



HAL
open science

Sentir le paysage. Des atmosphères en peinture

Céline Bonicco-Donato

► **To cite this version:**

Céline Bonicco-Donato. Sentir le paysage. Des atmosphères en peinture. Pistes. Revue de philosophie contemporaine, 2024, 4, pp.91-112. hal-04590141

HAL Id: hal-04590141

<https://hal.science/hal-04590141>

Submitted on 28 May 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Sentir le paysage

Des atmosphères en peinture

Céline Bonicco-Donato

À l'heure de la crise écologique sans précédent que nous traversons, la peinture de paysage attise les critiques d'un certain nombre de penseurs s'inscrivant dans la vaste constellation des humanités environnementales¹. Dans le souci légitime de montrer que notre rapport destructeur à la nature ne découle pas simplement de notre système socio-économique mais s'enracine plus profondément dans une ontologie dualiste favorisant une attitude générale d'extériorité et de surplomb à l'égard de l'environnement, ils envisagent la peinture paysagère, telle qu'elle se constitue en genre autonome à partir de la fin

1. Voir DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 91-99, ainsi que son cours d'introduction aux « Formes du paysage », Collège de France, 2010 <<https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/737#tocto1n1>>. Voir également CARLSON, Allen, « L'appréciation esthétique de l'environnement naturel », tr. fr. par H.-S. Afeissa dans Afeissa Hicham-Stéphane et Lafolie Yann (textes réunis et traduits par), *Esthétique de l'environnement*, Paris, Vrin, 2015, p. 63-67 et MERCHANT, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, Harper One, San Francisco, 1990.

du XV^e siècle ², non seulement comme l'expression d'une telle distanciation réifiante mais aussi comme son opérateur.

Mettant l'accent, dans le sillage des travaux d'Erwin Panofsky, sur sa composition à partir des fondements mathématiques de la perspective linéaire codifiés par Alberti ³, ils insistent sur l'objectivation et l'homogénéisation de l'espace en jeu dans cette représentation : elle s'organiserait à partir du seul regard du spectateur du tableau, appauvrissant par là-même la complexité sensible du milieu. Ainsi la peinture de paysage non seulement mettrait à distance ce qu'elle représente mais le ferait dépendre d'un œil extérieur : c'est le point de vue de l'observateur qui fait émerger l'espace en une successions de plans entièrement maîtrisables ⁴. « Désormais muette, inodore et impalpable, la nature s'est vidée de toute vie. Oubliée la bonne mère, disparue la marâtre, seul demeure l'automate ventriloque dont l'homme peut se rendre comme "maître et possesseur" » ⁵.

Ce faisant, la peinture de paysage se voit accusée de constituer un des schèmes perceptifs de la modernité transformant le milieu vivant en « espace construit par le sujet, en dehors de, objectivé, qui n'existe et n'a de valeur que par et pour les humains » ⁶. Cristallisant et nourrissant la crise de la sensibilité constitutive de notre modernité, qui appauvrit nos relations au monde en nous rendant aveugles et sourds à sa luxuriance, elle accentuerait la relation verticale et indifférente que nous entretenons avec lui, autorisant toutes les prédatons. Nous, Occidentaux, verrions le monde comme une peinture de paysage, selon le témoignage même de Philippe Descola expliquant dans son cours au Collège de France comment sa perception du paysage du Pastaza en Amazonie fut modalisée par son expérience de l'art pictural. En lieu et place d'un milieu vivant, riche d'une multitude de rencontres possibles, un panorama sublime, peuplé d'objets artistement disposés dans différents plans.

Dans cette perspective, si certaines peintures de paysage échappent à cette critique pour autant qu'elles donneraient à voir les vivants comme

2. Voir LHOPE, André, *Traité du paysage*, Paris, Grasset, 1986, p. 26 sq. ; ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 76-79 ; MICHEL, Emile, *L'art du paysage*, New York, Parkstone press international, 2012, p. 41 sq.

3. Voir ALBERTI, Léon Battista, *La peinture*, tr. fr. par T. Golsenne et B. Prévost, Paris, Seuil, 2004.

4. Voir PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, tr. fr. par G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 181-182.

5. DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 97.

6. ZHONG MENGUAL, Estelle, « Que peut l'art face à la crise écologique ? », *Arts et sociétés*, n. 84, 2016 : <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/106> (consulté le 25 janvier 2023).

vivants, pris dans des réseaux d'interdépendance avec les autres habitants du lieu ⁷ et qu'une « contre-histoire » ⁸ des marges de l'art devient possible, le genre comme tel reste éminemment suspect, notamment dans sa propension à représenter « une nature inhabitée par les autres qu'humains » ⁹. Et ce, que la nature soit représentée comme le simple décor de nos activités, notamment dans les prémisses de la peinture de paysage à la Renaissance, ou qu'elle soit montrée comme altérité radicale et sublime, hostile à toute habitation, notamment dans la peinture romantique du XIX^e siècle.

Pourtant, aussi suggestive soit cette tentative d'articuler mode de figuration sensible, dispositif ontologique et crise environnementale, elle se heurte à la force de certaines de nos expériences esthétiques. Comme l'exprime avec bonheur le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, il arrive, en effet, que des paysages picturaux constituent « les rares moments où l'on voit la nature *telle qu'elle est*, poétiquement » ¹⁰. À l'image du *Port de Carquethuit* d'Elstir, inspiré par différentes marines ¹¹, des tableaux, loin de nous plaire pour la sensation de maîtrise qu'ils nous procureraient, nous enchantent par leur capacité à nous immerger dans un monde ambiant que nous sentons dans ses multiples dimensions. Si la nature est alors vue *telle qu'elle est*, selon les termes mêmes du narrateur, c'est que le paysage peint constitue peut-être moins une machine à regarder et à déformer qu'un espace sensible, réactivant le souvenir de la manière dont la réalité nous est d'abord présente. Si poésie il y a, ce ne serait donc pas dans le travestissement mais dans la manifestation du monde sensible comme telle, dans sa donation, avant qu'elle ne soit recouverte par la force de l'habitude ¹². Les différents plans du paysage, loin de renvoyer à une construction autoritaire par laquelle l'humain disposerait de la nature en l'ordonnant en points de vue successifs, permettent de « sentir », terme omniprésent dans la

7. Voir notamment les belles analyses consacrées par ZHONG MENGUAL, Estelle au tableau d'Albert Bierstadt, *A Storm in the Rocky Mountains*, dans *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 133.

8. *Ibid.*, p. 17.

9. ZHONG MENGUAL, Estelle, « Habiter le paysage », *Billebaude*, n. 10, 2017, p. 41.

10. PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II (À la recherche du temps perdu, t. 2)*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 192, souligné par nous.

11. Notamment peintes par Turner (*Portsmouth vu de la mer, Pêcheurs sous le vent* ou encore *Le port de Dieppe*) mais aussi Monet (*Le port de Honfleur*).

12. Voir la compréhension proustienne de la métaphore dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II, op. cit.*, p. 192 sq. et « À propos du style de Flaubert », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Pléiade, 1971, p. 586.

description de Proust, l'indistinction du ciel et de la terre mais aussi du milieu et de ses éléments. Tout le tableau donne « cette impression des ports où la mer entre dans la terre, où la terre est déjà marine et la population amphibie »¹³. Certes, Elstir met en lumière dans ses toiles certaines lois de perspective, dispose et redispose les éléments qu'il représente, mais pour se tenir au plus près de notre « vision première », disparue dans les exigences de la vie quotidienne où nous devons percevoir plus que sentir¹⁴. En outre, si dans ce paysage marin, la faune se réduit aux crevettes ramassées par les épouses des pêcheurs, la mer n'en apparaît pas moins *elle-même* comme un être vivant avec laquelle les marins cohabitent : « on sentait, aux efforts des matelots et à l'obliquité des barques, couchées à angle aigu devant la calme verticalité de l'entrepôt, de l'église, des maisons de la ville, où les uns rentraient, d'où les autres partaient pour la pêche, qu'ils trottaient rudement sur l'eau *comme sur un animal fougueux* et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eussent jetés à terre »¹⁵.

Exemple littéraire objectera-t-on, description d'une peinture imaginaire renchérit-elle, mais qui résonne néanmoins avec des expériences personnelles où des paysages picturaux nous ont touchés, en nous permettant de sentir un espace dans ses multiples dimensions. Ainsi *Le lac Keitele* du peintre finlandais Gallen-Kallela (1865-1931), séparé au milieu de la toile par une ligne d'horizon scellant les nœuds de l'eau et du ciel, donne à éprouver l'humidité du soir, la légèreté enveloppante des nuages, le bruissement de la brise effleurant la surface irisée du lac, l'odeur des résineux, etc... Mais est-il possible de dépasser le caractère idiosyncrasique de cette rhapsodie de vécus singuliers pour en faire le levier d'une juste appréciation de la peinture de paysages ?

Le problème est triple. D'une part, il s'agit de se demander si l'on peut à la fois penser le caractère de « scène » de la peinture de paysage construite selon les règles de la perspective, sans souscrire pour autant à sa condamnation comme mise en scène mensongère et appauvrissante, portant une lourde responsabilité dans le désastre environnemental que nous connaissons. Autrement dit, une scène produite peut-elle intensifier notre rapport au déjà-là ?

D'autre part, il convient de savoir si l'effacement incontestable de ces autres vivants que sont les animaux, la simplification des relations

13. PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, op. cit., p. 193.

14. Voir STRAUS, Erwin, *Du sens des sens*, tr. fr. par G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 509 sq.

15. PROUST, Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, op. cit., p. 193.

écosystémiques, l'esthétisation des végétaux dans une grande part de la peinture de paysage occidentale la condamnent à être un simple décor inerte. Le dépeuplement des milieux interdit-il de penser la nature comme un sol que l'on habite ou invite-t-il plus fondamentalement à voir *déjà* les éléments physiques comme des forces animées d'une vitalité propre ?

Enfin, dernier problème découlant des précédents, faut-il penser que la seule fonction de la peinture paysagère soit d'exprimer des affects humains, trop humains ? Ne peut-on opposer à sa prétendue anthropomorphisation desséchante, la mise en évidence d'une affectivité non subjective, immanente au sujet représenté ?

C'est ici que le recours à l'esthétique des atmosphères de Gernot Böhme s'avère décisif. En effet, dans le chapitre X de *Aïsthétique. Pour une expérience sensible de l'espace*¹⁶, Böhme analyse de manière saisissante un tableau de Caspar David Friedrich, *L'arbre solitaire* (1822), peinture romantique par excellence à laquelle il est souvent reproché de simplifier la nature en support de nos émotions¹⁷. La force du philosophe est de s'intéresser non seulement à la composition très travaillée du tableau en six plans différents, mais aussi à la manière dont l'espace pictural est éprouvé affectivement pour autant que nous entrons dans le tableau, avant même qu'une lecture sémiotique puisse se déployer. Ce faisant, il rend compte de l'expérience du tableau comme celle de la plongée dans un monde sensible, moins monde d'êtres vivants en relation que monde d'« éléments atmosphériques » — comme le point du jour — qui n'en constituent pas moins des « phénomènes naturels »¹⁸. Cette plongée n'est présentée par Böhme ni comme la projection de notre état d'âme, ni comme un foyer d'attention informé par des connaissances scientifiques comme le souhaiterait l'esthétique environnementale cognitive¹⁹, mais comme une ouverture, où en sentant, nous en venons à nous sentir ; une expérience de porosité où c'est en étant présent à ce qui m'est donné que je deviens présent à moi-même comme corps intonné, disposé, affecté par ce qui l'entoure et non comme sujet en position de maîtrise, colorant le monde de sa subjectivité. Si la réception esthétique peut basculer dans un second

16. BÖHME, Gernot, *Aïsthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, tr. fr. par M. Kaltenecker et F. Lemonde, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 192 sq.

17. ZHONG MENGUAL, Estelle, *Apprendre à voir*, *op. cit.*, p. 163.

18. BÖHME, Gernot, *Aïsthétique*, *op. cit.*, p. 80.

19 . Voir notamment CARLSON, Allen, « L'appréciation esthétique de l'environnement », *op. cit.*, p. 55-84, ainsi que THOMPSON, Janna, « Aesthetics and the Value of Nature », *Environmental Ethics*, vol. 15, n. 3, 1995, p. 291-305.

temps vers une herméneutique et le paysage devenir allégorie ²⁰, la notion bohémienne d'atmosphère permet de penser la possibilité de la rencontre d'un milieu dans lequel je ne prends place qu'en me laissant dessaisir.

Ainsi nous proposons-nous de mettre à l'épreuve de l'esthétique des atmosphères bohémienne les arguments des tenants d'une critique anthropologique et écologique de la peinture de paysage. Comment cette perspective philosophique permet-elle d'envisager la peinture de paysage comme le lieu d'une expérience possible de retissage et d'intensification de notre relation à notre milieu plutôt que comme celui d'une déliaison ?

L'HORIZON PICTURAL COMME CONDITION D'INSERTION ET NON DE MISE A DISTANCE

Les tenants d'une critique anthropologique et écologique de la peinture de paysage accordent une grande attention à la question de la perspective. Selon eux, cette construction géométrique qui permet de « représenter plusieurs objets avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent de la façon dont ces objets, dispersés sur différents plans de l'espace, et cet espace même, apparaîtraient à l'œil placé en un seul et même lieu » ²¹, ne constitue pas seulement un principe de composition de la toile mais devient une forme de sensibilité nous empêchant de voir les processus naturels immanents aux milieux de vie. Elle réduirait ces derniers à une succession de plans ordonnés de manière harmonieuse par un œil unique et immobile ²².

Si la perspective picturale unifie l'espace représenté à partir du point de vue humain, doit-on cependant l'envisager simplement comme l'expression et l'opérateur de l'anthropomorphisme humaniste qui préside à notre ontologie dualiste ? L'analyse bohémienne permet de complexifier cette approche en se tenant au plus près de notre expérience picturale. Elle invite à envisager notre rapport à l'horizon pictural, c'est-à-dire au lieu d'accueil des parallèles, à savoir le dernier plan du tableau obtenu en rapportant sur la surface de la toile la hauteur

20. Voir BÖHME, Gernot, *Aesthétique*, *op. cit.*, p. 194.

21. LESSING (« Lettres antiques », *Sämtliche Schriften*, éd. Lachmann-Muncker, 1894, vol. 10, p. 255 *sq.*), cité par PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, p. 39.

22. Voir REES, Ronald, « The Taste for Mountain Scenery », *History Today*, n. 25, 1975, p. 312.

du regard du spectateur ²³, moins comme la projection d'une limite arbitraire de notre champ visuel que comme l'ouverture d'un espace sensible à la limite du regard.

« *Je ne suis Ici qu'au large de l'espace sous l'horizon duquel je suis hors* » ²⁴

Dans *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Böhme souligne que le tableau de Friedrich, *L'arbre solitaire* (1822), est composé de six études différentes. S'il ne les détaille pas, la vue du tableau permet de les présenter comme telles : un plateau en haute montagne comprenant un petit étang ombragé au premier plan duquel émergent des herbes aquatiques ; derrière lui, en position centrale, un chêne majestueux aux branches supérieures dénudées se déployant sur les trois quart de la hauteur de la toile, sur le tronc duquel s'adosse un berger gardant un troupeau de moutons, une canne à la main ; au troisième plan, une autre pièce d'eau plus éclairée, encadrée par deux bosquets d'arbres ; au quatrième plan, un village et une ville « qui ne sont suggérés que par des formes minuscules » ²⁵ ; au cinquième plan, les montagnes bleutées du Riesengebirge ; enfin un ciel d'aube naissante où le jour point peu à peu depuis les montagnes d'arrière-plan jusqu'au premier plan, comme le montre le dégradé du jaune au gris, diffusant peu à peu sa clarté.

**Fig. 1. Caspar David Friedrich, *L'arbre solitaire*, 1822.
Huile sur toile, 55 x 71 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.**

Devant ce tableau, non seulement plusieurs points de vue sont possibles, mais un même point de vue peut être mobile. Il est, bien sûr, possible de fixer son regard en adoptant celui du berger représenté.

[...] Ce berger est bien autre chose qu'un accessoire, il invite au contraire l'observateur, comme c'est souvent le cas chez Friedrich, à entrer dans le tableau avec lui, si bien que nous interprétons la scène en nous réglant pratiquement sur le regard du berger ²⁶.

23. Voir FLECHEUX, Céline, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, Rennes, PUR, « *Æsthetica* », 2009, p. 267.

24. MALDINEY, Henri, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus », *Regard Parole Espace*, Paris, Cerf, 2012, p. 197, souligné par nous.

25. BÖHME, Gernot, *Aisthétique, op. cit.*, p. 192.

26. *Ibid.*

Dès lors, nous nous enfonçons peu à peu dans l'épaisseur du tableau en élevant notre regard pour découvrir ses différents plans délimités par des lignes de composition horizontales : du premier plan jusqu'au ciel en passant par le plateau.

Mais à côté de ce premier point de vue, Böhme en distingue un second : celui qu'adopte le spectateur lorsqu'il parcourt l'arbre depuis sa base jusqu'à sa cime : « en se montrant réceptif au geste de l'arbre, le spectateur cesse de s'identifier au berger. Le regard conduit désormais vers une confrontation directe avec l'arbre »²⁷, faisant signe vers un horizon vertical. Autrement dit, les hauteurs de l'horizon sont plurielles puisque le regard est mobile, comme le soulignait déjà Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* :

Et il y en a autant [d'horizons], pour une verticale donnée, qu'il y a de hauteurs différentes pour le point de vue : car l'œil posé au niveau de la surface de la mer calme voit cet horizon à une distance d'un demi-mille environ ; et si on lève et porte l'œil à sa hauteur habituelle, l'horizon sera éloigné de lui à sept milles ; et ainsi à chaque niveau d'élévation correspond un horizon toujours plus lointain²⁸.

Ainsi « la dislocation de l'ensemble en une somme (ouverte) de moments successifs et le déplacement des points de vue », « modalité essentielle de la réception du paysage en peinture »²⁹, nous invitent à entrer dans la toile en nous offrant différents plans où nous situer. L'espace pictural devient espace de notre corps pour autant que l'horizon constitue la manière dont nous nous rapportons au monde : fixé par la ligne horizontale de notre regard, il se déplace en fonction de nos mouvements, déterminant le champ de mon expérience, ma position dans l'espace et ce qui fait milieu pour moi. Comme l'écrit Straus, « dans le paysage nous sommes entourés d'un horizon ; aussi loin que nous allions, l'horizon se déplace toujours avec nous »³⁰.

Entrer en relation avec son milieu

Mais si le point de vue de l'artiste ou du spectateur-regardeur n'est ni unique, ni immobile, si l'on est moins en face-à-face qu'immergé, le tableau de Friedrich échappe-t-il pour autant au reproche de constructivisme desséchant, homogénéisant et hégémonique ?

27. *Ibid.*, p. 193.

28. VINCI DE, Léonard, *Traité de la peinture*, tr. fr. d'A. Chastel, Paris, Berger Levrault, 1987, p. 190, commenté par FLECHEUX, Céline, *L'horizon, op. cit.*, p. 66 sq.

29. ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014, p. 241.

30. STRAUS, Erwin, *Du sens des sens, op. cit.*, p. 513.

Poursuivons la lecture de Böhme. Loin de me livrer l'expérience d'un espace entièrement disponible où je serai partout chez moi pour autant que je le compose, l'élévation paysagère de Friedrich me placerait, selon lui, dans *une position d'attente* me rendant sensible à un lointain qui n'est pas là, mais que je pressens à travers ce qui sourd *depuis* la stratification des différents plans du tableau. Autrement dit, le lointain n'est pas écrasé en un plat effet de surface par la construction des différentes scènes du tableau mais au contraire affleure depuis la profondeur que la toile ne possède certes pas réellement mais idéellement pour autant qu'elle parvient à l'exprimer. C'est donc la manière dont elle est composée qui parvient à « nous décrire à l'état naissant et dans sa valeur originale [le] mode de surgissement [du réel] »³¹, « le Ah ! des choses »³², la présence du monde dont je ne dispose pas mais que je peux sentir lorsque je me situe dans l'espace, c'est-à-dire lorsque j'entre en relation avec mon milieu en prenant place en lui, comme le berger accoudé à l'arbre. Ainsi la construction du tableau renvoie-t-elle moins à une structure de domination de nos schèmes perceptifs qu'à la finitude de notre expérience : *on ne peut sentir sans s'insérer et cette insertion n'épuise pas la richesse du milieu*. Elle ne donne pas à voir par transparence mais à sentir dans une densité dont le fond se dérobe toujours.

LES ÉLÉMENTS ATMOSPHÉRIQUES COMME SUJETS DE LA PEINTURE DE PAYSAGE

Le lointain en jeu est à la fois spatial, celui des confins de la plaine et des montagnes, de l'au-delà des sommets et de l'infinité du ciel, mais aussi et peut-être avant tout cosmique : la naissance du jour, selon le titre initial du tableau³³, qui ne peut être localisée à proprement parler mais surgit de la hauteur du fond idéal de la toile. À l'aune de la notion d'« élément atmosphérique » se dévoile le véritable sujet du tableau et son attention à la nature comme processus vivant.

31. KAUFMANN, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1999, p. 308.

32. MALDINEY, Henri, « Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus », *Regard Parole Espace*, op. cit., p. 198.

33. Parfois intitulé *Paysage campagnard à la lumière matinale*, *L'arbre solitaire* constitue avec *Lever de lune au bord de la mer* (1821) un diptyque sur les heures de la journée.

L'expérience picturale comme expérience de l'amplitude

Si le lointain spatial n'est pas là, il se manifeste cependant selon une modalité paradoxale d'invisibilité en voie de visibilisation, grâce à la perspective aérienne où vient se perdre le regard. On ne le perçoit pas mais on le pressent dans la brume qui se dissipe et le fondu des couleurs. Se situant au-delà de notre regard, derrière les montagnes et à la limite de la plaine, il n'en constitue pas moins le soubassement à partir duquel ces deux reliefs surgissent. Quant au lointain cosmique, il est présent sur le mode de l'éclosion.

Malgré le calme que dégage l'ensemble, on sent que le jour est en train de se lever ; en partant du premier plan plongé dans l'ombre, le regard passe vers le plateau déjà touché par les premiers rayons du jour et vers le ciel dont l'éclat est presque écrasant. L'arbre fait parcourir à notre regard le même chemin par son impression de mouvement, pour nous livrer à la lumière sur sa cime dénudée, de façon encore plus exposée et plus radicale ³⁴.

Et en effet, Friedrich grâce à son travail sur l'ombre et la lumière, sur le dégradé depuis la clarté du soleil levant jusqu'à l'obscurité nocturne qui persiste aussi bien sur la terre que dans le ciel avec non seulement la teinte mais la matière même des nuées, diaphanes à l'arrière-plan, épaisses au premier, donne à sentir le temps, celui non pas des horloges mais de l'alternance rythmique du jour et de la nuit. Il peint la fragile promesse de l'aube et nous la fait éprouver, en nous rendant réceptifs à sa naissance et à son pouvoir de transformation et d'animation du paysage. L'usage de la perspective aérienne ouvre ainsi dans la toile un espace qui n'est ni fixe ni permanent, où le lointain en suspens apparaît dans une paradoxale proximité diffuse.

Ainsi pouvons-nous mieux comprendre la formule de Straus, si déconcertante dans une première lecture : « la peinture de paysage ne représente pas ce que nous voyons, en particulier ce que nous remarquons en considérant un lieu donné – le paradoxe est inévitable – elle rend l'invisible visible, mais comme chose dérobée, éloignée. Les grands paysages ont tous un caractère visionnaire. La vision est ce qui de l'invisible devient visible » ³⁵. L'espace représenté se révèle donc fort loin de la *res extensa* cartésienne de laquelle Philippe Descola rapproche la peinture paysagère ³⁶. Comme l'affirme Böhme sans ambages dans

34. BÖHME, Gernot, *Aesthétique*, op. cit., p. 192.

35. STRAUS, Erwin, *Du sens des sens*, op. cit., p. 519.

36. Voir DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 96-97.

une analyse portant sur la peinture de paysage en général et non sur le seul tableau de Friedrich :

Dans l'expérience du paysage [peint], l'espace comme *l'ouvert* et l'indéterminé, comme pure *amplitude* est déjà contenu. On a cherché à inclure théoriquement cet ouvert de la perspective aérienne dans la théorie classique de l'espace et, ainsi à en limiter la portée. L'exemple classique réside ici dans l'interprétation du bleu du ciel dans le cadre de la *topologie* comme un corps entouré, à savoir la sphère des étoiles fixes qui nous enveloppe. L'expérience, ou à tout le moins notre expérience, est différente. C'est précisément l'expérience d'une amplitude indéterminée³⁷.

Du Landschaft vers l'Erdleben : des éléments physiques aux forces vitales

Permettant de ressaisir le lever du jour dans une catégorie plus vaste, la notion d'« élément atmosphérique », développée dans un chapitre antérieur de *Aisthétique*³⁸, invite à ne pas faire trop vite de la faible place accordée au règne animal sous la forme d'un troupeau de moutons, le symptôme d'une esthétisation morbide du monde, le dépeuplant des vivants qui en font la richesse. En-deçà de l'attention à la multiplicité des habitants de notre planète, le tableau de Friedrich donne, en effet, à sentir une de ses pulsations fondamentales : sa *rythmisation* à travers le lever quotidien du soleil, qui s'étend sur le paysage en le faisant apparaître dans un mouvement dynamique de bas en haut, scellant par là-même l'union de la terre, de l'eau et du ciel. En ce sens, le paysage du tableau relève moins d'un *Landschaft* statique que d'une *Erdleben* (vie de la terre) selon la distinction introduite par le peintre Carl Gustav Carus dans ses *Lettres sur la peinture de paysage*³⁹.

Comment comprendre cette notion d'« élément atmosphérique », « classe importante de sujets artistiques »⁴⁰ à laquelle Böhme rattache des éléments aussi flous et diffus que l'automne, le crépuscule, la nuit ou encore le vent, etc. ? Sous ce terme, Böhme souhaite réactiver le concept de « demi-chose » introduit par Hermann Schmitz pour qualifier des phénomènes perceptifs qui ne sont ni des choses ni des qualités⁴¹. À

37. BÖHME, Gernot, « Les atmosphères comme objet de l'architecture », tr. fr. par M. Labbé, *Les cahiers philosophiques de Strasbourg*, n. 46, vol. 2, 2019, p. 185 <doi.org/10.4000/cps.3435>.

38. BÖHME, Gernot, *Aisthétique*, op. cit., p. 74 sq.

39. CARUS, Carl Gustav, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, tr. fr. par E. Dickenherr et alii, Paris, Klincksieck, 1983, p. 109.

40. BÖHME, Gernot, *Aisthétique*, op. cit., p. 78.

41. Voir SCHMITZ, Hermann, *System der Philosophie*, Bonn, Bouvier, 1978, § 245.

la différence des premières, les demi-choses sont dépourvues de substantialité, c'est-à-dire de permanence dans le temps ; à la différence des secondes, elles se caractérisent par leur indépendance et leur consistance (elles peuvent faire des choses et ont des propriétés).

Ainsi le véritable *sujet* – ce terme devant être compris dans son écart avec celui d'objet – du tableau de Friedrich est-il l'aube se manifestant comme *une situation sensible* entrelaçant une spatialité diffuse avec une dynamique temporelle, qui éclaire et réchauffe les différents plans du paysage en permettant de les distinguer, et qui peut être qualifiée de fraîche, vive, ou encore cristalline. N'existant que dans son apparaître ⁴², relevant en ce sens d'une réalité actuelle (*Wirklichkeit*) et non factuelle (*Realität*) ⁴³, elle se révèle seulement à travers différents « indices » que Böhme qualifie de « caisses de résonance » ⁴⁴, en l'occurrence principalement les variations lumineuses du relief, mais aussi la suspension du souffle du vent, si caractéristique du lever du jour, comme le montre l'immobilité des frondaisons contrastant avec la dynamique de recul de l'ombre.

Or, de manière tout à fait remarquable, Böhme considère que les éléments atmosphériques sont « des formes d'expression ou d'actualisation de la nature *elle-même* » ⁴⁵, ce qui signifie que loin de faire de la nature un simple décor, l'écrin inerte de la rêverie d'un berger, le tableau de Friedrich nous la rend sensible comme *processus vivant et unitaire*, comme jeu de forces dynamiques. Autrement dit, en nous faisant entrer dans l'espace représenté grâce au travail sur les horizontales qui nous accueillent en nous ouvrant sur un ailleurs, en rendant sensible l'aube, le tableau nous fait expérimenter qu'*en-deçà* des êtres vivants peuplant la terre, de ses individus singuliers et distincts par leur forme que sont les plantes et les animaux, les phénomènes que l'on qualifie de physiques, de climatiques, de météorologiques sont *déjà* eux-mêmes profondément animés, tissant dans une même et vaste trame les différents habitants du monde, les faisant sonner les uns avec les autres pour autant qu'ils les enveloppent et les affectent.

42. Voir BÖHME, Gernot, *Aesthétique, op. cit.*, p. 77 : « Nous pourrions dire qu'avec les demi-choses, nous avons affaire à de purs phénomènes, c'est-à-dire à des apparitions qui ne *sont* qu'aussi longtemps qu'elles apparaissent, et qui ne constituent pas l'apparition *de* quelque chose ».

43. Il emprunte la distinction entre *actual fact* et *factual fact* à ALBERS, Josef, *L'interaction des couleurs*, tr. fr. par C. Gilbert, Paris, Hazan, 2008, p. 77.

44. BÖHME, Gernot, *Aesthétique, op. cit.*, p. 79.

45. *Ibid.*, souligné par nous.

C'est dans cette perspective que Böhme, réactivant le projet inaugural de Baumgarten⁴⁶ et prenant ses distances avec l'esthétique cognitive, peut parler d'une *connaissance sensible* de la nature (réelle ou représentée) à l'œuvre dans l'expérience esthétique ainsi dessinée.

Nous constatons ainsi qu'en dégageant l'élément atmosphérique, nous avons désigné un premier élément propre à la nature esthétique. Des réalités telles que le matin, la nuit, le vent ou l'automne font partie de la nature. Il est vrai que la nature dont nous parlons alors n'est pas celle des sciences naturelles, ni celle de l'esthétique classique, mais plutôt celle de notre expérience quotidienne, et surtout d'une esthétique qui se comprend comme *connaissance sensible de la nature*⁴⁷.

De fait, c'est bien l'élémental qui constitue le sujet d'un grand nombre de peintures paysagères, qu'il s'agisse de l'aube, du crépuscule, du vent, de la nuit, du froid, du printemps, etc. Élémental donné à sentir dans sa réalité actuelle et non factuelle, dans sa dynamique d'apparition enveloppante et non localisable qui dissout les frontières entre les êtres et renvoie à une communauté de situation.

Mais dans la mesure où cette sensation est de l'ordre d'un effet affectif selon les termes mêmes de Böhme, puisque l'expérience de l'élément atmosphérique permet d'éprouver des atmosphères⁴⁸ et que celles-ci se définissent comme « des espaces de présence charnelle »⁴⁹, affectivement ressentis, un soupçon voit aussitôt le jour. Si la connaissance sensible en jeu dans la peinture paysagère est celle de la nature comme fond élémental auquel nous participons et se manifeste dans une expérience affective, ne court-on pas le risque de la réduire à un simple support de projection émotionnelle ? Ne faut-il pas craindre à l'instar d'un certain nombre de critiques de la peinture paysagère que l'attention à l'élémental soit moins une attention à la manière dont la nature s'actualise comme processus vivant *qu'une extériorisation de nos propres états d'âme* venant recouvrir les sujets représentés ? L'animation à l'œuvre dans la peinture paysagère ne découlerait-elle pas moins de l'attention aux dynamiques de la nature que de l'irrigation de la toile par des émotions humaines, trop humaines masquant la richesse

46. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, tr. fr. par J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, p. 31 *sq.*

47. BÖHME, Gernot, *Aisthétique*, *op. cit.*, p. 90, souligné par nous.

48. *Ibid.*, p. 79.

49. BÖHME, Gernot, « Les atmosphères comme objet de l'architecture », *art. cit.*, p. 190.

des significations propres au paysage ⁵⁰ ? La perspective aérienne de *L'arbre solitaire*, le caractère non localisable de la lumière, l'indistinction relative des espèces végétales et des individus du troupeau renverraient alors moins à notre expérience quotidienne de notre insertion dans un milieu vivant qu'à l'expression exacerbée de nos affects qui « flouteraient » le monde.

DE L'AFFECTIVITÉ IMMANENTE AU PAYSAGE PICTURAL

C'est ici que le recours à la notion d'atmosphère bohémienne se révèle particulièrement précieux. En effet, cette dernière permet de penser la tonalité affective du paysage *comme sa teneur propre* et non comme une extériorisation de notre propre émotivité. De même que selon Erwin Straus, « le bruit est effrayant par lui-même » et non en raison de « l'action rémanente d'expériences antérieures de danger et de menace » ⁵¹, de même le paysage de *L'arbre solitaire* peut être dit, à l'aune de la perspective de Böhme, serein et implacable *par lui-même* et non en raison d'un prétendu transfert psychologique, qui peut certes intervenir dans une approche herméneutique mais non dans l'expérience initiale de la toile.

L'ontologie trouble des atmosphères

Dans l'analyse du philosophe allemand, l'atmosphère constitue un entre-deux, à la lisière de l'objectif et du subjectif : de l'objectif puisqu'elle naît de l'apparence concrète des propriétés d'un objet, et du subjectif puisqu'elle affecte celui qui en fait l'expérience, mais il faut bien comprendre que l'affectivité en jeu dans l'atmosphère est d'abord et avant tout « un état *commun* au sujet et à l'objet » ⁵². Lorsque l'on parle d'un crépuscule mélancolique, c'est certes parce que l'on ressent soi-même un certain *spleen*, mais aussi parce que des derniers rayons du soleil couchant, de la pénombre qui lentement surgit, de l'humidité qui descend peu à peu et de l'étouffement progressif des sons se dégage de manière intrinsèque cette tonalité affective.

Ce faisant, l'un des apports décisifs de l'analyse de Gernot Böhme est de couper le lien entre affectivité et subjectivité pour penser la possibilité d'une valeur affective *immanente aux situations* qui vient

50. Voir ZHONG MENGUAL, Estelle et MORIZOT, Baptiste, « L'illisibilité du paysage », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, 2018, p. 92.

51. STRAUS, Erwin, *Du sens des sens*, *op. cit.*, p. 239.

52. BÖHME, Gernot, *Aesthétique*, *op. cit.*, p. 69.

colorer ce que l'on ressent sans en procéder. Récusant tout dualisme premier entre sujet et objet de la perception, il dévoile par là-même la parenté ontologique fondamentale sous-tendant leur distinction (leur « unité actuelle »), et enrichit considérablement la compréhension de l'expérience esthétique.

Ce qui est « actuellement » réel dans ce sens-là, c'est ce qui est donné dans la perception en acte ; ce qui est « factuellement » réel est de l'ordre d'un objet qui pourra se situer derrière ce qui est perçu. Pour l'esthétique, les atmosphères constituent par conséquent la réalité première et décisive ; *elles sont la co-présence sensible du sujet et de l'objet, leur unité actuelle, à partir de laquelle on pourra séparer par l'analyse ces deux pôles eux-mêmes* ⁵³.

Résonnant avec la manière dont Mikel Dufrenne pense les qualités expressives du réel indépendamment de toute projection émotionnelle ⁵⁴, l'atmosphère bohémienne peut se comprendre comme *l'aura expressive exhalée par les phénomènes*. Renouvelant la catégorie ontologique de la propriété en invitant à penser les qualités des choses comme les caractères par lesquels elles se manifestent et non comme leurs déterminations intrinsèques, l'extase désigne, en effet, « ce par quoi les choses font sentir leur présence » ⁵⁵. Ce qui invite dès lors à définir l'atmosphère comme l'espace dans laquelle la chose rayonne, espace vibratoire qui possède une consistance propre et affecte celui qui le sent.

Éprouver la communauté du vivant

C'est dans cette perspective que Böhme se réfère à la physiognomonie mais en la coupant de tout anthropomorphisme. S'inscrivant dans le sillage de Goethe et de Humboldt ⁵⁶, il considère que si les objets, les lieux ou les individus ont un caractère, ce n'est pas parce qu'ils exprimeraient par leurs qualités sensibles telle ou telle intériorité cachée mais parce que ce caractère est éprouvé *dans la manière même dont ils se manifestent*, de sorte qu'il faut s'attacher à la

53. *Ibid.*, souligné par nous, p. 70.

54. Voir DUFRENNE, Mickel, *La notion d'« a priori »*, Paris, PUF, 1959, p. 209-210 : « Les qualités expressives que révèle l'expérience ont immédiatement un sens pour nous. Ces qualités ne sont pas la projection de notre émotion sur l'objet, mais elles sont plutôt ce qui déclenche notre émotion, si émotion il y a, elles ont un sens que l'objet nous propose. Pas simplement l'homme d'ailleurs, un paysage, une œuvre d'art, aussi bien que n'importe quel objet, s'il est expressif ».

55. BÖHME, Gernot, *Aïsthétique. op. cit.*, p. 165. Voir aussi « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique », tr. fr. par M. Le Calvé, *Communications*, n. 102, 2018/1, p. 35 sq.

56. BÖHME, Gernot, *Aïsthétique, op. cit.*, p. 135-136.

phénoménalité de leur apparition. Il peut dès lors reprendre à son compte les termes de Humboldt pour considérer que la « tâche de la peinture de paysage » est de « saisir » et de « restituer l'impression globale d'une contrée », c'est-à-dire son sens affectif immanent, « autochtone » selon le terme de Merleau-Ponty ⁵⁷, qui procède d'éléments comme « l'azur du ciel, la forme des nuages, les vapeurs qui se forment autour des objets lointains, l'éclat du feuillage, le contour des montagnes » ⁵⁸.

Selon le géographe, le peintre doit moins relever les éléments constitutifs du paysage à la manière d'un naturaliste que transmettre « à l'observateur qui n'a pas l'occasion de voyager dans ces contrées lointaines quelque chose de la *Stimmung* qu'une nature grandiose et créatrice insuffle aux artistes » ⁵⁹. Il devra certes pour cela représenter les déterminations objectives du paysage, ce qui implique de leur prêter attention et de les connaître, mais en les peignant au plus près de la manière dont elles apparaissent dans l'expérience sensible. Il s'agit donc de les donner à voir comme « extases » et non comme propriétés, ce qui engage bien l'esthétique comme connaissance sensible, c'est-à-dire comme mode d'accès à la réalité des phénomènes comme phénomènes. Ce faisant, la perspective böhmiennne revient sur la coupure kantienne du sentir et du connaître mais en ouvrant, dans le sillage de Baumgarten, la possibilité d'une connaissance qui ne vise pas tant à déterminer des propriétés qu'à rendre compte de leur modalité d'apparition. En-deçà des lectures herméneutiques anthropomorphisant le chêne comme symbole de la destinée humaine ⁶⁰, *L'arbre solitaire* permet ainsi de connaître sensiblement l'éclosion de l'aube par l'attention portée à la luminosité progressive soulignant les courbes des montagnes, à la suspension des gouttes d'eau de la rosée matinale capturées par les plantes aquatiques, à la tombée du vent mollissant dans les feuillages. Selon la recommandation de Friedrich lui-même, « il faut que tu voies de tes propres yeux et que tu reproduises fidèlement les objets tels qu'ils t'apparaissent ; reproduis-les dans le tableau selon l'impression qu'ils

57. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 28.

58. HUMBOLDT DE, Alexandre, *Cosmos. Essai de description physique du monde*, tr. fr. par H. Faye, Paris, éditions UTZ, 2000, p. 420-421, cité par Gernot Böhme, *Aïsthétique, op. cit.*, p. 137-138 (ainsi que dans *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin, Suhrkamp, 1995, p. 144-145).

59. *Ibid.*

60. Voir l'interprétation du tableau proposée par EBERLE, Martin, *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*, Gießen, Anabas, 1980, p. 240 sq.

produisent sur toi »⁶¹. La fidélité au détail des apparences objectives est indissociable de celle à l'effet de leurs apparences⁶².

Exemplaires de cette perspective, les paysages de montagne de Carl Gustav Carus mentionnés par Böhme⁶³ s'appuient sur la connaissance qu'a le peintre des différentes strates géologiques des massifs alpins mais aussi sur son effort pour s'attacher à la manière dont elles sont ressenties. En effet,

on ne peut [...] absolument pas ignorer que les différentes grandes espèces de masses montagneuses se caractérisent par divers contours et dessins, que les montagnes originelles par exemple se distinguent par des formes abruptes et pointues, les plus basses de ces montagnes, qui ont subi l'érosion, par des croupes grandioses et onduleuses, les formations trachytiques, apparues plus tard, par des parois rocheuses et des aiguilles abruptes surgies violemment, les volcans par des sommets et des coupes levés comme des bulles, les montagnes de transition ou sédimentaires par des crêtes s'étendant sur une grande distance et clairement transformées par les courants violents des eaux originelles⁶⁴.

Mais cette connaissance des éléments producteurs d'atmosphère ne vise pas dans un souci didactique à constituer un imagier réaliste et exhaustif de géologie, elle nourrit un « art de la représentation de la vie de la terre », une *Erdlebenbildkunst*, version esthétique de l'hypothèse Gaïa.

**Fig. 2. Carl Gustav Carus, *Haute Montagne*, vers 1824.
Huile sur toile, 136 x 171 cm. Essen, Museum Folkwang.**

En effet, la réalité actuelle des différentes strates géologiques et du relief dans un tableau comme *Haute Montagne*, grâce au travail réalisé par le peintre sur la lumière et les différentes nuances de couleur, sur la veine et la texture des pierres, ainsi que le dessin des différents sommets, donne à éprouver tout à la fois la vitalité et la puissance des forces qui courent sous le sol mais aussi la longévité de notre planète s'inscrivant dans une vaste histoire lui ayant donné son visage actuel. Si signification il y a, elle n'est pas plaquée de l'extérieur mais constitutive de la forme sensible et demande pour être appréciée à être soulignée par un travail

61. Cité dans CARUS, Carl Gustav, *Neuf lettres sur la peinture de paysage*, *op. cit.*, p. 154.

62. Voir ARASSE, Daniel, *Le détail*, *op. cit.*, p. 118.

63. BÖHME, Gernot, *Aesthétique*, *op.cit.*, p. 138 et *Atmosphäre*, *op. cit.*, p. 146-148.

64. CARUS, Carl Gustav, *Zwölf Briefe über das Erdleben*, Stuttgart, Balz, 1841, p. 164-165, notre trad.

proprement pictural de recomposition. Le peintre a ainsi choisi de ne pas se placer au niveau de la Mer de glace mais d'une faille, mise en valeur par les lignes obliques et le noir sourd de la roche granitique : elle vient encadrer tel un écrin la découpe fortement accentuée des Grandes Jorasses en les faisant émerger de manière dynamique du fond du tableau. Elles surgissent comme un corps intensément présent. La vie qui irrigue la montagne n'est pas une projection animiste mais la manière dont les forces telluriques se manifestent dans leur expression sensible. *Haute montagne* parvient à nous faire éprouver notre communauté de vivant avec la terre en faisant déchoir l'homme de son piédestal : nous ne sommes pas les seuls êtres pris dans une évolution.

CONCLUSION

In fine, l'esthétique des atmosphères ouvre la voie à une « théorie esthétique de la nature »⁶⁵ dont participe la peinture de paysage. À l'encontre de la critique massive d'un Allen Carlson à l'égard d'une peinture paysagère dualiste et simplificatrice, ou de la critique, oh combien plus subtile et stimulante d'Estelle Zhong Mengual, distinguant entre différentes approches, la perspective de Böhme permet d'envisager la peinture de paysage, notamment dans son versant romantique si souvent décrié, comme *un mode de connaissance sensible inédit de la nature* qui intensifie notre rapport à elle. Ce que nous donne à connaître la peinture de paysage par sa composition, son attention à des éléments aussi diffus que la naissance du jour et sa capacité à nous toucher, c'est que notre rapport premier et fondamental à la nature est celui de la sensation de multiples présences corporelles qui résonnent en moi et me transforment. L'analyse de Böhme invite ainsi à penser ce genre pictural comme se situant au plus près de notre expérience initiale du monde, de la présence de ce qui n'est pas nous, sans nous être pour autant étrangers ou indifférents. De manière extrêmement vivifiante, Böhme considère que cette « nouvelle esthétique de la nature » possède une dimension critique contre les approches *seulement* scientifiques, y compris écologiques de notre rapport à la nature⁶⁶ : en effet, l'attention en-deçà des lectures symboliques à la dimension atmosphérique des toiles, à l'actualité de ce qu'elle dépeignent, nous donne à connaître notre immersion dans un tissu de relations qui sans être nous, nous traversent et constituent la manière dont nous sommes présents à nous-mêmes, ce

65. BÖHME, Gernot, *Aesthétique, op. cit.*, p. 31.

66. *Ibid.*, p. 226.

qui est non seulement une belle définition de l'identité, mais aussi et sans doute de manière encore plus cruciale dans un projet critique, un formidable ressort pour activer le souci de notre milieu, en nous reliant à lui de manière plus active, consciente et émerveillée. Si le peintre doit bel et bien connaître certains des éléments constitutifs du paysage, leur représentation délivre pour sa part une connaissance spécifique, à la fois sensible et affective : celle de la connexion intime des êtres, de leur parenté malgré leur altérité, ce que l'on peut nommer la communauté du vivant ⁶⁷.

67. Voir RANCIERE, Jacques, *Le temps du paysage*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, p. 115.