Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire

Herausgeber: [s.n.]

Band: 4 (1997)

Heft: 2

Artikel: Entre connaissance et émotion : un épisode de l'histoire du "sentiment de la nature" des lumières au romantisme

Autor: Panese, Francesco

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-13228

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ENTRE CONNAISSANCE ET ÉMOTION

UN ÉPISODE DE L'HISTOIRE DU «SENTIMENT DE LA NATURE» DES LUMIÈRES AU ROMANTISME

FRANCESCO PANESE

INTRODUCTION

Le 3 juin 1992 s'ouvrait le Sommet de Rio de Janeiro, première rencontre d'ampleur internationale consacrée exclusivement à la question de l'environnement. Le même jour, 400 scientifiques dont 59 prix Nobel signaient le désormais célèbre *Appel de Heidelberg*.[1] Ils plaçaient d'emblée la controverse sur un plan extrêmement général et pour le moins rare dans les débats politiques traditionnels en posant des questions comme «Qu'est-ce que la Nature?» ou «La notion d'état de nature n'est-elle pas en contradiction par rapport à l'existence humaine?». Entre science et politique, l'accord paraissait ne pouvoir se faire qu'implicitement sur l'existence d'une autre entité tout aussi générale: «notre héritage commun, la Terre». La Terre est donc devenue pensable en tant que totalité organique. L'idéal d'une politique mondiale de l'environnement semble désormais avoir pour corollaire la possibilité d'une saisie globale de la planète sur le plan du savoir.

Qu'on en partage ou non tous les tenants et aboutissants, l'*Hypothèse Gaïa* fait ici figure de paradigme.[2] L'écologie globale a transformé notre manière d'être au monde: la moindre action de chacun par rapport à son environnement peut mobiliser la planète entière, comme si elle nous renvoyait *en nature* le miroir de notre société.

L'histoire humaine de la nature croise ici l'histoire des modes de pensée. Du pur *objet* de savoir de la science moderne et de réserve exploitable dans le contexte de la révolution industrielle, la nature tend aujourd'hui à devenir un *sujet* en interaction avec l'activité humaine. Dans cette nouvelle économie de la pensée et de l'action, les liens que l'homme entretient avec elle procèdent désormais de la *participation*. Le concept de nature qui émerge dans cette nouvelle conjoncture n'est plus exclusivement scientifique, social, politique, économique, etc., mais conjugue ces différentes dimensions. Nature et société ne sont plus des entités distinctes mais des acteurs à part entière dont les actions s'enchevêtrent dans une totalité.

Un épisode passé de ce que Moscovici a appelé de manière très suggestive

l'*Histoire humaine de la nature*[3] peut aider à penser notre actualité. Nous arpenterons ici une conception qui, de l'orée au milieu du XIXe siècle, se situe résolument entre les Lumières et le romantisme. Au carrefour de ces deux modes de pensée – mais aussi de vivre – très différents, émergent des tentatives de marier au mieux l'étude *objective* des phénomènes naturels et le développement d'un *sentiment de la nature* qui puisse impliquer la *subjectivité* humaine. Pour ceux qui se sont attelés à cette tâche, toute connaissance apparaissait vaine en dehors d'un tel «sentiment». Alexander von Humboldt (1769–1859) a été de ceux-là. Entre l'inspiration des Idéologues français et celle des romantiques allemands, ami de Laplace mais aussi de Goethe, correspondant de Schelling, il a travaillé à réenchanter un monde qui lui apparaissait émietté et désenchanté par le rationalisme froid et analytique de la *philosophie naturelle* dominante de son temps. Nous aimerions suggérer que se pencher sur cet épisode de l'histoire humaine de la nature peut permettre de penser notre présent.

Plusieurs perspectives sont possibles pour aborder cet horizon de questions. La plus classique consiste à retracer les évolutions de la conception de la nature ou de l'«idée de nature» comme le proposait Lenoble dans un travail déjà ancien, à la croisée de l'histoire des idées et de l'épistémologie.[4] Les études sociales des sciences qui se sont multipliées depuis ont mis en évidence comment la constitution des savoirs, et du savoir scientifique en particulier, relevait moins d'une structuration interne suivant des schèmes idéaux décrits par l'épistémologie traditionnelle que d'une construction impliquant la mise en œuvre cohérente de *technologies matérielles, littéraires et sociales*. Vue sous cet angle résolument constructiviste, la scientificité des connaissances n'est rendue possible que par l'alignement à la fois technique et social de la manière de produire des faits par l'expérimentation, de l'écriture et de la communication du fruit des expériences et des observations et, enfin, de la création des conditions sociales de la réception de cette communication au sein d'une communauté de pairs qui partagent les mêmes normes et les mêmes valeurs.[5] Étudier la production des savoirs en ces termes est une manière de rendre compte d'une situation récurrente – et évidente – dans tous les projets de connaissance, à savoir que la manière dont on organise les données d'expériences et d'observation affecte la façon dont on structure ses domaines de connaissance. Dans le cas de Humboldt qui nous sert ici de guide, nous verrons que sa conception de la nature est inséparable de l'idée qu'il se faisait très explicitement de ce que devait être sa connaissance. À la croisée de ces deux dimensions émerge un *projet de connaissance* qui est inséparable – voire consubstanciel – d'un *projet d'écriture*.

CONTEMPLER LA NATURE EN TABLEAUX

À son retour du grand voyage qu'il entreprit en Amérique du Sud de 1799 à 1804 avec son compagnon Aimé Bonpland, Humboldt fut invité à l'Académie de Berlin pour faire partager à ses membres quelques-uns des fruits de cette longue aventure. C'est à cette occasion qu'il élabora ses *Tableaux de la Nature* qu'il devait lire face à cette assemblée avant de les augmenter et de les faire éditer à trois reprises, de 1808 à 1850. Le but des *Tableaux* était moins de livrer des connaissances que, comme le rapporte son traducteur, de «communiquer les vives impressions qu'il avait exprimées sur les lieux mêmes [de son voyage], en face des grandes scènes de la nature».[6] Susciter l'émotion et proposer un remède contre la tristesse des temps en invitant à la «contemplation de la nature», tel était le vœu du savant-voyageur.

Les impressions qu'il livrait à son public ne relevaient pourtant pas d'une saisie que nous dirions aujourd'hui *subjective* de la nature qui s'opposerait à sa description *objective*. Contribuer au projet de connaissance des Lumières sans faire le deuil de l'aspiration romantique à instaurer avec elle une relation intime, le défi de Humboldt consistait précisément à mêler les genres. Au seuil d'un demi siècle d'intense écriture, il inventait un mode de description qui pût au mieux permettre de comprendre la nature en tant que *totalité*. Techniquement parlant, le défi était de composer de la manière la plus cohérente possible des styles différents afin de rendre compte à la fois de ses «impressions» et du cortège des données d'observation, des mesures et des théories sans lesquelles il n'aurait pas fait œuvre de savant. Cet effort de composition ne consistait pas pour Humboldt à réconcilier des contraires mais bien à produire un savoir qui puisse fondre sensibilité, connaissance et jouissance face au «spectacle de la nature». La poursuite de cet idéal rendait nécessaire l'invention d'un style particulier qui permettait «l'application des lois de l'esthétique à des sujets d'histoire naturelle».[7] Humboldt pensait alors vraisemblablement à la peinture d'un Poussin, à l'écriture d'un Bernardin de Saint-Pierre ou d'un Chateaubriand qu'il admirait et qui reviennent souvent dans ses écrits comme des maîtres de la «description vivante». La définition minimale de l'esthétique proposée par Stafford convient bien au projet humboldtien: il cherchait sans cesse à développer «la capacité pratique de rendre les choses magiques à travers de subtiles modes de perception et de pensée».[8]

Dans la préface de la première édition des *Tableaux*, il expose très clairement ses aspirations en même temps que, très lucide sur son projet d'écriture, il avoue ses difficultés. Il vaut la peine de le citer ici un peu longuement: «Contempler l'ensemble de la nature, surprendre l'action commune de toutes les forces qui l'animent, renouveler la jouissance que la vue des contrées tropicales ne peut

manquer de faire éprouver à l'homme sensible, tel est le but auquel je tends. Chacun de ces tableaux devait à lui seul composer un ensemble, et dans tous devait se faire sentir une tendance unique. Cette application de l'esthétique aux objets de l'histoire naturelle offre, malgré la puissante énergie et la flexibilité de la langue allemande, de grandes difficultés de composition. La richesse de la nature invite à accumuler les images, et cette accumulation trouble le calme et l'impression générale du tableau. Le style que l'on fait servir à l'expression du sentiment et de la fantaisie dégénère souvent en déclamations poétiques. Ces idées n'ont pas besoin de développement; les pages qui suivent fournissent assez d'exemples de ces écarts et de ces faiblesses.

Puissent, malgré ces imperfections, mes Tableaux de la nature, qu'il m'est plus facile, je l'avoue, de critiquer que de corriger, procurer à ceux qui les lisent une partie des jouissances que cause à toute âme sensible la contemplation immédiate des grandes scènes qui y sont retracées. Comme on ne peut qu'accroître cette jouissance en observant de plus près l'accord intérieur des forces naturelles, j'ai joint à chacune de ces descriptions des additions et des éclaircissements scientifiques.

Partout je me suis reporté à l'influence éternelle que la nature physique exerce sur les dispositions morales et sur le sort de l'humanité. Ces pages sont surtout destinées aux âmes tristes. Celui qui veut échapper aux orages de la vie me suivra volontiers dans les profondeurs des forêts, à travers l'immensité des steppes et sur les hauts sommets de la chaîne des Andes [...].»[9]

Des *Tableaux de la nature* à la dernière grande synthèse qu'il publiera quarante ans plus tard sous le titre de *Cosmos*,[10] Humboldt est toujours resté fidèle à ses lectures berlinoises. De l'un à l'autre, les adjonctions majeures sont principalement de deux ordres: ses «éclaircissements et additions» scientifiques se sont beaucoup amplifiées. Mais il ne l'a pas fait au détriment de la promotion du «sentiment de la nature». Au contraire, celle-ci se systématisera pour devenir une enquête approfondie sur les «moyens propres à répandre l'étude de la nature» et un *Essai historique sur le développement progressif de l'idée de l'univers* de l'Antiquité au XVIIIe siècle. Pour Humboldt, la description de la nature est inséparable de l'histoire de sa connaissance et de l'histoire humaine dont il interprète les grands mouvements comme imbriqués aux transformations des liens que l'homme entretient avec son environnement. Cette alliance entre l'humain et le naturel est un trait qui différencie Humboldt du projet de connaissance des Lumières et le rapproche du romantisme.

SAISIR LA TOTALITÉ DU MONDE

L'histoire de la connaissance de la nature subit à la fin du XVIIIe siècle une redéfinition qui engendre une séparation en deux conceptions générales qui s'opposent vraisemblablement encore aujourd'hui. D'une manière très générale, elle est produite par la réaction à un effet majeur de la conception de la nature élaborée par les Lumières: l'éviction relative de la métaphysique au profit d'un rationalisme à la fois polémique, antireligieux et révolutionnaire. L'épithète *naturel*, souvent accolé aux termes *religion*, *raison* voire même *morale*, consacre l'autonomie et la primauté du registre de la nature comme explication ultime du monde.

Le dualisme cartésien, qui pose une pensée autonome par rapport au cosmos, rompt avec l'hylozoïsme, cette doctrine philosophique selon laquelle toute matière serait vivante et participerait à l'action d'une «âme du monde». Mais en même temps, ce dualisme déplace l'explication de l'homme et de la société du côté du naturel. Pour Descartes par exemple, *gouverner* consiste à diriger avec les moyens appropriés les flux des passions collectives qui sont selon lui, comme toutes les passions, des faits de nature.

Comme l'on sait, un des corrélats majeurs de cette position est le déterminisme absolu de la nouvelle physique et, par extension, de la nouvelle nature inventée à l'époque des Lumières. La formule de Laplace est restée célèbre: «Une intelligence qui, pour un instant donné connaîtrait toutes les forces dont la Nature est animée, et la situation des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome: rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir, comme le passé serait présent à ses yeux.»[11]

Humboldt a certainement partagé pour partie et pour un temps cette conception. Il dédiera d'ailleurs à «L'illustre auteur de la mécanique céleste» son monumental récit de voyage.[12] Pourtant, son projet de connaissance qui se précisa toute sa vie propose un autre chemin pour tenter d'embrasser la totalité du monde. Au déterminisme des *mécaniciens*, il préfère l'organicisme promu par les *Naturphilosophen*, proches cousins des romantiques. Sa critique consistait en une sorte de retournement: prendre le contre-pied de la naturalisation des actions des hommes pour placer la subjectivité et l'action humaine au centre de l'interprétation de la nature. Pour Humboldt, comme pour les membres du groupe de l'*Athenaeum,* c'était là la voie la plus sûre pour saisir le monde comme une totalité.

Le projet de saisir le monde comme une totalité organisée qui englobe dans un même mouvement l'inanimé, les êtres vivants et l'homme rapprochait sans

aucun doute Humboldt de Schelling ou de Novalis, mais sa critique des Lumières ne fut jamais aussi radicale que la leur. Elle n'entamait pas l'idée de progrès des sciences empiriques, mais visait à inscrire celles-ci dans une perspective plus vaste qui ne fasse pas le deuil de l'émotion. En effet, de la dénonciation des «idoles» de Francis Bacon à l'*Aufklärung*, être *éclairé* signifiait être critique ou plutôt autocritique, au point de purger son esprit de «l'émotion des sens et de la couleur des sentiments qui [pouvaient] encombrer l'observateur pris dans un monde hétéronome».[13] Cette conception épistémologique allait souvent de pair avec une position iconoclaste et une «rhétorique de la corruption» selon laquelle ceux qui ne purifiaient pas leur esprit ne pouvaient s'adonner qu'à des «arts d'illusions» forcément chimériques et malhonnêtes.

Goethe a bien exprimé dans ses *Souvenirs* la désillusion que représenta pour lui le savoir promu par l'*Aufklärung*: «On annonçait un système de la nature, et nous espérions par conséquent apprendre quelque chose sur la nature, notre idole. La physique et la chimie, l'astronomie et la géographie, l'histoire naturelle et l'anatomie, et bien d'autres connaissances encore, nous avaient depuis des années et jusqu'à ce jour, montré le vaste univers tout paré, et nous aurions recueilli avec joie des détails et des généralités sur les soleils et les astres, sur les planètes et les satellites, sur les montagnes, les vallées, les fleuves et les mers et sur tout ce qui y vit et y respire. [...] Mais que tout nous semblait creux et vide dans cette triste demi-obscurité de l'athéisme, où disparaissaient la terre avec tous ses produits, le ciel avec toutes ses étoiles!»[14]

Humboldt partageait sans aucun doute ce sentiment comme en témoigne le premier tome du *Cosmos* dans lequel il entreprend d'intégrer dans une vaste «description physique du monde» les éléments de la nature dont Goethe regrettait et dénonçait la fragmentation par le regard analytique: les parties du ciel, de la terre et de la vie organique. L'art de décrire de Humboldt est bien un art d'illusion. Mais c'est un art positif qui consiste à baigner le spectateur dans une mer de sensations créées par des effets d'écriture et d'image qui permettent au *lector in fabula*[15] de pénétrer par procuration des contrées géographiques et des espaces de connaissances qui, pour faire sens à ses yeux, doivent être intégrés dans une totalité signifiante. Cette totalité signifiante est l'espace de description lui-même.

En réhabilitant la notion de *Cosmos*, Humboldt, comme les *Naturphilosophen*, pose l'horizon d'une intelligibilité unitaire de la nature. Tout se passe comme si, dans l'idéal, chacun des thèmes particuliers qu'il s'agissait de décrire devient une image holographique de la totalité qui le baigne. Ainsi par exemple, son *Essai de la physionomie des plantes* qui forme une partie importante du second volume des *Tableaux*. La stratégie narrative qu'il y adopte est lisible d'emblée au niveau de l'articulation du texte: trente-six pages que nous dirions

aujourd'hui *littéraires* visent à produire sur le mode *esthétique* dans l'esprit du lecteur le «sentiment [qu'] inspire la plénitude de la vie universellement répandue». Elles sont suivies de plus de deux cents pages d'«éclaircissements et additions scientifiques» à la lecture desquelles la première partie à la fois prépare et invite sur un autre registre. Le regard esthétique et le point de vue scientifique se relaient ainsi pour permettre au lecteur de naviguer entre émotion et connaissance, entre la saisie de la totalité de la nature et la description scientifique de ses parties.

Sur le plan conceptuel, la description humboldtienne enchâsse les différentes parties du monde pour le donner à voir et à penser comme un tout organique. Tout d'abord la terre, les végétaux et les animaux: «Nous nous proposons ici d'insister sur les différentes espèces de végétaux, car c'est sur elles que repose l'existence du règne animal. Les végétaux tendent incessamment à disposer dans des combinaisons harmonieuses la matière brute de la terre; ils ont pour office de préparer et de mélanger, en vertu de leur force vitale, les substances qui, après d'innombrables modifications, seront élevées à l'état de fibres nerveuses. Le même regard, en embrassant la couche végétale qui recouvre la terre, nous dévoile la plénitude de la vie animale, nourrie et conservée par les plantes.»[16]

Les végétaux sont ensuite comparés au monde animal puis humain, mais sur le plan de l'explication cette fois: «De même en effet que les sociétés humaines doivent passer par différents degrés de civilisation, la propagation graduelle des végétaux ne peut s'accomplir qu'en vertu de lois déterminées. […] L'histoire de la couche végétale et de sa propagation successive sur l'écorce déserte de la terre a ses époques, aussi bien que l'histoire des migrations qui ont disséminé dans les différentes contrées les animaux et les hommes.»[17]

Le parallèle des hommes et de la nature ne se limite pas à ce niveau heuristique. Il se poursuit par la description de leurs influences réciproques: «[…] l'un des effets d'une civilisation précoce est de resserrer les forêts; […] l'activité industrieuse des nations dépouille peu à peu la terre de l'ornement qui fait la jouissance des races septentrionales et qui, plus que tous les monuments historiques, attestent de la jeunesse de notre culture intellectuelle et morale.»[18]

Le caractère *écologique* de l'image de la nature que nous livre Humboldt est un effet de la mise en œuvre d'un cadre d'interprétation plus général. Ces passages sont trop brefs pour montrer qu'il renonce à toute interprétation *finaliste* au profit d'une conception *organique* d'une nature toujours en mouvement. Ceci impliquait en particulier de privilégier la description des *formes* de la nature au détriment de l'identification des *causes* des phénomènes.

DÉCRIRE DES FORMES

Le travail scientifique de Humboldt est marqué de manière générale par une volonté de décrire les *formes* qu'expriment le «spectacle de la nature». Son point de vue que l'on pourrait appeler morpho-logique s'oppose au principe de causalité comme paradigme de l'explication des faits naturels. Le primat de la description sur l'explication causale témoigne du déplacement de la question du *pourquoi* une situation peut exister dans la nature, à celle du *comment* cette situation en est arrivée à ce qu'elle est.

Cette conception de la nature, comme l'option épistémologique qui permet de l'expliciter, rendaient nécessaire de surmonter une difficulté récurrente dans l'observation des faits naturels: considérés isolément, ils s'offrent aux sens de manière désordonnée et comme le fruit d'une dynamique qui pourrait sembler hasardeuse. Pour Humboldt, cette situation ne peut se dénouer qu'en renonçant de manière délibérée à une description qui serait l'*imitation* de la nature telle qu'elle s'offre spontanément au regard. Son intelligibilité doit donc se situer moins au niveau des apparences sensibles qu'à celui des structures générales qui les produisent. Ce sont ces structures qui constituent pour lui le véritable objet de la connaissance.

Il n'est pas inutile ici de confronter la conception humboldtienne de *forme* à celle de Bacon qui sera mise en œuvre plus largement dans les cercles expérimentalistes. Pour Bacon, l'interprétation de la nature consiste à induire ses *formes* à partir de la *comparaison analytique* des résultats d'expériences organisés en tableaux. C'est en suivant scrupuleusement cette méthode que le Lord Chancelier déterminera par exemple la «forme de la chaleur», c'est-à-dire une des «natures abstraites» qui n'existent qu'en petit nombre et de manière permanente dans tout phénomène naturel et que la démarche expérimentale doit précisément mettre en évidence. Voici l'exposé général de la démarche qu'il propose: «Ainsi il faut analyser et décomposer la nature, non pas à l'aide du feu matériel, mais à l'aide de l'esprit, qui est comme un feu divin. Nous disons donc que le premier procédé de l'*induction* véritable pour la découverte des formes et de *rejeter* et *d'exclure* successivement chacune des natures qui ne se trouve point dans tel exemple où la nature donnée [la chaleur par exemple] est présente, ou qui se trouve dans quelque exemple où cette nature est absente, ou encore qui croisse dans les sujets où cette nature donnée est décroissante, ou enfin décroissent dans ceux où cette même nature est croissante. Alors seulement, en seconde instance, après les exclusions ou les réjections convenables, toutes les opinions volatiles s'en allant en fumée, restera au fond du creuset la forme affirmative, véritable, solide et bien limitée.»[19]

À la différence de Bacon et de manière générale de la démarche empirique

traditionnelle, la connaissance que vise Humboldt ne s'élabore pas *à partir* de l'analyse d'un espace abstrait comme le sont les tables de résultats expérimentaux de Bacon, mais au cœur même de la description, on pourrait dire *dans l'acte de description lui-même*. C'est par cet acte que la diversité des données sensibles s'organise dans une unité cohérente et harmonieuse, cette totalité qui resterait insaisissable à celui qui commencerait par fractionner la nature en entités isolées. La compréhension de cette totalité a donc pour condition de possibilité un mode de comparaison particulier: celle-ci ne porte plus *a posteriori* sur les résultats de l'expérimentation, mais sous-tend de bout en bout la description des manifestations individuelles des éléments de la nature qui s'organisent comme son «système général». Le point de vue de Humboldt rejoint ici l'opposition typique des romantiques que fait Schlegel entre «forme mécanique» et «forme organique»: «La forme *(Form)* est mécanique lorsqu'elle est conférée à une certaine matière par une *action externe*, comme une intervention purement accidentelle, sans rapport avec la constitution de cette matière; comme par exemple on donne une figure *(Gestalt)* quelconque à une masse molle pour qu'elle reste telle une fois durcie. La forme organique au contraire est *innée*; elle se forme *(bildet)* du dedans vers l'extérieur, et atteint sa détermination en même temps que le développement entier du *germe*. Nous découvrons de telles formes dans la nature partout où des forces vivantes se font sentir, depuis la cristallisation des sels et des minéraux jusqu'aux plantes et fleurs, et de celles-ci jusqu'à la formation du corps humain. Dans les beaux-arts aussi, comme dans le domaine de la nature, cet *artiste supérieur*, les formes authentiques sont organiques, c'est-à-dire déterminées par le fond *(Gehalt)* de l'œuvre d'art. En un mot, la forme n'est rien d'autre qu'un extérieur signifiant, la *physionomie parlante* de chaque chose, qui n'a pas été altérée par des accidents gênants, et qui livre un *témoignage véridique de l'essence (Wesen) cachée de cette chose.*»[20]

On reconnaît ici une conception chère également à Goethe et qui fut sans doute un des sujets des discussions qu'il avait régulièrement avec Humboldt. Dans la partie scientifique de son œuvre, l'écrivain élabore l'idée selon laquelle la diversité des aspects visibles des êtres naturels renvoie à l'unité de quelques principes qui leurs donnent forme: «Ce n'est pas la chaîne causale de surface qui intéresse Goethe, mais la dérivation à partir du prototype abstrait, à partir d'un principe qui règne à l'intérieur même du phénomène. Pour connaître une plante, il faut pénétrer dans la vie intérieure secrète de la plante, assister à la lutte des forces qu'elle renferme et au développement progressif des fleurs.»[21]

La différence entre la conception baconienne et celle selon laquelle l'unité de la nature renvoie à des principes qui structurent profondément les *aspects visibles* des éléments qui la compose apparaît plus clairement encore lorsque l'on

compare les descriptions visuelles des expérimentalistes anglais et celles par lesquels Humboldt et Goethe essaieront de *faire voir* l'unité de la nature. C'est l'occasion de montrer par l'image l'opposition entre ces deux projets de connaissance.

METTRE LA NATURE EN IMAGES

Comme l'explique Svetlana Alpers dans son beau travail d'interprétation de la peinture hollandaise, «Bacon [...] fonde son projet d'histoire naturelle sur l'idée que tout dépend de la résolution d'arrêter notre regard sur les faits naturels et de ne recevoir ainsi que l'image des choses telles qu'elles sont».[22] Pour cet idéal de connaissance, textes et images sont appelés à devenir les lieux de passage transparents du voir au savoir.

Affirmant son doute radical face aux connaissances véhiculées exclusivement par les textes des *professeurs* de son temps, Bacon disait dans *The Great Instauration: «I admit nothing but on the faith of the eyes.»* C'est sans doute dans le travail de Robert Hooke, peut-être son plus fidèle partisan, que l'on trouve l'expression la plus claire de ce doute spéculatif. Dans la droite ligne des enseignements de son maître, il confine le travail scientifique au pur exercice «d'une main loyale et d'un œil fidèle».[23] Toutes les descriptions qui peuplent sa monumentale *Micrographia* sont des mises en image de ce *motto*. Il suffit de penser par exemple à la gravure de la fameuse «mouche» (Fig. 1). Fruit vraisemblable de la longue observation d'un grand nombre de spécimens, l'image que livre le célèbre microscopiste peut être considérée comme un type idéal qui absorbe la diversité des traits de toutes les mouches particulières. L'articulation entre l'unité et la diversité qui caractérise cette image réside entièrement au niveau des apparences sensibles, celle que l'œil exercé peut capter «immédiatement».

Les travaux de Humboldt, mais aussi ceux de Goethe, invitent à une autre économie du particulier et de l'universel. Pour eux, les formes visibles n'ont de sens que si elles permettent de reconstruire l'ordre plus général qui les produisent. Ceci apparaît clairement dans un des très nombreux croquis que Goethe fera au fil de ses investigations scientifiques (Fig. 2). On y voit une plante à peine esquissée, une figure que l'auteur a voulu délibérément schématique, abandonnant le point de vue de l'imitation pour ne donner à voir que sa configuration générale. L'agencement des feuilles qui parcourent la longue tige jusqu'à la fleur se retrouve exprimé sous la forme de volumes géométriques qui se déploient comme le feraient des bourgeons de papier. Pour Goethe, la connaissance de la plante consiste donc moins à retracer son image «fidèle» que dans la capacité de

Fig. 1: *Gravure d'une mouche, Robert Hooke,* Micrographia, *1665, Image no xxvi.*

Fig. 2: *Esquisse d'une plante, J. W. von Goethe. Tirée de Gerhard Femmel (éd.) «Die naturwissenschaftlichen Zeichnungen mit Ausnahme der Farbenlehre»,* Corpus der Goethezeichnungen, *vol. 5. 2, Leipzig 1976.*

traduire son objet en une structure élémentaire inscrite en son sein et à partir de laquelle il est possible de faire découler sa morphogenèse.
Par ce genre d'image, et plus généralement dans tout son projet de connaissance, qu'il soit scientifique ou esthétique, Goethe suggère que le passage de l'apparence

à l'essence emprunte le détour de l'identification de formes prototypes que la «force vitale» investit dans son travail de production de formes vivantes.

Cette position épistémique a pour corollaire une conception particulière du phénomène naturel dans laquelle on reconnaît la notion de forme organique développée par Schlegel: tout se passe comme si, justement contemplé, il s'expliquait de lui-même sans qu'il soit nécessaire de recourir à des théories qui lui seraient extérieures. On pourrait dire de manière générale que Goethe oppose un réalisme subjectif au conceptualisme objectif qu'il voit dans la philosophie de la nature de son temps: «Le plus élevé serait: comprendre que les faits sont déjà théorie. Les bleus du ciel nous révèlent la loi fondamentale du chromatisme. Qu'on ne cherche rien derrière les phénomènes; ils sont déjà eux-mêmes de la théorie.»[24]

L'autonomie pour ainsi dire *épistémologique* des phénomènes n'exclut pas, bien entendu, l'exercice de la pensée, mais la transforme au point de l'absorber tout entière dans l'acte de contemplation. C'est en ces termes que Goethe récusait, par sa formule célèbre, la séparation entre concret et abstrait qu'opérait selon lui cette même philosophie: «Que ma pensée ne se sépare pas des objets [...], que ma contemplation soit elle-même pensée, ma pensée contemplation.»[25]

Humboldt partageait la même conception de la connaissance des phénomènes naturels. Dans son «tableau de la nature» consacré à la «physionomie des plantes» par exemple, il défend l'idée selon laquelle «seize formes végétales servent surtout à déterminer la physionomie de la nature».[26] Mais il ira plus loin encore. Dans la *Géographie des plantes,* il étend ce principe d'intelligibilité aux configurations que prend l'organisation des espèces vivantes sur l'ensemble de la terre. C'est à partir des données visibles et du réseau d'analogies formelles et spatiales que lui livre sa contemplation paysagère de la nature qu'il cherche à saisir la trame qui organise en une totalité harmonieuse la diversité de ses éléments. Pour Humboldt comme pour Goethe – sur ce point, le premier a sans doute influencé le second – la nature ne se livre pas d'emblée au regard telle qu'elle est. La surface visible qu'elle nous offre n'est que le lieu où viennent se déposer les traces des processus de sa production qu'il s'agit précisément de reconstruire en les organisant dans un nouvel espace de visibilité, l'espace de la description proprement dite.

La recherche permanente d'innovations graphiques et scripturaires de Humboldt découle directement de cette économie du regard. Donner une évidence visuelle à la morphogenèse de la nature, tout en refusant sa traduction sous des formes abstraites, l'encouragea à mêler différents points de vue. En empruntant au registre de l'esthétique, il compose de manière très fine et réfléchie une double perspective: *organique*, lorsqu'il pose comme but ultime de sa descrip-

Fig. 3: *Tableau physique des îles Canaries: Géographie des plantes du Pic de Ténériffe, A. von Humboldt,* Essai sur la géographie des plantes, *Paris, Tübingue 1807.*

tion la totalité et l'harmonie de la nature; *mimétique*, lorsque la description de cette totalité prend pour levier celle de la surface visible des choses. Ses descriptions paysagères les plus perfectionnées sont des exemples éclatants de cette mixité du regard. Elles consistent de manière générale à utiliser l'espace graphique pour composer – on devrait dire hybrider – au sein d'un espace homogène des données d'observation, des mesures, des théories, des modes d'écriture et des styles très hétérogènes.

Dans la *Géographie des plantes du Pic de Ténériffe* par exemple, se mêlent sur un même espace graphique des représentations paysagères, des tronçons de courbes tracées par la calligraphie du nom des plantes, des repères géographiques, des phénomènes atmosphériques comme les courants ou encore des coordonnées chiffrées comme les échelles d'altitudes (Fig. 3).

La lecture de cette image fonctionne en quelque sorte comme un trompe-l'œil. Mais celui-ci n'appartient pas au genre des natures mortes qui cherchent à *donner l'illusion* de pouvoir toucher les objets. Le dispositif optique de Humboldt consiste à faire accepter et comprendre au spectateur que donner à voir la totalité de la nature implique d'abandonner les conventions de la pure imitation. Ce paysage graphique qui nous semble si harmonieux est en fait la combinaison

d'éléments qui normalement sont séparés. C'est par exemple le cas des montagnes qui sont mises en regard du Pic de Ténériffe: elles ne se situent pas aux Canaries mais sont figurées ici dans le seul but de la comparaison. De la même manière, sur le plan de l'espace figuratif cette fois, de droite à gauche le paysage pittoresque se mue en une organisation diagrammatique des noms des espèces végétales qui le composent, mais qui disparaissent forcément dans l'effet d'ensemble que produit sa version picturale. Comme nous l'avons dit du point de vue épistémologique de Humboldt, cette image est à la fois mimétique et organique. Elle invite le spectateur à des parcours de lecture de la végétation selon une pluralité de points de vue, du plus *réaliste* au plus *abstrait*, qui se combinent au gré des allers et retours du regard et tissent des relations nouvelles entre l'identification et l'organisation mutuelle des plantes dans l'espace. De manière générale, cette technique consiste à disposer, au sein d'un espace saisissable globalement, des éléments hétérogènes de manière à ce que le sens puisse naître des relations qu'ils entretiennent du fait même de leur cohabitation sur ce nouvel espace de visibilité.

Ce type de dispositif était pour Humboldt le moyen d'associer le projet du botaniste à celui du peintre: «[...] le botaniste divise en groupes séparés une quantité de végétaux que l'on est forcé de réunir, si l'on s'attache surtout à la physionomie des plantes. Là où les végétaux se présentent par masse, la distribution des feuilles, la forme des troncs et des branches apparaissent confusément. Le peintre, car ici c'est le sentiment délicat de l'artiste qui est en jeu, peut bien distinguer dans le fond d'un paysage les Pins ou les buissons de Palmiers des forêts de Hêtres; mais il ne peut dire si une forêt est composée de Hêtres ou d'autres arbres feuillus.»[27]

Et plus loin, dans le même mouvement, il dit la supériorité de l'image sur le texte: «Quelle que soit la richesse et la flexibilité d'une langue, ce n'est pas moins une entreprise difficile de décrire avec des mots ce que l'art du peintre est le seul apte à représenter; sans compter qu'il faut être aussi en garde contre l'impression monotone que doit nécessairement produire une énumération trop prolongée.»[28]

Nous ne résistons pas à citer ici un aphorisme de Novalis dans lequel il décrit le combat que le peintre livre à la nature pour la représenter: «C'est avec cet esprit de la nature, qui agit dans l'intérieur des êtres, qui s'exprime par leurs formes et figures, comme par autant d'images significatives *(Sinnbilder)*, que l'artiste, sans doute, doit rivaliser; et ce n'est qu'autant qu'il le saisit en l'imitant d'une manière vivante, qu'il a lui-même produit quelque chose de vrai. Car les œuvres qui naissent d'un rapprochement de formes *(Formen)*, belles du reste, seraient cependant sans aucune beauté, puisque ce qui doit donner à l'œuvre d'art, à la totalité, sa beauté, ne peut plus être la forme, mais quelque chose qui est au-

dessus de la forme, savoir: l'essence, l'élément général, le regard, l'expression de l'esprit de la nature qui doit y résider.»[29]

C'est avant tout dans les règles de sa composition géographique que Humboldt chercha à saisir cet «esprit de la nature» que les romantiques attendaient des œuvres d'art capables de les transporter. En décrivant la manière dont s'enchevêtrent les formes vivantes, ses descriptions permettaient de saisir les mécanismes dont ces formes sont le produit. Le moindre des animalcules ou un paysage imposant et varié pouvaient dès lors devenir des manifestations du concept général de nature. La contradiction apparente qui semble nicher dans cette formule est plutôt une des expressions d'un «cercle herméneutique»[30] qui présuppose l'unité de *ce qui produit* et de *ce qui est produit*. Sortir de ce cercle ne peut se faire que si l'on admet que le particulier est une cristallisation du tout. Le travail du naturaliste Humboldt consista précisément à aménager ce passage.

CONCLUSION

Les signataires de l'*Appel de Heidelberg* ne se sont pas limités à poser les questions très générales qui nous ont servi de point de départ. Le message qu'ils adressaient à la planète entière par l'intermédiaire des médias toujours friands de signatures prestigieuses trouve son origine dans une inquiétude. Au terme de notre parcours, il est temps de le citer plus longuement: «Nous soussignés, membres de la communauté scientifique et intellectuelle internationale, […] exprimons la volonté de contribuer pleinement à la préservation de notre héritage commun, la Terre. Toutefois, nous nous inquiétons d'assister, à l'aube du XXIe siècle, à l'émergence d'une idéologie irrationnelle qui s'oppose au progrès scientifique et industriel et nuit au développement économique et social.

Nous affirmons que l'état de nature, parfois idéalisé par des mouvements qui ont tendance à se référer au passé, n'existe pas et n'a probablement jamais existé depuis l'apparition de l'homme dans la biosphère, dans la mesure où l'humanité a toujours progressé en mettant la nature au service de ses besoins et non l'inverse.

Nous adhérons totalement aux objectifs d'une écologie scientifique axée sur la prise en compte, le contrôle et la préservation des ressources naturelles. Toutefois, nous demandons formellement par le présent appel que cette prise en compte, ce contrôle et cette préservation soient fondés sur des critères scientifiques et non pas sur des préjugés irrationnels.»[31]

Roqueplo a analysé avec beaucoup de finesse les «limites et les conditions de

l'expertise scientifique» en matière d'environnement qui découlent de cette prise de position politique.[32] Du point de vue de l'histoire de la connaissance, la crainte de l'«irrationnel» renvoie à des origines encore plus lointaines de la conception de la nature comme totalité que celle que nous nous sommes attachés à décrire.

Comme le montre Faivre dans le cadre de ses travaux sur l'histoire de l'ésotérisme occidental, la *Naturphilosophie* qui inspirait Humboldt ou Goethe peut être considérée comme une transposition moderne de l'esprit qui animait la *physica sacra*, cette «tentative de se libérer de l'explication aristotélicienne, païenne, du monde et de substituer à celle-ci une lecture chrétienne».[33] Le voyageur et l'écrivain ont tenté à leur manière de chercher à promouvoir cette même idée de *correspondance*[34] entre les différents niveaux de réalité de la nature, sa connaissance en faisant intégralement partie. Ce n'est ni la Bible ni la Révélation chrétienne qui représentaient pour eux le niveau ultime de cette correspondance. Dans un monde en train de se séculariser et où l'emprise technicienne de l'homme sur la nature s'imposait comme une évidence, ils participaient au déplacement de la foi, du religieux vers une vision téléologique des processus naturels produits par la «force vitale» qui traverse le monde de part en part. La morphogenèse et l'équilibre de la nature devenaient les nouveaux véhicules d'un vaste système où les êtres humains et non-humains se correspondent. Cette conception nous anime encore lorsque, si l'on est à la fois sensible et citoyen, nous évitons de jeter la pile de notre transistor dans la nature de crainte de la mettre en péril dans sa totalité.

Notes

1 *Le Monde*, 3 juin 1992.
2 James E. Lovelock, *La terre est un être vivant: l'hypothèse Gaïa*, Monaco 1986.
3 Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, Paris 1991 [1968].
4 Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de nature*, Paris 1969.
5 Steven Shapin, *A Social History of Truth: Civilty and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago / London 1994; Steven Shapin et Simon Shaffer, *Léviathan et la pompe à air: Hobbes et Boyle entre science et politique*, Paris 1993.
6 Alexander von Humboldt, *Tableaux de la Nature*, Paris 1851 [1ère éd. 1808; 2t. en 1 vol.], avant-propos de Ch. Galusky, iv.
7 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, préface de la 2ème et de la 3ème éd., xii.
8 Barbara Maria Stafford, *Good Looking*, Cambridge (Mass.), London 1996, 58 (nous traduisons).
9 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, préface de la 1ère éd., viii–xi.
10 Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris 1847–1848 (2 vol.).
11 Cit. in Robert Lenoble, *Histoire de l'idée de la nature*, 373.
12 Alexander von Humboldt, *Relations historiques du voyage aux régions équinoxiales du*

nouveau continent, Paris 1814–1825 (Reprod. photomécanique, Hildesheim / New York, G. Olms, 1972, 3 vol.).
13 Stafford, *Good Looking*, 57.
14 Goethe, *Souvenir de ma vie*, cit. in Georges Gusdorf, *Le romantisme II*, Paris 1993, 431.
15 Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris 1995 [1979].
16 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 6–7.
17 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 8–9.
18 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 10.
19 *Novum Organum*, in Francis Bacon, *Œuvres*, Paris 1852–1859.
20 Friedrich Schlegel, *Vorlesungen*, cit. in Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris 1977 (nous soulignons).
21 Lettre à Eckermann (21. 10. 1823), citée par Todorov dans l'introduction de: Johann Wolfgang Goethe, *Écrits sur l'art*, Paris 1996, 43.
22 Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, Paris 1990, 152.
23 Robert Hooke, *Micrographia: or some physiological descriptions of minutes body made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*, Londres 1665.
24 *Maximes*, 575, cit. in *Écrits sur l'art*, introduction, 14.
25 *Bedeutende Fördernis*, cit. in *Écrits sur l'art*, introduction, 13.
26 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 19.
27 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 19.
28 Humboldt, *Tableaux de la Nature*, t. 2, 22.
29 Novalis, *Œuvres complètes*, Paris 1975, 243–244.
30 Todorov, *Théories du symbole*, 217.
31 *Le Monde*, 3 juin 1992.
32 Philippe Roqueplo, Climats sous surveillance: limites et conditions de l'expertise scientifique, Paris 1993.
33 Antoine Faivre, *Philosophie de la Nature: physique sacrée et théosophie (XVIIIe–XIXe siècle)*, Paris 1996, 8.
34 Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, chap. 2.

ZUSAMMENFASSUNG

ZWISCHEN ERKENNTNIS UND GEFÜHL: ZUR GESCHICHTE DES «NATURGEFÜHLS» VON DER AUFKLÄRUNG BIS ZUR ROMANTIK

Die heutige Ökologie versteht, sowohl als theoretischer Diskurs als auch als politische Aktion, unter Natur ein Ganzes, das die unbelebte Welt, alle Lebewesen und die menschlichen Existenzformen auf dem ganzen Planeten umfasst. Dieses Verständnis, so selbstverständlich es heute erscheinen mag, ist das Ergebnis einer tiefgreifenden Veränderung des klassischen Naturbegriffs: Natur ist nicht mehr ein passives Objekt, sondern sie spielt einen eigenständigen, aktiven Part in den Beziehungen zu den Menschen. Eine wichtige Episode die-

ses Wandels fällt in die Zeit zwischen Aufklärung und Romantik Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts.
Als Galionsfigur kann Alexander von Humboldt gelten, Reisender, Naturwissenschafter und Gelehrter in einer Person. Er unternahm den Versuch, das, was er «Naturgefühl» nannte, mit seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen in Einklang zu bringen. Sein Werk zeichnet sich durch den expliziten Willen aus, die Erkenntnis der Natur zu reformieren. Insbesondere schlug er eine neue Art, sie zu beschreiben, vor. Dabei werden Kontemplation, die Hervorhebung der organischen Formen und die Erfindung origineller Methoden sprachlicher und bildlicher Darstellung miteinander kombiniert. Dieses Humboldtsche Erkenntnisprojekt ist damit unweigerlich auch ein literarisches Projekt.

(Übersetzung: Albert Schnyder)