La finesse du paysage

L'arguzia del paesaggio

Franco Farinelli

Traducteur : Chiara Santini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/23362>

DOI : 10.4000/paysage.23362

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences
appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure
d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de
Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Franco Farinelli, « La finesse du paysage », *Projets de paysage* [En ligne], 4 | 2010, mis en ligne le 20
juillet 2010, consulté le 01 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/23362> ; DOI :
<https://doi.org/10.4000/paysage.23362>

Ce document a été généré automatiquement le 1 janvier 2022.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La finesse du paysage

L'arguzia del paesaggio

Franco Farinelli

Traduction : Chiara Santini

NOTE DE L'ÉDITEUR

Franco Farinelli, « L'arguzia del paesaggio » (« La finesse du paysage ») dans *Casabella*, n° 575-576, 1991. Ce texte a été également publié dans Franco Farinelli, *I segni del mondo*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 201-210.

« Seulement le mot d'esprit qui a une intention
court le risque de tomber sur des personnes qui
ne veulent pas l'écouter. »

Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*,
1905

- ¹ Le paysage a eu un destin exactement opposé à ceux du totémisme et de l'hystérie. Même quand on s'est rendu compte – trop tard – « jusqu'à quel point le fait de pouvoir isoler certains phénomènes et de les regrouper pour en faire les symptômes d'une maladie ou d'une institution objective est douteux¹ », les symptômes n'ont pas davantage disparu qu'ils ne se sont montrés réfractaires à des interprétations unitaires. Ce ne fut même pas le cas au lendemain de la déclaration de la « mort du paysage² ». Au contraire. Sous forme de « paysage symbolique³ », c'est-à-dire en tant que façon de voir issue de la tension entre sujet et objet, entre sphère personnelle et milieu social, entre donnée culturelle et champ naturel, il est en train de produire de nouvelles modes. L'ingénuité de celles-ci s'étale justement dans leur prétendue audace, qui s'arrête à la dématérialisation du concept, sans rendre nullement compte du procédé qui a conduit à sa concrétion, à sa chosification. D'ensemble de choses existantes, et donc tangibles et énumérables, on commence à présent à regarder le paysage (on revient à *regarder*, en réalité, on le verra tout de suite) comme un univers de choses subsistantes, qui ne peuvent être ni touchées, ni vues ; de nouveau, mais d'une manière non réfléchie, il

assume non plus l'aspect d'un ensemble d'objets mais la nature d'une manière de voir. Et le défaut de ce demi-retour à l'origine réside dans le fait qu'il continue à se fonder, malgré tout, sur une métaphasique de la « certitude de la représentation », pour le dire avec les mots de Heidegger. À partir de cette « certitude », quoique d'une manière inconsciente, l'investigation se limite à « amener à la stabilité » ce qui est changeant, sans pourtant « permettre que le mouvement soit mouvement », comme le prescrivait pourtant Heidegger⁴. Néanmoins, comme nous envisageons de le soutenir ici, c'est précisément dans ce mouvement que réside l'essence du paysage.

- 2 Encore au lendemain du congrès de Vienne (et il ne s'agit que de l'un des nombreux exemples possibles), Carl Gustav Carus définissait d'une façon romantique le paysage comme « un état d'âme déterminé » produit grâce à une « représentation de l'atmosphère correspondante dans la vie de la nature⁵ » : c'est-à-dire un sentiment, plus précisément une relation entre deux impressions sentimentales distinctes mais ressemblantes. La peinture était son moyen, l'expérience vécue de la communion avec la vie de la Terre (*Erdlebenserlebnis*⁶) était son but et sa signification. Son domaine était le « règne de l'apparence esthétique⁷ », son référent l'opinion publique, déjà envisagée en tant que l'organe de la « réflexion commune et publique sur les fondements de l'ordre sociale⁸ ». Arracher le sujet d'une telle réflexion à son attitude contemplative, pour le munir d'un savoir en état de garantir la connaissance et la manipulation de la planète, est bien l'intention d'Alexander von Humboldt : le *savant* qui, dans la première moitié du siècle dernier, arrive à convaincre la bourgeoisie européenne et américaine d'apprendre les sciences de la nature. C'est grâce à lui, justement, que le concept de paysage se transforme d'une façon définitive. En passant, pour la première fois, de concept esthétique en concept scientifique, de savoir pictural et poétique – le seul octroyé aux bourgeois par la domination artistique – en description géognostique du monde, il se charge d'une signification tout à fait inédite (et littéralement révolutionnaire) du point de vue de l'histoire et de l'histoire de la connaissance. C'est précisément le caractère esthétique de la culture bourgeoise qui impose, pour permettre au savoir artistique de se transformer en science de la nature, la médiation de la vision. Pour cette raison Humboldt choisit et emploie le concept de paysage, puisqu'il est le véhicule le plus adapté pour assurer la transition des protagonistes de la dimension publique littéraire vers la domination de la connaissance scientifique⁹.
- 3 D'une façon surprenante, la vivacité d'un tel projet a jusqu'ici totalement échappé même à un lecteur raffiné et attentif comme Hans Blumenberg. Ce dernier en arrive au point de trouver émouvante, puisque naïve, la discordance entre le texte et les illustrations relatives au récit du grand voyage dans les régions équinoxiales (aujourd'hui on dit tropicales) de l'Amérique que Humboldt a accompli à la fin du XVIII^e siècle. Pendant que le texte sauvegarderait la « force de l'impression », les dessins résulteraient d'une « touchante innocence jardinière », et « ce qui étonne le plus l'observateur est que les deux voyageurs européens, Humboldt et Bompland, traversent la forêt en bavardant et se dirigent vers leur repas – un singe grillé qu'un sauvage nu est en train de préparer – dans une parfaite tenue de *boulevard*, avec leur chapeau haut de forme sur la tête¹⁰ ». Cependant l'ironie de Blumenberg apparaît en retard, avec un tel retard qu'elle se transforme en franche incompréhension. Elle investit l'effet et ne s'aperçoit pas combien d'ironie est – intentionnellement et d'une façon programmatique – déjà présente dans la cause. Elle croit pouvoir s'appliquer d'une manière critique au résultat sans entrevoir la finesse délibérément déposée dans le

mobile, c'est-à-dire dans la stratégie dont les images de Humboldt sont en même temps un miroir et un résultat bien calculé. Tout modèle a toujours quelque chose de sinistre¹¹, puisqu'il renvoie toujours à un métamodèle dont la nature s'avère invariablement polémique et hostile. Et dans le cas de l'entrée du concept de paysage à l'intérieur du discours scientifique, qui se produit précisément avec de telles images, le sinistre est caché justement dans le modèle même : il est – et c'est bien de cela que Blumenberg ne s'aperçoit pas – exactement et consciemment le *Witz*, la plaisanterie, le jeu de mots, le mot lui-même. Et cela non seulement parce qu'Alexander von Humboldt est avant tout un champion formidable et brillant de l'aristocratie *Salonkultur*, d'une culture essentiellement orale et même fondée sur la *Zungenfertigkeit*, sur la démonstration verbale de la présence d'esprit¹². Et cela non plus seulement parce que la première chose que Humboldt assure au lecteur (dont, même avant Baudelaire, il comprend la paresse) est le « plaisir (*Genuss*) de la Nature », la jouissance¹³. Mais d'abord, et d'une façon encore plus ponctuelle, parce que, pour une série de motivations dont la nature est exquisément technique, on les tire du « plus important ouvrage de sémantique¹⁴ » du début du XX^e siècle : c'est-à-dire l'essai de Freud sur le mot d'esprit.

- 4 Comme pour Freud à propos de la technique de la finesse, de même pour Humboldt le concept de paysage se fonde sur le double sens, sur « le multiple emploi du même matériau¹⁵ », c'est-à-dire sur tout ce que Marx aurait appelé le « double caractère » du terme qui, dans le territoire allemand et dans la forme spécifique de la *Landschaft*, au moins à partir du début de l'époque moderne, signifie – comme nous en enforment les frères Grimm – en même temps contrée ou portion de pays et représentation artistique de la contrée même¹⁶. Et, en même temps, toujours dans la stratégie humboldtienne axée sur l'utilisation du concept de paysage, c'est bien « l'allusion qui, en tant que facteur, détermine la complexité ». Plus précisément, il s'agit d'un cas exemplaire de « double sens avec allusion », c'est-à-dire de « condensation sans substitution », un double sens qui ressortit à un seul terme : un même mot exprime deux significations différentes, et l'un d'entre eux (le plus habituel et fréquent, c'est-à-dire celui de nature esthétique et littéraire) s'avère prévalent, tandis que le deuxième (plus éloigné et à retrouver : il s'agit de l'acception « objective », matérielle et concrète, ou mieux scientifique) reste à l'arrière-plan. Même dans ce cas, cependant, « un mot susceptible d'interprétations différentes » permet au lecteur de « trouver le passage d'une pensée à l'autre », car – exactement comme il arrive dans les mots d'esprit – il en ressort « une impression d'ensemble, à l'intérieur de laquelle nous ne pouvons pas dissocier le rôle joué par le contenu conceptuel de celui joué par le travail de finesse ». Comme l'écrit Freud : « en vérité dans toute allusion on omet quelque chose, c'est-à-dire les passages mentaux qui amènent à l'allusion » : et c'est justement dans cette omission, qui concerne le propos de l'allusion même, que se cache la nature critique et intéressée du modèle – du paysage. Celui-ci est précisément « un mot *hostile* », c'est-à-dire « au service de l'agression », et comme tout « mot tendancieux », adapté à la « rébellion contre l'autorité » et à la « libération de l'oppression », il demande la présence de trois personnes¹⁷ : celui qui prononce la mot, la cible, le destinataire. C'est-à-dire, dans notre cas : Humboldt, le noble qui travaille à la prise de pouvoir de la bourgeoisie ; la domination aristocratique-féodale, sous la forme de ce que Humboldt même appelle son « amas grossier de dogmes physiques », son « empirie brute et imparfaite » ; le représentant des « plus hautes classes populaires », qui sont également « les classes cultivées », c'est-à-dire « pourvues d'une éducation littéraire distincte¹⁸ ». Et comme

l'observe finement Cesare Segre : en réalité le *Witz* se constitue toujours sur la base d'une double agressivité, à l'intérieur de laquelle la première forme (celle qui, dans notre cas, correspond à la simple extension sémantique du concept de paysage), qui prend les semblances d'un jeu et s'avère apparemment inoffensive du point de vue social, sert de « couverture » à l'autre – et ici le mot « couverture » fait allusion non seulement à l'aspect « énigmatique et oblique » de l'agression même, mais aussi à la « distraction » que le jeu des formes peut produire par rapport à l'agressivité directe et socialement orientée¹⁹. C'est pourquoi, à bien réfléchir, la forme globale du mécanisme de la finesse (c'est-à-dire le fonctionnement originaire du concept géographique de paysage) s'avère être parfaitement analogue à celle que Reinhardt Koselleck, sur le plan de l'histoire politico-institutionnelle, définit comme la « stratégie bourgeoise de reddition directe du pouvoir²⁰ ». Elle consistait, même dans les années dans lesquelles Humboldt publiait ses ouvrages, à prendre, en tant que « société civile », les distances avec l'État absolu, dans un premier temps pour se soustraire à son influence, mais dans un deuxième temps pour occuper l'État d'une façon apparemment apolitique, précisément sur la base de ce détachement. Et même, puisque l'interlocutrice de Humboldt est exactement la société civile, et que le concept de paysage fonctionne comme un moment – certainement pas secondaire – de l'élaboration d'ensemble de la prise indirecte même, l'analogie s'avère être une véritable identité.

- 5 Du point de vue du dispositif, le paysage obéit parfaitement, dans sa forme humboldtienne, à celle qu'Arthur Koestler a appelée la « logique du rire », fondée sur la « double association » d'un événement mental avec deux matrices habituellement incompatibles, c'est-à-dire de manière qu'il (l'événement mental) entre en « vibration simultanée » sur deux longueurs d'onde²¹. Mais il n'est pas nécessaire, en toute rigueur, de « déranger » l'intention de Humboldt (qui rend compte, en effet, de l'ampleur et de la nature de telle « double association ») pour s'apercevoir que, même pas dans ce cas, le paysage ne correspond pas à des objets mais plutôt – exactement comme pour les romantiques – à une modalité cognitive et, plus exactement, à l'« impression de la Nature » (*Nahtureindruck*²²) qui pour la gnoséologie humboldtienne représente l'étape initiale du processus de la connaissance scientifique²³. Et la « vibration » dont Koestler parle est la traduction immédiate, sur le plan du processus de la connaissance, de celle que, sur le plan figuratif, on a désormais l'habitude d'appeler, avec une expression goethienne, la « nébuleuse clarté ». La brume, qui de loin enveloppe les choses, marque la dépendance de la description littéraire des tableaux du Lorrain et des autres peintres de paysage de l'époque²⁴ ; mais elle est également, en revenant pour un moment à Humboldt en tant que politicien de la connaissance, une métaphore de l'intention projectuelle : toujours à l'horizon mais jamais attendue, et demeure donc indéterminée dans ses formes les moins proches.
- 6 Brusquement, et d'une manière non réfléchie, le paysage devient un ensemble simple d'objets – il se réifie – en 1919, avec les « fondements » géographiques de Passarge²⁵. L'état d'âme ou le stade de la connaissance, et donc l'invisible, le subsistant, devient à l'improviste et sans explication la chose, visible et existante. La Grande Guerre est l'occasion ou le mobile d'une telle mutation ontologique inédite et soudaine. La photographie en est le moyen : c'est-à-dire l'image qui réduit à une donnée produite instantanément et objectivement ce qui avant n'était que le résultat d'un processus de connaissance fondé subjectivement et déterminé consciemment du point de vue social – et également la conscience que la nature processuelle et sociale de la connaissance subissent le même destin que la brume qui les représentait : elles disparaissent de la

vue et par conséquence cessent d'exister. Cependant un paradoxe décisif se cache dans une telle transformation : elle arrive précisément au moment où commence la crise de l'étroite relation, jusqu'ici constitutive, entre la visibilité et le fonctionnement du monde même. À l'époque de la première révolution industrielle, le regard était encore en état de pouvoir saisir dans l'ensemble et de successivement distinguer les objets dont les relations fonctionnelles composaient le territoire, car il s'agissait encore d'objets, les uns à cotés des autres : des chemins de fer aux fabriques, des mines aux villes. Mais l'avènement de l'électricité et des alliages légers – de la seconde révolution industrielle qui commença précisément juste après la Première Guerre mondiale – rendit la tâche déjà beaucoup plus difficile, car les objets qui font fonction d'indices de ces relations commencèrent à réduire leurs dimensions mais surtout à s'éloigner les uns des autres, et donc à rendre problématique la compréhension du monde. Et grâce à l'informatisation de l'espace, à la miniaturisation et à la décentralisation, tout bouleversement dans la façon de produire et de vivre laisse aujourd'hui des traces toujours moins empâtées et signifiantes, car il reste toujours plus caché aux yeux de celui qui regarde la superficie des choses.

- 7 La misère de toute théorie sur la mort du paysage naît précisément d'ici : du fait de se placer sur un plan qui, en étant pour sa propre nature celui de la réification, amène la pensée (et justement celle qui se voudrait critique) à la même cécité inconsciente qui matériellement afflige celui qui croit encore, au contraire, à l'existence concrète du paysage même. Les deux parties estiment, au fond, que la validité du concept de paysage dépend de la validité du rapport entre description du visible et explication du monde : et l'une et l'autre donnent, à ce sujet, une réponse opposée. Mais nous l'avons vu : le paysage s'est transformé de modèle esthétique-littéraire en modèle scientifique non pour décrire l'existant, mais pour rendre possible le subsistant. De façon analogue, l'informatisation de l'espace en menace aujourd'hui l'existence non parce qu'elle entraîne la crise de la visibilité, mais plutôt parce que la diffusion des ordinateurs vise à réduire le monde entier à un champ immense de la prédictibilité²⁶ – tandis que la naissance du concept de paysage obéit exactement à l'intention contraire, à la nécessité d'avoir des instruments idéels en état de promouvoir l'inattendu, de permettre le changement, la révolution. Celui de Humboldt resta un rêve les yeux ouverts (et on sait que pour Freud il y a une grande coïncidence entre les moyens du travail de la finesse et ceux du travail onirique). Mais précisément fort de son ambiguïté connatuelle et calculée, le paysage reste la seule image du monde en état de pouvoir nous rendre quelque chose de l'opacité structurelle du réel – c'est-à-dire le plus humain et fidèle, même si le moins scientifique, des concepts. Pour cette raison, il ne peut pas y avoir de crise (et encore moins de mort) du paysage : puisqu'il a été exactement pensé pour décrire la crise, la vacillation, le tremblement du monde. Au fond, l'astuce de Humboldt et la finesse du paysage se fondent sur un seul et unique expédient : sur un mot – et il s'agit d'un cas véritablement rare, sinon unique, dans l'histoire du savoir scientifique – qui sert à désigner la chose et en même temps l'image de la chose. C'est-à-dire : un mot qui exprime tout à la fois le signifié et le signifiant, et d'une telle manière qu'il est impossible de distinguer l'un de l'autre. Et n'est-ce pas, aujourd'hui, la difficulté sinon l'impossibilité d'une telle distinction qui constitue le signe le plus évident de notre crise, c'est-à-dire de la crise de notre capacité de connaissance ? Wittgenstein demandait, et la réponse manque encore : « Qu'est qu'il arrive si, de loin en loin, les images commencent à osciller²⁷ ? » Si, par conséquent, la *mimesis* conserve un minimum de sa valeur gnoséologique, c'est précisément du paysage qu'il faut repartir : du

premier de ces mots chauve-souris (en même temps oiseau et souris, selon comment on le considère) en état de montrer, au regard du contexte, un visage ou l'autre et, ainsi faisant, de mieux saisir le double visage inné du monde, son ambiguë duplicité. Cette chauve-souris que Baudelaire assimile à l'Espérance, qui se cogne la tête précisément contre les « plafonds pourris²⁸ » du langage, et au vol « incertain » duquel – mais seulement parce que non rectiligne, quantique – il ne reste qu'à se confier.

NOTES

1. Lévi-Strauss, C., *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 5.; en français, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF, 1962.
2. Dagonet, F., *Mort du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982.
3. Cosgrove, D., *Social Formation and Symbolic Landscape*, London, Croom Helm, 1984 ; *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990.
4. Heidegger, M., « L'epoca dell'immagine del mondo », in *Sentieri interrotti*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 76.
5. Carus, C. G., « Nove lettere sulla pittura di paesaggio », dans Sibrilli, A., *Paesaggi dal nord, L'idea di paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Roma, Officina Edizioni, 1985, p. 186.
6. Cf. Brion, M., « Introduction », in Carus, C. G., *Neuf Lettres sur la peinture de paysage* ; Friedrich, C. D., *Choix de textes*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 20.
7. Mehring, F., *Storia della Germania moderna*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1957, p. 164-168.
8. Habermas, J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, tr. it., Bari, Laterza, 1971, p. 119, 125.
9. Cf. Farinelli, F., « Epistemologia e geografia », dans Corna Pellegrini, G. (sous la dir. de), *Aspetti e problemi della geografia*, Milano, Marzorati, 1987, p. 4-6.
10. Blumenberg, H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1984, p. 294.
11. Comme l'affirme Canetti, E., *La provincia dell'uomo*, tr. it., Milano, Bompiani, 1986, p. 225.
12. Beck, H., *Alexander von Humboldt, I, Von der Bildungsreise zur Forschungsreise 1769-1804*, Wiesbaden, Steiner, 1959, p. 12-13.
13. Humboldt, A. von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1845, vol. I, p. 4.
14. Todorov, T., « La rhétorique de Freud », *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 316.
15. Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, Opere*, tr. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1989, vol. V, p. 29.
16. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, t. VI, 1885.
17. Ces citations sont tirées de Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, op.cit.*, p. 66, 36, 37, 47, 84, 68, 86, 89, 94.
18. Humboldt, A. von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung, op. cit.*, p. 17-18.
19. Segre, C., « Il Witz e il mondo che vacilla », *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 142.
20. Cf. Farinelli, F., *I segni del mondo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 115.
21. Koestler, A., *The Act of Creation*, London, Arkana, 1989, p. 35 ; *L'atto della creazione*, Roma, Astrolabio, 1975.

22. Fundamental, sur cette question, Hard, G., « Kosmos end Landschaft. Kosmologische und Jahrhunderts », dans H. Pfeiffer (Hrsg.), *Alexander von Humboldt. Werk und Weltgeltung*, München, Piper, 1969, p. 150-154, 163-166.
 23. Farinelli, F., « Pour l'histoire du concept géographique de "Landschaft", *Die Erde*, n° C, 1969, p. 138-154.
 24. Hard, G., « Dunstige Klarheit. Zu Goethes Beschreibung der italienischen Landschaft », *Die Erde*, C, 1969, p. 138-154.
 25. Passarge, S., *Die Grundlagen des Landschaftskunde. Ein Lehrbuch und eine Anleitung zu landschaftskundlicher Forschung und Darstellung*, Hamburg, Friederichsen, 1919, 3 vol. Voir, à ce propos, Farinelli, F., « Storia del concetto geografico di paesaggio », AA VV, *Paesaggio : immagine e realtà*, catalogue de l'exposition homonyme, Milano, Electa, 1981, p. 157.
 26. Browning, J., « A question of Communication », *The Economist*, 1er juin 1990.
 27. Wittgenstein, L., *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, trad. It., Torino, Einaudi, 1982, p. 173.
 28. Cf. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, t. LXXVIII : Spleen.
-

RÉSUMÉS

Dans « L'arguzia del paesaggio », l'article que nous présentons ici en traduction (et qui fait partie d'un essai publié dans « *I segni del mondo* », 1992) Franco Farinelli propose une lecture critique, ainsi qu'une analyse historico-philosophique du concept de paysage tel qu'il a été élaboré dans les sciences géographiques (et particulièrement dans la réflexion humboldtienne) et tel qu'il est envisagé aujourd'hui (l'article date pourtant de 1991) dans le domaine des sciences sociales.

In "The arguzia del paesaggio", the article presented here in translation (which is part of an essay published in *I segni del mondo*, 1992) F. Farinelli presents a critical and a historico-philosophical analysis of the concept of landscape as it was developed in geographical sciences (particularly in the reflection of Humboldt) and as considered today (though the article was published in 1991) in the social sciences.

INDEX

Mots-clés : paysage, concept, Humboldt, Farinelli, géographie

Keywords : landscape, concept, Farinelli, Humboldt, geography

AUTEURS

FRANCO FARINELLI

Franco Farinelli est professeur de géographie à l'université de Bologne (Italie) et président de l'Association des géographes italiens (AGEI). Au cours de sa carrière académique, il a enseigné également à l'université de Genève, au département de géographie de l'université de Berkeley (Californie) et à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne