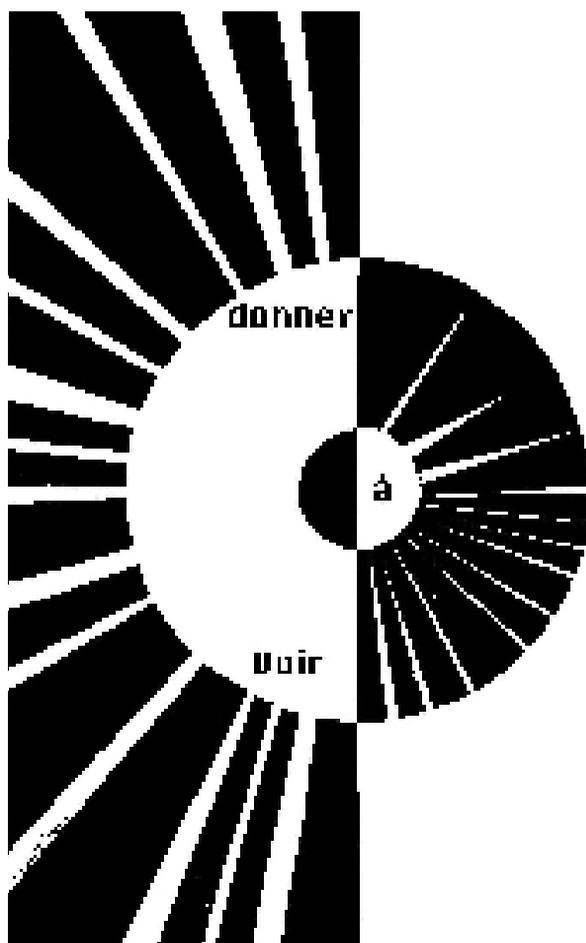


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## Faut-il paysager son domaine cognitif ?

---

---

Nous avons inventé, il y a quelques années, une procédure paysagiste à laquelle nous avons donné le nom d'*ektopie*. Inspiré des mots “ **u**topie ” et “ **d**ystopie ”, ou encore de “ l'**h**étérotopie ” de Michel Foucault (1984, p.756), le terme d'*ektopie* évoque également les notions de “ **t**opographie ”, dans son sens ancien de description d'un lieu, ou “ d'**ek**phrasis ”. Une *ektopie* est en réalité l'inverse d'une *ekphrasis* : la tentative, non pas de donner à lire du visible en proposant une traduction textuelle de données picturales, mais plutôt de donner à voir de l'écrit en traduisant en paysage des matériaux textuels. Constatant que des éléments de description paysagère réelle, fictive ou figurée interviennent régulièrement dans les contextes les plus divers, l'*ektopie* s'appuie sur de telles occurrences pour élaborer un projet de paysage à partir d'un texte d'ordre esthétique, philosophique, théorique, scientifique, politique, etc. Nous voyons dans l'*ektopie* un moyen de pousser plus loin encore le travail des nombreux rhétoriciens, poéticiens et théoriciens qui ont démontré que la lecture attentive de la texture figurale d'un écrit relève souvent une complexité qui, pour ne pas être obligatoirement formulée dans le propos déclaré, n'en est pas moins susceptible d'en relancer les enjeux. Prenant à la lettre des mots d'ordre qui ont fait leur preuve, nous estimons qu'après avoir *déconstruit* ou *déterritorialisé*, il convient sans doute aujourd'hui de *paysager*.

### *Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

Le travail de réflexion sur l'ektopie que nous proposons ici a son point de départ dans un épisode significatif de l'histoire du paysage. Suivant des pistes tout autant métaphoriques que descriptives, nous donnerons ensuite à voir l'agencement particulier du regard, du savoir et du pouvoir, qui aujourd'hui sous-tend aussi bien l'analyse historique et idéologique des paysages que la conceptualisation des phénomènes de cognition. L'ektopie ne saurait cependant se contenter de mettre en évidence ce qui rattache telle ou telle discipline intellectuelle à une idée territoriale de la pensée, qui a certes fortement déterminé la conception occidentale du savoir. Outre ce travail critique, les manipulations picturales dont nous baliserons notre parcours œuvreront ainsi à une relance du lisible par le visible, destinée à provoquer l'émergence d'une modulation assez particulière de l'espace – à laquelle nous proposons de réserver le nom de paysage.

Qu'est-ce qui était donné à voir à un gentilhomme anglais du dix-huitième siècle, lorsque celui-ci contemplait un des ces paysages à la Claude Lorrain qui faisaient alors fureur outre-Manche ? Peu importe que le coup d'œil fût peint (les Anglais étant de grands collectionneurs du Lorrain) ou qu'il soit réalisé grandeur nature à même le territoire national, voire même dans le propre domaine de l'amateur. Dans chacun de ces cas, notre seigneur jouissait d'un paysage idéal, débarrassé de tout accident comme de toute particularité.

S'appuyant sur divers auteurs de l'époque, John Barrell démontre que les préférences en matière de paysage constituaient, dans l'Angleterre du dix-huitième siècle, un critère à la fois cognitif et politique. Contraintes à un contact immédiat avec la matière, les couches laborieuses ne connaissaient guère que des paysages particularisés, sans grande profondeur de champ. Jouissant au contraire de la hauteur de vue essentielle pour repousser les objets à bonne distance, le gentilhomme était en mesure d'opérer une saisie topographique plus abstraite, corrélative d'un pouvoir de généralisation et d'une intelligence des relations qui le rendaient apte à participer aux affaires de l'état. La vue générale, idéale, se trouvait

ainsi réservée à l'élite. Barrell en conclut que le bon goût en matière de paysage avait pour effet de légitimer l'autorité politique : “ *correct taste, here especially for landscape and landscape art, was used in this period as a means of legitimating political authority* ” (Barrell, p. 19).

On aura reconnu dans cette analyse un brillant exemple de la tournure politique prise depuis quelque temps par l'histoire culturelle anglaise et américaine. Or, comme toute entreprise de démystification, l'approche adoptée par la *new cultural history* ou le *cultural materialism* rencontre tôt ou tard une limite aussi incontournable que fuyante. La lecture démystificatrice de Barrell donne à voir comme construction sociale un système de visibilité d'autant plus susceptible de passer pour naturel qu'il prend pour objet un environnement non urbanisé et qu'il appuie son centre organisateur (le regard instruit) sur une donnée topographique : à savoir, une éminence ... de simple terrain. C'est dire que l'historien installe implicitement un tableau de paysage imaginaire ou réel sur une nouvelle scène (voire dans un tableau plus représentant une scène plus complète), où se manifeste enfin la véritable figure du spectateur implicite. Or, pareille opération de recadrage est susceptible d'engendrer une série potentiellement infinie de déboitements, dont chacun serait motivé par la mise en évidence d'une causalité socio-politique perpétuellement renouvelée.

Barrell n'ignore certes pas que donner à voir le lieu privilégié implicitement revendiqué par tel contemplateur de paysage, c'est risquer de faire de cette position stratégique l'enjeu d'une lutte stérile. Il récuse ainsi une idée défendue dès la fin du dix-huitième siècle par le peintre et académicien Reynolds, qui voulut que tout individu fût (potentiellement) en mesure de déserrer le fond du paysage, afin de se hisser au sommet d'une colline et y connaître une expansion de ses capacités intellectuelles au diapason de cette nouvelle étendue visuelle (“ *an expansion of ideas in harmony with the expansion of the view* ” [p. 32]). Selon Barrell, pareille perspective ne fait qu'entériner cette discrimination sociale fortement enracinée, qui distingue entre observateur et observé (p. 33). Or, aussi juste que soit la remarque de l'historien, il n'en reste pas moins que sa stratégie de mise en abyme perpétue davantage le chiasme entre cognition et

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

pouvoir qu'elle n'en déconstruit la dimension proprement territoriale. On sait pourtant que, loin de caractériser la seule Angleterre du dix-huitième siècle, l'institution territoriale – et donc simultanément politique – du cognitif aura marqué de manière déterminante l'idée même de la pensée, au moins depuis l'invention par Platon d'une certaine caverne, mais aussi de son environnement immédiat.

La démarche poursuivie par Barrell évoque les installations plastiques dans lesquelles un artiste contemporain comme Giulio Paolini pose la figure d'un domestique, afin de jeter sur le devant de la scène les implications sociales et cognitives du cadre pictural ou de la perspective renaissante. C'est dire qu'elle est métapicturale. Or, l'ektopie se propose de poursuivre une stratégie différente, en se proposant d'accorder la plus grande attention aux particularités topographiques de tel ou tel dispositif politique et/ou cognitif. Rappelant, par exemple, que l'on aurait tort d'arracher la caverne platonicienne au terrain dans lequel elle fut creusée, l'ektopie non seulement soulignera le caractère rugueux des contreforts platoniciens mais montrera qu'ils induisent une discipline cognitive autrement plus sévère que les douces déclivités d'une Angleterre verdoyante, au creux desquelles Reynolds crut deviner la promesse d'une démocratisation du savoir et/ou des relations sociales (cf. Burattoni & Abrioux, 1999, p. 264-265, pour une proposition de paysagement du texte platonicien,.)

Toute tentative de démystification du paysage comme pratique culturelle finira par s'empêtrer dans l'intrication territoriale du politique et du cognitif. Comme le montrent, par exemple, les "Thèses sur le paysage" de W.J.T. Mitchell, une stratégie métaphorique qui proposerait de donner le paysage à lire – plutôt qu'à voir – n'y changera rien. Là où Barrell opère par recadrage, Mitchell entend procéder à un décryptage. Pour ce dernier, le paysage n'est pas un simple genre artistique mais plutôt un moyen, véhicule ou milieu d'échange ("*medium of exchange*") entre l'humanité et la nature, ou encore entre soi et autrui (Mitchell, p. 5 ; Thèses n° 1 et 2). En tant que dispositif idéologique, le paysage induit des effets de méconnaissance qui en font un simulacre. Si, à ce titre, il peut

paraître redevable du même type d'analyse picturale que celle effectuée par Barrell : “ *Landscape is [...] both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum* ” (Mitchell, p. 5 ; Thèse n° 4 [nous soulignons]), le recours à une notion dont la fonction critique remonte au *Sophiste* est symptomatique d'une paradoxale solidarité entre la démystification militante des pratiques idéologiques et le modèle platonicien de la cognition. En effet, de la célébration du firmament des idées à la mise à nu des rapports sociaux, il s'opère la simple inversion d'une immuable discipline du regard. Dans les deux cas, en effet, une seule et même image de la pensée, structurellement stable, oppose une vision décrétée vraie à une captation de la vue supposée génératrice de méconnaissance. A l'instar du concept de l'idée chez Platon, la notion de pouvoir déployée par les *cultural materialists* (rapports sociaux chez Mitchell ; autorité politique pour Barrell) sert de principe régulateur du (sa)voir.

Dans les thèses de Mitchell, deux figures assurent la stabilité de ce schéma hérité de Platon. L'une est cognitive ; l'autre, politique et territoriale. En premier lieu, le simulacre n'est jamais pour Mitchell que la dernière d'une série de métaphores destinées à définir le statut cognitif du paysage. Vient d'abord une figure fiduciaire (Thèse n° 1), laquelle sert surtout à introduire l'image marxienne de l'hiéroglyphe :

*Comme l'argent, le paysage est un hiéroglyphe social qui dissimule [a social hieroglyph that conceals] la fondation véritable de sa valeur. Il accomplit cela en naturalisant ses conventions et en 'conventionnalisant' sa nature. (Thèse n° 3)*

Or, l'hiéroglyphe n'est ici rien d'autre que le banal indice d'une complémentarité entre visibilité et lisibilité, dont la teneur cognitive critique est sensée garantir la pertinence de la démarche démystificatrice. Quelques pages plus bas, la métaphore moins exotique de l'emblème vient ainsi moduler la définition de l'hiéroglyphe, dans le sens d'une lisibilité moins ésotérique : “ *an emblem of the social relations it conceals* ” (p. 15 ; on sait que, dès la renaissance, la structure de l'emblème fut assimilée à celle de l'hiéroglyphe).

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

Il faut toujours se méfier de la simple évidence d'une chose (enfin) donnée à lire et/ou à voir : c'est-à-dire d'une pratique de décodage supposée assurée de son pouvoir cognitif de discrimination entre vrai et faux, réel et simulacre, etc. De fait, dans les analyses de Barrell ou de Mitchell, la notion d'un pouvoir producteur de méconnaissance idéologique fonctionne comme une simple boîte noire. On sait que ce terme désigne un appareil ou une série d'instructions dont l'utilisateur se contente d'exploiter le seul fonctionnement régulier – mesuré en termes d'inputs et d'outputs –, en évitant (au moins provisoirement) d'en interroger la structure interne, laquelle est supposée d'une grande complexité (Latour, p. 26). A cet égard, un concept fonctionnera comme une boîte noire au contact des différents contextes discursifs susceptibles de lui servir d'environnement, si seulement il y produit régulièrement le même effet prévisible. C'est le cas de la notion de pouvoir qui, dans le discours démystificateur sur le voir et/ou le savoir, sert à départager infailliblement méconnaissance et vérité, la parfaite réversibilité du dispositif autorisant le discours critique d'un Mitchell ou d'un Barrell.

La littérature marxiste a traditionnellement expliqué le fonctionnement de la boîte noire productrice d'idéologie ou de démystification (selon le sens des branchements) dans les termes purement optiques d'une *camera obscura*. Or, on sait (cf. Kofman, 1973) que la figure relativement simple de la chambre noire est loin de lever toutes les difficultés d'un dispositif dont, par ailleurs, nous soulignons à l'instant qu'il demeurerait platonicien dans sa structuration spéculaire. Non seulement l'arrimage de l'intelligible au visible permettait déjà à l'idée platonicienne de fonctionner comme une boîte noire cognitive ; au regard de la précision topographique du dispositif territorial exigé pour l'exercice platonicien de la pensée (cf. Burattoni & Abrioux, 1999, p. 262-264), le simple écart entre lisibilité et visibilité qui permet à Mitchell d'endosser l'habit d'un Champollion de l'hiéroglyphe paysagère témoigne d'un pâle formalisme.

Nous n'entendons nullement aligner l'ektopie sur le décryptage critique des formations culturelles, dont nous venons de suggérer

l'appartenance – au-delà de la seule ère moderne – à une définition métaphysique de la vérité. Mitchell se charge d'ailleurs lui-même de souligner les limites de sa propre pratique :

*What we know now is that landscape itself is the medium by which this evil [i.e. imperialism or nationalism] is veiled and naturalized. Whether this knowledge gives us any power is another question altogether. (Mitchell, p.30)*

Il ne saurait cependant s'agir pour nous de rejeter sans autre forme de précaution une telle constatation de la difficile articulation entre pouvoir et savoir. Or, pour pouvoir espérer sortir de cette impasse, il nous faut poursuivre plus avant notre exploration du rapport entre paysage et territoire.

Une problématique territoriale fournit en effet à Mitchell un second élément de stabilisation de son dispositif de décodage du paysage. Notre auteur a beau voir dans la fonction territoriale du paysage une figure du mal ; cela ne l'empêche pas de faire de la méconnaissance au service du mal la fonction essentielle de ce 'moyen' en tant que tel ("*landscape itself*"). Or, cette assimilation du paysage au territoire et au pouvoir ne va pas sans un certain nombre de contorsions, que les thèses liminaires de Mitchell mettent explicitement en évidence. Si le décrypteur prétend ainsi débusquer le moyen (*medium*) – supposé lénifiant – du paysage dans toutes les cultures (Thèse n° 5 ; p. 5), c'est pour aussitôt corriger cette affirmation et voir dans le paysage une formation historique particulière, associée comme telle à l'impérialisme européen (Thèse n° 6). Cela ne l'empêche toutefois pas, dans un troisième temps (Thèse n° 7), d'affirmer qu'il n'y a aucune contradiction entre ces thèses respectivement universaliste et historique, donc particulariste. Selon Mitchell, la spécification occidentale du paysage s'expliquerait par le fait que sa dimension dite naturalisante se serait avérée particulièrement appropriée à l'impérialisme de l'ère moderne, qui doit se concevoir comme une expansion du paysage ("*expansion of landscape*") : c'est-à-dire comme une expansion de la 'culture' et de la 'civilisation' dans un espace dit 'naturel' (p. 17).

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

On relèvera que, sur un plan cognitif, le partage opéré par Mitchell entre universalité et spécificité est comparable à la distinction entre l'abstraction/généralisation et l'engluement dans le réel qui, selon Barrell, servait déjà de critère de discrimination (sociale autant que cognitive) entre différents *genres* de paysage dans l'Angleterre du dix-huitième siècle. Loin d'être invalidé par la différence radicale entre l'orientation politique des Whigs de l'Angleterre impérialiste et celle d'un intellectuel marxiste de la fin du vingtième siècle, ce rapprochement est la confirmation d'une intrication conceptuelle, à laquelle l'ektopie ne peut que s'intéresser.

Le caractère tour à tour historique (impérialiste) et trans-historique (universel) des définitions avancées par Mitchell donne lieu à un propos fluctuant, dont on ne sait pas toujours s'il distingue entre un paysage et un autre ou entre le paysage et son autre, non spécifié. La raison d'être de cette solution de continuité se trouve dans l'extension de la thèse impérialiste.

On ne saurait d'évidence négliger le simple fait historique que les espaces désignés comme naturels par les explorateurs et autres colons européens étaient, le plus souvent, déjà habités. Mitchell ne manque pas de le souligner, lorsqu'il donne à lire des tableaux de paysages réalisés dans le coin reculé de l'Empire britannique que fut naguère la Nouvelle Zélande. Ainsi, les populations indigènes n'auraient pas été dépourvues d'un sentiment du lieu et du paysage ("*sense of place and landscape*" [p. 27]). Force est alors à Mitchell de considérer à leur tour ces populations comme étant animées d'ambitions impériales ("*imperial ambitions*"). L'universalité du paysage découlerait ainsi d'une généralisation de la notion d'impérialisme, laquelle vient à s'appliquer aux rapports qu'entretiendrait toute communauté humaine avec son environnement. Sans aller jusqu'à nous demander si une aussi large définition de l'impérialisme ne nécessiterait pas son extension à l'ensemble du monde du vivant, nous relèverons que Mitchell procède ici à une paradoxale répétition du chassé-croisé entre nature et convention qu'il épinglait dans sa propre définition du paysage comme hiéroglyphe social (Thèse n° 3, citée plus haut).

En procédant à la réinsertion de la figure du décrypteur d'hiéroglyphes paysagers dans l'histoire de l'impérialisme occidental de l'ère moderne, dont Mitchell étend donc le mal à toute communauté humaine, nous n'entendons pas réduire à néant les acquis critiques de la démystification idéologique. Nous voulions plutôt rappeler la dimension territoriale de l'intrication entre pouvoir et savoir, que la distinction purement formelle entre visibilité et lisibilité avait escamotée. L'impérialisme fonctionne chez Mitchell comme une nouvelle boîte noire, qu'il nous aura suffi d'entrouvrir pour laisser paraître un montage de pouvoir et de territoire.

L'ektopique prétend échapper à la problématique territoriale qui régit aussi bien le paysage impérialiste, au sens restreint, que la logique d'un décryptage faisant de tout paysage quel qu'il soit une formation impérialiste, dans un sens plus étendu. Ce faisant, elle cherche à promouvoir une approche du paysage qui ne se contente pas d'y voir le milieu d'une méconnaissance toujours réglée sur une structuration platonicienne du vrai et du faux. Pour ce faire, elle doit travailler à l'élaboration d'une dynamique de l'espace autre que celle qui articule la vision et la cognition sur une territorialisation du pouvoir. L'approche retenue ici consistera à prendre au pied de la lettre l'image de la boîte noire qu'implique bon gré mal gré tout processus de décodage d'une formation considérée comme idéologique.

En donnant à voir une vulgaire boîte noire – que nous nous proposons donc de déposer dans une série de tableaux de paysage –, nous sommes conscients d'imprimer une tournure un peu particulière à notre notion d'ektopie. En effet, dans le cas présent, nous avons nous-mêmes pris l'initiative de gratifier d'une boîte noire une démarche analytique que ses praticiens ne décrivent aucunement dans ces termes, puisqu'ils préfèrent se réclamer d'une logique implicitement picturale (Barrell) ou encore s'appuyer sur une articulation prétendument stable du visible et du lisible dans l'hiéroglyphe ou emblème (Mitchell). Or, l'ektopie n'est pas un procédé d'illustration ; elle participe plutôt d'un donner à voir foncièrement expérimental. L'énigmatique objet que nous allons

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

déposer dans des environnements qui n'en demandaient certes pas tant est destiné à soumettre à la pression du visible une figure que nous avons considérée jusqu'ici comme purement heuristique. L'opération ektopique ne cherche pas à fournir une clef de lecture susceptible de faire rendre raison au dispositif territorial du voir. Elle doit plutôt permettre d'expérimenter l'opérativité – qui à ce stade de notre propos reste virtuelle – de ce que nous nommons paysage.

Suggérer que la structuration platonicienne de l'idée ou la notion de pouvoir impliquée dans le décryptage de l'idéologique fonctionnent en réalité comme une boîte noire, c'est certes tenir ces notions pour des agencements par principe réductibles ; mais c'est surtout considérer que leurs manipulateurs en ignorent la complexité, pour se contenter d'exploiter les effets discriminatoires – de nature à la fois politique et cognitive – qu'elles sont susceptibles de produire avec toute la régularité requise. Or, pas plus que les démystificateurs platoniciens ou marxistes des pratiques cognitives et culturelles, nous ne chercherons ici à analyser ce qui pourrait se cacher 'à l'intérieur' de pareilles boîtes noires. Notre démarche est plutôt motivée par la constatation que toute boîte noire suppose un environnement avec lequel elle échange des informations et de l'énergie : mieux encore, par le fait que la régularité des échanges entre intérieur et extérieur – qui seule autorise à enfermer dans une boîte noire un dispositif trop complexe pour être analysé – nécessite que son environnement soit conçu comme son *territoire* ou son *domaine*. Voilà ce qu'il nous faudra vérifier dans un instant.

Commençons toutefois par reconnaître que les manipulations auxquelles nous allons bientôt procéder ont été anticipées, dès le début des années soixante, par un plasticien américain appartenant à la mouvance dite minimaliste. Ce n'est certainement pas par hasard que Tony Smith ait alors donné à une 'sculpture' en forme de grand cube noir le titre, précisément, de *Black Box*. Le fait a été souligné de manière probante par Thierry de Duve, lequel dans un article de 1980, articule explicitement l'œuvre de Smith à la problématique énergétique et informationnelle de la boîte noire. Pour cet auteur, le concept de boîte noire :

*C'est peut-être le meilleur modèle, aujourd'hui, de ce qu'est l'homme pour l'homme, le plus universel en tout cas. L'intériorité du sujet humain n'est peut-être rien d'autre que la fonction de transfert que l'on peut inférer de la différence entre input et output. Son être privé n'est pas un noyau de substance que la boîte noire recèlerait comme un secret inaliénable, il est l'inconnue d'une équation qui se forme à ses surfaces d'échange ou interfaces avec le monde et autrui. Hors de tout scientisme naïf (rien ne dit qu'une telle équation existe), le sujet humain se définirait alors comme l'intégrale de ses performances. (de Duve, 1987, p. 193)*

La mise en garde contre le scientisme, sur laquelle conclut de Duve, est des plus utiles. En dehors du problème de l'intégrabilité algorithmique des comportements humains (aujourd'hui dépassée par l'essor de modèles non linéaires, dans les sciences tant dures qu'humaines), on pourrait penser que, dans tout contexte scientifique ou technique convenablement délimité, l'établissement de protocoles adéquats pour encadrer l'utilisation d'une ou de plusieurs boîtes noires relèverait de la simple routine. C'est, par exemple, ce qui explique que les sciences dures parviennent tant bien que mal à s'accorder sur les dispositions techniques ou théoriques auxquels doivent se soumettre leurs procédures. Or, les choses sont plus compliquées dans les sciences humaines, où l'absence de consensus sur la pertinence des paramètres à retenir expliquerait que tout concept opératoire non intégralement analysé (c'est-à-dire : toute boîte noire) tendrait à se réduire à un simple mot d'ordre, aussi performant soit-il. En témoigneraient la dimension disciplinaire de la doctrine platonicienne des idées, le constat d'impuissance d'un Mitchell reconnaissant l'incapacité de ses analyses idéologiques à provoquer avec quelque certitude des conséquences matérielles, ou encore la naïveté apparente avec laquelle un Reynolds envisageait la transposition sociale et cognitive d'une expérience paysagère. Dans chaque cas, on achoppe sur une formalisation optique et territoriale du savoir. La tentative de naturalisation de l'esprit conduite sous la bannière des sciences cognitives viendra non seulement confirmer, mais nous permettra de pousser plus loin les conséquences que nous avons commencé à en tirer.

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

Pour la psychologie ou l'anthropologie cognitives, un cerveau ou esprit aurait le pouvoir d'extraire un *domaine* de savoir de l'*environnement* dans lequel il se trouve être plongé. C'est dire que ces disciplines, qui se proposent de traiter l'intelligence comme un phénomène naturel, considèrent celle-ci comme un comportement impérialiste, au sens très étendu donné à cette notion par Mitchell. Le modèle explicatif déployé par la branche dominante – dite cognitiviste – des sciences de l'intelligence pour rendre compte de ce comportement est celui du traitement informatisé. Tout comme l'informatique à proprement parler, la théorisation cognitiviste a indubitablement gagné en puissance et en sophistication au cours des cinquante dernières années. Ses avancées conceptuelles permettent, par exemple, à un Dan Sperber d'envisager la dissémination de la cognition à travers une multiplicité de microprocessus, et ainsi de pousser plus loin encore que Fodor le principe d'une modularité radicale de l'esprit. Nous ne nous arrêterons cependant pas sur le détail du propos de Sperber, mais interrogerons plutôt ce qu'il faut bien appeler la *vision* du fonctionnement cérébral qui accompagne ses démonstrations. Nous montrerons en effet que, selon un geste qui, pour être courant, est tout sauf banal – puisque solidaire de toute construction métaphysique depuis Platon –, les données cognitives traitées par Sperber dans des termes inspirés de l'informatique sont en dernière instance indexées sur la vision. Toute donnée cognitiviste est ainsi *donnée à voir*.

Pour Sperber, il est impossible de traiter un phénomène culturel – qu'en première approche, il définit de l'extérieur : c'est-à-dire en termes de mouvements corporels et des modifications de l'environnement qui en résultent – sans prendre en compte les *représentations* dont ces comportements s'accompagneraient (Sperber 1996, p. 38-9). Et Sperber d'évoquer l'existence de représentations mentales, autant que physiques (croyances, intentions, préférences ... ; signaux, énoncés, textes, images ...), avant de rappeler (p. 38) que, le principe de l'existence matérielle des représentations mentales étant dorénavant accepté en psychologie, celles-ci peuvent être définies comme des états cérébraux fonctionnels (p. 41). En d'autres

termes, on peut considérer que certains états ou processus d'un cerveau représentent quelque chose pour le détenteur de ce cerveau (p. 108).

Seule une association séculaire relevant du réflexe nécessiterait de considérer dans des termes visuels cette notion de représentation. On sait qu'une description cognitiviste adéquate d'un phénomène mental (tel un raisonnement) est censée montrer que ce phénomène est en principe susceptible d'être matériellement réalisé – plus particulièrement, comme il vient d'être dit, par un ordinateur (cf. Sperber, p. 111). Or, rien n'exige que la vue intervienne dans ce fonctionnement matériel. Pour quiconque ne cède pas à la tentation de spéculer sur ce que pourraient 'voir' de simples dispositifs de traitement de l'information, le paradigme de l'ordinateur plaiderait même dans un sens rigoureusement inverse. Si donc la signification doit être considérée comme n'étant rien d'autre que le rapport régulier qui existe entre ce qui représente et ce qui est représenté (p. 110 ; 112), on saura que signification il y a (ou il a eu), non pas quand un quelconque appareil de captation visuelle l'aura isolée, mais simplement lorsque cette régularité se trouvera attestée par tel ou tel enchaînement de mouvements corporels dûment constatés et/ou par telle modification de l'environnement. Autrement dit, la notion de représentation fonctionne dans la démonstration de Sperber comme une simple boîte noire. Pourquoi alors postuler qu'un individu – dont le cerveau est considéré par ce même Sperber comme un dispositif de traitement de l'information utilisant la représentation (p. 85) – dispose de représentations mentales dont le propre serait d'offrir une *image* du monde (p. 124) ? Pourquoi penser qu'en ouvrant la boîte noire on trouvera un œil, ou un organe qui lui serait équivalent ?

Daniel Dennett a démontré l'absurdité qu'il y aurait à vouloir placer dans la conscience un dispositif visuel – appelé par lui 'théâtre cartésien' – devant lequel se présenterait le contenu de processus cognitifs très largement distribués (Dennett 1991, p. 39 ; 107 ff. ; pour un traitement paysager des propres théories de Dennett, voir Burattini & Abrioux, 1997). Il a été rappelé ci-dessus que Sperber proposait lui aussi une conception distributive de la cognition. Ainsi suggère-t-il que ce qui est communément décrit

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

comme une 'base de données', ou 'boîte à croyances' emmagasinant certaines représentations culturelles dans notre dispositif conceptuel, ne correspond nullement à un lieu particulier dans le cerveau, mais renvoie plutôt à une façon d'indexer les représentations (Sperber, p. 120 ; p. 218, n. 1). Ainsi souligne-t-il encore que le contenu d'un concept est une propriété relationnelle du système de neurones qui le réalise, et donc une fonction biologique entendue au sens large (p. 186; p. 220, n. 5).

Quel rôle peut être ici dévolu au voir ? Nous répondrons que, comme dans un paysage idéalisé du dix-septième ou du dix-huitième siècle, un certain regard (ici manifestement métaphorique) a pour effet d'assurer ou de confirmer une adéquation considérée comme formelle. Evoquant les 'chaînes causales' qu'engendreraient une succession alternée de représentations publiques et privées dans la communication, Sperber déploie ainsi une notion de 'ressemblance' ou 'similarité' de contenu comme garante de la réussite d'une communication (p. 138-9). C'est de nouveau le modèle – ou plutôt 'l'image' – décentré(e) d'un réseau qui s'impose ici à Sperber. Cette cognition distribuée donnant lieu à la 'construction' de représentations mentales (voir, par ex., p. 159), il convient d'attribuer à l'œil sensé contempler ces dernières une acuité toute architecturale. Sachant, par exemple, discerner l'enchâssement (ou mise en abyme) de représentations mentales (p. 99), le regard de l'architecte saura apprécier la pertinence d'une croyance qui ne lui aurait pas été 'clairement représentée', de crainte que sa nature paradoxale n'en provoquât le rejet (p. 102).

Si nous considérons comme architecturale la robustesse de la cognition distribuée de Sperber, c'est aussi que le fonctionnement cognitif n'y est assuré qu'aussi longtemps qu'est dressée une frontière rigide entre une intériorité et une extériorité. L'existence d'une telle limite est partout considérée par Sperber comme allant de soi. Le fonctionnement du dispositif cognitif ne saurait, par exemple, être défini par un observateur resté 'à l'intérieur' de l'esprit (p. 188) : bien au contraire, il faut prendre en compte les connexions perceptuelles

entre ce dispositif et son environnement, pour que la cognition se trouve répartie en domaines (p. 167) et que s'expliquent les différences de statut entre domaines cognitifs. C'est au prix d'un tel partage entre intérieur et extérieur que les états et processus mentaux peuvent être considérés comme des 'objets' aptes à représenter la réalité extérieure (p. 138).

Certes, le dispositif cognitif ne représente que 'certains aspects' de cette réalité extérieure (p. 138). Or, cette concession est structurellement équivalente à l'opposition entre le visible et le lisible que l'historien de la culture – sur un mode, il est vrai, autrement plus conflictuel – prétendait mettre à nu dans l'hiéroglyphe social. A l'instar du fonctionnalisme cognitiviste, tout discours s'appuyant sur une boîte noire (laquelle, rappelons-le, n'est jamais qu'un dispositif dont on aura provisoirement renoncé à démonter la mécanique) reconduit implicitement l'agencement d'un regard et d'une architecture au sein d'un territoire, l'ensemble ainsi constitué étant défini par un partage relativement stable entre une intériorité et une extériorité. Le regard architecturé émerge au moment de la transformation d'un environnement en un domaine.

La notion de paysage est-elle solidaire de ce montage ? Nous ne le pensons pas et voudrions démontrer qu'il suffit de placer une boîte noire dans ce qu'on appelle communément un paysage, pour que celle-ci se révèle capable de mettre en crise le bel ordonnancement de l'intérieur et de l'extérieur. Commençons toutefois par revenir sur les conditions dans lesquelles ce geste fut effectué par Tony Smith, dès le début des années soixante, au moyen de sa *Black Box*.

La minimalisme est souvent considéré comme ayant produit un art systématique dont les propositions, engendrées à partir de formes géométriques élémentaires, pouvaient soit se présenter isolément, soit s'assembler – par exemple, sous l'apparence d'une grille – selon simple processus de répétition, parfois présenté comme isomorphe au déroulement automatique d'un programme informatisé. Il n'empêche que, déposée dans toute son apparente évidence géométrique dans un environnement même quelconque, telle forme élémentaire risque de provoquer un effet des plus inquiétants. Cela sera d'autant plus vrai si, comme pour le cube noir de Tony Smith, la masse en question

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

s'avère avoir une stature humaine de 172 cm. (6 pieds), laquelle dément quelque peu son défaut d'anthropomorphisme. L'artiste a ainsi déclaré que, placées auprès d'autres objets fabriqués, ses œuvres pourraient se retrouver en 'territoire hostile'. Elles risqueraient alors de révéler une faiblesse susceptible de les rendre invisibles ou, inversement, parviendraient à s'imposer avec une force qui réduirait à néant tout ce qui se trouvait dans leur voisinage. Smith suggérait en conséquence que ses travaux pourraient bien se laisser aborder dans les seuls sites abandonnés par 'l'organisme social' : c'est-à-dire dans des 'lieux désertés' (cité dans Didi-Huberman 1992, p. 74).

Là où de Duve s'appuie sur la qualité " secrètement anthropomorphique " de la *Black Box* pour engager une analyse phénoménologique du minimalisme (de Duve, p. 189), Georges Didi-Huberman qualifie de " dissemblante " la dimension anthropomorphique de l'œuvre de Smith ou des 'colonnes' de Robert Morris qui lui sont assez proches (cf. Didi-Huberman 1992, ch. 6 : " Anthropomorphisme et Dissemblance "). Evoquant à son tour l'échelle du cube noir, Didi-Huberman ajoute que *Black Box* constitue un " lieu " où la stature humaine doit constamment s'éprouver. Ce qui inquiète le spectateur, c'est le regard que lui renvoie l'œuvre de Smith (p.94).

Le paysage s'aligne-t-il sur cette transformation d'un territoire en un lieu, opérée par une intériorisation dont témoignerait un retour de regard? C'est certes ce que suggère maint tableau de paysage moderne. Une simple opération permettra de vérifier cette hypothèse.

Dans les paysages idéalistes analysés par Barrel ou Mitchell, l'œil du savoir et du pouvoir se trouvait implicitement figuré par le seul point de vue, qui discrètement garantissait la bonne forme d'une scène maintenue à juste distance. Dans d'autres cas – dont notoirement celui de Caspar David Friedrich – le tableau donne explicitement à voir la position du sujet contemplant le paysage. Les paysages de Friedrich ont l'intérêt supplémentaire de se présenter régulièrement comme des échantillons d'une nature apparemment vierge : c'est-à-dire comme une de ces contrées dans lesquelles l'impérialisme (dans son acception stricte, comme dans le sens plus étendu que lui donne Mitchell) prétend imprimer sa culture, ou

encore un de ces sites où Tony Smith envisageait de poser ses structures troublantes. Friedrich donne à voir le dispositif paradigmatique du regard moderne sur le paysage.

Or, il suffit de quelques bricolages pour démontrer que, lorsqu'on matérialise par une simple boîte noire le regard incarné par tel personnage dans un de ses tableaux, cet observateur – qui à l'origine tournait le dos au contemplateur de l'œuvre – se met brusquement à lui renvoyer son regard (**planche n°1 ; n°2a-b**). L'effet est particulièrement frappant lorsque le drame qui se noue dans la confrontation avec la scène naturelle se trouve inscrit à même le paysage : par exemple, sous l'aspect d'un naufrage ; ou encore quand c'est un élément naturel qui figure l'observateur. Dans de pareilles conditions, il devient presque possible de se passer de tout bricolage ektopique, tant il est vrai que le motif lui-même en esquisse déjà la figuration (**planche n°3c ; n°2c**).

Moins encore que le navire de Friedrich pris dans les glaces, son rocher qui anticipe plus précisément encore la problématique du cube noir de Tony Smith ne respecte la 'bonne' distance caractéristique d'un paysage idéal, qui est pourtant reconduite dans d'autres tableaux du peintre. Alors que ceux-ci relèvent du sublime, dont le propre est d'inquiéter (souvent un peu trop respectueusement) la perspective idéale, le tableau au rocher jette plutôt sous le regard du spectateur un des ces accidents de terrain auxquels (selon l'esthétique du siècle précédant) seul était susceptible de prendre plaisir un sujet inapte à se hisser à une hauteur cognitivement et socialement significative. L'impact de ce petit tableau découle ainsi de sa capacité à assumer le risque d'une très grande proximité de son sujet, tout en évitant de tomber dans la familiarité rassurante d'un certain sensualisme pittoresque.

A l'instar du cube noir de Smith, le rocher en gros plan de Friedrich donne à deviner une intériorité – que Didi-Huberman nomme 'lieu' – surgissant à même le champ (territoire ; domaine) donné à voir au contemplateur de l'œuvre. C'est dire que la sculpture comme le tableau déstabilisent ce partage entre intériorité et extériorité, dont il fut signalé plus haut qu'il constituait une pièce maîtresse du montage qui rend la cognition solidaire d'un territoire.

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

Relevant que l'œuvre de Tony Smith interroge obstinément les 'rapports mystérieux du dehors et du dedans' (p. 99), Didi-Huberman est ainsi amené à définir comme une dialectique d'inclusions et d'exclusions la sensation du 'lieu' (p. 86). Si donc cette dialectique met en crise le partage fonctionnel de l'espace qui autorise l'exercice d'un savoir et/ou d'un pouvoir, faut-il pour autant penser qu'elle livre la définition opératoire du paysage que nous cherchons ? Les choses ne sont peut-être pas aussi simples.

L'analyse de Didi-Huberman se joue dans les marges de ce que Lacan appelle des faits de mimétisme, au premier rang desquels le psychanalyste place, comme on le sait, le stade dit du miroir. Pour Lacan, ces faits de mimétisme soulèvent explicitement le problème de la signification de l'espace pour un organisme vivant (Lacan 1949, p. 96). Or, il n'a peut-être pas suffisamment été remarqué que, dans la théorie lacanienne, la (relative) stabilisation de la dynamique mimétique chez l'être humain, au moment de la formation du Je, ne passe pas sans un aménagement territorial et architectural du sujet. Le concept de 'stade' du miroir doit en effet être prise à la lettre, puisqu'il consiste précisément en la construction d'une arène. Ainsi, selon Lacan :

*[L]a formation du je se symbolise oniriquement par un camp retranché, voire un stade, – distribuant de l'arène intérieure à son enceinte, à son pourtour de gravats et de marécages, deux champs de lutte opposés (p. 97 ; nous soulignons).*

Et le psychanalyste de poursuivre en filant les métaphores architecturales. Dans ces champs de lutte, donc :

*[L]e sujet s'empêtre dans la quête de l'altier et lointain château intérieur, dont la forme (parfois juxtaposée dans le même scénario) symbolise le ça de façon saisissante.*

Nous renonçons à donner à voir ce paysage avec place forte ou équipement pour spectacles sportifs et guerriers, situé à proximité de

marécages postnatals – qu’il faut vraisemblablement assimiler aux ‘rémanences humorales de l’organisme maternel’ préalablement évoquées par Lacan (p. 96) – jonchés de gravats, lesquels sont de toute évidence les débris de formations du sujet désormais abandonnées. Nous ne chercherons pas plus à imaginer le scénario qui permettrait l’insertion dans cette arène d’un altier et lointain château intérieur, ou encore l’émergence sur le même ‘plan mental’ des ‘structures d’ouvrage fortifié’ de la névrose obsessionnelle (p. 97). Sans doute faudra-t-il revenir en d’autres circonstances sur cette folle prolifération architecturale, ainsi que sur les mises en abyme qu’elle paraît impliquer. Nous nous contenterons ici de suggérer que, comme le soulignait déjà la proposition faite par Tony Smith, de placer ses œuvres dans un lieu tout aussi déserté, le cube noir de l’artiste est isomorphe au stade/arène de Lacan – à cette différence près que, délaissant toute fantasmagorie architecturale, le sculpteur donne à voir le battement entre intériorité et extériorité que territorialise de façon assez problématique la prolifération de stades, châteaux et autres fortifications, imaginée par le psychanalyste.

En problématisant le partage topographique entre *Innenwelt* et *l’Umwelt* (Lacan, p. 96), qui toujours et déjà provoque l’émergence conjointe d’un sujet et d’un territoire, les boîtes noires que nous avons déposées dans quelques tableaux de C.D. Friedrich nous auront mis sur la voie d’une définition opératoire du paysage. Or, si cette émergence d’une dialectique d’inclusions et d’exclusions dessinant des lieux privilégiés au sein d’un territoire semble correspondre à l’effet provoqué par les objets “spécifiques” minimalistes, elle ne correspond pas pour autant à la dynamique dans laquelle – après avoir préalablement desserré l’étau du foyer optique figuré par le regard privilégié de la figure peinte qui tourne le dos au spectateur – se laisse finalement entraîner le regard qui parcourt les tableaux du peintre allemand.

Dans son principe même, le bricolage minimaliste auquel nous venons de soumettre quelques tableaux de paysage s’inscrit en creux dans une fort célèbre déclaration sur la peinture de paysage, dont on n’a certainement pas encore épuisé toute la signification. On connaît

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

en effet le conseil donné par Cézanne à Emile Bernard, dans une lettre de 1904 : “ traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d’un objet, d’un plan, se dirige vers un point central ” (Cézanne, 1978, p. 300). Or, parmi les différents volumes cités par le peintre, le cube brille par son absence – à tel point que l’on reconnaît assez généralement comme erronée son insertion dans la liste par ce même E. Bernard, rapportant un propos supposé de Cézanne (cf. Doran, 1978, p. 177 et 215, note 5). L’appellation de ‘cubisme’ appliquée au célèbre mouvement pictural moderniste inspiré par Cézanne, serait ainsi un parfait contresens.

Or, l’omission du cube par Cézanne s’explique par des raisons qui nous intéressent ici. En effet, quoiqu’en dise le peintre, la surface d’une sphère étant continue, celle-ci n’a géométriquement qu’un seul ‘côté’. Il en va de même pour la face courbe du cône ou du cylindre. En faisant tourner sur eux-mêmes ces trois volumes cézanniens (en choisissant convenablement l’axe, pour les deux derniers), on constate aisément cette caractéristique, qui permet précisément de les rapprocher dans ce qui les distingue du cube – lequel, dans les mêmes conditions, fera défiler quatre de ses six faces. Si la silhouette des trois volumes cézanniens reste inchangée dans cette opération de pivotement, elle demeurera isomorphe dans leur projection par étalement sur une surface à deux dimensions (opération nécessitant la seule section préalable de la surface courbe du cylindre ou du cône, mais exigeant une procédure plus complexe pour la sphère). Ici encore, le cube se comporte différemment. Ainsi, une fois dépliée, la silhouette carrée d’un cube vu de face se transformera en croix.

De ces observations, on conclura que le cube paraît plus volumétrique que la sphère, le cône ou le cylindre. En effet, en l’absence des valeurs de lumière et d’ombre jouant sur la surface d’une sphère, la seule perspective ne permet pas d’en discerner le volume – alors que, pour le cube, y suffira un léger écart par rapport à une vue frontale (situation non réalisable pour la sphère). Le propos de Cézanne sur la mise en perspective de la sphère, du cylindre ou du cône doit donc être entendu comme une réduction de la profondeur d’un champ ou de la volumétrie des corps qui s’y trouvent,

c'est-à-dire comme un moyen de saper la perspective classique. Dès lors que les 'côtés' dirigés vers un 'point central' sont ceux d'un volume courbe, ce point cesse très largement d'être opérant. Ainsi, dans la foulée de l'invention cézannienne, l'étude comparée des tableaux réalisés par Picasso et par Braque au cours des années " pionnières " du cubisme démontre que, chez le second, le seul recours plus systématique aux ombres, ou encore le jeu des droites coupant les surfaces courbes, suffisent à épaissir considérablement la 'maigre' profondeur obtenue par Cézanne et à redonner de la force à la vision en perspective et au rapport forme/fond (pour un catalogue très complet, voir Rubin, 1989). Il se remet alors en place ce que plus haut nous qualifions de dialectique d'inclusion et d'exclusion.

Si donc la dissémination manifestement non 'cubiste' par laquelle Cézanne se proposait de 'traiter la nature' autorisa une première définition d'une dynamique de l'espace qui ne soit pas régie par un battement d'intériorité et d'extériorité, il fallut peut-être attendre la prolifération de la grille – certes, déjà chez Mondrian, mais sans doute plus systématiquement (comme l'avons laissé entendre) à partir de la mouvance minimaliste – pour qu'une structure rectiligne dérivée du cube participe pleinement à cette évolution. Nous ne pouvons ici ni confronter cette proposition à l'histoire critique de la place de la grille dans l'art moderne esquissée par Rosalind Krauss (1979), ni encore commenter le geste fort intéressant par lequel Krauss raccorde la fonction de la grille à l'analyse structurale des mythes à laquelle est redevable (par le biais des *Mythologies* de Roland Barthes) la démystification du paysage tentée par W.J.T. Mitchell. Nous nous contenterons donc de souligner que la confrontation de l'œuvre picturale de Sean Scully – qui exploite systématiquement la grille ou le damier – aux photographies de paysages ou de détails d'architecture prises par le même artiste témoigne combien son œuvre, à première vue abstraite, travaille à entraîner dans un rythme libéré de toute contrainte anthropomorphique ou intersubjective, même 'secrète', les 'côtés' disséminés d'un cube déplié (voir Scully, 2001).

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

L'œuvre peinte de Caspar David Friedrich se situe certes en amont de l'élaboration, par Cézanne, de ce mode d'espace radical auquel nous tenons à rattacher le paysage. Elle ne nous permet cependant pas seulement de donner à voir une boîte noire symptomatique de l'enfermement du paysage dans une dynamique intersubjective et territoriale, mais laisse deviner également un battement autre. Il est vrai, cependant, que cette nouvelle dynamique ne se laisse pas engendrer à partir d'une dissémination de du battement extériorité/intériorité, et qu'elle nécessite donc au préalable l'effacement pur et simple de celui-ci.

Il nous reste ainsi à suggérer par un nouveau bricolage comment cette autre rythmique emporte la peinture de Friedrich. On observera ainsi (**planche n°3 a-b-d**) qu'il suffit de souligner les pans (souvent horizontaux) qui espacent un des tableaux du peintre allemand, pour que sa surface tout entière se mette à pulser de façon indécidable. Il n'y a plus alors de discrimination ferme entre premier, second et arrière plan ; plus, donc, de plan stable. Ni profondeur topographique, ni plan mental (Lacan). Nous affirmons qu'aucun sujet ne saurait asseoir son pouvoir ou empire sur cette dynamique, en prétendant y élever ses architectures visuelles ou matérielles. En effet, on touche ici à un donner à voir rétif à toute ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à une prise de vue. Le paysage sera rythme ou il ne sera pas. Il fera résonner ses pans, faute de quoi la stabilisation en volume et en profondeur de la dynamique indécidable de son espacement provoquera la précipitation concomitante, de part et d'autre d'une frontière prétendument assurée, d'un intérieur et d'un extérieur.

Dans nos différentes fictions et réalisations paysagistes, nous tentons d'élaborer une pratique du paysage dans laquelle il s'agit de multiplier, non seulement les pans topographiques, historiques, imaginaires, etc., mais surtout les possibilités de résonance entre ces pans. Nous avons choisi d'esquisser ici un bricolage destiné à donner à voir une dimension peut-être méconnue de l'œuvre de Caspar David Friedrich, et de suggérer comment les modalités d'espace élaborées dans cette peinture entraient en résonance avec diverses problématiques scientifiques et culturelles. L'histoire du paysage

*Burattini & Abrioux*

donne à voir de très nombreux et souvent surprenants cas d'une dynamique autre que celle – territorialisée – qui contribue de manière déterminante à l'accommodation du savoir et du pouvoir. Il nous faudra, à l'avenir, en faire travailler de nouveaux, afin de retourner encore et toujours les puissances du voir contre l'ordre socio-politique, épistémologique ou cognitif.

***Burattini & Abrioux***

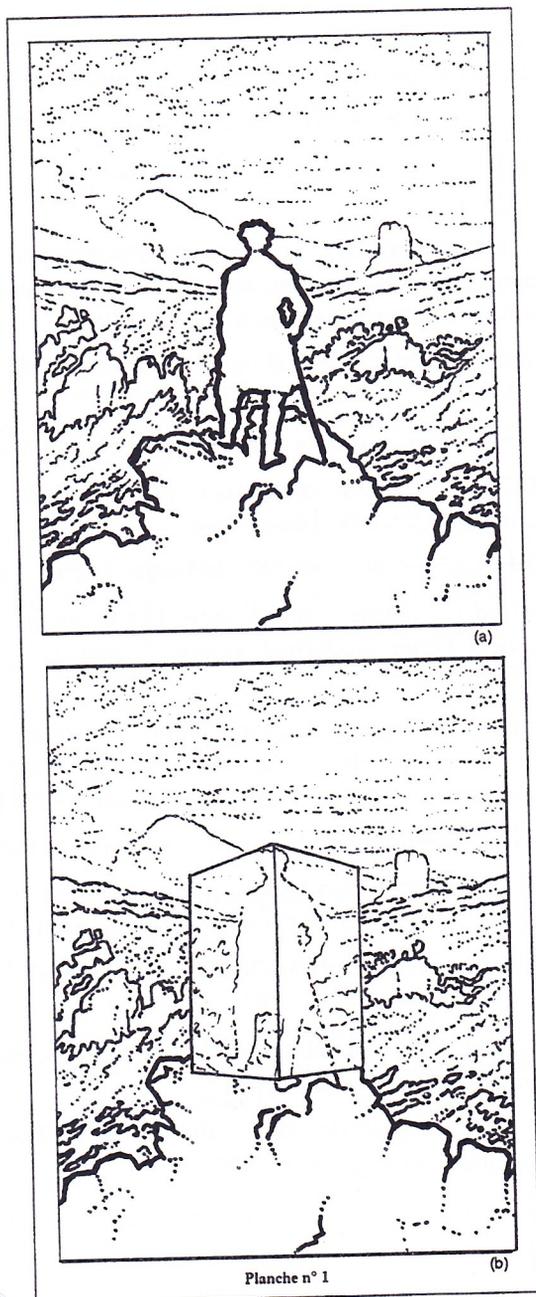
### **Bibliographie**

- Burattini & Abrioux. " Pour un Paysage cognitif ", *T.L.E.* n° 15, p. 30-60, 1997. – " Ektopias : " Two Landscapes of the Ideal ", dans Heusser, Martin, Hannoosh, Michèle, Hoek, Leo, Schoell-Glass, Charlotte et SCOTT, David (eds.), *Text and Visibility : Word and Image Interactions 3*, Amsterdam & Atlanta, GA : Rodopi, p. 261-269, 1999.
- Barrell, John. " The Public Prospect and the Private View : the Politics of Taste in Eighteenth-century England ", dans Pugh, Simon (ed.), *Reading Landscape : Country - City - Capital*, Manchester : Manchester University Press, p.19-40. 1988.
- Cezanne, Paul. *Correspondance*, Paris : Grasset. 1978.
- Dennett, Daniel. *Consciousness Explained*, Londres : Penguin Books. 1991/1993.
- De Duve, Thierry. " Performance ici et maintenant : l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre ", in *Essais datés I : 1974-1986*, Paris : la Différence, p. 159-205. 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Minuit.
- Doran, P.M. (ed.). *Conversations avec Cézanne*, Paris : Macula. 1978.
- Foucault, Michel. " Des Espaces autres ", *Dits et Ecrits* vol. 4, Paris : Gallimard, p. 752-762. 1984/1994.
- Kofman, Sarah. *Camera obscura : de l'idéologie*, Paris : Galilée. 1973.

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

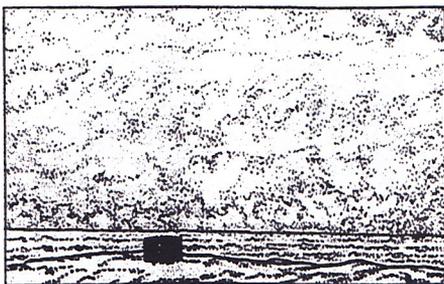
- Krauss, Rosalind E. "Grids", repris dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. : M.I.T. Press. 1979/1985.
- Lacan, Jacques. "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", dans *Ecrits*, Paris : Seuil. 1949/1966.
- Latour, Bruno. *La Science en action*, Paris : Gallimard. 1989/1995.
- Mitchell, W.J.T. "Imperial Landscape", dans Mitchell (ed.), *Landscape and Power* Chicago : U. of Chicago Press, p. 5-34. 1994
- Rubin, William. *Pioneering Cubism*, New York : Museum of Modern Art. 1989.
- Scully, Sean. *Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Fotografien 1990-2000*, Düsseldorf : Richter Verlag. 2001.
- Sperber, Dan. *La Contagion des idées : théorie naturaliste de la culture*, Paris : Éditions Odile Jacob. 1996.

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*





a)



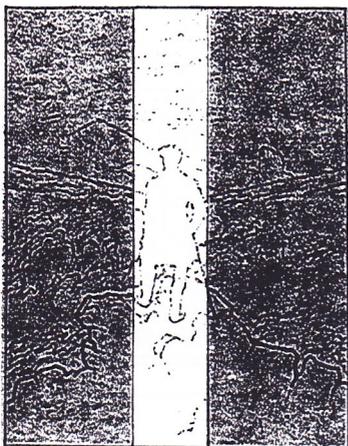
(b)



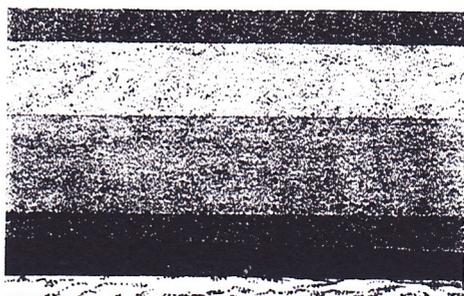
(c)

Planche n° 2

*Faut-il paysager son domaine cognitif ?*

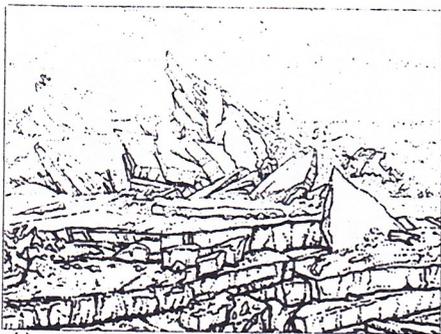


(a)

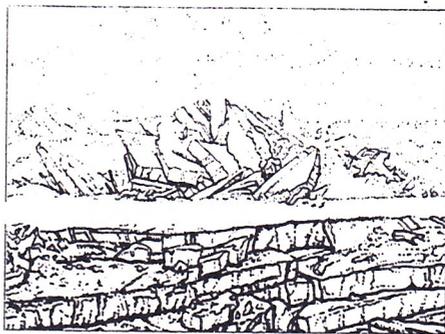


(b)

Planche n° 3



(c)



(d)