



HAL
open science

Du paysage à l'hyperpaysage

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. Du paysage à l'hyperpaysage. Catherine Maumi. Pour une poétique du détour : rencontre autour d'André Corboz, Éditions de La Villette, pp.65-92, 2010. hal-03506022

HAL Id: hal-03506022

<https://hal.science/hal-03506022>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du paysage à l'hyperpaysage

Sébastien Marot

J'aimerais profiter de ce volume d'hommage pour croiser l'entreprise intellectuelle d'André Corboz, qui m'a beaucoup nourri, avec celle de John Brinckerhoff Jackson, qui m'a également passionné. En dépit de leurs différences, qu'il serait fastidieux d'énumérer ici, on peut en effet relever de nombreuses résonances entre les parcours de Jackson et de Corboz, et s'étonner de ce que, malgré les allers-retours symétriques entre Europe-Amérique qui animent leurs œuvres respectives, ces deux *outsiders* ne se soient jamais rencontrés. Ma contribution se bornera donc à identifier le thème d'une « conversation imaginaire » entre ces deux hommes, et à l'alimenter ensuite par quelques références empruntées à la littérature et à l'art contemporain.

Singulier/pluriel

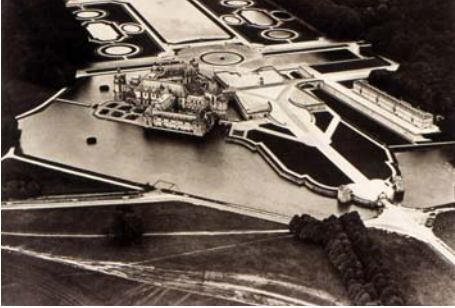
L'art de la visite, ou du *site-seeing*, pour reprendre une expression chère à Robert Smithson¹, est celui de l'exploration et de l'auscultation des sites, dont la pratique est commune à de nombreuses vocations, depuis la géographie ou l'archéologie jusqu'aux disciplines de projet (architecture, urbanisme, paysage), en passant par l'art et la littérature. Au cours du xx^e siècle, marqué par la généralisation du tourisme (*sight-seeing*), cet art situé au croisement de nombreuses activités s'est cherché une espèce de statut, notamment dans le champ émergent des *landscape studies*, et la trajectoire étonnante de ce visiteur professionnel que fut John Brinckerhoff Jackson fournit une illustration précieuse des enjeux et du sens de cette quête. L'un de ses fameux recueils d'essais, *Discovering the Vernacular*



1



2



3



4



4



6

Les trois paysages

1 & 2. Le paysage médiéval ou vernaculaire (village en Provence et clairière culturelle en Allemagne)

3 & 4. Le paysage classique, politique ou aristocratique (Chantilly/route des Ponts et Chaussées)

5 & 6. Le paysage émergent (photos de JB Jackson)

Landscape, est particulièrement instructif à cet égard². Alors qu'il s'ouvre par un texte dans lequel l'auteur s'efforce d'isoler une *définition* satisfaisante de ce que le paysage *est* (« The Word Itself »), le livre s'achève sur une réflexion qui s'ingénie au contraire à effeuiller ou déliter la notion en plusieurs genres, types ou strates (« Concluding With Landscapes »). Parti pour envisager son objet au singulier, le livre finit donc par le conjuguer au pluriel. Dans cet essai conclusif, l'un des plus denses qu'il ait écrit, Jackson explique que la meilleure approximation de la nouvelle définition du paysage qu'il poursuit peut être obtenue par assimilation au langage. Le paysage est « une sorte de langage bidimensionnel, doté de sa propre grammaire et de sa propre logique ». Bien que cette assimilation ne soit pas particulièrement neuve en soi, le point de comparaison sur lequel Jackson insiste est le fait « qu'un paysage, comme un langage, est le champ de conflits et de compromis perpétuels entre ce que l'autorité établit et ce que le vernaculaire s'obstine à préférer [...]. Quelle que soit la définition du paysage à laquelle on finit par aboutir, pour être opératoire, elle devra prendre en compte l'incessante interaction de l'éphémère, du mobile, du vernaculaire d'un côté, et de l'autorité des formes permanentes, préméditées et légales de l'autre ».

De là, Jackson, en se fondant sur sa longue et riche expérience de visiteur des paysages de l'Europe et de l'Amérique, distingue trois espèces de paysages, qui sont aussi trois âges dans l'histoire du paysage occidental – et cette ambiguïté entre typologie et chronologie, qui n'est pas particulièrement relevée par lui, est en soi profondément significative. Le premier paysage, qu'il appelle « médiéval » ou « vernaculaire », est un patchwork de dialectes locaux. Jackson rappelle ici l'étymologie du mot vernaculaire, qui « dérive du latin *verna*, désignant un esclave né dans la maison de son maître, et par extension, à l'époque classique, [...] un indigène, quelqu'un dont l'existence était confinée à un village ou à un domaine et qui était voué à un travail routinier, [...] un mode de vie régi par la tradition et la coutume ». Ce paysage médiéval-vernaculaire est un semis de hameaux et un agrégat de champs – soumis à toutes sortes de coutumes collectives qui brouillent leurs limites – ; il témoigne d'un mélange, d'une superposition d'usages, et d'une constante mobilité ou mutation, « mais sans le vouloir, de mauvais gré : non pas l'expression d'une inquiétude et de la recherche du meilleur, mais un ajustement patient et sans fin aux circonstances ». En somme, ce premier type de paysage est une mosaïque de micro-paysages qui ne font sens que très localement, dont les limites et les caractères sont plus provisoires que fixes, et qui ne cessent de se transformer.

Le second paysage, que Jackson nomme « classique », « politique » ou « aristocratique », est à bien des égards le contraire de ce paysage primitif et changeant : c'est le paysage canonique, celui que nous avons appris à aimer depuis la Renaissance, fait de distinction, de limites fixes et de règles conventionnelles, un paysage statique que l'on pourrait qualifier – pour filer la métaphore linguistique – de « véhiculaire », dans la mesure où son extension, son échelle, est considérablement plus vaste que celle des dialectes vernaculaires locaux³. Ce paysage de permanence, de propriété et de pouvoir « bat des records de visibilité », c'est « le paysage comme œuvre d'art, comme superjardin ». Mais si la période, qui s'étend du xvi^e à la fin du xviii^e siècle, fut indubitablement un âge d'or de ce paysage classique ou politique, ce dernier échappe en même temps à toute périodisation trop stricte pour inclure aussi bien la centuriation romaine que la grille de Jefferson. La même hésitation entre chronologie et typologie perce donc derrière la pluralité des expressions dont Jackson se sert pour désigner ce deuxième paysage.

Quant au troisième paysage, Jackson n'a aucun nom à proposer pour le désigner (ce qui ne veut pas dire qu'il le juge innommable) et nous pourrions simplement le dire « émergent » : une espèce de nouveau vernaculaire, marqué à son tour, mais à une autre échelle, par une mutation ou une rotation rapide et continue : c'est le paysage qui est progressivement apparu depuis la révolution industrielle, et qui fleurit désormais autour des réseaux de communication modernes, en particulier autour des routes : *drive-in*, *malls*, zones d'activités, panneaux, enseignes, bungalows, etc. En somme, c'est le paysage que Jackson passa littéralement sa vie à décrire dans l'Amérique d'après-guerre : « Quand je voyage dans le pays, je suis souvent sidéré par la prolifération d'espaces et d'usages qui n'ont pas équivalents dans le paysage traditionnel : parcs de stationnement, pistes d'atterrissage, centres commerciaux, terrains de camping, tours en *condominium*, réserves naturelles, Disneyland. Je suis sidéré par la désinvolture avec laquelle nous utilisons l'espace : les églises transformées en discothèques, les logements en églises, les rues de centre-ville utilisées pour le jogging, les espaces vacants que l'on trouve au cœur des cités bondées, les usines en rase campagne, les cimetières dédiés au tir à l'arc, les messes pascales célébrées à l'aube dans des stades de football. Je suis désorienté par toutes les installations temporaires que je découvre : les *fast-food* ou les *drive-in* abandonnés au bout d'un an, les champs plantés en maïs, puis en soja, puis subdivisés ; les villes de caravanes qui s'évanouissent au terme des vacances, les jardins tropicaux dans les centres commerciaux remplacés chaque saison ; les motels désertés quand l'autoroute se déplace. »⁴

Espace-temps

En dépit de sa force descriptive, ce n'est pas dans la distinction de ces trois paysages que me paraît résider l'intérêt majeur de cet essai. Nous pourrions à l'évidence raffiner l'analyse afin de distinguer, à l'intérieur de cette grande triade, toutes sortes de sous-catégories ou de strates intermédiaires. Plus intéressante me semble être cette hésitation, que trahit la fluctuation terminologique de Jackson, entre typologie et chronologie. Bien que le paysage « médiéval » ait théoriquement disparu, beaucoup d'endroits permettent encore de s'en faire une idée, et même d'accéder au vernaculaire qui le caractérisait. Très nombreux sont aussi les paysages dont la qualité particulière semble résider dans le télescopage local d'une grille véhiculaire classique et d'un pittoresque ultra-local (la vache dans son pré, qui regarde passer le train, la division irrégulière des parcelles rurales encore lisible dans le plan d'une cité néoclassique, etc.). Enfin, la langue invasive du paysage 3 est rarement si ubiquitaire qu'elle ne laisse affleurer quelques traces des dispositifs précédents ou de leurs logiques. En d'autres termes, il n'est pas rare que les « langages bidimensionnels » distingués par Jackson coexistent, se juxtaposent, s'imbriquent, se compénètrent ou se superposent dans la réalité. Et l'on pourrait même se demander, à voir l'insistance que mettent les photographes ou les cinéastes contemporains à souligner ces télescopages – ou à dénoncer leur éviction dans des paysages entièrement rapportés –, si ces décalages, ces superpositions (et l'*épaisseur* qu'ils engendrent) n'entrent pas pour beaucoup dans les raisons qui nous font juger tel site comme habitable, aimable ou inspirant. Ce que nous suggérons ici, c'est que la plupart des paysages contemporains ne sont compréhensibles et appréciables que si l'on « verticalise » le concept de paysage pour les envisager comme des superpositions de « langages bidimensionnels », c'est-à-dire comme des *hyperpaysages*.

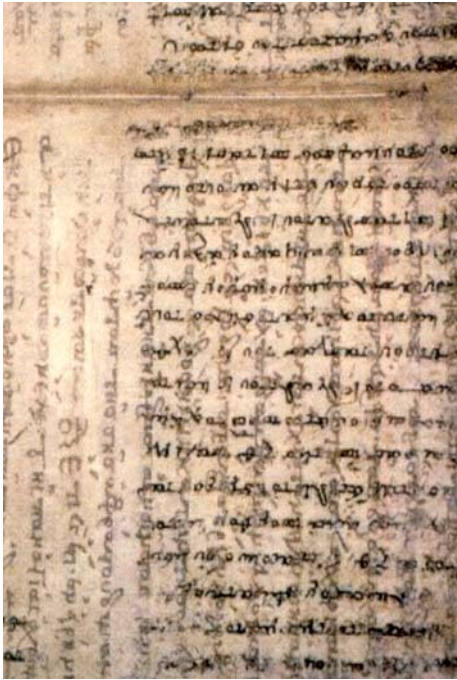
Théâtre

Si Jackson – à la différence du Kevin Lynch de *What Time is This Place ?* – n'a pas véritablement poussé sa réflexion dans cette voie, tout le mouvement de son œuvre semble en revanche nous y engager. Au beau milieu d'un autre de ses recueils, *The Necessity for Ruins and Other Topics*, se trouve en effet un essai décisif, qui explique comment le paysage classique ou politique – celui dont les valeurs esthétiques continuent dans une large mesure à nous être inculquées – fut envisagé et produit à partir d'une métaphore opératoire : celle du théâtre, qui était alors, comme dispositif et comme paradigme, le

médium à travers lequel le monde se représentait à lui-même, et se projetait⁵. Jackson montre ainsi comment la scénographie, la peinture de paysage et l'art des jardins conspirèrent longtemps sur des routes voisines, et surtout à quel point cette métaphore théâtrale a puissamment façonné la façon dont nous regardons toujours les paysages, alors même qu'elle aurait cessé d'être opératoire, nous dit-il, depuis près de deux siècles. Le grand problème des études paysagères contemporaines viendrait donc de ce que nous continuons à subir l'ascendant de cette métaphore classique, alors même qu'elle n'est plus capable de traduire la structure complexe du monde dans lequel nous vivons. Seule une autre métaphore, vraiment opératoire, c'est-à-dire plus qu'une simple analogie, seul un modèle mieux adapté à ce qu'est devenu notre monde pourrait libérer nos esprits de cette représentation dépassée, et nous permettre « d'envisager » les paysages contemporains. Mais cette autre métaphore, concluait Jackson, fait cruellement défaut : « Nous cherchons toujours. Tout ce que nous sommes parvenus à trouver jusqu'à présent, ce sont des analogies diverses, empruntées à la biologie, à l'écologie ou à la théorie de la communication. Quand il s'agit de contrôler ou de manipuler l'environnement, les analogies peuvent être d'un grand secours ; mais dès qu'il s'agit d'apprendre à répondre émotionnellement, esthétiquement et moralement au paysage, c'est une ou plusieurs métaphores qu'il nous faut puiser dans notre expérience humaine. » L'essai, toutefois, se terminait sur une note optimiste, en faisant remarquer que ce décalage entre conscience et réalité n'est pas lui-même un phénomène nouveau : « Ce n'est qu'au XIX^e siècle que les hommes perçurent la justesse de la métaphore du théâtre appliquée au concept de paysage des XVI^e et XVII^e siècles. Et c'est seulement maintenant que notre recul sur le XIX^e siècle est suffisant pour que nous comprenions son paysage comme une métaphore de la croissance, du déclin et de l'évolution. Il est encore trop tôt pour comprendre le nouveau paysage du XX^e siècle. Mieux vaut nous remettre aux intuitions du géographe, de l'artiste et du philosophe. Ils sont les plus fiables gardiens de la tradition humaine, car ils cherchent à découvrir l'ordre derrière l'aléatoire, la beauté à l'intérieur du chaos, et les aspirations persistantes de l'humanité derrière ses maladrotes et ses échecs. »⁶

Palimpseste

Mais quel est exactement ce paysage que nous cherchons à comprendre et pour lequel nous aurions tant besoin d'une nouvelle métaphore ? S'agit-il juste de ce paysage 3 distingué par Jackson des deux précédents ? Ou s'agit-il plutôt, comme je l'ai suggéré, de toute la stratification complexe que nous



8



9



10



11

Palimpsestes

10 & 11. Extraits l'Atlas du Territoire Genevois piloté par Alain Léveillé, superposition du cadastre napoléonien de 1815 et du plan d'ensemble actuel (à gauche), insertion du plan d'ensemble des années 1930 entre les deux couches précédentes (à droite)

observons presque partout dans notre environnement ? Car enfin, si c'était le cas, alors il se pourrait bien que certaines métaphores aient d'ores et déjà été proposées pour prendre la relève du théâtre dans ce rôle de matrice structurante. Et c'est ici que les travaux d'André Corboz entrent en scène. Si l'on met de côté les notions de « collage » et de « montage » avancées par les théoriciens de l'architecture et de l'urbanisme au cours des années 1970, c'est en effet à André Corboz que revient le mérite d'avoir proposé les deux plus sérieux candidats à la succession. Le premier, avancé dans un essai qui fut publié trois ans à peine après la parution de « Landscape as Theater », est le fameux « palimpseste », concept qui a connu une fortune considérable dans le débat urbanistique des vingt ou trente dernières années. Un palimpseste est un parchemin épais et réutilisable, un peu à la manière d'un tableau noir aujourd'hui, mais à cette différence remarquable que les textes inscrits successivement à sa surface sont moins facilement effaçables, de sorte qu'ils subsistent souvent à l'état de traces, en partie déchiffrables entre les lignes et sous les couches de texte plus récentes. Un palimpseste est ainsi un support d'écriture bidimensionnel qui s'approfondit en une matrice à trois dimensions, dans laquelle des signes, des inscriptions et des textes sont superposés les uns aux autres : métaphore commode d'un territoire qui est ainsi ramené à une surface épaisse sans cesse réécrite, en partie grattée, puis à nouveau réinscrite. Comme l'écrit Corboz, dans cet essai qui peut être considéré comme l'acte de candidature officiel de l'antique palimpseste à la fonction de métaphore contemporaine : « Le territoire n'est pas un emballage perdu ni un produit de consommation qui se remplace. Chacun est unique, d'où la nécessité de "recycler", de gratter une fois de plus (mais si possible avec le plus grand soin) le vieux texte que les hommes ont inscrit sur l'irremplaçable matériau des sols, afin d'en déposer un nouveau, qui réponde aux nécessités d'aujourd'hui, avant d'être abrogé à son tour. Certaines régions, traitées trop brutalement et de façon impropre, présentent ainsi des trous, comme un parchemin trop raturé : dans le langage du territoire, ces trous se nomment des déserts. »⁷

Résonance

Si l'on me permet d'insérer ici une parenthèse personnelle, je me suis souvent demandé, à la suite de conversations avec des interlocuteurs qui paraissaient considérer la métaphore du palimpseste comme un peu artificielle, pourquoi, moi, je l'ai immédiatement trouvée, sous la plume de Corboz, non seulement éclairante mais évidente, résonante et comme naturelle. Je viens par hasard d'en découvrir la raison en relisant un texte qui m'avait autrefois

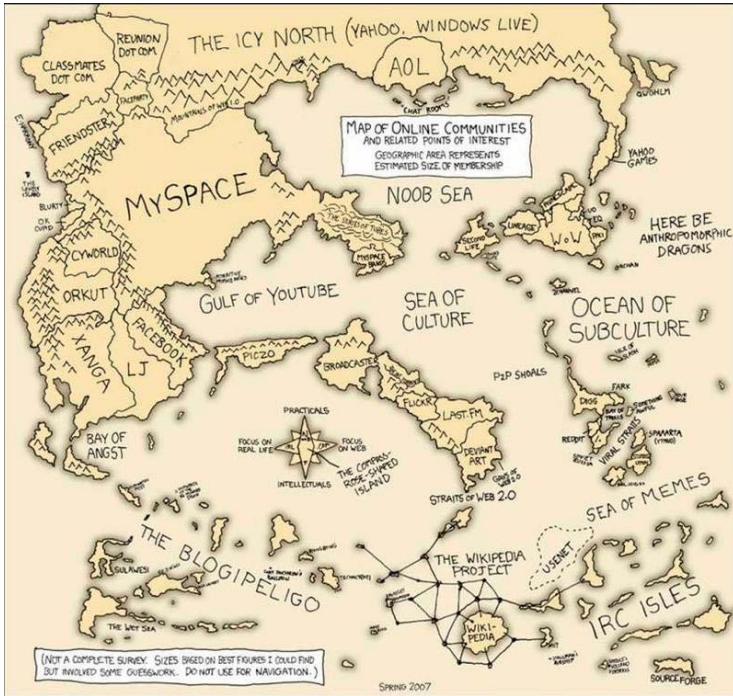
marqué mais auquel ma lecture du « Territoire comme palimpseste » s'était inconsciemment superposée dans mon esprit. Il s'agit d'un passage des *Suspiria de Profundis* publiés par Thomas de Quincey en 1845, où le mangeur d'opium convoquait puissamment cette même métaphore pour décrire les circonvolutions du cerveau humain. Le voici dans la traduction de Pierre Leyris, qui reprend les fragments qu'en avait donnés Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* :

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, le tien aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais en réalité aucune n'a péri. Et si, dans le palimpseste de vélin qui gît parmi les autres *diplomata* des archives et des bibliothèques humaines, il y a souvent quelque chose de fantastique ou qui provoque le rire du fait de la collision grotesque de ces thèmes successifs sans lien naturel qui, par pur accident, ont successivement occupé le rouleau, dans notre propre palimpseste créé par le ciel, dans ce profond palimpseste commémoratif du cerveau, il n'y a et il ne saurait y avoir pareilles incohérences. Les accidents passagers d'une vie d'homme, et ses manifestations extérieures, peuvent être disparates et incongrus ; mais les principes organisateurs, qui se fondent harmonieusement et se rassemblent autour de centres fixes et prédéterminés, en dépit des éléments hétérogènes que la vie a pu accumuler du dehors, ne souffriront pas que la grandeur de l'unité humaine soit gravement atteinte ou que soit troublé son ultime repos dans la rétrospection de l'agonie ou de toute autre grande convulsion. »⁸

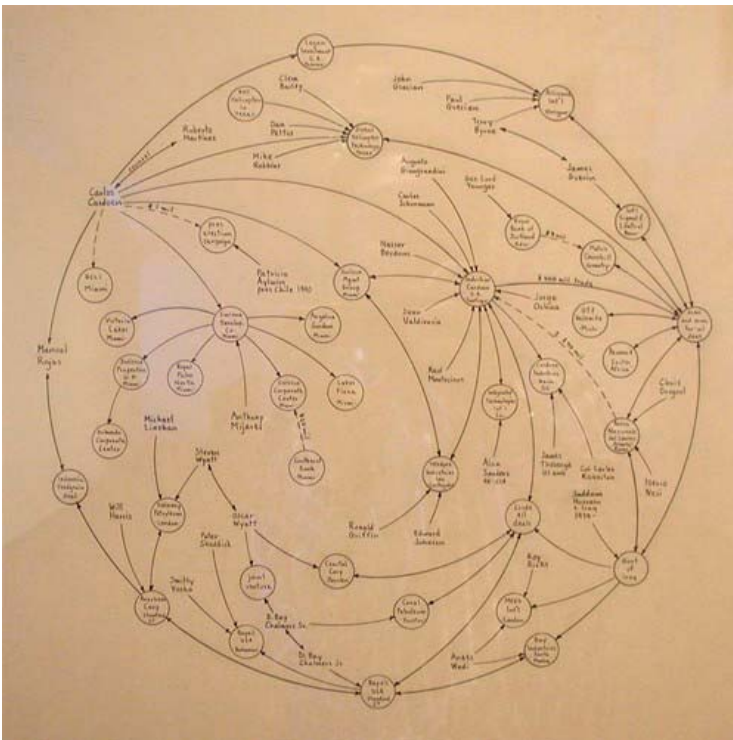
Signalons au passage que cette envolée est amenée par une belle explication de ce qu'est un palimpseste, où De Quincey, en comparant incidemment le vélin à un « terrain » (*soil*), anticipe lui-même l'application de la métaphore au territoire.

Hypertexte

Mais malgré la convergence des démonstrations de Corboz et de Quincey, l'aptitude du palimpseste à constituer une véritable métaphore pour le(s) paysage(s) d'aujourd'hui est discutable, et Jackson l'aurait peut-être rejetée comme une simple « analogie ». À la différence du théâtre pour les classiques – qui était à l'évidence une matrice de représentation effective, une manière de voir efficace, organisant et encadrant des réalités à la fois physiques et mentales –, le palimpseste n'est pas exactement un outil que nous employons dans la vie quotidienne, mais plutôt une sorte d'image



12



13

Hypertexte/Territoire : une métaphore réversible

12. Mark Lombardi, *World Finance Corporation and Associates*, 1970-1984

13. Randall Munroe, *Map of Online Communities and Related Points of Interest*, 2007

sophistiquée, un analogue raffiné de cette autre matrice qui a peut-être si insidieusement remplacé et rongé la matrice théâtrale et panoramique que nous sommes à peine capables de la rendre visible et de la décrire. Il n’y a donc rien d’étonnant à ce qu’André Corboz lui-même, dix ans après avoir proposé cette première métaphore, et à l’instar de bien d’autres théoriciens, se soit porté vers une seconde métaphore qui a tout à voir avec l’idée de palimpseste, mais qui est aussi beaucoup plus opératoire dans la formation et l’organisation des paysages mentaux et des environnements contemporains : l’*hypertexte*⁹. Contrairement à un texte unique donné, l’hypertexte est littéralement illisible : c’est plutôt un réseau, un moyen de relier, rapporter et articuler un certain nombre de ressources textuelles ou de documents visuels hétérogènes. En d’autres termes, c’est un outil, un système ou un protocole qui permet de naviguer entre ces différentes archives – toutes relativement indépendantes et autonomes, toutes déployant leurs propres syntaxes, ordres et significations – sans imposer idéalement la moindre hiérarchie ou séquence au voyage du sémionaute. En disant cela, nous ne voulons bien sûr pas dire que ce réseau ou ce système ne possède ni ordre ni hiérarchie, mais qu’il instaure, célèbre et renforce la liberté qu’a l’usager de virer et de glisser à volonté d’une ressource à une autre et d’improviser des passerelles ou des échelles entre des couches d’information distinctes, au milieu de relations qui ne sont *a priori* ni fixées ni planifiées. D’une certaine manière, l’hypertexte pourrait être comparé à un livre indéfini et dépourvu de reliure, ou à un super-palimpseste fait d’une matière presque aussi transparente que l’air ou l’eau : la quatrième dimension comme si vous y étiez, et en état d’apesanteur.

Combinaison

Est-ce à dire que l’hypertexte est vraiment cette métaphore valide que nous recherchons, et grâce à laquelle nous allons enfin pouvoir envisager, comprendre et construire les mondes physiques et les paysages dans lesquels nous vivons aujourd’hui ? La question mérite d’être hasardée. Bien sûr, certains pourraient redouter que ce soit la fin de l’architecture et de l’architecture de paysage. Ne s’agit-il pas là fondamentalement de réalités physiques en trois dimensions ? Allons-nous prétendre que l’espace virtuel sur lequel s’ouvrent nos fenêtres digitales est la nouvelle réalité dans laquelle nous pénétrons, que notre environnement physique est devenu un espace désolé et inquiétant où se dispersent les efforts que nous faisons pour échapper à sa pesanteur, et que nos corps sont devenus des objets inutiles et lourds, qui traînent derrière nous comme la larve amorphe et parasitaire de l’escargot

lambine derrière ses antennes ? Cette idée n'est pas seulement un truisme – fût-il parfois tu, secret ou inconscient – pour les fantômes de l'âge de l'information. Dans les années 1950 ou 1960, le grand paléontologue André Leroi-Gourhan, par exemple, développait une théorie de l'évolution qui prédisait que les êtres humains se déplaceraient de plus en plus vite dans les prothèses artificielles de leurs cerveaux et les prolongements techniques de leurs corps. Mais que l'on adhère ou non à cette prédiction, qu'elle nous inspire la peur ou l'enthousiasme, nous ne sommes pas forcément prêts à gager sur elle notre avenir, et encore moins notre présent, et sa vraie valeur réside plutôt dans la clarté qu'elle peut jeter sur l'espace-temps complexe dans lequel nous vivons. Du reste, il vaut la peine de remarquer combien l'espace hypertextuel emprunte lui-même aux structures et aux schèmes des réalités bi- et tri-dimensionnelles que sont l'architecture ou le paysage : on n'y parle que de sites, d'adresses ou de configurations. D'un autre côté, beaucoup de notions liées à l'hypertexte (interface, etc.) ont été annexées au vocabulaire ordinaire du design spatial, de sorte qu'entre paysage et hypertexte, nous pouvons nous demander qui est la métaphore de quoi. Tout deux s'informent l'un l'autre.

Mais pourquoi, alors, ne pas combiner nos deux métaphores ? Alors que le palimpseste confère une dimension bienvenue de matérialité, de présence, de pesanteur, d'inertie et de tenue qui manque à l'hypertexte pris séparément, ce dernier infuse ces notions de potentialités, de liens, de relations, de commodité, de libre navigation et de choix sans lesquelles nos territoires-palimpsestes se figeraient en autant de « magasins d'antiquités ». À un niveau plus tactile, cette combinaison permet de marier la relative platitude, l'horizontalité ou, disons, cette qualité que le palimpseste tient de la carte, son caractère d'index, à la matrice plus atmosphérique ou aquatique de l'hypertexte. La nouvelle « charnière perspective » (*perspective hinge*) en architecture de paysage, donc en urbanisme, est assez comparable à celle qui articule les claviers aux écrans de nos ordinateurs portables : de même que nos mains glissent et que nos doigts s'activent sur la surface limitée, rigide et pourtant sensible du clavier, nos yeux et nos cerveaux plongent dans les profondeurs et s'abîment dans les architectures virtuellement infinies qui fleurissent sur l'écran. La matrice des paysages contemporains est moins une fenêtre ouverte sur un échiquier qu'un aquarium rempli d'espace-temps amniotique, un millefeuille de niveaux où les individus, les plans et les actions se ramifient et prolifèrent, et où nos corps et nos esprits évoluent verticalement. Dans ces conditions, la tâche de l'architecture de paysage pourrait bien se définir soit comme la recharge du palimpseste en puissance

hypertextuelle, soit comme l'atterrissage, l'ancrage et la configuration de l'hypertexte : une débauche d'intelligence et d'invention pour fournir à tous un *trackpad en trois dimensions*, c'est-à-dire un environnement, une piste de danse où les esprits puissent se projeter en corps agiles et réceptifs.

Phares

Pourtant, que l'on opte pour le palimpseste, pour l'hypertexte ou pour une combinaison des deux métaphores – en leur associant, au besoin, celle du théâtre lui-même –, la question des modèles ou des références vers lesquels nous pouvons nous tourner pour les mettre en œuvre reste posée. À cet égard, Corboz semble partager la conviction de Jackson, selon laquelle nous ferions bien de regarder « du côté du géographe, de l'artiste ou du philosophe », mais en privilégiant nettement le second personnage de cette trinité. Voici par exemple ce qu'il écrit dans son « *profil de l'urbanisme au xx^e siècle* » : « La mégalopole qui se développe sous nos yeux n'a rien à voir avec une quelconque esthétique de l'harmonie (qu'elle soit empruntée à l'Antiquité via la Renaissance ou au Moyen-Âge via le romantisme). Elle répond de beaucoup plus près à la définition de la beauté selon Lautréamont – « beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie » (1869). Ou, si l'on préfère, la mégalopole n'est pas plus difficile à lire qu'une toile du cubisme analytique ; elle ressemble à une aquarelle abstraite de Kandinsky, faisceau de forces antagonistes ; elle renvoie à la technique *all over* d'un Pollock, aux déconstructions d'un Gehry ou de Coop Himmelblau, elle n'est pas plus chaotique qu'une installation de Beuys, un *happening* de Jim Dine, une performance du groupe Fluxus, que la musique de John Cage ou de Maurizio Kagel – tous phénomènes à première vue (mais à première vue seulement) réductibles à des assemblages hétéroclites d'objets incompatibles. Ces œuvres (ou non-œuvres) proposent des équivalences approchées de la mégalopole, alors que nous continuons à les prendre pour des exceptions, des cas limites. À travers la vision des artistes découvreurs du siècle – on pourrait en citer bien d'autres –, nous pouvons domestiquer le prétendu chaos visuel si nous nous souvenons (Klee *dixit*) que « l'art ne montre pas le visible, il rend visible ». »¹⁰

On voit que les artistes cités sont nombreux et Corboz précise que la liste n'est pas exhaustive. La référence au fameux passage des *Chants de Maldoror* donne le ton, même s'il faut souligner que les « beau comme... », récurrents sous la plume de Lautréamont, pourraient sans doute inspirer des esthétiques très variées, à l'image du « beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme » cher à Guy Debord¹¹. Pour Corboz, il s'agit

manifestement d'admettre et d'investir la beauté de l'hétéroclite, plutôt que de réduire *a priori* ce dernier en le contraignant dans les corsets d'une définition conventionnelle et dépassée de l'harmonie. La beauté du xx^e siècle, palimpsestueuse, hypertextuelle, serait à chercher du côté de cette « famille » improbable d'œuvres et d'artistes qui font droit au hasard, aux conflits, aux dissonances et à tout ce qu'Ossip Mandelstam appelait « l'Égypte des objets ».

On ne peut pourtant pas dire que les théories de l'architecture et de l'urbanisme au xx^e siècle aient négligé ou soient restées globalement indifférentes aux stimulations de l'art moderne et contemporain. Dans les années 1940, aussi bien Sigfried Giedion qu'Henry-Russell Hitchcock soulignèrent, chacun à leur façon, les résonances entre peinture et architecture modernes, en insistant tout particulièrement sur la dette de cette dernière vis-à-vis des différentes traditions du cubisme analytique, synthétique ou « épique »¹². Et trente ans plus tard, des manifestes urbanistiques aussi antagonistes que *Collage City* et *Delirious New York* fonderont encore leurs stratégies respectives sur des références aux collages de Picasso ou à la Méthode paranoïaque-critique de Dalí¹³. Dès lors, la question qui devrait nous préoccuper n'est peut-être pas tant de savoir *si* les théories contemporaines de l'architecture ou de l'urbanisme peuvent effectivement trouver de quoi se sustenter dans l'art du xx^e siècle, que d'identifier *ce qui*, dans cet art multiforme, serait de nature à stimuler tout particulièrement l'application aux villes et aux territoires des métaphores du palimpseste et de l'hypertexte. Sans prétendre faire à ce sujet l'inventaire du magasin, j'aimerais juste avancer ici une ou deux suggestions que j'ai récemment développées dans un autre travail.

Hyperespace

Nous avons vu que les métaphores du palimpseste et de l'hypertexte soulignent toutes deux le fait que les sites (et leur épaisseur) sont produits par la juxtaposition, la superposition ou le télescopage de dispositifs plus ou moins hétérogènes, qui sont tous comme les empreintes, les vecteurs et les signes de logiques, de temps ou de mondes différents. Les concepts de coexistence ou de coïncidence de plusieurs espaces-temps sont à l'arrière-plan de ces métaphores. Cela devrait nous rendre curieux d'un épisode intrigant de l'histoire de l'art dans les premières décennies du xx^e siècle, qui est, depuis, resté quelque peu en jachère. Je veux parler de la passion qui poussa alors plusieurs artistes – et quelques architectes –, à explorer, représenter ou en tout cas suggérer visuellement, la fameuse quatrième dimension dont il

était question dans les débats scientifiques et para-scientifiques stimulés par l'essor des géométries non-euclidiennes ou à n dimensions¹⁴. Que cette dimension supplémentaire fut alors interprétée ou non comme celle du temps lui-même – notion qui allait peu à peu prévaloir après la diffusion des thèses d'Einstein –, il est clair que l'hypothèse était celle d'une temporalisation de l'espace ou d'une spatialisation du temps et du changement. On peut suivre cette aventure non seulement dans la peinture et les arts plastiques (le cubisme théorique, Kupka, Gris, Duchamp, Kandinsky, Matta...), mais également dans l'architecture et l'urbanisme (Bragdon, Kiesler, Giedion...). Les préoccupations sérieuses ou ludiques de ces artistes reposaient sur un raisonnement analogique que l'on peut résumer par la question suivante : si un point est la coupe d'une ligne, une ligne la coupe d'une surface, et une surface la coupe d'un volume... de quoi, alors, un volume est-il la coupe ? Quelqu'absurde ou fantaisiste que nous paraisse rétrospectivement cette question, on peut difficilement nier qu'elle ait été esthétiquement fertile dans l'histoire de l'art et de l'architecture au xx^e siècle, et l'on peut même se demander si elle ne pourrait pas l'être encore et d'avantage, à condition d'être extrapolée non pas seulement dans le champ de l'architecture mais dans celui du paysage. De fait, la notion de quatrième dimension renvoie à l'idée d'un hyperspace dans lequel les structures du palimpseste ou de l'hypertexte seraient littéralement réalisées, et où des configurations qui sont incompatibles, c'est-à-dire mutuellement exclusives les unes des autres, dans un espace objectif à trois dimensions, seraient au contraire simultanément possibles et comme emboîtées les unes dans les autres. Dire que tout paysage est d'une certaine façon un hyperpaysage, c'est faire remarquer que tout paysage peut en effet être lu comme la coupe en trois dimensions d'un espace-temps en quatre, ou comme la charnière d'une confédération de paysages passés, présents ou émergents, dont les volumes se compénètrent, et dont les empreintes affleurent à la manière des lits sédimentaires ou des « horizons » géologiques dans la paroi d'une falaise ou d'une gorge.

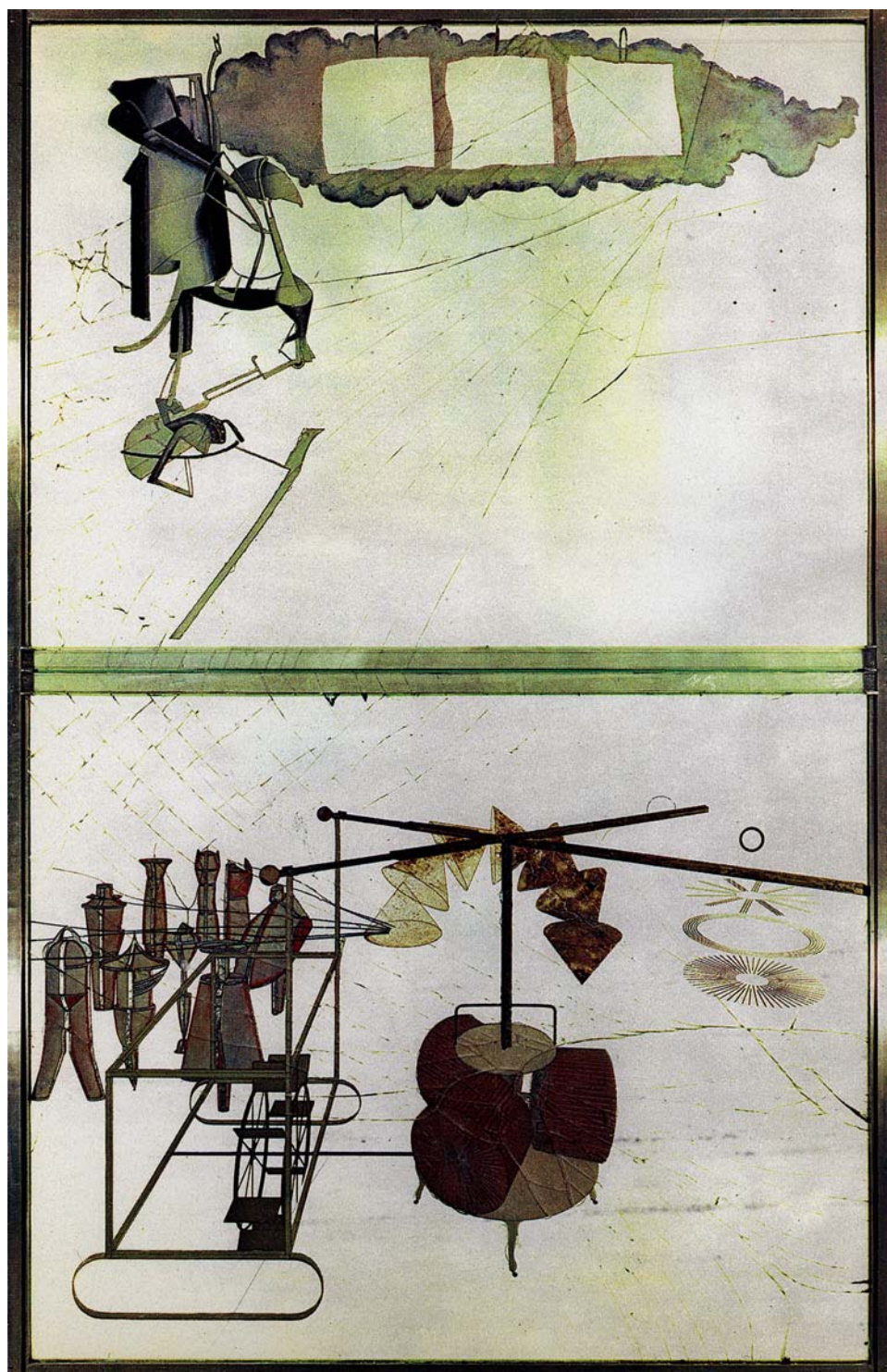
De tous les artistes qui ruminèrent ces spéculations sur l'hyperspace, Marcel Duchamp est sans doute celui qui s'y adonna avec la plus grande obstination, et toute sa trajectoire ludique et spirituelle, telle qu'elle se noue dans l'échafaudage du *Grand Verre*, pour rebondir ensuite dans la *Boîte en Valise* et dans le dispositif déconcertant d'*Étant donnés*, peut être interprétée comme un « voyage au pays de la quatrième dimension »¹⁵. Certes, le genre paysage n'est pas vraiment représenté dans l'œuvre de Duchamp, sinon par quelques toiles néo-impressionnistes (1902-1908), un *ready-made* « aidé » (*Pharmacie*, 1914), une éjaculation (*Paysage Fautif*, 1947), un clair de lune

(*Moonlight on the Bay at Basswood*, 1953) et le fond de scène d'*État donnés* (1946-1966). Et du reste, si les intrigues de cette œuvre ont parfois travaillé l'histoire et la théorie contemporaines de l'architecture (Bernard Tschumi, Philippe Duboy, Alberto Perez-Gomez, Diller et Scofidio, etc.), on ne peut pas dire qu'elles aient beaucoup inquiété les spécialistes du paysage.

J'aimerais donc indiquer brièvement pourquoi cette œuvre me paraît non seulement stimulante dans ce domaine, mais représenter même un véritable coup de rein conceptuel à la faveur duquel l'intuition classique du paysage comme scène et comme étendue se trouve basculée, redressée et comme verticalisée. Et dire ainsi l'intérêt qu'il peut y avoir, pour naviguer plus avant dans les métaphores du palimpseste et de l'hypertexte, à prendre chez Duchamp ce qu'il a lui-même appelé des « leçons de natation ». Toute son œuvre, telle qu'il l'a mise en scène dans sa Boîte en valise, est animée par une méditation ludique sur les lois et les limites de la perspective, et sur le désir et les moyens de les traverser, de les dépasser, de les surmonter... ou de les réenchanter. À cet égard, *Le Grand Verre*, qui figure au centre du dispositif de la boîte – comme s'il était tout à la fois le lieu de rencontre, la carte et la table des matières de toutes les œuvres que Duchamp a reproduites dans celle-ci –, fait incontestablement figure de point d'orgue.

Machin

Cet objet inclassable et « définitivement inachevé » auquel Duchamp aura travaillé pendant près de dix années (1915-1923), ce machin qui n'a cessé d'intriguer la critique depuis sa première apparition furtive au musée d'Art moderne de Brooklyn en 1926, est une œuvre doublement hybride. À la fois tableau et fenêtre – puisque les figures qui s'y détachent sont littéralement inscrites sur un vaste panneau de verre transparent –, l'objet superpose en même temps deux mondes, deux « domaines », ou deux tableaux, dont les iconographies très contrastées ont été réalisées en fait sur deux vitres indépendantes montées ensuite l'un sur l'autre. Le titre énigmatique de l'ensemble, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, désigne ces deux éléments clairement distincts : en haut le domaine de la mariée, où s'épanouit une sorte d'insecte abstrait qui paraît flotter dans un espace sans repères – comme s'il s'agissait d'une coupe ou d'une lamelle organique et translucide, prise *dans* le verre –, en bas le domaine des célibataires, où un agencement complexe d'objets machiniques est clairement représenté en perspective, comme pour donner l'impression qu'il se déploierait dans les trois dimensions de l'espace aperçu à *travers* le verre. L'opposition radicale de ces deux types d'iconographie plonge assez vite le regardeur dans une



Hyperpaysage ?

14. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même, ou Le Grand Verre*, 1915-1923

certaine perplexité, et même dans une interrogation abyssale non seulement sur le rapport de ces deux images ou domaines l'un par rapport à l'autre, mais également sur sa propre position vis-à-vis de l'espace contradictoire auquel il est confronté – et dans lequel il se trouve ainsi engagé. Bientôt, cette perplexité se concentre sur la nature de la ligne d'horizon qui sépare les deux domaines, et que Duchamp, qui lui fait jouer le rôle d'une paroi quasi infranchissable, désigne comme le « manteau de la mariée ». Se pourrait-il que l'image contemplée sur le verre soit envisageable comme un plan ? Faut-il regarder le manteau de la mariée comme la tranche d'une autre vitre à travers laquelle les célibataires et la mariée s'entra-perçoivent ? Mais dans quelles sortes d'espaces flottent-ils donc, et quels types d'images forment-ils alors les uns des autres ?

À cette double hybridité du machin, déjà passablement déroutante, s'en ajoute de surcroît une troisième, puisque Duchamp, en 1934, peu après avoir patiemment réparé *Le Grand Verre* dont les panneaux avaient été fracassés lors du retour de l'exposition de 1926, donne le même titre à un autre objet, une boîte verte éditée à quelques centaines d'exemplaires, dans laquelle sont contenues des reproductions des notes, des croquis et dessins préparatoires qui avaient accompagné la réalisation du verre. Cette boîte, qui doit être considérée comme l'un des ancêtres de la valise, brouille encore la question du lieu et du statut de l'œuvre puisque le verre peut dès lors être regardé, lui aussi, comme l'une des pièces d'un pur jeu de pistes, le siège de l'œuvre en question n'étant plus situable, à la rigueur, que dans l'activité mentale du regardeur, qui choisit de s'y livrer en naviguant entre les traces énigmatiques laissées par l'artiste.

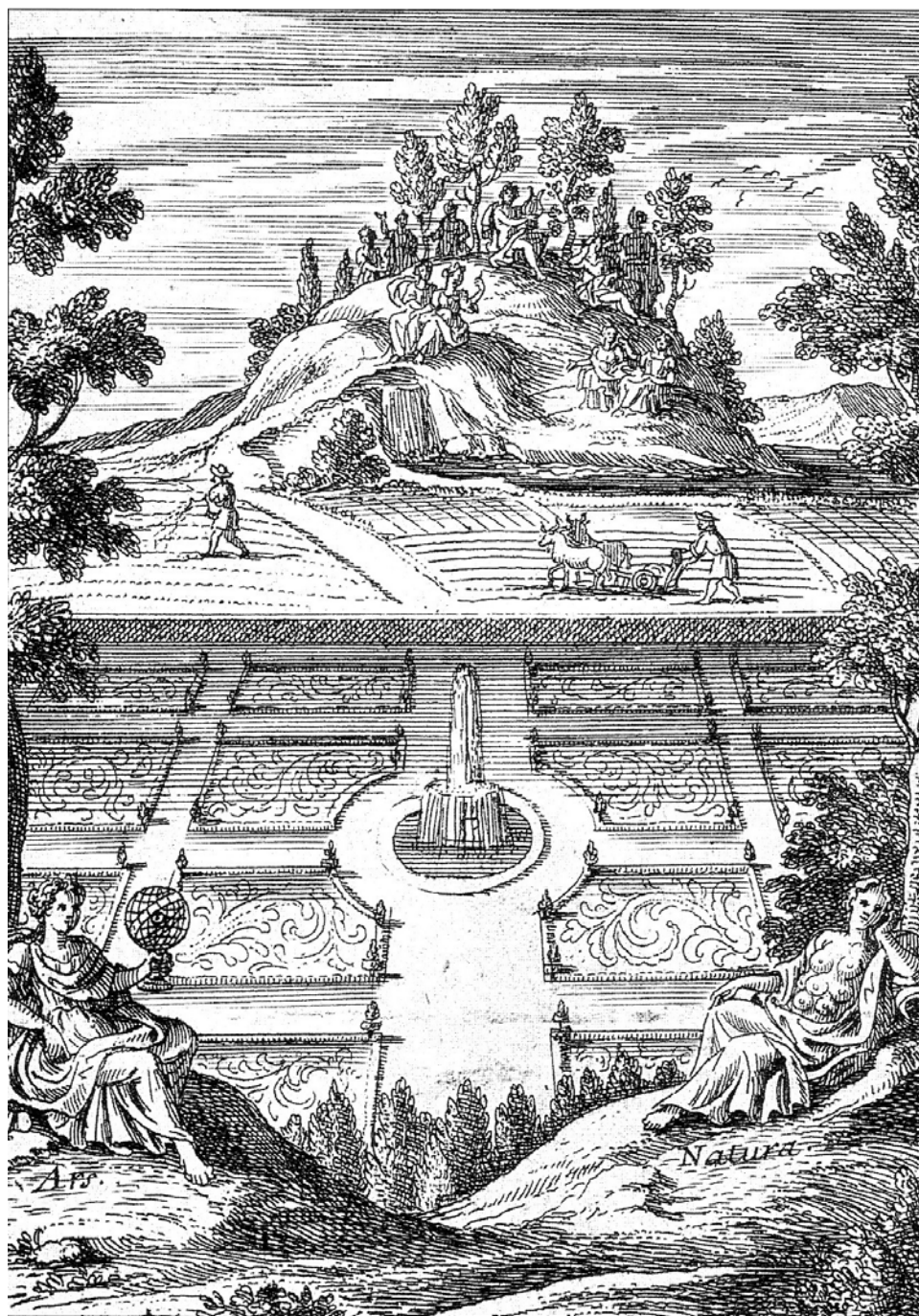
Si la plupart des notes de la Boîte verte ne sont pas moins déroutantes que le verre lui-même, elles permettent néanmoins d'identifier les différents éléments qui composent les deux domaines, ainsi que le rôle étrange que Duchamp leur fait jouer dans l'intrigue d'ensemble. Sans entrer dans le détail labyrinthique de cette dernière, on peut dire qu'elle met en scène une réflexion pataphysique sur l'alchimie du désir, et sur la mécanique érotique complexe qui permet éventuellement de surmonter la frontière quasi étanche séparant le monde de la mariée de celui des célibataires. Mais surtout, ces notes accélèrent les perplexités de ceux qui se confrontent au verre, en indexant cette méditation érotique sur une autre qui touche, elle, la nature de l'espace, des images et de la vision. Duchamp nous donne ainsi à comprendre que la mariée (le « pendu femelle » et la « voie lactée » de son désir) se déploierait dans une sorte de matrice quadridimensionnelle

quasi inaccessible aux célibataires qui, sertis dans leurs « moules mâlics » et prisonniers de l'espace machinique et perspectiviste de leur domaine, « broient leur chocolat tout seuls »¹⁶. Néanmoins, malgré l'étanchéité de son manteau, la mariée inspire aux célibataires un certain désir qui, à son tour, provoque l'épanouissement du sien dans la mise à nu. Aussi la quête d'un passage nord-ouest qui permettrait de pénétrer dans la quatrième dimension – ne serait-ce que par humour – n'est-elle peut-être pas entièrement vaine.

Parallèle

Nous arrêterons ici l'interprétation. Notre but n'est pas de déchiffrer l'énigme du *Grand Verre*, mais plutôt de nous en servir pour observer, à travers lui, le paysage complexe qui nous occupe. De même que la Boîte en valise peut être utilisée comme une boîte à outils au lieu d'être simplement contemplée comme un musée portatif, nous ferons ici le pari que *Le Grand Verre* et son cortège de spéculations peuvent eux aussi être utilisés comme une optique disponible, particulièrement indiquée pour entrer dans la mécanique des hyperpaysages. Notre premier argument pour cela est simplement paralogique : si le cadre bidimensionnel d'une simple fenêtre – ou de la quasi-fenêtre d'un tableau visant l'illusion perspective – est l'optique idoine pour appréhender la réalité tridimensionnelle d'un paysage classique ou sa scénographie, alors une fenêtre en trois dimensions, paradoxale, pourrait peut-être nous aider à pénétrer mentalement dans l'étoffe irreprésentable d'un hyperpaysage. En gardant cette idée à l'esprit, comparons à présent *Le Grand Verre*, cette fenêtre épaisse des images étranges que Duchamp y a inscrites, avec une vue canonique du paysage classique exposant en perspective ascendante la dialectique des trois natures.

La vue en question, tirée des *Curiosités de la nature et de l'art* de Lorrain de Vallemont (1703)¹⁷, montre en plongée, encadrés par des allégories de l'art et de la nature, les parterres géométriques d'un jardin en damier traversé par un axe majeur et centré sur un bassin avec fontaine. Ce jardin (troisième nature), avec les figures de ses deux génitrices (*Ars* et *Natura*), occupe toute la partie basse de la gravure soit une bonne moitié de l'image, tandis que le reste de celle-ci, sa moitié haute, est vouée à un arrière-plan où se succèdent des champs cultivés (seconde nature) et, en fond de scène, peuplée de figures mythiques ou divines, une colline sauvage d'où jaillit une cascade (première nature). L'épaisseur soutenue et quasi abstraite de la ligne est particulièrement frappante – on dirait le filet d'un court de tennis. Elle sépare ces deux moitiés de l'image, comme s'il s'agissait d'un profond haha ou que



Théâtre

15. Pierre Le Lorrain de Vallemont, *Curiosités de la nature et de l'art*, 1703, frontispice

l'artiste avait voulu concentrer dans cette barre d'ombre toute la pliure de sa perspective, toute la distance distinguant le jardin de cet arrière-pays qu'il transforme en paysage grâce à son jeu de correspondances emblématiques (fontaine-cascade, parterres-champs, etc.).

Le Grand Verre est lui aussi scindé en deux moitiés par une barre d'horizon, mais dans son cas, comme nous l'avons vu, il ne s'agit pas d'une pliure ou d'un raccourci perspectifs. Le manteau de la mariée n'est pas une « solution de continuité » assurant la cohérence d'une vue cavalière reliant un premier à un arrière-plan, mais la matérialisation d'une *coupe*, d'un schisme vertical entre deux domaines littéralement superposés l'un à l'autre. Aussi *Le Grand Verre* peut-il être regardé de prime abord comme cela : la superposition de deux espaces, ou plutôt... la superposition de deux matrices spatiales : en bas la projection classique tridimensionnelle, un squelette perspectif rendu dans l'iconographie désincarnée du dessin industriel ou des brevets d'invention, en haut la projection énigmatique d'un espace en quatre dimensions, la matrice d'un hyperpaysage. En fait, le verre – et c'est pourquoi il nous paraît si stimulant de convoquer ici son optique – est les deux choses à la fois : un hyperpaysage (un paysage vertical, par superposition), et une méditation sur la charnière qui permet éventuellement de passer de l'un à l'autre, du paysage à l'hyperpaysage¹⁸.

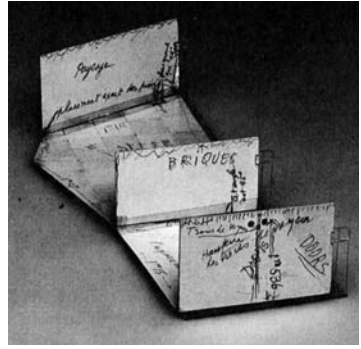
Rotation

On nous objectera que l'idée de paysage n'est pas particulièrement présente dans les notes de la Boîte verte et que notre ambition d'utiliser *Le Grand Verre* comme un prisme pour entrer dans les questions soulevées par notre enquête palimpsestueuse relève tout simplement du délire d'interprétation. À cela, nous pourrions d'abord répondre que Duchamp n'a soigneusement évité de répondre aux questions de ses interprètes ou de corroborer leurs hypothèses que pour conserver au verre toute sa disponibilité, nous encourageant ainsi à en utiliser effectivement les outils conceptuels et à en problématiser librement les énigmes¹⁹.

Toutefois, comme notre intention n'est pas d'interpréter le verre, ni par conséquent de légitimer *a priori* notre entreprise, nous nous contenterons de l'autoriser *a posteriori* par un petit faisceau d'indices et de coïncidences. De ce point de vue, les quelques usages que Duchamp lui-même *a faits* du verre, les prolongements qu'il lui a donnés dans la suite de son œuvre, en particulier vers la fin de sa vie, nous paraissent plus suggestifs que les rares choses qu'il en a *dites*. En 1959, soit près de quarante ans après l'inachèvement



17



18



19

Rotation ?

Marcel Duchamp, *Étant donnés* : 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage, 1946-1966

17. La scène aperçue derrière le mur de brique

19. La porte avec les "trous du voyeur", et la maquette du dispositif réalisée par Duchamp pour guider le montage posthume de l'œuvre

définitif de la *Mariée*, il produit ainsi un petit dessin où *Le Grand Verre* est clairement représenté comme une fenêtre à travers laquelle on aperçoit un paysage de collines qui se déploie en perspective continue de part et d'autre du manteau de la mariée, tandis qu'un pylône de lignes électriques vient s'inscrire au premier plan dans le domaine des Célibataires, dont il complète ainsi le dispositif machinique. Le titre de ce dessin, *Cols Alités*, désigne sans doute ce paysage perçu en transparence, mais pourrait également connoter (« causalité » ?) l'opération d'alitement ou d'horizontalisation grâce auquel il devient perceptible. Ce paysage électrifié donne-t-il une idée de celui que l'on apercevrait à travers le manteau de la mariée, alors transformé en fenêtre ou en tableau, si *Le Grand Verre*, pivotant sur sa charnière, était lui-même couché ? Le manteau épais de la mariée est-il lui aussi un dispositif optique, une fenêtre dans la fenêtre ? Faut-il regarder ce dessin comme une clé de l'opération révolutionnaire qui permet de passer du Grand-Verre à *Étant donnés*, cette autre *opus magnum* auquel Duchamp se consacra en secret pendant les vingt dernières années de sa vie, et qui ne fut révélé qu'après sa mort ? Ce qui paraît clair, en tout cas, c'est que cet ultime *peep-show* tridimensionnel projette effectivement la mariée et tout l'appareil conceptuel du *Grand Verre* dans un paysage de gorge et de colline où les ingrédients implicites de l'intrigue érotique du verre (la chute d'eau, le gaz d'éclairage) deviennent pornographiquement explicites... mais sans rien perdre de leur étrangeté. Une lecture possible des rapports entre *Le Grand Verre* et *Étant donnés*, qui a pour elle d'être cohérente avec la chronologie, est celle du désenchantement ou de la chute : le monde est tridimensionnel, on n'échappe pas à la perspective, son origine est vaginale, etc. Une autre, à rebours de la chronologie, plus cosmique, y verra au contraire l'idée que toute scène, fut-elle la plus explicite, peut être spiritualisée, et que tout paysage est potentiellement un hyperpaysage. C'est évidemment cette autre lecture qui nous a poussé à dresser *Le Grand Verre* au beau milieu d'un volume d'hommage à André Corboz.

Réalité

Pour conclure, j'aimerais convoquer ici une autre figure, littéraire en l'occurrence, qui n'a pas non plus été beaucoup regardée par les théoriciens du paysage, et dont les points communs avec Marcel Duchamp – au-delà de leur passion commune pour l'échiquier, ou du parallélisme de leurs épisodes américains – ne paraissent pas avoir été jamais relevés comme ils le mériteraient. Je veux parler de Vladimir Nabokov, et en particulier des savantes intrigues spatio-temporelles que l'on trouve dans ses derniers romans,

notamment dans le très déroutant *Pale Fire*. Bien qu'ils puissent parfois n'avoir l'air de rien à la première lecture, tous ces romans se déploient littéralement dans des hyperpaysages, où s'imbriquent et se télescopent les lieux et les époques que l'auteur aura traversés au cours de sa longue trajectoire géographique, depuis les paysages de dachas de son enfance jusqu'aux motels de l'Amérique contemporaine. « I confess I do not believe in time, avait-il prévenu dans *Speak, Memory*, I like to fold my magic carpet, after use, in such a way as to superimpose one part of the pattern to another. Let visitors trip... »²⁰ Parfaite définition de la littérature palimpsestueuse, ou hypertextuelle.

Comme il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail de ces extraordinaires montages, ni des tunnels qui permettent d'y passer de la troisième à la quatrième dimension, je me contenterai d'attiser la curiosité de mon lecteur en citant simplement un extrait du cours que Nabokov donnait sur *La Métamorphose* de Kafka à ses étudiants de Nouvelle-Angleterre. Le professeur s'efforçait de montrer ce qu'est réalité dite objective, afin de mieux faire apprécier, par contraste, le fantastique « en cinq ou six dimensions » de l'œuvre en question :

« Prenons trois types d'individus, traversant le même paysage. Le numéro un est un citoyen, prenant des vacances bien méritées. Le numéro deux est un botaniste professionnel, le numéro trois un fermier du coin. Le numéro un, le citoyen, est ce que l'on appelle un homme réaliste, de bon sens, qui voit les choses comme elles sont ; il voit les arbres comme *des arbres*, et sait, grâce à sa carte, que la route qu'il suit est une bonne route neuve qui mène à Newton, où il y a un bon petit restaurant recommandé par un de ses collègues de bureau. Le botaniste regarde alentour, et son environnement se présente à lui en termes de définitions scientifiques très exactes, d'éléments biologiques précis et classifiés : tels arbres, telles herbes, telles fleurs, telles fougères, et pour lui, *là* est la réalité ; à ses yeux l'univers du banal touriste – qui ne sait pas distinguer un chêne d'un orme – apparaît comme un univers fantastique, vague, nébuleux, insaisissable. Enfin, le monde du fermier du coin diffère de celui des deux autres, en ce sens qu'il possède un caractère passionnel et émotionnel intense, puisqu'il est né et qu'il a grandi là, qu'il connaît chaque sentier, chaque arbre pris un par un, et chaque ombre de chaque arbre en travers de chaque sentier, tout cela affectueusement associé à son travail de chaque jour, à son enfance, à quantité de détails et de circonstances que les deux autres – le touriste traditionnel et le botaniste taxonomiste – ne peuvent absolument pas connaître dans ce lieu donné à ce moment donné. Notre fermier ignorera tout de la relation entre la végétation



20. Duchamp présentant sa boîte en valise, 1942

21. Nabokov au musée de zoologie comparée de Harvard, années 40

environnante et une conception botanique du monde, et le botaniste n'apprendra rien qui puisse le moins du monde l'intéresser au sujet de cette grange ou de ce vieux champ, ou de cette vieille maison sous les peupliers, toutes choses qui surnagent, en quelque sorte, dans un univers de souvenirs personnels pour quelqu'un qui est né là.

Nous avons donc trois mondes différents – trois hommes, des hommes ordinaires, qui ont des *réalités* différentes – et, bien sûr, nous pourrions faire intervenir un certain nombre d'autres êtres : un aveugle et son chien, un chasseur et son chien, un chien et son homme, un peintre à la recherche d'un coucher de soleil, une jeune fille en panne d'essence... Dans chaque cas, nous aurions un monde complètement différent des autres, puisque les mots les plus objectifs, *arbre, route, fleur, ciel, grange, pouce, pluie*, ont, pour chacun, des connotations subjectives totalement différentes. En fait, cette vie subjective est si forte qu'elle fait de l'existence dite objective une coquille vide et brisée. La seule façon de revenir à la réalité objective est la suivante : on prend ces différents mondes individuels, on les mélange énergiquement, on recueille une goutte de cette mixture, et on la baptise *réalité objective*. On peut y reconnaître au goût un rien de folie si un fou est passé dans la localité, ou un soupçon de superbe et totale absurdité si un homme a regardé un joli champ et rêvé d'y bâtir une jolie usine fabriquant des boutons ou des bombes ; mais, dans l'ensemble, ces folles particules seront diluées dans la goutte de réalité objective que l'on observera par transparence au fond de l'éprouvette. Qui plus est, cette *réalité objective* contiendra quelque chose qui transcende les illusions d'optique et les expériences de laboratoire. Elle aura des éléments de poésie, de sublime émotion, d'énergie et d'effort (et le roi du bouton lui-même peut y trouver sa juste place), de pitié, d'orgueil, de passion – et de furieuse envie d'un bon steak au petit restaurant recommandé. Donc, lorsque nous disons *réalité*, nous pensons en réalité à tout cela – en une seule goutte –, un échantillon moyen fait de la mixture d'un million de réalités individuelles.»²¹

À eux trois, ce texte, celui de De Quincey et l'image du *Grand Verre* forment une espèce de rébus qui me paraît assez voisin de ceux auxquels les lecteurs d'André Corboz sont confrontés. D'une conversation imaginaire entre Corboz et Jackson, l'on peut être ainsi amené, par degré, à une improbable partie d'échec entre Vladimir Nabokov et Marcel Duchamp.

1. Robert SMITHSON, «The Artist as Site-Seer; or, A Dintorphic Essay» (1966-67) in Jack FLAM (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 340-345.
2. John BRINCKERHOFF JACKSON, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, 1984 (trad. française, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2003).
3. Cf. Luc BABOULET, «Le paysage, la loi et l'habitude» in *Le Visiteur*, n° 5, printemps 2000, p. 97.
4. John BRINCKERHOFF JACKSON, *op. cit.*, p. 154-155.
5. John BRINCKERHOFF JACKSON, «Landscape as Theater», *The Necessity for Ruins and Other Topics*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1980 (trad. française S. Marot, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, Paris, éd. du Linteau, 2005).
6. *Id.*, *ibid.*, p. 120.
7. André CORBOZ, «Le territoire comme palimpseste» (1983), *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2001. Cf. aussi notre essai introductif à ce recueil : «Du palimpseste à l'hypertexte : André Corboz, webmaster de la ville et des territoires.»
8. Thomas DE QUINCEY, *Les Confessions d'un opiomane anglais*, suivi de *Suspiria de Profundis* (trad. P. Leyris), Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1974, p. 282-83. La section des *Suspiria*, d'où est tiré ce passage, s'intitule «Le Palimpseste de l'esprit humain» et, à ma connaissance, c'est elle qui, dans toute l'histoire de la littérature, développe pour la première fois cette puissante métaphore que l'on retrouvera quelques années plus tard, sous la plume de Nerval, dans la sixième lettre d'Angélique : «Encore un air avec lequel j'ai été bercé. Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on atteint la moitié de la vie. C'est comme un manuscrit palimpseste [sic], dont on fait reparaître les lignes par des procédés chimiques.»
9. Cf. André CORBOZ, «La Suisse comme hyperville», *Le Visiteur*, n° 6, automne 2000, p. 112-129. Signalons que l'opposition du panorama et du diorama, discutée par Bruno Latour dans *Paris, Ville Invisible* (Synthélabo, 1998), n'est pas tout à fait sans rapport avec celle du théâtre et de l'hypertexte.
10. André CORBOZ, «L'Urbanisme du xx^e siècle : esquisse d'un profil» (1992), in *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, *op. cit.*, p. 206. Comme Jackson, Corboz souligne ici l'idée qu'il existerait un décalage chronologique regrettable entre les conceptions de l'urbanisme et les références ou les modèles artistiques susceptibles de les inspirer. On retrouve cette idée en conclusion de «La Suisse comme hyperville» (1999) : «Pour terminer d'un mot, il serait peut-être bon de songer à entrer enfin dans le xx^e siècle pendant qu'il est encore temps.»
11. *Chants de Maldoror*, chant V, strophe 2, Bibliothèque de la Pléiade, p. 195, cité par Guy DEBORD, *Panégyrique*, Paris, Champ Libre, 1989, p. 49. Parmi les autres occurrences de la formule dans les *Chants* se trouvent les suivantes : «Beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile» ; «Beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître» ; «Il a seize ans et quatre mois ! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»
12. Cf. Sigfried GIEDION, *Space Time and Architecture*, Harvard University Press, 1954 (1^{re} éd. 1941) ; et surtout Henry-Russell HITCHCOCK, *Painting Toward Architecture*, New York, Duell, Sloane and Pearce, 1948.
13. Colin ROWE & Fred KOETTER, *Collage City*, MIT Press, 1978 ; et Rem KOOLHAAS, *Delirious New York*, Oxford University Press, 1978. Les autres ponts jetés explicitement par des architectes vers des artistes du xx^e siècle sont d'ailleurs trop nombreux pour tenter d'en dresser une liste ici.
14. Cf. Linda DALRYMPLE HENDERSON, *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, 1983 ; mais aussi son plus récent *Duchamp in Context*, Princeton University Press, 1998.

15. Pour reprendre le titre d'un récit qui l'impressionna dès 1908, lors de sa première parution en épisodes dans la revue *Comœdia*. Cf. Gaston DE PAWLOWSKI, *Voyage au Pays de la Quatrième Dimension*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1923 (rééd. Jean Clair, Paris, Images Modernes, 2004).

16. Duchamp inverse ici le sexisme implicite de plusieurs élucubrations sur la 4^e dimension comme, par exemple, celles d'Abott qui, dans son fameux *Flatland*, avait assimilé les femmes à des lignes et les hommes à des surfaces.

17. Nous utilisons à dessein cette image particulière dont John Dixon Hunt s'est servi pour expliciter la théorie humaniste des trois natures et sa signification pour l'art classique des jardins. Cf. John DIXON HUNT, *L'Art du Jardin et son histoire*, Paris, Odile Jacob, 1996.

18. C'est ainsi que l'on peut interpréter la remarque que fit une fois Duchamp, à savoir que ce n'est pas juste l'image féminine mais l'ensemble du *Grand Verre* qui constitue la Mariée (cf. Lawrence D. STEEFEL, *The Position of La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, Même (1915-1923) in the Stylistic and Iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp*, thèse inédite, Princeton, citée par John GOLDING, in *Marcel Duchamp : The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, New York, Viking Press, 1973, p. 99.

19. Sa fameuse réponse aux questions de Richard Hamilton, alors que celui-ci était littéralement occupé à reconstituer le verre, est assez explicite : « Il n'y a pas de solution, parce qu'il n'y a pas de problème. » Comme l'explique bien John Golding (*op. cit.*, p. 92) à propos des réponses évasives de Duchamp sur les connotations alchimiques du *Grand Verre* : « It is possible that Duchamp's denial arose from the fact that he was reluctant to have too much read into his art; quite obviously it was an art of extraordinary depth and subtlety, but he was anxious that each spectator should extract from it what he wished and he knew that any hard and fast explanation of the Large Glass was not only impossible but that an attempt to produce one could only serve to kill any true contact between himself and his viewer. »

20. Vladimir NABOKOV, *Speak, Memory*, VI 6, *Novels and Memoirs 1941-1951*, Library of America, p. 479 (trad. française, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 177).

21. Vladimir NABOKOV, « Kafka », *Proust, Kafka, Joyce*, Paris, Stock, 1999, p. 119-122.