emblématique de cette utopie de la distanciation absolue qui repose sur une double extériorité. En effet on peut considérer que l'astuce qui rend possible la schématisation de la perspective consiste dans la convocation d'un troisième terme, permettant de sortir le problème de la représentation du simple rapport sujet-objet et par là même de figurer géométriquement cette relation. Voir sur ce thème Ivins (1973: 32).

¹¹ "Chez les romantiques, les médiums de réflexion, de connaissance et de perception coïncident" (Benjamin 1986: 99).

Les développements qui précèdent montrent qu'il est réducteur de limiter l'acception du paysage à une définition stricte. Il semble en effet que les caractères propres de cette notion rendent inopérantes les définitions traditionnelles en termes de déterminations essentielles, de traits distinctifs dont la présence ou l'absence délimitent exactement l'objet. Au contraire elles appellent une logique des limites floues, organisées en noyau central, prototypique, et en zones périphériques variables.

3. *L'effet paysager*

Lorsque le paysage passe du lieu de réflexion au terrain de l'enquête, il ne peut être question de l'immobiliser dans une *définition*, mais il s'agit au contraire d'en élaborer une *conception* heuristique, c'est-à-dire susceptible de traduire en termes opérationnels les voies de recherche que nous avons identifiées. Le principal bénéfice de cette "irréduction" réside sans doute dans la possibilité d'une généalogie rendant compte du paysage en tant que catégorie de pensée produisant du savoir en fonction de procédures homologues en dépit de la diversité des périodes historiques et des domaines d'usage envisagés¹². Passer du paysage à l'effet paysager signifie donc passer du terrain du savoir fait à celui du savoir en train de se faire (Latour 1990).

Dans cette perspective, nous avons choisi d'aborder, sans bien sûr vouloir être exhaustifs, la diversité des manifestations du paysage dans trois projets de connaissance distincts, à l'intérieur desquels cette médiation particulière est mise au service d'une rationalisation qui, bien que différente dans ses finalités, fait apparaître une logique homologique d'appréhension du réel.

Notre but n'est pas d'épuiser une histoire du paysage comme médiation, mais de le cerner à deux moments charnières où il cristallise et est la manifestation d'enjeux épistémologiques qui se prolongent jusqu'à notre temps. A la Renaissance, Leon Battista Alberti opère une homogénéisation de l'espace au service d'une connaissance et d'une prescription qui met en oeuvre des moyens techniques et intellectuels inaugurant notamment une réflexion urbanistique, à l'intérieur de laquelle la ville est soumise à une rationalisation du regard. Cette tentative peut être saisie comme la permanence d'une processualité qui se mani-

¹² Même si le terrain d'investigation doit se limiter au paysage dans son acception esthétique, force est de constater que le plaisir du Beau est toujours au service d'un projet de connaissance qui, d'une part, structure le mode de composition du paysage et, d'autre part, est structuré par l'espace socio-historique à l'intérieur duquel il prend place.

feste dans des projets de connaissance différents et dont il est possible, au-delà des grands clivages, de retrouver les traces dans d'autres modes de visualisation du monde, par exemple à une autre période charnière, prise entre les acquis des Lumières et l'éclosion d'une nouvelle sensibilité, à laquelle se situent Horace-Bénédict de Saussure et Alexander von Humboldt.

A travers ce que nous appellerons l'"effet paysager", nous tenterons de montrer que la médiation paysage permet de soumettre la diversité des éléments qu'elle offre au regard à un ordre spatial qui les structure comme totalité. Ainsi l'effet paysager opère par la réunion d'hétérogénéités. Il permet ainsi une recatégorisation de connaissances, en inscrivant dans une même classe des catégories appartenant, en aval de cet effet, à d'autres classes. D'où son efficace, son pouvoir de réorganiser le savoir et par là de fonder de nouveaux paradigmes. La ville, la montagne et, plus généralement, la nature deviennent ainsi pensables comme des totalités articulées où prennent forme à la fois l'objet et sa représentation, allant jusqu'à se télescoper dans l'utopie paysagère.

4. Représentation de la ville et effet paysager

La notion de ville, aussi évidente qu'elle puisse apparaître aujourd'hui, n'a pas toujours fait sens. Elle suppose en effet des processus d'abstraction et de totalisation sans lesquels on ne saurait concevoir que des fragments hétérogènes. Autrement dit, elle suppose qu'il y ait effet paysager. C'est sur une étape fondamentale de la mise en place de ces processus que nous allons d'abord nous arrêter en considérant la figure de Leon Battista Alberti, centrale pour la théorie urbaine, en nous intéressant plus particulièrement à une représentation de la ville de Rome dont il est l'auteur.

En 1466, quelques années avant sa mort, répondant à un ami, secrétaire papal, qui lui demandait son avis sur la question du codage, Alberti rédigea un bref traité en latin intitulé *De compondendis cifris*. Il produisit alors ce qui est considéré comme le premier ouvrage moderne de cryptographie. Ainsi comme dans la plupart des autres domaines dans lesquels il a exercé ses activités, Alberti est un "commencement". Certes il n'est jamais l'origine des domaines très divers dans lesquels il s'est illustré, mais il s'y situe le plus souvent à un seuil puisqu'il énoncera des règles qui parfois resteront en pratique pendant plusieurs siècles. Son travail sera celui d'un codificateur: il va codifier des pratiques qui l'ont précédé - c'est le cas bien sûr de la perspective - et il le fera en utilisant avec une extraordinaire cohérence les mêmes principes et les mêmes instruments de codification.

Si nous avons commencé cette partie avec la mention du *De compondendis cifris* c'est parce qu'il constitue une sorte d'épure du principe d'encodage albertien tel qu'il a été appliqué à la peinture, à la sculpture et à la représentation de la ville. Le principe de sa cryptographie repose sur un instrument, une roue de caractère (Fig. 1).

Il s'agissait de deux disques de cuivre placés l'un sur l'autre et dont le plus petit est mobile. Le message pouvait ainsi être encodé en utilisant pour chaque lettre du message (minuscule ou majuscule) son substitut donné par la lettre correspondante sur l'autre disque. Après un certain nombre de mots le code de substitution pouvait être modifié par rotation du disque intérieur¹³.

L'intérêt de cet instrument ainsi que sa parenté avec les autres systèmes d'encodage albertiens réside dans sa manière d'aborder le problème à résoudre. D'une part il s'agissait de considérer le problème - en l'occurrence la langue écrite

¹³ Ce système, pour lequel Alberti avait prévu des raffinements ultérieurs, s'est montré suffisamment performant pour servir encore à l'US Navy pendant la guerre civile américaine. Voir Gadol (1969: 208).

pour laquelle un substitut secret devait être trouvé - comme un objet autonome et ordonné; d'autre part, il s'agissait de trouver une manière de représenter cet objet par une analogie, c'est-à-dire par une représentation qui obéisse à une structure d'ordre identique, elle-même identifiée par le recours à la mesure¹⁴.

Ces principes - la mesure, l'ordre, l'analogie, la position - et l'instrument - la roue de caractère: modification de l'instrument qu'Alberti élaborait à partir de l'astrolabe pour ses relevés cartographiques - sont en réalité, comme nous allons le voir à propos de l'espace urbain, des procédés méthodologiques organisant la quasi totalité des travaux d'Alberti (Fig. 2).

Si ces procédés sont importants à analyser et à comprendre c'est en raison non pas du génie propre à Alberti que l'on pourrait considérer strictement sous l'angle de l'histoire des techniques, mais parce que sa démarche - qui traverse les champs de l'art, de la technique et de la politique - condense au début de la Renaissance un nouveau rapport aux choses articulant notamment "paysage" et espace urbain. Par conséquent si Alberti est un commencement dans plusieurs domaines c'est parce qu'il va s'inscrire dans le mouvement d'une redéfinition de l'ontologie des objets considérés, et surtout parce qu'il va précipiter, en épistémologie, sous forme de principes et de règles des savoirs et des pratiques appartenant à l'Antiquité, au Moyen-Age ou à sa propre époque. Ce n'est donc pas cette figure d'"homme universel de la Renaissance"¹⁵, telle que Burckhardt l'a vue dans Alberti, qui va en soi nous intéresser, mais nous allons tenter de nous interroger à *travers* elle sur le changement de nature que subissent à son époque les médiations visuelles. Ce changement n'est pas la cause de l'émergence *du* paysage,

¹⁴ Le traité d'Alberti comprend en effet une étude du latin ordinaire en termes de *mesure*, c'est-à-dire une analyse des fréquences des consonnes et des voyelles et des fréquences relatives en fonction de la présence de l'une ou l'autre de celles-ci dans un mot; et d'*ordre*, c'est-à-dire une analyse des régularités dans la position des différentes lettres dans un mot. En ce qui concerne le cas particulier de la cryptographie il ne s'agissait pas de produire une copie logique présentant les choses "telles qu'elles le sont réellement" comme dans le cas de la peinture, mais bien sûr de créer un code fondé sur la connaissance des relations formelles de la langue écrite à coder et qui permette, par la négative, d'empêcher que l'on puisse remonter du code au message. Il s'est agi ainsi, en plus de l'utilisation de la roue de caractères, d'utiliser, afin de brouiller les pistes, plusieurs substituts pour les lettres les plus courantes de la langue à coder, d'utiliser une seule lettre de substitution pour des doubles lettres comme *sl* ou *st* et de ne pas respecter des règles d'orthographe comme celle des doubles consonnes ou le couple *q* et *u* (Gadol 1969: 211).

¹⁵ L'oeuvre d'Alberti est en effet extraordinairement protéiforme: elle va du traité de peinture à une grammaire du toscan en passant par une oeuvre poétique ou un ouvrage de jeux mathématiques destinés à égayer la vie solitaire et monastique d'un ami, Meliaduso d'Este.

mais la condition de possibilité d'une conception du paysage qui va autoriser cette étrange "disparition" du savoir dans le voir qui a pu dans certaines conditions socio-historiques le caractériser¹⁶.

L'analyse que nous allons développer à cet effet va se concentrer sur l'approche albertienne de la ville dans la mesure où cet objet pose plus directement que l'espace iconique le problème de la représentation de l'espace matériel¹⁷. Au préalable il est cependant nécessaire de fournir quelques éléments de compréhension de ce changement dans la nature des médiations visuelles qui caractérise l'oeuvre d'Alberti. Ce changement est en effet lui-même tributaire de plusieurs facteurs contextuels.

4.1. Métamorphoses de la vision

La cohérence de l'entreprise albertienne repose à la fois sur des positions philosophiques qui se diffusent au début de la Renaissance et sur des pratiques artistiques et techniques. Au sein de la philosophie, l'influence la plus marquante sur l'Italie du Quattrocento et en particulier sur Alberti sera celle des idées de Nicolas de Cuse. Pour Cassirer en effet Nicolas de Cuse ouvre, notamment avec son *De docta ignorantia*, une troisième voie pour la connaissance à l'aube de la Renaissance. Une troisième voie car elle se situe à la fois à l'écart de la scolastique et de l'humanisme puisqu'il s'agit "de s'attacher à des tâches de techniques artistiques concrètes pour lesquelles on cherche une 'théorie'. Du sein de l'activité créatrice surgit l'exigence d'une réflexion plus profonde de cette activité sur elle-même qui ne peut s'accomplir sans revenir aux fondements derniers du savoir, en particulier du savoir mathématique" (Cassirer 1983: 68). L'activité codificatrice d'Alberti se moule parfaitement dans cette définition d'une nouvelle forme de vie intellectuelle. Ainsi Alberti partage-t-il avec Nicolas de Cuse la conviction que le

¹⁶ Il y a bien sûr un paradoxe apparent dans le fait de parler de *paysage* à propos du XVe siècle italien dans la mesure où la première occurrence enregistrée du terme remonte à 1521. Toutefois on aura compris que la définition heuristique du paysage que nous nous sommes donnés dans ce travail rend caduque tout confinement de la "question du paysage" à des bornes chronologiques restrictives.

¹⁷ Cela nous permettra par ailleurs d'interroger d'un point de vue cognitif le rôle d'Alberti dans l'histoire urbaine en nous fondant sur des textes peu exploités jusqu'ici dans cette perspective. Rappelons à ce propos que l'on doit à Françoise Choay le fait d'avoir restitué au *De re aedificatoria*, qui constituait en 1452 le premier ouvrage consacré à l'architecture depuis l'Antiquité, son caractère "instaurateur", alors que les historiens et théoriciens de l'urbanisme l'avaient longtemps considéré comme une simple relecture du *De architectura* de Vitruve. Voir Choay (1980, 1988).

concept de proportion - “qui enferme la condition de possibilité de la mesure” (1983: 69) - constitue le moyen général de la connaissance. Il n'y a pas pour autant dans cette conviction de rupture avec la mystique, car le recours à la logique des mathématiques qu'implique la proportion vise à déchiffrer le livre de la nature qui n'est plus le reflet de l'être divin, mais le livre que Dieu a écrit de sa propre main (1983: 72). Cette nouvelle attitude spéculative qu'est la recherche d'un ordre de la nature par le biais de mathématiques - qui est bien sûr dans une certaine mesure une “renaissance” - va ouvrir le champ de l'empirisme, dont Léonard se revendiquera explicitement, et celui d'une science de la nature. Elle va également donner lieu à une exigence de certitude dans la représentation de l'ordre de la nature, car si, selon le Cusain “le spirituel en soi nous reste également inaccessible et si nous ne pouvons le saisir que dans l'image sensible, dans le symbole, encore faut-il pour le moins exiger que l'image sensible ne recèle en soi rien de douteux et d'obscur, car le chemin de l'inconnu passe inévitablement par le sûr et le certain” (1983: 71-72).

La propension naturaliste d'Alberti ainsi que sa théorie d'un ordre de la nature, telles qu'elles prendront forme dans la *Descriptio urbis Romae* et le *De re aedificatoria*, s'inscrivent ainsi dans un nouvel ordre du savoir qui, bien qu'enraciné encore dans la pensée médiévale, va contribuer au processus de sécularisation du monde qui est une des conditions de l'émergence du paysage comme médiation visuelle.

Pour ne pas trop céder au schématisme, on notera que Foucault (1966: 144) situe la constitution de ce qu'il appelle un nouveau “champ de visibilité” plus tard, à l'âge classique. Ce décalage chronologique peut s'expliquer par le fait que la philosophie du Cusain ouvrait, écrit Cassirer, deux voies, celle d'une nouvelle métaphysique et celle d'une science exacte de la nature. C'est la première de ces voies qui sera suivie à la Renaissance comme en témoignent les écrits d'Alberti. Pour qu'une véritable science de la nature se développe il faudra encore que le sens de la nature ne soit pas seulement “éprouvé par un sentiment mystique [...], [mais] pensé comme sens logique (Cassirer 1983: 73). A ce moment toutefois, l'interprétation de la nature pouvait déjà s'appuyer sur une pratique du déchiffrement de la nature qui, depuis Alberti, se fondait sur le recours à la mesure et à la description proportionnelle, ou *analogia*.

Conjointement à ce contexte philosophique, des pratiques dans différents champs - mais qui toutes concourent à un mode de représentation semblable - mirent en place les possibilités d'émergence des travaux d'Alberti: des pratiques textuelles dans les éloges urbains où l'on observe peu à peu l'apparition d'un nouveau mode d'existence de la ville, voire plus simplement d'un mode d'existence tout court de la ville comme objet; des pratiques techniques avec les

relevés archéologiques de l'architecture et de l'urbanisme antique dès le début de la Renaissance et enfin une mise en ordre de l'observation avec la "renaissance ptolémaïque" à la même époque¹⁸. Ces différentes pratiques vont contribuer à imposer un ordre du regard sur la ville sans lequel ni une représentation scientifique de la ville, ni sa conception comme espace d'aménagement n'auraient pu être pensés. L'influence directe de ces trois évolutions sur le travail d'Alberti ne font aujourd'hui aucun doute: Alberti a fréquenté Leonardo Bruni, auteur d'un fameux éloge de Florence, à Rome vers 1432-1434, sa méthode de relevé cartographique utilisée dans *Descriptio urbis Romae* démontre qu'il connaissait la *Géographie* de Ptolémée, alors que les règles de proportions pour l'édification qu'il propose procèdent pour partie de relevés archéologiques qu'il a lui-même effectués¹⁹. La conjonction de ces influences explique le caractère inaugural du travail d'Alberti sur l'espace urbain. Dans la perspective qui est la nôtre ici d'une compréhension du paysage comme médiation visuelle, le texte le plus important est sans nul doute celui de Bruni.

4.2. L'itinéraire optique de Bruni

Le *Panegirico della città di Firenze* est écrit par Bruni en 1403, c'est-à-dire une année après la fin des guerres qui opposèrent, dès la fin du XIV^e siècle, Milan à Florence. Cette dernière avait alors été la seule ville à résister à l'expansionnisme milanais alors que Siena, Lucca, Perugia, Bologna et bien d'autres avaient été annexées. Le contexte de production de ce texte permet de rappeler que l'éloge de Florence par Bruni ne consiste pas simplement en une description *positive* de formes urbaines: il vise aussi à faire l'éloge d'une population et de l'esprit anti-monarchique qui lui a permis de faire face à l'envahisseur. Bruni voyait ainsi dans cette Florence à l'aube du XV^e siècle le modèle d'une nouvelle forme d'organisation sociale permettant d'échapper à la tyrannie.

¹⁸ En revanche, et en dépit de ses propres connaissances en la matière, tout porte à croire que la science optique, qui occupe une place importante dans les universités dès le XIII^e siècle, n'ait pas eu une influence décisive sur les travaux d'Alberti. Sur ce point, voir Kemp (1990: 26).

¹⁹ A propos de l'importance de la *Descriptio urbis Romae* écrit quelques années avant le *De re aedificatoria*, F. Choay relève que "Son exploration curieuse et ses patientes mensurations d'un corps urbain défunt et mutilé auquel il s'efforce de restituer par l'imagination son apparence originelle vont le conduire à poser l'espace urbain comme problème et comme projet" (1980: 72).

Il reste que le panégyrique de Florence, s'il n'est pas exempt de contenus métaphoriques, propose une description urbaine dénuée de visée symbolique. Il s'agit d'abord d'une description de la ville comme espace. Contrairement aux éloges urbains médiévaux, les formes urbaines sont décrites pour elles-mêmes - tout en étant regroupées dans une figure spatiale, la ville, qui les totalise et définit ainsi un "espace de la description" -, elles ne sont pas simplement prétexte: il n'est pas regardé à travers elle vers quelque chose qui les transcende. L'organisation spatiale de Florence renvoie certes à des valeurs, mais celles-ci sont séculières: l'usage de la raison, l'ordre civil, l'égalitarisme... Autrement dit il y a chez Brunni un naturalisme de la description et celui-ci s'étaie sur l'ordre du regard.

La première description que Brunni donne de Florence dans son éloge est ainsi un extraordinaire itinéraire de l'oeil. Un oeil sans corps puisqu'il s'abstrait des contingences de la corporéité: il se balade à vol d'oiseau et donne à voir au lecteur, par un "effet de zoom", d'abord Florence dans son site²⁰, puis ses murs, son fleuve, ses rues pour terminer avec ses édifices. Peu à peu l'échelle de description s'amenuise encore: Brunni s'arrête aux arcs, aux ornements des façades, aux balcons, aux entrées des palais, puis on entre dans ces édifices, on pénètre dans les chambres où sont décrites les draperies, les décorations intérieurs (Brunni 1973: 21). La ville est donc traitée comme un ensemble d'objets physiques dont on peut dresser un catalogue en allant du général au particulier. C'est cette objectivation de l'espace urbain organisée par un regard rationnel qui fait dire avec justesse à F. Choay que Brunni "amorçait le procès de distanciation développé et systématisé dans la suite du *Quattrocento*" (1980: 70). On pourrait ajouter qu'il anticipe la planimétrie urbaine en jetant un regard zénithal et cartographique sur Florence et son site avant d'en décrire les éléments constitutifs. Avant même la production de plans urbains "scientifiques" - dont une première forme aboutie sera le plan d'Imola par Léonard de Vinci -, qui matériellement permettront d'inscrire symboliquement sur un même "plan" des objets différents, l'oeil de Brunni effectue une opération essentielle: il soumet à son emprise la diversité des lieux et des formes urbaines.

Cette nouvelle position cognitive face à la ville doit, pour être comprise, être rapportée à une nouvelle conception du rapport de l'homme à l'environnement urbain. Chez les humanistes de l'époque - dont Brunni et le plus jeune Alberti - la

²⁰ "Imperò che non è posta in altissimi monti, donde chiaramente per tutto sia veduta, nè ancho in larghissima pianura, sì cha da ogni lato sia aperta; ma prudentissimamente l'uno e l'altro ae osservato". Brunni (1973: 15). Il s'agit ici de la version en "italien vulgaire" du XV^e siècle, l'original de Brunni étant en latin.

ville devient en effet le lieu d'activités positivement valorisées, dans la mesure où il apparaît que ces activités peuvent être sources d'ordre social. Bien évidemment la ville ne s'offre pas soudain aux hommes comme un lieu harmonieux, théâtre de comportements vertueux, mais le rapport entre l'individu, la ville et la vertu constituait un argument de débat dans la Florence de l'époque et du fait de ce débat s'est diffusé peu à peu une réévaluation de la ville notamment par l'intermédiaire de l'idée développée par les humanistes que c'est en étant confronté au vice et à la corruption, plus que dans l'isolement de sa villa, que l'homme pourra trouver le chemin de la vertu. A Rome cette idée va prendre une forme prescriptive et se matérialiser avec la politique d'aménagement du pape Nicolas V qui consacre la ville comme lieu des activités humaines en faisant de cet aménagement - fondé sur les règles et principes de son ami d'études à Bologne, Alberti - un instrument d'organisation sociale (Westfall 1974). Mais pour que puisse ainsi émerger l'aménagement urbain au sens moderne, il aura donc fallu au préalable que "les hommes acceptent la ville en tant que lieu où ils pouvaient atteindre leurs fins" (1974: x)

Cette équation entre espace matériel et organisation politique est déjà clairement énoncée par Brunni puisque plus avant dans son panégyrique celui-ci fait un pas supplémentaire: non seulement pose-t-il la ville devant lui, à distance, et la visite-t-il d'un oeil détaché, mais cet oeil organise des configurations, il se fait géomètre en établissant des analogies entre l'ordre astronomique et l'ordre urbain. Tout comme Alberti, trente en plus tard dans sa *Descriptio*, basculera l'astrolabe de la verticale à l'horizontale et regardera autour de lui et non plus la voûte céleste au-dessus de lui, Brunni bascule son regard des étoiles vers la terre et voit des constellations spatiales²¹.

S'il y a des parentés évidentes entre la description de Florence par Brunni et la représentation albertienne de la ville, des distances séparent également ces deux

²¹ Dopo le ville, che noi abbiamo detto, sono le chastella: et come oe io detto le chastella? anzi, non è di tutta la regione, che circunda le ville, alcuna parte che non sia piena di splendissime terre. Et la città è posta nel mezo tra loro, come principale et domatrice di tutte; et quelle circostanti sono, ciascuno nel suo luogho come, bene a proposito direbbe un poeta, la luna circundata dalle stelle, onde a vedere chosa bellissima. Imperò che come in uno scudo sono dipinti o intagliati molti circuli, de' quali artificiosamente l'uno l'altro inchiude et l'ultimo cierchio da gli altri chiuso, ch'è più presso al centro, ched è come l'ombellico posto nel mezo dello scudo; così similmente veggiamo le regioni come circuli tra sè l'una chiusa nelle'altra et intorno stese separate, delle quali, essendo principale, la città è come il centro, posta nel mezzo di tutte. La quale essendo cinta di mure et di belli borghi, sono poi li borghi circondati dalle ville, et da esse ville similmente l'altre terre et castelli, le quali tutte chose sono come da uno maggiore circulo da l'ultima circostante regione circundate. (Brunni 1974: 31-33).

auteurs, distances dans lesquelles nous avons inscrit l'idée d'un seuil, d'un saut qualitatif.

La distance séparant le panégyrique de Brunni et l'appréhension albertienne de la ville outre celle du projet - essentiellement politique pour le premier, plus large car également scientifique et éthique, pour le second - est celle du code puisque c'est sur lui qu'Alberti va asseoir la scientificité de sa description. Le disque sera l'instrument de cet encodage de l'espace urbain qu'il réalise dans un texte écrit vers 1444, la *Descriptio urbis Romae*.

Ce texte très bref nous semble essentiel eu égard à notre propos général dans cet article dans la mesure où il offre à la fois les moyens techniques d'une autonomisation de la médiation visuelle dans les modalités de représentation de l'espace urbain et ceux d'une restitution totalisante du représenté. Si l'oeil de Brunni et ses itinéraires se déposent dans un texte dont la finalité dépasse la pure description pour constituer un discours sur le politique, Alberti va lui, nous le verrons, instaurer la possibilité d'une rupture du lien de complémentarité signifiante entre vision et texte puisque le texte de la *Descriptio* n'est que le pur exposé d'une technique de représentation visuelle. Il s'agit en effet d'un simple mode de construction et d'emploi du disque albertien à des fins cartographiques suivi de tableaux donnant les coordonnées polaires des formes relevées par Alberti²².

4.3. La *Descriptio urbis Romae*: autonomie et totalité

La *Descriptio* s'inscrit, nous l'avons vu, dans une vision réformée de la vie urbaine au début de la Renaissance qui induit un naturalisme de sa description dans les champs différents de la littérature, de la peinture ou de la cartographie (Westfall 1974: chap. V). S'il ne s'agit pas d'un plan complet de Rome - puisque le viaire n'y figure pas et que seuls certains édifices sont relevés - ni d'un plan topographique - puisque le relief est absent - il s'agit cependant d'un relevé permettant la construction d'un plan géométrique selon des principes qui vont fonder la planimétrie scientifique du XVI^e siècle. Selon Vagnetti en effet, la *Descriptio* fait d'Alberti un précurseur dans deux domaines: celui de la théorie du relevé territorial et architectural puisqu'il en expose les bases scientifiques encore

²² L'original comportait en outre le produit final de la description, c'est-à-dire une carte, aujourd'hui perdue. On dispose cependant de reconstitutions fondées sur les tableaux de coordonnées de la *Descriptio*, dont une de A. Capannari de 1884. On doit à Luigi Vagnetti (1968) une reconstitution plus rigoureuse qui met en évidence l'extraordinaire exactitude du relevé d'Alberti.

utilisées par la triangulation moderne²³ et celui de la cartographie de Rome puisqu'à maints égards il annonce le plan de Bufalini datant de 1551: premier plan "total" depuis l'Antiquité.

Au-delà de cet intérêt historiographique, ce qui nous intéresse surtout ici c'est le fait que l'utilisation des techniques qu'Alberti expose dans la *Descriptio* va permettre de conférer à cette médiation visuelle une fonction cognitive accrue. Contrairement aux relevés architecturaux précédents qui s'intéressaient à la morphologie d'édifices isolés ou aux "plans" picturaux qui ne se souciaient ni de la position des objets ni des distances, le relevé albertien inscrit dans un espace quantifié l'ensemble de la ville. Bien que dans ce cas précis le relevé n'aspire pas à l'exhaustivité, puisqu'un certain nombre de formes seulement est sélectionné, sa visée est totalisante dans la mesure où ses principes d'élaboration peuvent s'appliquer indifféremment à tout objet. La méthode de mesure crée par conséquent l'ordre urbain recherché par Alberti: cet ordre n'est pas "découvert" au terme ou au cours de la description, comme dans le cas de Brunni, mais il préexiste à la description en soumettant cette dernière immédiatement à l'ordre de ses règles. On comprend dès lors pourquoi la *Descriptio* ne s'ouvre pas sur une évocation de l'objet représenté, du référent, mais commence par l'évocation des moyens techniques utilisés: "Ho tracciato con la massima precisione, servendomi di mezzi matematici, il percorso e il disegno delle mura..."²⁴.

Une fois énumérés les objets et formes relevés, Alberti précise ensuite que l'application de sa méthode est à la portée de tout un chacun - "chiunque sia provvisto di normale intelligenza" (Orlandi 1968: 61) Cette notation est à notre sens capitale car elle implique une interchangeabilité de l'auteur de la description. Autrement dit, la médiation visuelle ainsi produite est non seulement indifférente à son objet, mais également à celui qui la construit. C'est pourquoi la *Descriptio* annonce la fin de cette diversité - liée à la diversité des auteurs - si frappante pour un regard actuel dans les descriptions de la même ville au XVe siècle. Cette absentéisation de l'auteur est de surcroît renforcée par le fait que le relevé ne s'accompagne d'aucun texte descriptif: le corps même du texte albertien n'est en effet composé que d'un exposé de sa méthode puis d'une série de tableaux contenant les coordonnées polaires des formes et des objets relevés selon un système

²³ Celles-ci ne sont pas toutes explicites puisque si l'on suit l'hypothèse de Vagnetti selon laquelle la *Descriptio* serait postérieure aux *Ludi Matematici*, il faudrait rechercher dans ce dernier ouvrage la description des techniques de relevé non mentionnées dans la *Descriptio*.

²⁴ Nous faisons usage ici du texte établi en italien à partir de plusieurs manuscrits latins du texte original par Orlandi (1968).

légèrement modifié par rapport au système ptolémaïque de coordonnées rectilinéaires²⁵. La méthode de relevé est liée à l'utilisation du "disque albertien" qui est ici divisé en quarante-huit degrés, chacun de ces degrés étant lui-même divisé en quatre minutes, cette graduation permettant la mesure angulaire de la direction. La mesure de la distance est elle effectuée à l'aide d'un rayon pivotant divisé en cinquante degrés subdivisés chacun en quatre minutes. A l'aide de ces deux mesures il convient alors de reporter les données dans les tableaux pour produire le "plan" de Rome²⁶. (Fig. 3).

Tout comme la codification de la perspective linéaire permettait la création d'un espace où pouvait prendre place sous des aspects naturalistes une *istoria*²⁷, cette méthode contribue donc à renforcer la fonction cognitive des représentations visuelles de la ville en les affranchissant d'un recours à des références extérieures et particulièrement au texte. Cela ne signifie évidemment pas qu'on assiste dans l'Italie du Quattrocento à une autonomisation soudaine du visuel, mais bien plutôt que se présente dès lors la potentialité de cette autonomisation expliquant pourquoi "le Quattrocento en Italie fut la dernière époque dans le passé où un lien aussi fort exista entre le verbal et le visuel" (Westfall 1974: viii)²⁸. La *Descriptio* met en effet en place un système de représentation de la ville qui ne renvoie à aucun discours second, elle ne fait que positionner dans une *analogia* de la ville des objets et des formes observés. Il n'est rien d'autre qu'un regard rationalisé s'offrant à la lecture du regard²⁹.

L'ordre que l'oeil de Bruni lisait dans le paysage florentin prend donc dans ce texte une forme scientifique puisque l'instrument de visée permet de calculer des orientations puis des distances entre des formes de la ville, tout comme la

²⁵ Par conséquent si la description de Rome ne fait pas recours à la grille ptolémaïque, le système de Ptolémée constitue bien la matrice commune à la perspective albertienne et à sa cartographie.

²⁶ Pour le détail de la méthode et ses implicites, voir Vagnetti (1968).

²⁷ "Grandissima opera del pittore sarà l'istoria" (Alberti 1975: 58).

²⁸ Pour le rapport entre visuel et non visuel dans l'Italie du XVe siècle, voir Baxandall (1972)

²⁹ Les analogies dont les méthodes de construction de la carte et de la perspective linéaire ne doivent pas occulter ce qui les différencie: "Bien que que le carroyage proposé par Ptolémée est celui que Mercator a imposé par la suite participent de l'uniformité mathématique du carroyage de la perspective de la Renaissance, ils ne partagent pas avec celle-ci l'observateur occupant une place déterminée, ni le cadre, ni une définition de la peinture considérée comme une fenêtre à travers laquelle regarde un observateur placé à l'extérieur." (Alpers 1990: 240).

perspective en peinture permet de donner des coordonnées dans l'espace iconique qui devient, partant, un espace de l'ordre et de la mesure³⁰. L'espace n'est ainsi plus qualité: il est quantité et position³¹. Ce faisant, Alberti inaugure un processus dont les conséquences seront énormes pour le développement de la science occidentale, celui de la rationalisation du regard³². Celle-ci va en effet contribuer à asseoir définitivement le primat du visuel pour des raisons décrites par William Ivins:

Le système de la perspective conçu par Alberti en 1435-1436 marqua le véritable début du remplacement de la conscience tactile de l'espace par une conscience visuelle, car son nouveau procédé de projection et de sections centrales non seulement fit se rejoindre automatiquement en des points de fuite logiquement déterminables les droites parallèles, mais fournit une base à la grammaire ou aux règles jusque là manquantes qui devaient établir à la fois des relations logiques au sein du système de symboles utilisé et une correspondance métrique réciproque ou à double sens entre les représentations par l'image des objets et leurs formes tels qu'ils sont situés dans l'espace. (1985: 35).

Avec la perspective tout comme avec le système albertien de relevé urbain s'ouvre une possibilité de capitaliser le savoir puisque ces systèmes d'encodage de l'observation - cette grammaire du visuel - vont fixer la forme de l'espace indépendamment de l'auteur de la représentation³³. Cette stabilité acquise par la représentation visuelle, ultérieurement renforcée par l'essor de l'impression, va dès lors permettre à la description scientifique d'exploiter les formidables potentialités de cette médiation, ce qui jusque là n'avait pu être le cas, et de partiellement s'émanciper par rapport au verbe (Ivins, 1978)³⁴.

L'avantage acquis par un tel procédé peut être saisi si l'on considère tout simplement la fonction instrumentale et l'efficacité pragmatique de la *Descriptio*.

³⁰ L'emblème d'Alberti était un oeil ailé: on ne pouvait mieux condenser la figure albertienne que dans cet oeil autonome qui domine l'espace et le soumet à son ordre.

³¹ En cela Alberti retrouve le projet ptolémaïque: "la géographie regarde la position plutôt que la qualité, relevant partout les relations de distance". La *Géographie*, livre 1, chap. 1, cité par Gadol, (1969: 198).

³² "L'événement le plus important de la Renaissance" pour Ivins (1985: 36).

³³ C'est l'invention de ce que B. Latour (1985: 14) appelle des "mobiles immuables", c'est-à-dire des médiations visuelles déplaçables qui conservent la forme des choses représentées.

³⁴ Cette prédominance de la vision n'implique toutefois pas l'hégémonie d'un régime visuel unique dans la modernité, comme le montre Jay (1988: 3-23).

On observera alors que ce regard rationnel homogénéise les différences entre les formes urbaines en les intégrant dans une *analogia*: les murs, les portes, les rivières, les édifices religieux et les bâtiments civils sont ainsi inscrits dans un “mobile immuable”. Jusque là on figurait en effet presque exclusivement les monuments et on ne voyait pas coexister le païen et le chrétien dans une même représentation. Tout comme le *De re aedificatoria* homogénéisera les objets traités par l'architecte en les rapportant aux mêmes règles d'*édification*, Alberti rassemble ici, par “effet paysager”, dans le même espace figuratif des objets considérés jusque là appartenir à des catégories incommensurables.

De ce fait la description albertienne de Rome devient plus qu'un instrument de connaissance désintéressée, il devient instrument d'action inaugurant le champ d'un aménagement urbain comme discipline autonome³⁵. La *Descriptio* servira en effet les projets de transformation du pape Nicolas V en identifiant les murs, les portes et les édifices que ce dernier se chargera de restaurer et en retrouvant le tracé d'aqueducs antiques enfouis sous les habitations³⁶. Enfin, et corrélativement à ces fonctions pratiques, cette représentation contribuera à l'accomplissement de la nouvelle mission que les humanistes italiens du XVe avaient imaginé pour la ville puisque l'aménagement de Rome par Nicolas V et Alberti sera destiné à inscrire dans la ville du pape une géographie chrétienne et une géographie laïque permettant de guider les hommes dans un espace articulant la double hiérarchie à laquelle ils devaient se soumettre³⁷.

Toutefois, et pour tenter de borner l'importance de ce moment historique pour le développement des médiations visuelles, on se doit de rappeler que si la

³⁵ A propos du *De re aedificatoria*, F. Choay écrit qu’“en donnant une méthode rationnelle pour concevoir et réaliser des édifices et des villes, il se fixe pour tâche et parvient à établir avec le monde bâti une relation que l'Antiquité et le Moyen Age ignoraient et que seule la culture européenne aura désormais la témérité de promouvoir” (1980: 12). Cette relation dont parle Choay a dû cependant pour pouvoir se nouer être précédée par une représentation totalisante permettant de situer sur un même plan ce qu'elle qualifie de “monde bâti”. Si la carte est donc absente du traité d'Alberti, elle n'en constitue pas moins le principe organisateur.

³⁶ Voir à cet effet Westfall (1974: 35-62) et Borsi (1975: 33-40). Le rôle d'Alberti dans les transformations projetées à Rome - dont seulement une minorité fut réalisée - a fait l'objet de débat du fait de l'absence de documents historiques. On s'accorde toutefois aujourd'hui à penser sur la base de nombreux indices qu'il fut le conseiller de Nicolas V pour ces opérations. Voir pour un point de vue plus circonspect Magnuson (1954).

³⁷ On notera qu'une analyse détaillée du réaménagement de Rome brouille la distinction établie par Choay entre règle et modèle puisqu'il s'agissait bien déjà pour Alberti et Nicolas de matérialiser dans la ville une théorie de la société et du bon comportement.

Descriptio éclaire certains aspects des transformations subies par les médiations visuelles à la Renaissance et les nouvelles fonctions qu'elles pouvaient dès lors remplir, ces médiations sont encore loin d'avoir acquis une transparence puisque sa description est, nous l'avons vu, essentiellement l'exposé d'un mode d'emploi, d'une méthode d'encodage. Il faudra pour cela que vienne s'ajouter au privilège de la vue et à l'autonomisation de la médiation visuelle, la naturalisation du code, car c'est seulement au terme de ce processus que l'on pourra confondre le vu et le vrai, la carte et la terre, considérant comme une copie fidèle de l'image rétinienne un ensemble de conventions abstraites³⁸. Autrement dit cette autonomisation de la médiation ouvre la voie à cette asymptote du paysage, cette utopie du paysage qu'est l'absorption totale du savoir dans le voir et qui s'accomplirait précisément dans la transparence totale de la médiation, dans l'invisibilité parfaite du code.

Alberti se situe donc à un moment où les médiations visuelles et spatiales s'autonomisent par rapport au texte grâce au développement de techniques de représentation: la perspective, la planimétrie. Le paysage peut dès lors constituer une représentation hybride: artistique *et* scientifique. Avec plus de trois siècles de distance, au sein d'une culture elle-même hybride, travaillée par l'esprit des Lumières et la critique romantique, Humboldt et Saussure ont exploité cette ambiguïté dans des projets de connaissance différents mais au sein desquels il est possible de lire la permanence d'une même efficace du paysage. La possibilité de rendre compte de cette permanence au sein de terrains chronologiquement éloignés nous apparaît comme celle de la reconstruction d'une généalogie du paysage esquissée ici. Par ailleurs, et pour échapper à un vertige des ressemblances purement formelles, nous avons tenté de rendre justice au caractère propre des périodes dans lesquelles ces terrains sont situés en spécifiant le contexte de production de ces différents projets de connaissance.

5. *Effet paysager et description de la nature*

³⁸ La progressive domestication de l'oeil reste à explorer dans ses détails. On sait cependant qu'il s'agit d'un processus qui a pu dans certains milieux être très rapide puisque Michelange préconisait déjà de se débarrasser des échafaudages de la "costruzione legittima": "le véritable artiste doit posséder des 'compas dans ses yeux', plutôt que se fier au calcul mécanique". Cité par Kemp (1990: 41). On notera par ailleurs que la "transparence de la carte" nécessite évidemment des processus plus complexes que dans le domaine pictural. Il n'y a pas en cartographie d'illusion optique, du moins pas avant l'apparition des photographies aériennes, car il n'y a pas de reconnaissance immédiate des objets. Sur la double transparence du paysage, cf. s *upra*.

5.1. Le paysage comme idéal de connaissance

Le choix du paysage comme objet d'observation privilégié et d'un type particulier de paysage à l'exclusion d'autres est au centre du projet de connaissance de Saussure et d'Humboldt. D'une manière générale, il peut être compris comme la cristallisation d'une théorie générale de la description qui s'inscrit au croisement d'une conception de la nature, de la relation épistémique que le sujet entretient avec elle, d'une représentation sociale et politique du public et, par là, de leurs oeuvres elle-mêmes. Le paysage est ainsi soumis à un jeu de tensions et devient un espace de représentation hétérogène dont les éléments renvoient, plus ou moins directement, à la diversité de ses origines et de ses finalités. Ce caractère essentiel du paysage apparaît de manière différenciée chez nos deux auteurs: si chez Saussure il transparait dans la pratique descriptive de ses *Voyages dans les Alpes* (1787-1796) chez Humboldt il trouve une explicitation programmatique dans le *Cosmos* (1847-1848) oeuvre tardive qui éclaire les descriptions de ses *Relations historiques* (1814-1825).

Pour ce qui nous occupe ici, nous tenterons de montrer comment le paysage est choisi et utilisé par nos auteurs dans la mesure où il permet de rendre compte de la nature - de la représenter - selon une conception du monde comme totalité. Comme l'histoire des médiations symboliques a vu le paysage progressivement essaimer de la sphère de l'art dans les domaines les plus divers, nos auteurs élargissent ses potentialités artistiques à un projet de connaissance soumis à l'ordre de la mesure. De cette façon ils posent d'emblée la question de l'adéquation entre l'objet du savoir et les moyens qui permettent d'en rendre compte. Leur réponse identifie une forme de paysage idéal relevant de modes de représentation particuliers, voire inédits.

Une même exigence est ainsi à la base de trois choix différents: celui du type de paysage comme objet privilégié de l'observation, celui des conditions adéquates de son observation et celui de leur exposé sous forme de description: dans les trois cas il est nécessaire d'avoir un point de vue unique et englobant, pouvant rassembler et relier une variété de phénomènes. Cette exigence pose des problèmes spécifiques aux trois moments: elle fournit les critères pour évaluer la représentativité de tel ou tel paysage et donc son intérêt scientifique et/ou sa beauté esthétique; elle permet de choisir un point de vue approprié pour cerner la structure et l'ordre du paysage visé; elle impose enfin un type de description qui saisisse au mieux ces ensembles et les rapports des parties au tout qui les constituent. Cette dernière exigence donne lieu à des recherches sur la forme du discours à tenir, sur les stratégies descriptives, sur le recours à d'autres moyens sémiotiques que le texte. Elle renvoie à l'autoréférence sous-jacente aux

descriptions du paysage et à l'autoréflexivité qui les accompagne: la première poursuit le rêve d'un langage qui abolisse l'arbitraire du signe et qui propose par une mise en abîme la structure du référent visé; la seconde relève du rapport entre le sujet et son langage, lorsqu'il s'interroge sur l'adéquation idéale entre l'objet et sa description.

Ce projet et les choix complexes qui visent sa réalisation se cristallisent sur un type de paysage idéal, que Saussure trouve dans les Alpes et Humboldt dans les "zones équinoxiales".

Les hautes montagnes, explique Saussure, au contraire [des plaines], infiniment variées dans leur matière et dans leur forme, présentent au grand jour des coupes naturelles, d'une très-grande étendue, où l'on observe avec la plus grande clarté, et où l'on embrasse d'un coup-d'oeil, l'ordre, la situation, la direction, l'épaisseur et même la nature des assises dont elles sont composées, et des fissures qui les traversent. En vain pourtant les montagnes donnent-elles la facilité de faire de telles observations, si ceux qui les étudient ne savent pas envisager ces grands objets dans leur ensemble et sous leurs relations les plus étendues (1787: I, vi-vii).

Les pays qui avoisinent l'équateur, affirme Humboldt, ont un autre avantage sur lequel on n'a pas suffisamment appelé l'attention jusqu'ici. C'est la partie de la surface de notre planète où, dans la moindre étendue, la variété des impressions que la nature fait naître est la plus grande possible. Dans les montagnes colossales de Cundinamarca, de Quito et du Pérou, sillonnées par de profondes vallées, il est donné à l'homme de contempler à la fois toutes les familles de plantes et tous les astres du firmament. C'est là qu'un même coup d'oeil embrasse de majestueux palmiers, des forêts humides de bambusa, la famille des musacées, et au-dessus de ces formes du monde tropical, des chênes, des néfliers, des églantiers et des obellifères, comme dans notre patrie européenne. Un même coup d'oeil y embrasse la constellation de la Croix du sud, les nuées de Magellan et les étoiles conductrices de l'Ourse qui circulent autour du pôle arctique. C'est là que le sein de la terre et les deux hémisphères du ciel étalent toute la richesse de leur forme et la variété de leurs phénomènes; c'est là que les climats, comme les zones végétales dont ils déterminent la succession, se trouvent superposés comme par étages, que les lois du décroissement de la chaleur, faciles à saisir par l'observateur intelligent, sont inscrites en caractères indélébiles sur les murs des rochers à la pente rapide des Cordillères. (1847: I, 10-11)

Dans les deux cas c'est le paysage qui permet à une prise de vue unique de saisir une multiplicité de phénomènes. Ceci permet de définir ce type de paysage (pour Humboldt la Cordillère, pour Saussure la montagne) comme objet de l'observation des savants, à l'exclusion explicite d'autres paysages (pour Humboldt les côtes, pour Saussure les plaines). Deux mouvements convergent pour faire du paysage le lieu idéal pour l'approche des phénomènes visés par les

deux énonciateurs: l'excellence des conditions d'observation et la manifestation par l'objet lui-même des faits à observer. On a ainsi à la fois la prise en compte de la subjectivité et de la perspectivité de l'observateur, et un ordre intrinsèque des choses de la nature. Ces deux pôles sont présents chez Saussure dans l'alternance entre deux sujets syntaxiques, correspondant à deux acteurs ("l'observateur" et "les montagnes") et deux types de verbes ("présenter", "donner" vs "embrasser", "observer") qui appartiennent à deux paradigmes en rapport de réciprocité dont le couple prototypique pourrait être "voir" vs "(se) montrer". Humboldt parle d'"inscription" des lois dans la nature, à laquelle correspond une "lecture" du savant. Dans les deux cas la condition de cette réciprocité est la compétence du regard de l'observateur, assurant de façon identique une "facilité" de la saisie. Entre le voir et le savoir il y a donc le *savoir voir*, qui articule sujet intelligent et objet intelligible. C'est précisément ce *savoir voir* qui fait le pont entre la représentation qui *fait voir* et la nature qui *laisse voir*, dans l'aboutissement de l'utopie de la représentation organisant la rencontre entre le regard observateur et l'ordre inscrit dans la nature.

Ces paysages idéaux constituent un paradigme, et ce à plusieurs niveaux: d'une part, si l'idée de paysage constitue déjà en soi un idéal de connaissance ("Sans doute chaque coin du globe est un reflet de la nature entière" 1848: II, 100), une classe de paysages se dégage toutefois comme réalisant de façon emblématique cet idéal - et ce grâce à la rencontre entre un projet d'intelligibilité et une transparence de l'écriture. D'autre part, cette rencontre se concrétise dans la formulation d'un projet global de connaissance, une "théorie de la terre" pour Saussure, et une "physique du monde" pour Humboldt³⁹:

La description physique du monde est fondée sur la contemplation de l'universalité des choses créées de tout ce qui coexiste dans l'espace, en fait de substance et de forces, de la simultanéité des êtres matériels qui constituent l'univers (1847: I, 4).

Dans ce paysage idéal, tout se passe comme si la nature se confondait avec la "nature considérée rationnellement, c'est à dire soumise dans son ensemble au travail de la pensée. [...] L'unité dans la diversité des phénomènes, l'harmonie

³⁹ La valeur paradigmatique des paysages-types choisis par nos auteurs se renforce dans la mesure où les terrains de l'un et de l'autre fonctionnent comme des pôles comparatifs tout au long de leur argumentation. Ainsi les caractères de la Cordillère sont rapportés très fréquemment chez Humboldt aux Alpes, voire à la description des Alpes par Saussure, et la structure des Alpes est comparée chez celui-ci à celle de la Cordillère (1796: VIII, 7-9) (ce qui est d'autant plus remarquable que si Humboldt peut se baser sur des descriptions canoniques des Alpes, Saussure renvoie aux Andes alors que Humboldt ne les a pas encore décrites...).

entre les choses créées dissemblables par leur forme, par leur constitution propre, par les forces qui les animent; le Tout pénétré d'un souffle de vie" (1847: I, 46, 50).

A ce point, le paysage idéal participe avant tout du "sentiment de la nature" saisie dans sa globalité, d'une attitude esthétique que l'on peut comparer avec celle de Schlegel par rapport au poème:

Il est beau et nécessaire de s'abandonner totalement à l'impression d'un poème [...] et, dans le détail peut-être, de confirmer le sentiment par la réflexion et de le hausser jusqu'à la pensée [...] de le compléter. Mais il n'est pas moins nécessaire de pouvoir faire abstraction de tout détail et de saisir de manière flottante la généralité. (cité in Benjamin 1986: 111).

Cette comparaison a toutefois des limites qui sont également celles qui séparent Humboldt des romantiques. En effet, s'il exprime un "sentiment de la nature, grande et libre, [qui] saisit notre âme et nous révèle, comme par une mystérieuse inspiration, qu'il existe des lois qui règlent les forces de l'univers" (1847: I, 4) son projet de connaissance vise, en accord avec ce sentiment, un dépassement de la "flottante généralité" pour parvenir à l'étude de ses lois. Cette contrainte propre à la sphère de la science, va se concrétiser entre autres par un travail d'adaptation du paysage à cette finalité.

Mais, de la même manière que chez les romantiques, le regard du savant a pour condition de possibilité une situation particulière du sujet, que Novalis métaphorise lorsqu'il dit que "l'étoile apparaît dans le télescope et le pénètre [...]: l'étoile [...] est un corps lumineux spontané, l'oeil ou le télescope des corps lumineux réceptifs" (cit. in Benjamin 1986, 97). De façon analogue, chez Humboldt, la distance d'objectivation, en objectivant la nature à travers le paysage, se réduit au point de réintégrer l'objet qui s'offre au regard et, idéalement, sa représentation:

Qu'on oppose la nature au monde intellectuel, comme si ce dernier n'était pas compris dans le vaste sein de cette nature, ou bien qu'on l'oppose à l'art, défini comme une manifestation de la puissance intellectuelle de l'humanité, ces contrastes, reflétés dans les langues les plus cultivées, ne doivent pas pour cela conduire à un divorce qui réduirait la physique du monde à n'être plus qu'un assemblage de spécialités empiriques. La science ne commence pour l'homme qu'au moment où l'esprit s'empare de la matière, où il tâche de soumettre la masse des expériences à des combinaisons rationnelles. La science est l'esprit appliqué à la nature; mais le monde extérieur n'existe pour nous qu'autant que, par la voie de l'intuition, nous nous le réfléchissons en notre intérieur. De même que l'intelligence et les formes du langage, la pensée et le signe, sont unis par des liens secrets et indissolubles, de

même aussi le monde extérieur se confond, presque à notre insu, avec nos idées et nos sentiments. Les phénomènes extérieurs, dit Hegel dans la *Philosophie de l'histoire*, sont en quelque sorte traduits dans nos représentations internes. Le monde *objectif* pensé par nous, en nous réfléchi, est soumis aux forces éternelles et nécessaires de notre être intellectuel. L'activité de l'esprit s'exerce sur les éléments qui lui sont fournis par l'observation sensible (1847: I, 76)

L'homologie de la double relation intelligence-nature et pensée-signe permet au paysage, tant réel qu'en tant que représentation de fonctionner comme à la fois objet de savoir et médiation de connaissance.

5.2. Représenter la totalité: astuces paysagères

On a vu que le choix d'un paysage paradigmatique obéit à une exigence de saisie d'une totalité dans un espace limité. On retrouve cette même exigence au niveau des idéaux régissant la description, qui bute constamment contre les limitations des modes de représentation traditionnels. C'est ce qui motive une recherche de solutions expressives et techniques inédites pour la description, qui se retrouvent à tous les niveaux discursifs: du plan à adopter pour le livre aux mises en scène du texte descriptif, en passant par des formules inédites de représentation graphique. Toutes peuvent être caractérisées par la mixité des formes, qui tiennent à la fois du texte, du tableau pittoresque, de la carte, du tableau de coordonnées.

Saussure sur la cime du Buet décrit les montagnes environnantes, qu'il saisit par un regard circulaire. Pour en rendre compte il recourt à un dessin particulier (Fig. 4) (1788: II, Pl. VIII), qui relève à la fois de la carte et de la vue picturale. Il motive son choix par l'incapacité à représenter qui caractérise et l'écriture et le dessin traditionnel. Un rapport particulier s'instaure ainsi entre la planche et le texte: la planche rend possible le texte, puisqu'il s'appuie sur elle pour décrire; de son côté c'est le texte qui lui confère son statut privilégié, d'instrument d'abord, de médiation transparente ensuite, par la façon dont il la présente et il la glose.

La planche est donc un exemple de médiation complexe, visuelle et verbale, qui n'est pas simplement utilisé mais sur lequel l'énonciateur développe explicitement une réflexion. La planche y est présentée comme un instrument technique: on en fait l'histoire de sa découverte, on en propose un mode d'emploi, et celui-ci entraîne de la part du sujet des manipulations de la planche:

Le spectateur est censé placé au centre de la figure, et tous les objets sont dessinés en perspective autour de ce centre, comme ils se présentent à un oeil situé de ce même centre, et qui fait successivement le tour de tout son horizon (1788: II, 326)

Le regard qui est suscité et mis en scène par la planche est de double nature: d'une part il est zénithal, et en tant que tel il embrasse la totalité du paysage comme sur une carte; d'autre part il est perspectif, puisque le spectateur faisant tourner la planche voit le paysage frontalement. A ces deux regards mis en scène correspondent donc deux ambitions de la représentation: d'une part un balisage totalisant, géométrique, homogénéisant de l'espace, d'autre part un "naturalisme" qui reproduit les conditions initiales d'observation:

Ils voyent ainsi successivement tous les objets liés entr'eux, absolument tels qu'ils se présentent à un observateur situé sur le sommet de la montagne. (1788: II, 326-7)

Ces deux visées représentatives rendent compte chacune d'une propriété du paysage: la première, de sa totalité articulée, où ce qui compte est moins le détail des parties que leur enchaînement; la deuxième, du point de vue contemplateur que présuppose tout paysage. Mais ce second élément obéit à un autre impératif, qui est moins celui de la représentation de quelque chose que celui de la représentation pour quelqu'un: il permet en effet, grâce au respect du point de vue, une interchangeabilité entre observateur et lecteur - mécanisme qui, en suspendant la distance spatiale et la différence de monde, projette le lecteur dans le paysage, pour son plus grand plaisir.

La substitution de l'observateur par le lecteur en accompagne une autre, destinée à subvertir la représentation malgré les réflexions qu'elle suscite: c'est celle du paysage par la planche, du référent par sa représentation. En effet un glissement dans le texte transforme la planche de simple support pour la description à objet de la description elle-même:

Cette imperfection n'empêchera pas que je ne fasse usage de cette vue pour rendre compte des observations que j'ai faites sur les montagnes qui y sont représentées. (1788: II, 330).

Ainsi le mode de représentation devient transparent, s'efface en produisant la lisibilité de son référent. Le rêve d'un langage qui puisse structurer le texte comme son objet aboutit lorsque la description fonctionne (en la provoquant) sur la disparition du langage lui-même.

En effet le texte descriptif de Saussure mêle deux modes de référence, à la planche et au référent, en prenant l'une comme équivalent stricte du second. On le voit dans le premier énoncé de la description:

L'objet qui fixe d'abord les regards de l'observateur situé sur la cime du Buet, c'est le Mont-Blanc, dont on voit le sommet sous la lettre *a*. (1788: II, 330)

Deux sujets sont ici convoqués (l'observateur et le "on), tous les deux caractérisés par un faire perceptif visuel. Au-delà de cette identité, ils font toutefois référence à deux mondes différents, celui de la montagne (le Buet, le Mont-Blanc) et celui de la planche (la lettre *a*). La suite de la description concerne la planche-prise-comme-le-paysage:

Plus à gauche, entre les lettres *a* et *s*, on voit les gradins par lesquels on descend de la cime du Mont-Blanc au reste de sa chaîne. L'aiguille du midi et les autres rochers en pyramide, qui dominent la vallée de Chamouni, sont au-dessous de la lettre *s*. (1788: II, 331)

dont les repères spatiaux sont eux aussi ambigus puisque ils renvoient à des localisations à la fois d'objets et de lettres.

Il est intéressant de noter comment la mutation de la planche en référent est complètement achevée dans une reprise du texte par des éditeurs du XIX^e siècle, qui en publient les extraits "narratifs et pittoresques" - ce qui est précisément aux antipodes du projet d'intégration des hétérogénéités qui habite le livre de Saussure, comme celui de Humboldt - en excluant les discussions scientifiques et les gravures qui les accompagnent.

L'objet qui fixe d'abord les yeux de l'observateur placé sur la cime du Buet, c'est le Mont-Blanc. [...] A l'est du Mont-Blanc on voit l'aiguille du Midi et les autres rochers en pyramides qui dominent la vallée de Chamouni, puis la haute cime du glacier d'Argentière; et plus loin, l'aiguille qui domine le glacier du Tour termine le vaste district des hautes Alpes de Chamouni. (1875: 81).

Les renvois à la planche ayant complètement disparus, les localisations spatiales se rapportent maintenant au paysage lui-même, sans aucune médiation. La possibilité même de ces transformations montre l'ambiguïté constitutive de la planche.

Ainsi, dans le cas de Saussure, la mixité des solutions graphiques est au service d'un projet de transparence de l'écriture qui vise à poser devant le lecteur le référent dans son immédiateté, dans la mesure où celui-ci informe précisément immédiatement l'ordre qui préside à sa structure.

Si pour Humboldt aussi les lois sont inscrites dans la nature et donc susceptibles de se révéler à l'immédiateté du regard, la solution formelle qu'il choisit dans ses représentations est régie par un autre type de transparence. En effet, en passant du dépouillement des Alpes à la luxuriance de la végétation des zones tropicales, l'objet qu'il s'agit de soumettre à la mesure se modifie dans sa visibi-

lité. Le même projet se réalise chez Humboldt en empruntant des voies différentes.

Le “Tableau physique des Andes et pays voisins” (Fig. 5) (1805: Pl. I) peut être considéré comme la synthèse la plus complète des solutions formelles adoptées par Humboldt. Le regard qui y est sollicité n'est plus zénithal et ne renvoie plus à un espace métrique homogène. Sa perspectivité ne relève plus d'une saisie réaliste, mais est abstraite et soumise à une distanciation intellectuelle, qui permet la réduction de l'espace réel séparant, par exemple, le Chimborazo du Cotopaxi, qui se voient représentés côte à côte, permettant ainsi au niveau de la figure elle-même une synthèse comparative. D'autres éléments de comparabilité, intéressant par une seule de leurs caractéristiques, notamment l'altitude, s'y ajoutent par une mention écrite placée dans l'espace du tableau régi par le même système de coordonnées.

Afin de saisir les plantes dans la totalité de leur organisation, celles-ci sont soumises à l'intérieur même du tableau à une série de reformulations renvoyant à des lisibilités différentes. Ainsi telle plante noyée dans la masse végétale représentée selon des codes réalistes devient pure désignation nominale placée dans un espace homogénéisé, cartographique. Cet espace topographique est en outre surdéterminé par un ensemble de variables (température, composition de l'air, degré d'humidité, ...) dont l'échelle est placée en marge et, à un niveau plus général encore, par l'énoncé de la théorie réduit lui aussi à une “colonne” du tableau. Outre cette textualité schématisée, d'autres énoncés, fragmentaires cette fois, accrochés dans l'espace du tableau selon le même système de coordonnées, condensent des récits de découverte ou d'ascension (“Haut. du Mont-Blanc à laquelle M. de Saussure est monté en 1787” ou dans un autre tableau⁴⁰, “Crevasse qui empêcha les voyageurs d'atteindre la cime”, “Les voyageurs ont commencé à saigner des yeux, des lèvres et des gencives”).

C'est ainsi le fait de concevoir heuristiquement ces tableaux-cartes comme des paysages, qui nous permet d'y lire la cohérence d'un projet qui se réalise en inscrivant des hétérogénéités dans un espace homogène, permettant la production du sens et la possibilité du raisonnement. En ce sens la logique du paysage dépasse celle du tableau de chiffres puisque elle ne permet pas que la mise en scène d'éléments mais aussi celle de leurs relations:

C'est par l'application de la pensée aux opérations isolées, c'est par les vues de l'esprit qui compare et combine, que nous parvenons à découvrir ce qui, dans l'individualité des formes organiques [...] s'offre de commun par rapport à la

⁴⁰ exemples renvoyant de manière significative à un tableau analogue, intitulé “Voyage vers la cime du Chimborazo tenté le 23 juin 1802”, dans Humboldt (1814).

distribution climatérique des êtres; c'est l'induction qui nous révèle les lois numériques dans la proportion des familles naturelles à la somme totale des espèces, la latitude ou position géographique des zones où, dans les plaines, chaque forme organique atteint le maximum de son développement. Ces considérations assignent à la description physique du globe, par la généralisation des aperçus, un caractère élevé; elles nous font concevoir comment l'aspect du paysage, l'impression que nous laisse la physionomie de la végétation, dépend de cette répartition locale des formes, du nombre et de la croissance plus vigoureuse de celles qui prédominent dans la masse totale. (1847: I, 56).

Les dispositifs construits par Saussure et Humboldt sont d'une efficacité telle qu'ils semblent absorber toute la démarche scientifique et épuiser ainsi le texte qui la relate. Cette efficacité, dont les sciences contemporaines ont fait leur idéal de la représentation, semble également receler un piège chez nos auteurs. Le fait que Saussure n'exploite pas ultérieurement sa "découverte" d'un mode de représentation novateur, précurseur du diorama, et que chez Humboldt ces planches sont séparées du texte, faisant peu l'objet de gloses, introduit le soupçon que ce type de représentation était une solution qui n'était pas toujours compatible avec le genre qu'ils avaient choisi et qui propose des solutions propres à la formulation des hétérogénéités.

5.3. Vue et visibilité: la raison sous la brume

Dans les dispositifs que nous venons d'illustrer brièvement la vue joue notamment le rôle de garant de la vérité - à la fois celle de l'observation et celle de la représentation. Elle permet ainsi de mettre en scène la description et la motive en se posant comme sa condition de possibilité. Mais cette utopie de l'adéquation entre ce qui est vu et ce qui est montré présuppose une visibilité totale, qui, force est de le constater, contraste avec la présence fréquente de brumes, brouillards, brouillages comme constitutifs du paysage lui-même (cf. le mythe de la "chiarezza vaporosa" Hard 1969). De manière paradoxale, si le voir produit l'effet de vérité de la description, celle-ci ne peut être possible qu'en disant-montrant l'invisible que seul le savoir peut reconstruire⁴¹. Ainsi la planche

⁴¹ Le regard garant de la vérité peut ainsi être considéré comme trompeur, et sans qu'un aspect nuise à l'autre, malgré la contradiction apparente. Le texte peut ainsi jouer à la fois sur l'un et sur l'autre, en différenciant ses formulations, en utilisant toute la gamme des variations lexicales possibles entre le voir et l'apercevoir, l'être et le paraître, etc. Ces variations parfois paradoxales sont possibles notamment lorsque le voir est informé par le savoir: lorsque l'autonomie du savoir permet de mettre en cause le voir, tout en continuant à y référer pour ses effets de vérité.

se substitue à l'oeil pour donner à voir dans une clarté recomposée le paysage dans la totalité de son référent d'une part et dans celle de ce qui l'organise d'autre part. C'est ce que théorise Humboldt:

Ce qui, dans le vague des sensations, se confond comme dépourvu de contours, ce qui reste enveloppé de cette vapeur brumeuse qui, dans le paysage, dérobe à la vue les hautes cimes, la pensée, en scrutant les causes des phénomènes, le dévoile et le résout dans ses éléments divers; elle assigne à chacun de ses éléments de l'impression totale un caractère individuel. (1847: I, 12).

et ce que pratique Saussure:

On ne voit pas tous ces détails de la cime du Buet; cependant la plupart des hautes pyramides dont les flancs sont assez escarpés pour être dénués de neiges, laissent voir clairement les feuilletts pyramidaux de granit, dont elles sont composées; et j'ai déjà dit que la planche VIII, quoiqu'elle représente ces objets prodigieusement en miniature, en fournit plusieurs exemples. (1788: II, 339-340).

Si l'on reprend la planche de Humboldt, on voit que la "vapeur brumeuse" qui cache habituellement les montagnes et leur végétation s'y est évaporée et que les éléments s'y enchaînent dans une nouvelle clarté pour dessiner leur distribution dans l'espace. Leur "caractère individuel", s'il apparaît clairement sous la netteté du trait, s'harmonise à la totalité par leur dépendance commune à des conditions physiques qui trouvent leurs valeurs dans les marges. Dans cette métamorphose la netteté du tout renvoie donc à un référent second: à la limite, il se confond avec la courbe de niveau, c'est à dire une courbe géométrique, qui fonctionne de manière emblématique comme, à la fois, la trace du sensible et la loi qui le rend intelligible. Le champ de visibilité s'est transformé:

Dans le cinchona, nous dit Humboldt, l'écorce est d'autant plus salutaire que la cime de l'arbre est plus souvent baignée et rafraîchie par de léger brouillards qui forment la couche supérieure des nuages passant sur les plaines. (1847: I, 13).

Ainsi, dans ce mode de représentation, le brouillard migre dans l'espace de la mesure - il peut être déduit à partir des échelles d'altitude, de température et d'humidité - pour laisser apparaître le végétal comme la règle qui gouverne sa position et sa physionomie. En forçant le trait, on pourrait dire que le brouillard qui suscitait tant de vertige chez les romantiques a été gommé par la clarté d'un ordre spatial qui, de la même manière, mais avec d'autres leviers, est à l'origine d'un autre vertige, scientifique cette fois. Cette émotion, comme dans le cas du

paysage romantique, ne peut naître que d'une impression forte, celle de la nature comme totalité et simultanéité:

La tentative de décomposer en ses éléments divers la magie du monde est pleine de témérité; car le grand caractère d'un paysage et de toute scène imposante de la nature dépend de la simultanéité des idées et des sentiments qui se trouvent excités dans l'observateur. La puissance de la nature se révèle, pour ainsi dire, dans la connexité des impressions, dans cette unité d'émotions et d'effets se produisant en quelque sorte d'un seul coup. (1847: I, 8).

Le “sentiment de la nature” devient le “sentiment de la nature considérée rationnellement” qui naît d'une simultanéité et d'une connexité nouvelle des éléments, celle de la loi, de l'ordre rationnel. Tout se passe alors comme si artialisation et rationalisation s'alternaient ou plutôt comme si ces deux mouvement se rejoignaient en un unique regard qui saisit la beauté du monde par son ordre.

5.4. Le paysage comme projet global

On a vu que l'effet paysager investit la représentation à plusieurs niveaux, au sein desquels il opère comme une totalisation: au niveau de la centration sur un paysage paradigmatique, du choix des modes de représentation, de la soumission du visible à l'ordre de la mesure. Au dernier niveau que nous traiterons ici, il s'incarne dans la mise ensemble de différents modes d'appréhension et de différents acteurs, mobilisés tour à tour pour rendre compte de la diversité des aspects du paysage, relevant des différentes sphères, artistique, scientifique, éthique. Cet essai de synthèse peut être compris comme étant un mode d'organisation textuelle homologique à l'espace social du public, qu'il convoque au gré de ses finalités narratives et de ses exigences cognitives, en tant que “lector in fabula”. Le paysage puise donc ses conditions de possibilité dans un contexte caractérisé par une non exclusion des sphères de l'art, de la science et de l'éthique⁴².

Cette fusion apparaît au XVIII-XIXe siècle dans quelques textes programmatiques, parmi lesquels ceux de Carl Gustav Carus, solidaires de ceux de Humboldt et de Saussure, sont emblématiques en ce qui concerne le paysage et ses différentes formes d'intelligibilité. Ils conçoivent en effet l'expérience du

⁴² Nous avons privilégié ici les deux premiers termes, laissant délibérément de côté le pôle éthique, dont le rôle pourrait être explicité dans les trois cas étudiés. Cette option découle du point de vue que nous avons voulu adopter, se centrant sur les techniques de représentation.

paysage comme “Erdlebenbild”, comme connaissance de la vie intérieure des éléments, saisie à travers la peinture de paysage, qui n'est possible que dans la rencontre entre activité du peintre et activité du naturaliste (Carus 1983).

Cette synthèse ne fonctionne toutefois pas uniquement dans des manifestes programmatiques, mais aussi dans les descriptions de paysage proprement dites, où elle est constituée par une dynamique proprement textuelle. Saussure exploite les différentes attitudes en juxtaposant dans ses descriptions des sujets désignés par une catégorie (le naturaliste vs le peintre vs le géologue vs le philosophe, etc.) et une saisie particulière du paysage, manifestée à travers des verbes différents (compter vs admirer vs observer vs réfléchir, etc.). Ainsi distribuées selon diverses catégorisations, les approches peuvent concorder ou au contraire s'opposer; elles peuvent en outre se succéder dans la linéarité du texte, en occupant chacune des espaces spécifiques, ou bien s'intégrer dans une vue aux visées globalisantes et chez un sujet privilégié.

Ainsi, parvenu au sommet du Pic de Ténériffe, Humboldt procède lui aussi à une description qui distribue et spécialise textuellement des types de textes descriptifs, ainsi que différents savoirs correspondant à des catégories de sujets. Alors que l'arrivée sur un sommet est généralement un topos qui déclenche une description immédiate du panorama, le texte de Humboldt focalise son attention sur le sommet lui-même (Saussure remarquera souvent que l'attention au panorama fait oublier les particularités du lieu d'où on l'observe) et sur son cratère. Le sommet n'est donc pas un promontoire sur le monde mais une trouée vers les entrailles de la terre; le regard n'est pas focalisé sur un dégagement de la vue externe mais sur un obstacle à la vue de son intérieur (“Arrivés au sommet du Piton, nous fûmes surpris d'y trouver à peine assez de place pour nous asseoir à notre aise. Nous fûmes arrêtés par un petit mur circulaire de laves porphyriques à base de pechstein: ce mur nous dérobaient la vue du cratère” (1814: I, 283).

Le texte qui a pour objet le Pic se bipartite entre une première partie où se suivent des descriptions scientifiques ordonnées par une spécialisation des regards ayant pour objet le cratère, et une deuxième partie qui affirme un *savoir voir* non spécialisé, de généraliste, et qui a pour objet le paysage sous-jacent. Notre hypothèse de lecture consiste à dire que c'est ce deuxième regard qui permet de totaliser les connaissances et intégrer sans discontinuités les différents registres du savoir; ce n'est pas un hasard qu'il soit attribué à une figure emblématique, celle du voyageur. C'est lui, en définitive, savant *et* artiste, qui exerce l'effet paysager. Ce regard se module lui-même en plusieurs attitudes que nous essayerons de caractériser linguistiquement.

Le passage que nous analysons est explicitement séparé de, voire opposé à, la digression scientifique qui le précède; il est introduit par le topos de l'impossibilité de décrire:

Le voyage au sommet du volcan de Ténériffe n'est pas seulement intéressant à cause du grand nombre de phénomènes qui se présentent à nos recherches scientifiques; il l'est beaucoup plus encore par les beautés pittoresques qu'il offre à ceux qui sentent vivement la majesté de la nature. C'est une tâche difficile à remplir que de peindre ces sensations: elles agissent d'autant plus sur nous, qu'elles ont quelque chose de vague, produit par l'immensité de l'espace comme par la grandeur, la nouveauté et la multiplicité des objets au milieu desquels nous nous trouvons transportés. Lorsqu'un voyageur doit décrire les plus hautes cimes du globe, les cataractes des grandes rivières, les vallées tortueuses des Andes, il est exposé à fatiguer ses lecteurs par l'expression monotone de son admiration. Il me paroît plus conforme au plan que je me suis tracé dans cette Relation, d'indiquer le caractère particulier qui distingue chaque zone. On fait d'autant mieux connoître la physionomie du paysage, qu'on cherche à en désigner les traits individuels, à les comparer entre eux, et à découvrir, par ce genre d'analyse, les sources des jouissances que nous offre le grand tableau de la nature. (1814: I, 296-297)

L'introduction présente la suite comme une adjonction ("non seulement" / "mais encore") mais aussi comme une opposition ("beaucoup plus encore") qui se manifeste dans les termes catégorisant les deux intérêts pour le paysage. Deux relations entre le monde et les sujets sont mises en scène par des verbes soulignant dans les deux cas la réciprocité des perspectives (cf. supra 5.1.) mais de façon différente: *présenter* / *rechercher* vs *offrir* / *sentir*. La deuxième s'inscrit non seulement sur le registre de la sensibilité mais implique aussi d'une anthropomorphisation de la nature. On peut en outre opposer la catégorisation des objets de connaissance (*grand nombre de phénomènes* / *majesté de la nature*) comme une quantification opposée à une qualification. Il peut être intéressant de remarquer que Humboldt renvoie au "nous" dans le premier cas, alors qu'il renvoie à une catégorie dans le deuxième ("ceux qui sentent vivement..."). Il emploiera par ailleurs les pronoms "nous" et "je" dans cette deuxième partie.

Les activités qui sont indiquées dans le reste du passage font toutes référence à l'acte de description, qui est désigné de différentes façons: "peindre" lorsqu'il est impossible, "décrire" lorsqu'il est critiqué, "indiquer" lorsqu'il renvoie à la pratique de l'énonciateur (qui renvoie autant au "vague" du paysage qu'à des opérations plus précises pour le saisir, "désigner" des individualités et les "comparer" entre elles) - dans une véritable théorisation de l'écriture dont nous verrons une application immédiate.

C'est donc une leçon de savoir faire descriptif qu'entend donner Humboldt dans le passage qui suit:

Nous vîmes les plantes divisées par zones, selon que la température de l'atmosphère diminue avec la hauteur du site. Au-dessous du Piton, des lichens commencent à couvrir les laves scorifiées et à surface lustrée; une violette, voisine du *Viola decumbens*, s'élève sur la pente du volcan jusqu'à 1740 mètres de hauteur; elle devance, non seulement les autres plantes herbacées, mais aussi les graminées [...] Un riche tapis de verdure s'étend depuis la plaine des Genets et la zone des plantes alpines jusqu'aux groupes de Datiers et de Musa, dont l'Océan semble baigner le pied. *Je ne fais qu'indiquer ici les traits principaux de cette carte botanique: je donnerai dans la suite quelques détails sur la géographie des plantes de l'île de Ténériffe.* (1814: I, 299-300) (c'est nous qui soulignons).

Les sujets "nous", "on", "je" y sont distribués selon des critères précis: alors que l'emploi de l'impersonnel accompagne l'activité de comparaison entre des connaissances concernant des lieux éparpillés sur la planète, l'emploi de la première personne du pluriel renvoie à l'expérience particulière de la montée au Pic et aux observations qui y sont faites à ce moment-là. Celles-ci réunissent des éléments hétérogènes dans une description pittoresque qui débouche sur une description de la répartition des plantes sur les pentes. Cette description se termine sur un emploi du "je" avec un verbe qui apparaissait au début du passage ("indiquer"): cette prise en charge énonciative de la description renvoie non seulement à l'acte explicite établissant une cohérence discursive mais encore au fait que ce à quoi renvoie cette description n'est pas directement le référent (celui auquel renvoie "nous vîmes" du début du fragment) mais une médiation que Humboldt a déjà établi, la carte qui se trouve dans *l'Atlas pittoresque*. Nous retrouvons donc ici le glissement constant entre référent et discours (soit-il cartographique, graphique, visuel ou verbal), accompagné pourtant de l'affirmation de l'identité de l'énonciateur - et non "naturalisé" par la transparence qui englutit le sujet.

Une autre solution textuelle est exploitée par Saussure, distribuant également des attitudes mais les centrant sur un même sujet: elle consiste à utiliser deux types de description du paysage, caractérisées ou non par un ancrage énonciatif. Celui-ci comporte la marque de l'énonciateur ("je" vs "il"/"on"), du temps de l'énonciation (présent intemporel vs temps situés), de son espace ("ici" vs localisation par un toponyme ou par une mesure). A une description scientifique des paysages de montagne, au présent intemporel, où les sujets syntaxiques sont surtout les montagnes elles-mêmes et où l'observateur est éventuellement cité sous forme impersonnelle ("on"), succède ainsi une description des mêmes sites

selon une subjectivité et une temporalité marquées, renvoyant à un moment unique, où est mise en scène la saisie esthétique du “je”:

Ce que l'on voit bien clairement, et qui forme un magnifique spectacle du haut de la Dôle, c'est la chaîne des Alpes. On en découvre une étendue de près de cent lieues; car on les voit depuis le Dauphiné jusqu'à St. Gothard. Au centre de cette chaîne, s'élève le mont Blanc, dont les cimes neigées surpassent toutes les autres cimes, et qui, même à cette distance d'environ 23 lieues, paroissent d'une hauteur étonnante. La courbure de la terre et la perspective concourent à déprimer les montagnes éloignées, et comme elles diminuent réellement de hauteur aux deux extrémités de la chaîne, on voit les hautes sommités des Alpes s'abaisser sensiblement à droite et à gauche du mont Blanc, à mesure qu'elles s'éloignent de leur majestueux souverain.

Pour jouir de ce spectacle dans tout son éclat, il faudroit le voir comme le hasard me l'offrit un jour. Un nuage épais couvrait le lac, les collines qui le bordent, et même toutes les basses montagnes. Le sommet de la Dole et les hautes Alpes étoient les seules cimes qui élevassent leurs têtes au-dessus de cet immense voile: un soleil brillant illuminait toute la surface de ce nuage; et les Alpes éclairées par les rayons directs du soleil, et par la lumière que ce nuage réverbéroit sur elles, paroisoient avec le plus grand éclat, et se voyoient à des distances prodigieuses. Mais cette situation avoit quelque chose d'étrange et de terrible: il me sembloit que j'étois seul sur un rocher au milieu d'une mer agitée, à une grande distance d'un continent bordé par un long récif de rochers inaccessibles. (1788: II, 39-40)..

Les deux paragraphes se distinguent nettement par leurs modalités d'écriture. Deux sujets y apparaissent: “on” impersonnel vs “je” subjectif; deux temps verbaux s'y distinguent: le présent vs le passé simple; deux modes d'organisation: la description vs la narration; deux univers sémantiques: des termes dénotatifs vs des métaphores. Les deux textes décrivent deux situations différentes: le premier renvoie à une vue que tout le monde peut embrasser en grim pant sur le sommet de la Dôle, alors que le deuxième renvoie à un ensemble de sensations que le “je” a éprouvées en un instant extraordinaire. Si la première se centre sur les objets de la description, la deuxième privilégie les conditions de la saisie, qui deviennent centrales dans la perception esthétique du paysage, dont le sujet fait intégralement part, devenant le thème du fragment cité (dans une posture qui rappelle les tableaux de K. D. Friedrich). Science et art spécifient ici des conditions générales ou uniques de saisie du paysage, en adoptant un langage distinct pour chacune, mais qui peuvent se fondre dans un style nouveau dans le cas d'une artialisat ion des lois de la nature, comme le montre aussi l'écriture humboldtienne.

Les sujets se différencient donc par rapport aux modes de saisie qui concernent différents modes de voir:

On prétend qu'au lever du soleil, par un temps parfaitement clair, on peut du sommet de la Dôle reconnoître sept différens lacs; le lac de Genève, celui d'Annecy, celui des Rousses et ceux du Bourget, de Joux, de Morat et de Neuchâtel. Je crois bien effectivement que ces sept lacs sont tous, ou en tout ou en partie, à découvert pour le sommet de la Dôle; mais je n'ai pourtant pas pu distinguer que les trois premiers; quoique pour les voir j'aie à diverses reprises affronté le froid qui, même au gros de l'été, règne sur cette sommité, dans le moment où le soleil se lève; j'apercevois bien quelques vapeurs un peu accumulées dans les places où je savois que ces lacs devoient être; mais je ne voyois pas distinctement leurs eaux.

Ce que l'on voit clairement, et qui forme un magnifique spectacle du haut de la Dôle, c'est la chaîne des Alpes. (1788: II, 38-39)

Rien se semble plus simple que dire ce que l'on voit, témoigner d'une vision des choses, comme si le *voir* guidait le *dire*. Or, le texte cité montre la difficulté d'un tel exercice et indique le nombre de composantes différenciantes qui peuvent y intervenir. Plusieurs éléments jouent un rôle: des pronoms personnels renvoyant à différents sujets observateurs, à qui est attribuée non seulement la vision mais aussi un certain discours sur la vision; des verbes relatifs aux activités des sujets, concernant leur parole, leur cognition et leur perception, accompagnés de leurs conditions de possibilité; des dénominations d'objets vus. Ces différentes dimensions constituent des paradigmes à l'intérieur desquels les éléments s'opposent (voir vs apercevoir, être vs paraître, je vs on, etc.), et se combinent syntagmatiquement entre eux (ainsi au "je" seront associées certaines activités et déniées d'autres, etc.) selon des contraintes porteuses de sens.

Dans le fragment cité, deux sujets s'opposent: le "on" et le "je". Leurs valeurs se différencient selon les verbes qui les accompagnent. Une première opposition se dégage entre deux attitudes cognitives: "on prétend que p" versus "je crois que p", qui renvoient à deux discours, l'un visant une validité générale, l'autre y répondant par une expérience particulière. En effet, ils régissent deux subordonnées: "on peut reconnaître x" versus "je n'ai distingué que x" qui affirment une possibilité et la négation partielle de cette possibilité. Le mouvement polémique du "je" se déroule en deux temps: dans le premier il affirme un croire, dans le second il nie un faire; entre les deux sont disséminés de multiples connecteurs (mais, pourtant, quoique). L'opposition porte sur les objets de la vue: selon le "on" les objets visibles sont 7, alors que selon le "je" ils ne sont que 3. Le texte préannonce d'une certaine façon cette partition des éléments, dans la forme de leur énumération: les trois premiers sont séparés des quatre derniers par "et"; par ailleurs les trois premiers ont chacun leur toponyme précédé du terme de "lac" ou de son rappel anaphorique, alors que pour les quatre derniers il y a un seul rappel anaphorique au pluriel, qui les groupe donc ensemble. Le "je" reprend d'abord

leur nombre (7) puis leur partition (3); mais même lorsqu'il reprend la totalité, régie par le croire, il envisage une fragmentation possible ("ces sept lacs sont tous, ou en tout ou en partie"). En outre sa visibilité n'est pas saisie par un observateur "je" ou "on", mais par un point de vue abstrait ("à découvert pour le sommet de la Dôle").

L'énoncé prétendu par "on" indique les conditions de la saisie virtuelle, que le "je" reprend pour indiquer qu'elles ont été vérifiées (avec en plus une dramatisation qui renforce l'expérience singulière du "je", alors que l'énoncé régi par "on prétend" tend à l'universalité).

Les activités des observateurs opposent le verbe "reconnaître" à une série d'autres verbes: "distinguer", "apercevoir", "voir". Alors que le premier est de l'ordre du savoir, les seconds sont de l'ordre du percevoir et se posent par rapport aux premiers comme un principe empirique de vérification. A la première activité, "distinguer", s'oppose une deuxième, "apercevoir", qui renvoie à une masse indifférenciée ("quelques vapeurs un peu accumulées") qui n'est identifiée que par le savoir (introduisant le soupçon que le re-connaître du "on prétend" n'est autre chose que du savoir plaqué sur du voir); elle s'oppose à une troisième activité, "voir", qui est niée. Ces trois verbes se distribuent ainsi selon la partition opérée de l'ensemble: distinguer vs apercevoir / non voir s'opposent comme le font 3 lacs vs 4 lacs (et: emplacement vs forme).

Dans ce paragraphe, le verbe voir n'est donc présent qu'à la forme négative. Par opposition, il apparaît dans le paragraphe suivant, dans un énoncé contrastant celui régi par le "on prétend" (les deux font référence à une vue claire): le verbe voir est introduit sans verbe de parole et par une mise en évidence ("ce que l'on voit clairement c'est x"). La valeur du "on" est donc ici différente: c'est aussi un discours à prétention universelle, mais dont l'énonciateur n'est pas indiqué, ce qui en augmente la portée. En outre elle porte sur un objet valorisé comme "magnifique spectacle" et qui du point de vue quantitatif dépasse de loin le premier: aux 7 lacs dont la vue était contestée par le "je" s'opposent les 100 lieues de la chaîne dont la vue ne fait aucun doute.

Ainsi à travers une analyse de la distribution des verbes de perception et de connaissance dans le texte, un réseau de différenciations apparaît, construisant l'opération de la vision dans toute la complexité de ses inter-subjectivités. L'hypothèse étant qu'une grammaire des verbes de perception (Austin 1971) - une praxéologie de la perception (Coulter and Parsons 1990) - est susceptible d'indiquer la complexité des différenciations que la langue elle-même rend possible et que la matérialité discursive actualise. Ceci est d'autant plus important que ces réseaux sémantiques et discursifs n'informent pas seulement

une conception de la perception, mais fondent des “effets de savoir” en constituant textuellement des objets de connaissance.

Aux différentes attitudes correspondent donc différents modes d'intelligibilité du réel, différents ordres du savoir permettant de voir. Le problème de leur explicitation et intégration se pose à différents niveaux du texte: si nous l'avons analysé ci-dessus au niveau local des modes de description, il se pose aussi au niveau de l'organisation globale du volume. Les auteurs en sont conscients: Saussure comme Humboldt réfléchit à la forme que prendra son livre et discute du récit de voyage comme d'une forme supportant de façon idéale l'hétérogénéité des objets, des modes d'intelligibilité et des modes de représentation.

6. Conclusion

Afin de mettre en évidence ce que nous avons appelé l'effet paysager, nous avons porté notre attention sur des temps, des lieux et des projets différents. A cette première diversité s'est ajoutée celle des modes d'interrogation que nous avons convoqué pour en rendre compte. A travers ces hétérogénéités, nous avons cherché à reconstruire une permanence à la fois structurale et fonctionnelle sans pour autant trahir la diversité des projets de connaissance et des types de rationalité auxquels renvoyaient les terrains analysés. Nos analyses se sont focalisées sur des *inscriptions* de la représentation paysagère. Ce choix méthodologique visait à échapper aux impasses d'une épistémologie idéaliste. Cet ancrage ne nous a pas confiné pour autant à une histoire matérielle du paysage. Le paysage dans sa matérialité s'est en effet dissout pour apparaître comme un mode d'appréhension du réel structuré et structurant, qui fait éclater les carcans des périodisations, des sphères de la connaissance et de la division académique des savoirs. A notre sens, cette démarche ouvre des perspectives plus générales: elle permettrait d'inscrire notre configuration du savoir dans une archéologie des représentations du monde. Ceci ne signifie pas que le paysage fut le prétexte d'une réflexion qui aurait pu s'appliquer indifféremment à d'autres catégories de pensée. Le paysage est en effet une médiation centrale qu'il est fécond d'interroger dans le cadre de ce programme général de recherche, dans la mesure où elle est par excellence une solution formelle est autoréflexive, en ce sens qu'elle comporte l'assurance de sa propre lisibilité. Cette qualité du paysage le range dans les modes de représentation, d'inscription et de communication du savoir dont l'étude permet de rompre avec l'épistémologie traditionnelle et, du même coup, avec le grand partage entre science et non-science au profit d'un renouvellement de l'étude de la production et du savoir (Bloor 1976; Latour 1990; Lynch 1985; Fyfe and Law

1988; Gilbert and Mulkay 1984). Sans tendre à un déterminisme du social ou de l'épistémique, le retour sur les lieux d'inscription est le gage nécessaire à la compréhension de la science en train de se faire, de la connaissance en action.

Bibliographie

- Alberti, L. B. 1975. *De pictura*. Bari: Laterza.
- Alpers, S. 1990. *L'art de dépeindre*. Paris: Gallimard.
- Austin, J.L. 1971. *Le langage de la perception*. Paris: Colin.
- Baxandall, M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Benjamin, W. 1986. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion.
- Berque, A. 1991. De paysage en outre-pays. *Le Débat*, 65: 4-13.
- Bloor, D.C. 1976. *Knowledge and Social Imagery*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Borsi, V. 1975. *Leon Battista Alberti*. Milano: Electa.
- Bruni, L. 1974. *Panegirico delle città di Firenze*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Calame, C. 1991. Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique. *Etudes de lettres*, 4: 3-22.
- Cardona, E.R. 1990. *I linguaggi del sapere*. Bari: Laterza.
- Carus, C.G. 1983. *Neuf Lettres sur la peinture de paysage*. Paris: Klincksieck.
- Cassirer, E. 1983. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Paris: Minuit.
- Cassirer, E. 1972. *La philosophie des formes symboliques*. Paris: Minuit.
- Choay, F. 1980. *La règle et le modèle*. Paris: Seuil.
- Choay, F. 1988. Le De re aedificatoria comme texte inaugural. In: J. Guillaume (éd.). *Les traités d'architecture de la Renaissance*. Paris: Picard.
- Cosgrove, D. 1984. *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm.

- Coulter, J., Parsons, E.D. 1990. The Praxeology of Perception: Visual Orientation and Practical Action. *Inquiry*.
- Edgerton, S. 1987. From Mental Matrix to *Mappamundi* to Christian Empire: The Heritage of Ptolemaic Cartography in the Renaissance. In: D. Woodward (ed.). *Art and Cartography, Six Historical Essays*. Chicago: The University of Chicago Press. 10-50.
- Eisenstein, E. 1991. *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*. Paris: La Découverte.
- Farinelli, F. 1976. Pour l'histoire du concept géographique de «Landschaft». In: A. Pecora et R. Pracchi (eds.). *Italian Contributions to the 23rd International Geographical Congress 1976*. Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- Farinelli, F. 1991. L'arguzia del paesaggio. Casabella. 575-576: 10-12.
- Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Fyfe, G. and Law, J. 1988. *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. London: Routledge.
- Gadol, J. 1969. Leon Battista Alberti, Universal Man of the Renaissance. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gilbert, G.N., Mulkay, M. 1984. *Opening Pandora's Box. A Sociological Analysis of Scientists' Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody, J. 1979. *La raison graphique*. Paris: Minuit.
- Hard, G. 1969. *Dunstige Klarheit: zu Goethes Beschreibung der Italienischen Landschaft*. Die Erde. 2-4: 138-154.
- Humboldt, A. von. 1805. *Essai sur la géographie des plantes*. Paris. [Réimpression: Olms 1972].
- Humboldt, A. von. 1814-25. *Relations historiques du voyage au régions équinoxiales du nouveau continent*. Paris.
- Humboldt, A. von. 1814. *Atlas géographique et physique du nouveau continent*. Paris. [Réimpression: Olms 1972].
- Humboldt, A. von. 1847-48. *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*. Paris. [2 vol.].
- Ivins, W.M. 1973. *On the Rationalisation of Sight*. New York: Plenum Press.
- Ivins, W.M. 1978. *Prints and Visual Communication*, Cambridge (Mass.): The MIT Press.

- Ivins, W.M. 1985. La rationalisation du regard. *Culture technique* 14: 30-37.
- Jay, M. 1988. Scopic Regimes of Modernity. In: H. Foster (ed.). *Vision and Visuality*: Seattle: Bay Press. 3-23.
- Kemp, M. 1990. *The Science of Art*. New Haven-London: Yale University Press.
- Latour, B. 1985. Les «vues» de l'esprit. *Culture technique* 14: 4-29.
- Latour, B. 1990. *La science en action*. Paris: La Découverte.
- Lindberg, D.C. and Steneck, N.H. 1972. The sense of vision and origins of modern science. In A.G. Debus (ed.). *Science, Medicine and Society in the Renaissance*. New York. 29-45.
- Lynch, M. 1985. Discipline and the Material Form of Images: An Analysis of Scientific Visibility. *Social Studies of Science* 15: 37-66.
- Magnuson, T. 1954. The Project of Nicholas V for rebuilding the Borgo Leonino in Rome. *The Art Bulletin* 36: 89-115.
- Ong, W. 1956. System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism. *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*. 18: 222-240.
- Orlandi, G. 1968. Nota sul testo della «Descriptio Urbis Romae» di L.B. Alberti. *Quaderno n. 1 dell'Istituto di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova*. 60-88.
- Panofsky, E. 1975. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Minuit.
- Pierantoni, R. 1986. *Forma fluens*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ronchi, V. 1966. *L'optique: science de la vision*. Paris.
- Saussure, H.-B. de. 1787-96. *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle de Genève*, Genève: Barde, Manget et Compagnie. [8 vol.]
- Saussure, H.-B. de. 1875. *Voyages dans les Alpes. Partie pittoresque*. Paris: Sandoz et Fischbacher.
- Vagnetti, L. 1968. La «Descriptio Urbis Romae», uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico). *Quaderno n. 1 dell'Istituto di Architettura e Rilievo dei Monumenti di Genova*. 25-59.
- Vernant, J.-P. 1971. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Maspero.
- Vidal-Naquet, P. 1991. Lumières de la cité grecque. In: *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Esprit.

Westfall, C.W. 1974. *In This Most Perfect Paradise, Alberti, Nicholas V, and the Invention of Conscious Urban Planning in Rome, 1447-55*. University Park and London: The Pennsylvania University Press.