

Serge BRIFFAUD. 2019. « Quand le paysage vint à l'image », dans Christian Germanaz, Vilanee Tampoe-Hautin, Florence Pellegrin (sous la dir. de), *Image et savoir. Interrogation transversale*, Saint-Denis : Presses Universitaires Indianocéaniques, p. 73-90.

## QUAND LE PAYSAGE VINT A L'IMAGE

Serge BRIFFAUD

PASSAGES - UMR 5319 du CNRS – ENSAP de Bordeaux

S'il semble opportun d'évoquer ici le paysage, c'est que les spéculations théoriques dont cette notion a fait l'objet depuis près de deux siècles, à la croisée des champs de pensée et des disciplines, n'ont cessé de porter une interrogation fondamentale et simultanée sur la nature de l'image et du savoir. Deux idées, inséparables l'une de l'autre, traversent dans la longue durée ces spéculations :

— La première est que le paysage n'est pas immanent à la conscience ou au regard humain ; qu'il n'est pas un simple donné perceptible, depuis toujours et partout à portée de regard, mais plutôt une forme spécifique d'appréhension de « la nature » et du monde environnant, datable et culturellement déterminée. Poser ainsi la question du paysage n'est pas poser celle des contenus d'une perception ou d'une représentation, mais plutôt et à la fois celle du mode d'objectification du monde environnant — de la forme sous laquelle il apparaît et s'offre à être représenté — et celle de la nature du regard et de la représentation eux-mêmes. C'est donc poser le problème des fondements mêmes de la construction de notre connaissance du monde, dans son rapport à l'expérience sensible que nous en avons.

— La seconde idée est que le paysage est de nature fondamentalement iconique ; qu'il est une vision du monde médiatisée par l'image et qu'il trouve ses racines, en tant que manière de voir, dans ce moment de l'histoire de l'image occidentale où elle devient *présentation* ou *représentation* d'un « monde extérieur », voire d'une « nature » dès lors associée à ce qui s'offre à la perception sensorielle, que ce soit sur le mode de l'assimilation pure et simple, ou d'un rapport plus ou moins complexe et opaque entre un représentant et un représenté, une trace, ou un vestige et la réalité substantielle qu'il révèle. Certains auteurs ajoutent, nous le verrons, que ce moment paysager de l'image ne peut être séparé de celui où se dessinent les fondements de la méthode scientifique moderne.

Durablement charpenté par cette axiomatique, le discours sur le paysage apparaît ainsi profondément inscrit dans une quête des origines, qui l'a souvent amené à prendre la forme d'un « grand récit » de fondation, relatant les circonstances du co-engendrement d'un monde regardé et de son observateur humain (Briffaud 2014). Il s'agira ici dans un premier temps de remonter aux sources de ce discours, en explorant ses origines

romantiques, avant de questionner le sens de sa reconduction dans les spéculations dont la question du paysage a fait l'objet ces dernières décennies.

### **L'avènement du paysage ou la « pâques des yeux »**

C'est au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles qu'apparaît, en Occident, un discours théorique sur le paysage, l'embrassant à la fois et souvent simultanément en tant qu'objet de création artistique — pour la peinture et l'art des jardins, et bientôt pour la photographie — d'observation et d'étude scientifiques. En lien ou non avec les spéculations artistiques et au moment où naissent à la fois la philosophie esthétique et les sciences de l'homme, le paysage commence alors à apparaître comme l'un des terrains privilégiés d'une interrogation sur les modalités psychologiques et culturelles du rapport de l'homme à son environnement. Au-delà, il apparaît associé à une reconstruction de la figure du sujet percevant et observant, fondée sur le constat de la participation de ce dernier à l'institution-même de la réalité d'un monde qui ne peut plus, dès lors, être considéré vraiment comme « extérieur » (Recht 1989, Crary 1994). Le paysage s'installe, à cette époque, dans cette lisière épaisse où s'interpénètrent et s'hybrident ce que nous percevons et ce que nous projetons, le monde que nous habitons et celui dont nous sommes habités, ce qui s'étend devant et ce qui se cache derrière le regard ; en un mot, dans cet espace que libère le renoncement à croire en une nature-objet, complètement séparable du sujet qui la perçoit et la représente<sup>1</sup>. Et c'est au paysage qu'il revient, ou pourrait revenir, aujourd'hui encore, de faire exister cet entre-deux, qui est surtout un entrelacs, où nature et humanité s'entremêlent inextricablement ; espace dont les réductionnismes, objectivistes ou culturalistes, l'ont souvent expulsé, mais vers lequel il fait néanmoins régulièrement retour, comme vers le nœud d'un problème inéquitable.

Ce qui, sous les traits du paysage, ré-émerge en cette lisière, autour de 1800 et dans le demi-siècle qui suit, c'est une nature que l'homme occidental avait perdue de vue et avec laquelle il avait totalement rompu, à force de la repousser à distance en tentant de l'objectiver, mais aussi et dans le même mouvement en s'entourant toujours plus d'artefacts technologiques, ainsi qu'en s'exilant dans le monde dénaturé des villes.

En 1855, dans leur *Journal*, les frères Goncourt font ainsi du paysage une « Pâques des yeux », réincarnation d'une nature dont l'homme est le fossoyeur :

« Oui, le vieux monde se retourne vers son enfance, vers le berceau vert et bleu où vagit son âme héroïque. [...] Étrange bizarrerie ! C'est quand la nature est condamnée à mort, c'est quand l'industrie la dépèce, quand les routes de fer la labourent, quand elle est violée d'un pôle à l'autre, quand la ville envahit le champ, quand la manufacture parque l'homme, quand l'homme enfin refait la terre, comme un lit – que l'esprit humain s'empresse vers la nature, la regarde comme jamais il n'a fait, la voit, cette mère éternelle, pour la première fois, la conquiert par l'étude, la surprend, la ravit, la transporte et la fixe vivante et comme flagrante, dans des pages et dans des toiles d'une vérité

---

<sup>1</sup>. Ce phénomène n'est sans doute pas dissociable de la construction contemporaine, notamment dans les pays européens qui contribuèrent le plus à alimenter ces spéculations (l'Allemagne et l'Angleterre en premier lieu), de « figures paysagères de la nation » (Walter 2004), le paysage apparaissant ainsi impliqué à la fois et simultanément à l'échelle de l'individu et de la communauté dans la reconnaissance du caractère substantiel des êtres et des pouvoirs de produire en leur for intérieur la réalité même du monde qui les entoure. Cf. aussi à ce sujet Décultot, 2001.

sans pair. Le paysage serait-il une résurrection, la Pâque des yeux ? »  
(Goncourt 1855)

Un demi-siècle plus tôt, August-Wilhelm Schlegel, voyait cette même rupture entre homme et nature comme une crise du regard, l'Occidental cultivé n'étant selon lui plus capable de percer la cuirasse des concepts qui s'interposent entre lui et le monde environnant, et ainsi de « voir » ce dernier « au nom de la vue » (Décultot 1996, Recht 1989). De ce type de spéculation provient l'idée que l'existence même du paysage serait ainsi conditionnée à la fois à une rupture d'ordre ontologique entre l'homme et la nature, et au désir d'un ressourcement complice d'un décapage du regard, voire d'une forme d'ascèse sensible qui débarrasserait de toute interférence le rapport de l'homme au monde qui l'entoure, tout en le rendant de nouveau transparent à lui-même. C'est, pour Schlegel, à l'artiste, et spécifiquement au peintre de paysage, qu'il revient de reconduire la nature perdue dans le champ du visible — de la « faire voir » de nouveau — en allant la chercher non pas dans le monde immédiatement perceptible, ni dans un passé idéalisé, mais au plus profond de lui-même, là où réside les vestiges enfouis d'une naturalité refoulée. Le paysage qui remonte de ces profondeurs n'est pas la copie illusionniste du « monde extérieur ». Il est (ré)incarnation en pleine lumière de cette substance perdue de soi et des choses. Ce paysage du peintre joue en tant que tel le rôle d'une médiation, permettant au regard de tous de reprendre connaissance de ce dont on s'était éloigné. Pour Schlegel comme pour la plupart des théoriciens qui ont participé à le codifier, cette place assignée à la peinture paysagère demeure néanmoins virtuelle. Le paysage est le grand art du futur, qui doit participer à l'avènement d'un homme nouveau.

Ce paysage médiateur, ainsi installé dans le vide irrémédiablement creusé entre homme et nature, est, quoiqu'il en soit, une image ; et plus encore que cela : une image quintessentielle, absolue, colmatant la faille existentielle la plus menaçante qui soit et assumant, simultanément, un retour à la fonction originelle de l'image : la représentation du mort, ou de l'absent<sup>2</sup>.

Le statut du paysage est dans le même mouvement renversé. En peinture, ce genre avait longtemps été réputé inférieur, adapté à ceux qui, incapable d'atteindre la Nature elle-même, en son idée, doivent se borner à reproduire l'aspect d'un monde extérieur perceptible qui n'en est que le mirage, ou le miroir déformant. La théorie artistique avait ainsi longtemps fait de lui (comme de la nature morte, à laquelle souvent on l'associe) un genre fondamentalement descriptif<sup>3</sup>, producteur d'images vidées de ce sens véritable et profond que seul peut leur conférer le dépassement de leur propre condition, à savoir dans cette capacité que seuls les vrais artistes savent leur donner à ne plus transcrire seulement une situation spatiale saisie à un moment précis, mais à se déployer aussi dans le temps, comme le font les récits du poète. Il revient, on le sait, à la peinture d'Histoire, qui vise à fixer le « moment crucial », contenant à la fois un avant et un après, d'atteindre ce dépassement et de hisser l'image peinte à la hauteur du texte littéraire (selon le principe

---

<sup>2</sup>. « Tel serait le premier effet de la représentation en général. Tel serait le « primitif » de la représentation comme effet : présentifier l'absent, comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus fort, plus intense que si c'était le même. [...] Alberti, au Livre II de son traité de la peinture, écrivait déjà : "Elle [la peinture] a en elle une force tout à fait divine qui lui permet de rendre présents, comme on dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste" (trad. J.-L. Schefer, Macula, 1992). » (Louis Marin, 1993, p. 11).

<sup>3</sup>. À propos du débat sur ce rapport de l'image à la description dans l'Allemagne romantique, cf. Décultot, 2004.

de l'*Ut pictura poesis*) (Lee et Brock 1991). L'Histoire ainsi considérée est le fait des hommes et l'effet de leurs passions. Elle se déroule au premier plan du tableau, souvent sur fond de « paysages » qui certes participent à la signification, mais qui n'en sont, en théorie au moins, que l'instrument, le sujet de la narration occupant les avant-postes de l'image. Cette inféodation du paysage au récit est depuis la Renaissance solidaire de son transport dans un monde idéal, le plus souvent celui des Anciens, où il devient décor des fictions poétiques. Aux yeux des théoriciens du classicisme artistique, ce paysage n'en est, dès lors, plus vraiment un. Ce déplacement l'a mis à l'abri des altérations continues qu'imposent aux êtres et aux choses le temps qui passe ; de la transformation qui masque, mutile, déforme le monde originellement créé, puisque « il ne naît rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant » (Rapin 1675). Le temps de l'Histoire, quant à lui, ne bouscule rien, n'amoindrit et n'ensevelit rien sur son passage. Temps cyclique, temps rond des saisons, il n'affecte rien qui ne renaisse aussitôt en sa forme première. Il passe, en un mot, sur un monde par essence immobile : celui, idéal et conceptuel, de l'origine et du paradis perdu. En ce monde dont l'histoire ne peut être qu'humaine, le paysage, fond de décor du grand théâtre des passions et des mythes, devient « site », mot dont on ignore en général les origines picturales, et l'association originelle, pourtant riche en signification, à une vision néoclassique de la nature et de l'art<sup>4</sup>.

La réhabilitation du paysage, à partir surtout du tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, va de pair avec une forme de renversement de la hiérarchie académique des genres, visant à le replacer tout en haut d'une échelle recomposée des respectabilités artistiques, au nom de sa capacité à satisfaire tout ce que l'on attend de l'Histoire. En apparence donc, nulle remise en cause, dans cette revendication, des principes qui ordonnent les respectabilités artistiques. Mais à y regarder de plus près, il y a bien là le signe d'une rupture culturelle profonde, qui consiste en la naturalisation du changement, la nature devenant, selon la définition qu'en donne le peintre C.G. Carus, plus tard reprise par A. de Humboldt, « ce qui croît et se développe perpétuellement, ce qui n'a de vie que par un changement continu de forme et de mouvement intérieur » (Carus & Friedrich 2003, Humboldt 2000 : t.I, 53).

Appréhendé comme le produit d'une force créatrice que l'artiste possède en partage avec la nature elle-même, le paysage peut prétendre jouer les premiers rôles dans un monde artistique que le principe néoclassique de l'« imitation de la nature » continue à ordonner. En lui, c'est-à-dire en ce en quoi se manifestait naguère encore avec le plus d'évidence la dissemblance du monde actuel et du monde créé, peut dès lors venir se loger le vieux rêve humaniste du retour vers une nature perdue. Avec Schlegel et les Romantiques, l'histoire n'a de fait plus besoin de figures et de scènes humaines — de médiations textuelles — pour entrer dans l'image. Cette force créatrice que le peintre va chercher au fond de lui-même anime tout ce qui vient sous son pinceau. Ce sont toutes les productions de la nature, tout ce que le paysage peut contenir et embrasser, qui est désormais habité par cette force. Les arbres et la montagne, mais les arbres, surtout, en connivence avec la montagne ; les feuilles complices du vent qui les agite ; le volcan qui éructe, détruit et crée simultanément une terre nouvelle... c'est tout cela, désormais, qui fait le récit — qui constitue et incarne cette Histoire, dont la majuscule tend du même coup à perdre sa raison d'être.

---

<sup>4</sup>. « Site » fut en effet d'abord un mot de peintre, qui désignait les paysages placés à l'arrière-plan des scènes ou des portraits.

La peinture de paysage peut dès lors devenir, comme le proclame Carl Gustav Carus, *Erdlebenbildkunst*, art de la représentation de la vie de la terre, qui en chaque surface sur laquelle le regard s'arrête convoque un « contenu » caché, processus dont le paysage directement perceptible est le point d'aboutissement (Carus & Friedrich 2004 [1831]). Le peintre contribue ainsi à mettre à jour les lois qui ordonnent les métamorphoses de la nature. Il se donne une mission scientifique et l'on sait à quel point l'idée — même si elle n'a pas emporté l'accord de tous les peintres <sup>5</sup> — d'une homologie et d'une complémentarité entre les démarches du savant et de l'artiste a habité les spéculations de l'époque romantique sur la nature. L'art rencontre la science à ce point de contact — cet affleurement, cette trace chargée de sens — qu'est désormais devenu le paysage. La réforme du regard est de ce point de vue radicale. Celle qui permet à la peinture de paysage de devenir un art majeur est celle-là même qui dans le domaine scientifique va révoquer le paradigme longtemps dominant de l'*histoire naturelle*. Pour cette dernière, le paysage n'était rien. Seul l'être ou le phénomène isolé pouvait être pertinemment soumis à l'observation scientifique. L'agencement de ces objets et phénomènes dans une vue, les voisinages tels qu'on les peut percevoir dans la nature, n'avaient pas de sens. On ne les voyait que comme le produit du hasard, c'est-à-dire des déplacements et dérangements qu'entraîne le temps qui passe (Foucault 1966). Pour que le paysage commence à signifier *in situ* et devienne un objet d'observation légitime pour le savant, il a fallu qu'une nouvelle « histoire » s'impose, qui n'est plus description ordonnée des productions de la nature, mais exploration des processus ordonnateurs des connexions entre les choses et les êtres, de ces interrelations entre éléments particuliers dont la configuration des ensembles est désormais habilitée à témoigner. Cette histoire est elle-même le peintre des tableaux de la nature, qu'elle compose, proportionne, harmonise et renouvelle. C'est elle qu'il faut désormais saisir et imiter. Le paysage perceptible — c'est-à-dire non plus seulement ce qui est *donné* au regard, mais ce que celui-ci fait venir à la lumière — n'est plus la forme accidentelle et méconnaissable d'une nature originelle que l'on ne peut contempler que les yeux fermés. Elle est désormais là, autour de nous, présente dans le mouvement des êtres et des choses, qui décrit lui-même en petit ce que l'histoire fait en grand. Frémissant au vent qui souffle, submergé par l'onde sauvage, dévoilé par le soleil d'un calme matin d'été, le paysage est devenu une fenêtre ouverte sur les profondeurs abyssales d'une histoire cosmique.

### Alexandre de Humboldt et l'invention du paysage

Ce paysage-là n'appartient pas plus à l'artiste qu'au savant. Interface culturelle, il est l'un des grands paradigmes unificateurs de la vision romantique du monde. C'est essentiellement à A. de Humboldt qu'il reviendra de faire véritablement entrer la théorie du paysage, essentiellement portée par les peintres et les philosophes de l'art, dans les sciences de la nature (Bunkse 1981, Briffaud 2006). Les textes clés, à cet égard, sont d'abord à chercher dans son dernier ouvrage, *Cosmos*, « description physique du monde » dont le projet est ainsi résumé :

« La description physique du monde offre le tableau de ce qui coexiste dans l'espace, de l'action simultanée des forces de la nature et des phénomènes qu'elles produisent. Mais pour bien comprendre la nature, on ne saurait séparer entièrement, et d'une

---

<sup>5</sup> . C.-G Friedrich, en particulier, a contesté ce lien de l'art et de la science à l'occasion, notamment, de la célèbre « querelle du nuage », qui l'opposa à Goethe (Wat 1998, 13-14).

manière absolue, la considération de l'état actuel des choses, de celle des phases successives par lesquelles elles ont passé. On ne peut concevoir leur essence sans réfléchir sur leur mode de formation.

[...] Dans ce sens, la description de la nature est intimement liée à son histoire. Le géologue ne peut concevoir le temps présent sans remonter à des milliers de siècles écoulés.

[...] La forme des roches est leur histoire. » (Humboldt 2000 [1845-1859], t. I, 82-83)

Mais le cosmos de Humboldt a en réalité deux faces, ou plutôt deux histoires : celle de l'observé et celle de l'observateur lui-même. Il réside à la fois dans « la sphère des objets extérieurs » et « la sphère du sentiment », car « pour embrasser l'ensemble de la nature, il ne faut pas s'en tenir aux phénomènes du dehors » mais étudier aussi « comment [la nature] a agi sur la pensée et l'imagination des hommes, suivant les époques et les races, jusqu'à ce que par le progrès des esprits, la science et la poésie s'unissent et se pénètrent de plus en plus. » (*Ibid.*, t. I, 345-346). Le tome II de *Cosmos*, que Humboldt considérait lui-même comme un texte majeur au sein de son œuvre est ainsi consacré à explorer le « Reflet du monde extérieur dans l'imagination des hommes ». Cette matière aussi, comme on l'a compris, est abordée par le savant allemand sous l'angle diachronique, ce chapitre présentant une géohistoire particulièrement fouillée du sentiment de la nature, qui dessine en elle-même un horizon de recherche scientifique nouveau.

Le processus historique décrit par Humboldt est celui qui amène une partie de l'humanité, c'est-à-dire l'Homme européen, à passer d'un sentiment vague et intuitif de la nature, qui a existé depuis les origines de l'humanité, à un sentiment qui se nourrit de la contemplation du cosmos lui-même — *i.e.* de la nature en tant que tout lié dynamique — et se fonde sur l'observation directe et scientifiquement ordonnée du monde environnant. Certains phénomènes ont largement contribué, selon Humboldt, à déciller ainsi le regard des Européens : les migrations et les voyages, par lesquels ces derniers se sont imprégnés de sensations nouvelles et ont pu véritablement éprouver la nature à l'échelle du globe ; mais aussi, simultanément et indissociablement, le développement de la pensée rationnelle, qui a permis le progressif dévoilement des lois de la nature, et ainsi de ce que le savant allemand appelle la « connexité » des phénomènes naturels, favorisant la pénétration du sentiment du cosmos dans chacune des impressions que procure, localement — c'est-à-dire à l'échelle du paysage — la contemplation de la nature.

Dans le chapitre consacré à ce problème au sein de *Cosmos* (Humboldt 2000 : t. I, 407-430), le développement de la peinture de paysage est lui-même envisagé par Humboldt comme l'une des causes et l'un des instruments du progrès du sentiment de la nature, autant que comme sa conséquence. Ce genre artistique commence à jouer un rôle important dans la formation du regard des Européens, selon le savant allemand, quand le processus de la création picturale commence à s'inscrire dans une démarche empirique, qui a pour fondement l'observation directe ; c'est-à-dire, comme on le lit entre ces lignes, quand la démarche de l'artiste devient l'analogie de celle que le savant met au service de la connaissance des lois de la nature :

« [La peinture] exige de la part des sens une variété infinie d'observations immédiates, observations que l'esprit doit s'assimiler, pour les féconder par sa puissance et les rendre aux

sens sous la forme d'une œuvre d'art. Le grand style de la peinture de paysage est le fruit d'une contemplation profonde de la nature et de la transformation qui s'opère dans l'intérieur de la pensée. » (Humboldt 2000 : t. I, 418)

Humboldt propose une histoire de cette attention portée par le peintre à la nature qui l'entoure. Il n'est pas le premier, et la périodisation qu'il propose recoupe au moins en partie celle qu'ont déjà défendue d'autres théoriciens. Elle ressemble en particulier beaucoup à celle qu'avait proposée peu avant lui le peintre anglais John Constable, dans une série de conférences sur l'histoire du paysage données à l'Académie royale de Londres en 1836 (Wat 1998). L'idée qui est au cœur de cette généalogie est elle-même partagée par d'autres, comme Constable lui-même, mais aussi Philipp Otto Runge notamment (Décultot 2009) ; à savoir celle d'une libération progressive de la peinture de paysage, longtemps enfermée dans la gangue de l'Histoire, mais qui tend de plus en plus à prendre elle-même à sa charge la représentation de l'homme lui-même et l'expression de ses sentiments. L'auteur de *Cosmos* innove toutefois en assignant pour déterminant essentiel à cette « invention » du paysage pictural le développement de la connaissance géographique et celui des voyages d'exploration. L'attention portée aux spectacles de la nature ne commence vraiment à se manifester, selon Humboldt, que chez les modernes, à savoir au XV<sup>e</sup> siècle, avec les frères Van Eyck, puis chez Titien, mais de façon plus évidente au XVII<sup>e</sup> siècle, à travers les écoles de peinture hollandaise et romaine. C'est précisément, selon l'auteur de *Cosmos*, à cette époque, que sont produits, *in situ* les premiers tableaux représentant en sa splendeur et son foisonnement la nature tropicale. Or, c'est en cette dernière que réside, pour Humboldt, la source ultime de développement de l'art du paysage, comme, simultanément, du savoir naturaliste. Il revient en effet aux paysages tropicaux, et notamment aux paysages montagnards de la « zone torride » — comme ceux qui, dans les Andes, l'avaient si fortement marqué lui-même — de rassembler sous l'œil de l'observateur ce que la nature disperse à l'échelle du globe, en mettant ainsi à portée d'observation directe des lois et des phénomènes dont l'action n'est pas, ailleurs, accessible aux sens. Si quelques peintres ont côtoyé ces régions, cela n'a pas suffi, pour Humboldt, à ce que l'art de peindre les paysages soit véritablement fécondé par l'observation de ce concentré de nature qu'offrent les tropiques.

« Nous croyons que la peinture de paysage doit jeter, un jour, un éclat que l'on n'a pas vu encore, lorsque des artistes de génie franchiront plus souvent les bornes étroites de la Méditerranée et pénétreront loin des côtes, quand il leur sera donné d'embrasser l'immense variété de la nature, dans les vallées humides des tropiques, avec la fraîcheur native d'une âme jeune et pure. » [Humboldt 2000 : t. I, 417].

Comme d'autres théoriciens en son temps (Carus, Runge, en particulier), Humboldt renvoie ainsi à un avenir annoncé par le présent (et en particulier par le nouveau cours que lui-même a commencé à donner aux sciences de la nature, en les orientant vers l'observation et la généalogie) les perfectionnements de l'art du paysage. Les peintres ont peu à peu appris à faire de l'observation de la nature la source de leurs créations. Mais l'apogée de l'image paysagère n'est pas encore atteinte. Il ne le sera que lorsque l'artiste viendra à la rencontre de paysages dans lesquels s'incarne le cosmos.

## Les théories paysagères contemporaines et le paradigme gombrichien

On ne peut qu'être frappé par la proximité entre certaines spéculations contemporaines sur la notion de paysage — c'est-à-dire une part importante de celles qui ont eu cours depuis le milieu du siècle dernier — avec celles qui viennent d'être évoquées. Il ne s'agit pas là, c'est notable, d'une parenté au sens strict, dans la mesure où les auteurs récents font preuve d'une singulière ignorance à l'égard de leurs prédécesseurs. De nouveau, quoiqu'il en soit, le discours théorique apparaît de fait profondément marqué, durant ces dernières décennies, par l'idée que le paysage ne constitue pas un donné perceptible s'imposant en tout temps et à tous les hommes, mais qu'on doit plutôt le considérer comme une « manière de voir » (Cosgrove 1984) spécifique et contingente, un regard ou un « sentiment » inscrit dans une histoire, advenu quelque part en son cours, qualifiant une ère (et simultanément une aire) culturelle qui réunit les conditions de possibilités de ce ressenti paysager du monde, ou encore (et cette nuance constitue longtemps ce qui sépare les théories paysagères anglo-américaines et françaises), des groupes sociaux dominants porteurs de cette vision et de ce mode de représentation du monde environnant (Brunon 2006, Briffaud 2014). On retrouve enfin, au cœur même de ces spéculations théoriques, l'idée que le paysage est d'essence iconographique, voire picturale. Doit-on pour autant en conclure que le paysages des Romantiques et celui des théoriciens contemporains n'en font qu'un ; et que les spéculations paysagères d'aujourd'hui n'auraient fait que reconduire et revitaliser un paysage d'hier ?

L'essai de l'historien de l'art Ernst Gombrich sur « L'essor du paysage et la théorie artistique à la Renaissance », publié en 1953, constitue, au regard des contributions contemporaines à la théorie du paysage, une sorte de discours paradigmatique. Ce texte présente le scénario, très largement repris par la suite, de l'émergence d'un « pur » paysage peint, dont est posée à la fois l'existence et la pertinence en tant qu'objet historique majeur (Brunon, 2006). L'idée-clé de Gombrich apparaît dans ces quelques lignes :

« ... alors que l'on considère d'habitude que la « découverte du monde » est le principal motif qui explique l'essor de la peinture de paysage, nous avons presque envie de renverser la formule et d'affirmer l'antériorité de la peinture sur le « sentiment » du paysage. » (Gombrich [1953] 1983, 33)

Il reviendrait donc à la peinture de faire exister et éprouver le paysage ; de le rendre présent au regard en lui donnant prise sur une réalité demeurant sans elle inaccessible à la sensibilité et au sentiment. On retrouve ici Schlegel et son idée du peintre qui (ré)apprend à voir la nature, mais aussi la culture du pittoresque, qui depuis l'aube XVIII<sup>e</sup> siècle a consacré le relevé des analogies entre le tableau et le réel perceptible comme le jeu par lequel une élite exerce et démontre sa compétence sensible (Cosgrove 1984). Parmi les théories paysagères qui s'inscrivent le plus clairement dans le paradigme gombrichien, celle d'Alain Roger, qui conditionne l'existence du paysage à l'« artialisation » du « pays » est celle qui s'apparente sans doute le plus à une reconduction du pittoresque, comme mode d'appréhension sensible et comme support de distinction sociale (Roger 1982, 1997). La géographie anglo-américaine a construit, ces dernières décennies, la critique de ce regard pictural, apanage des détenteurs du capital et outil de la domination impériale, le mode paysager de vision conférant un « pouvoir visuel [qui] prolonge le pouvoir exercé par les hommes sur l'espace possédé » (Cosgrove 1984 ; cf. aussi notamment Mitchell 2002). Cette critique, comme le remarque Michael Jakob, renforce plutôt qu'elle ne la relativise l'orientation générale du discours dominant sur le

paysage et son essence picturale, en tant qu'il est orienté vers l'idée d'une « invention » et d'une « conquête » du monde occidental (Jakob 2011, 9).

Pour Gombrich et ses émules, parmi lesquels on peut notamment ranger Régis Debray (Debray 1992), le géographe Augustin Berque (Berque, 1995) et l'anthropologue Philippe Descola (Descola 2011), la médiation picturale à l'origine d'un sentiment paysager du monde est devenue possible à partir de la Renaissance. Celle-ci est pointée comme le moment où le paysage devient, virtuellement au moins, un sujet de peinture se suffisant à lui-même, cessant d'être le fond de décor de scènes référées à des textes sacrés ou profanes ; c'est-à-dire un « *vu* anodin en marge d'un *lu* primordial » (Debray, 1992, 271). Ce moment de la « conquête » d'une vision et d'une représentation paysagère du monde serait ainsi celui où la peinture épure son discours, revenant, pour ainsi dire, à elle-même, en repoussant le devoir de signifier. La double invention, picturale et visuelle, du paysage serait solidaire, au seuil de la modernité, d'un nettoyage de l'image et du regard, d'une évacuation des croyances et des savoirs qui empêchaient le regard et l'image de redescendre vers ce qui est là :

« Car le *su* a longtemps recouvert le *vu*. Le bien voir fut un arrachement à ces on-dit, à cet épais et faux savoir de la mémoire collective, ce lèss de légendes, de contes et de proverbes, l'immémoriale rumeur qui pendant des millénaires a fait parler le visible d'autre chose que de lui-même. » (*Ibid.*)

Tout est dit sans doute, en cette dernière formule de Régis Debray, de ce qui sépare les théories paysagères gombrichiennes de celles qui ont été proposées au temps de Schlegel et de Humboldt. Certes, l'idée d'un décapage du regard n'était pas absente de ces dernières. *Voir* avait aussi pour condition, dans l'esprit d'un Schlegel, de libérer de ce qui l'encombre l'espace séparant le regardant du regardé ; et là est bien l'une des missions que le fondateur de l'Athenaum donne à la peinture. Reste que pour lui et les auteurs de son temps, le visible ne parle pas pour autant que de lui-même. L'atteindre n'est qu'ouvrir une porte vers une nature observable et interprétable, qui tout à la fois réside en l'homme et s'étend devant lui. Seule une assimilation de la nature au divin, comme on le voit chez un Friedrich, peut empêcher le paysage peint de se présenter comme un objet à connaître, fragment, trace ou image en concentré d'une nature qui surgit en lui, se révèle et montre ses fonctionnements. S'il revient à la peinture de rendre le sublime de la nature et de la rendre ainsi de nouveau accessible dans l'immédiateté du coup d'œil et de la sensation, cette révélation, qui relève d'un nettoyage du champ de la vision et du retour à l'évidence perdue, n'est que le préalable à la construction d'un savoir nouveau<sup>6</sup>. En langage gothéen, le paysage est devenu un *symbole*, c'est-à-dire un signifiant « résistant » en tant que tel, qui n'est pas — contrairement à l'*allégorie* à laquelle on avait voulu auparavant le réduire — le simple véhicule d'une signification unique et préétablie, mais un foyer du sens, capable d'en assurer à l'infini la production et le renouvellement.

Si une homologie structurale apparente les théories gombrichiennes du paysage à un cadre de pensée et de discours fixé il y a deux siècles, ces spéculations contemporaines témoignent, simultanément et paradoxalement, de la péjoration des visions héritées de l'époque romantique, tout se passant comme si ces dernières imposaient encore sa structure à un discours néanmoins travaillé par des transformations culturelles profondes. C'est une crise du statut symbolique du paysage qui semble en effet se refléter en ses théories qui inféodent la possibilité d'une image et d'un regard paysagers à ce que

---

<sup>6</sup>. Sur le sublime comme expérience de destruction/reconstruction, cf. (Saint-Girons, 2006, chap. 6).

Mitchell appelle le « mouvement progressif en direction d'une épuration du champ visuel », qui amènerait l'homme occidental à se saisir de la « simple présence des choses » (Mitchell 2002, 1995), sans pour autant concevoir que ce paysage retrouvé puisse être le support d'une construction de connaissance ou d'un renouvellement du savoir. Le paysage dont les théoriciens contemporains s'emploient à établir l'acte de naissance apparaît de fait déserté par la signification et le savoir, pur signe à consommer dans un rapport esthétique au monde qui suppose l'oubli de la connaissance et l'abandon de toute intention de la construire. Quant aux images qui instituent ce paysage-là, elles sont en elles-mêmes comme des signes maigres, qui désigneraient le visible sans en troubler la pureté. Aussi transparentes que potentiellement nombreuses, interchangeable avec le réel, elles sont celles qui donnent cours à ce jeu contemporain du « paysagement » du monde dont parle Augustin Berque, qui n'est plus celui qui se pratiquait au temps du paysage-regard, mais précisément celui où regards et pratiques sociales valident sans cesse l'équivalence entre image et monde extérieur :

« Nous n'en sommes plus seulement à percevoir notre pays comme paysage, nous en sommes à le modeler comme tel. Autrement dit, l'évolution combinée de nos systèmes symboliques et de nos systèmes techniques nous amène à permuter ludiquement « l'environnement comme représentation » avec « la représentation comme environnement. » <sup>7</sup> (Berque, 2002, 19)

Les théories contemporaines sur l'émergence du paysage peuvent être ainsi considérées comme des sources, parmi d'autres, de l'émergence d'un nouveau paysage, soumis à un autre régime de médiation. On peut sans doute aller plus loin et voir dans l'adhésion au paradigme gombrichien la volonté plus ou moins consciemment assumée de certains auteurs de préserver un paysage vacillant, de moins en moins solidement codifiés par des médiations traditionnelles et dont la volatilité met notamment en cause — eu égard à l'héritage historique qui vient d'être évoqué — le statut de la création artistique elle-même.

Sans doute le paysage n'a-t-il pas cessé d'être une image — de rendre présent le mort, ou l'absent. Mais s'il joue encore ce rôle, cela semble être surtout par rapport, précisément, aux images de lui-même — à ce qui en donnait naguère une représentation si pleine, si chargée de rêves et de sens. Le paysage qui habite nos regards est ainsi devenu image d'images. Il est un musée (Jakob 2004), dans lequel les œuvres romantiques sont omniprésentes, qui nous parlent de la nostalgie d'une nature perdue et de l'éblouissement des retrouvailles. Les images produites il y a deux siècles portent des rêves analogues à ceux qui nous habitent ; et, de fait, le regard pittoresque et romantique apparaît fortement associée au regain d'intérêt dont la question du paysage a fait l'objet ces dernières décennies.

Mais ne nous y trompons pas. Le paysage auquel on se réfère autour de 1800 est d'une autre nature. Il appartient à un cosmos, au sens humboldtien, que le savoir a admis, depuis lors, de devoir désert, pour s'attacher à des complexes plus maîtrisables, fragments supposés détachables d'un grand tout lié dont nous avons désappris à voir le reflet dans

---

<sup>7</sup> . Cf. aussi à ce sujet, le très important dernier chapitre de Berque 1995. Et également, sur la maigreur des images susceptibles d'instituer le paysage, la volatilité et la transparence des médiations : Jakob 2013.

le monde qui, au quotidien, nous entoure. Le paysage menace ainsi de ne plus être qu'une image-signal, qui pointe vers d'autres images ; plus qu'une porte ouverte sur le passé ressassé de notre culture, plutôt que sur un monde nouveau à explorer ; plus que le temple, aussi, d'une « Nature » surannée, mais qui n'en apparaît pas moins chaque jour davantage comme un mythe en pleine santé, déterminant nos pensées et nos actions.

Redonner sens au paysage, pour qu'il ne soit pas que cette ombre où prospère le mythe, ou le terrain d'un simple jeu consumériste ? En faire à nouveau l'image d'une réalité à explorer et à connaître, voire d'un point de convergence de la culture et du savoir scientifiquement fondé, du sentiment et de la connaissance ? Il faut, et d'urgence, nous y employer et donner pour cela au paysage une mission de médiation nouvelle, consistant à rendre accessible à la perception et à l'action concertée le complexe socio-écologique en permanente mutation qui forme nos environnements. Emprunter cette voie revient, sans doute, à revitaliser une part de l'héritage romantique — celle que nous a léguée A. de Humboldt, surtout — cessant du même coup de le réduire à un catalogue d'images dans lesquelles puiser les émotions paysagères d'aujourd'hui.

## **Bibliographie**

BERQUE, Augustin. (1995). *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan.

BERQUE, Augustin. (2002). Le Lieu du paysage de Triste Campagne, ou la rose malade de Satô Haruo. *Ebisu*, 9-23.

BRIFFAUD, Serge. (2006). Le temps du paysage. Alexandre de Humboldt et la géohistoire du sentiment de la nature. In I. L. Hélène BLAIS (Ed.), *Géographies plurielles. Les sciences géographiques au moment de l'émergence des sciences humaines (1750-1850)*. Paris : L'Harmattan, p. 275-297.

BRIFFAUD Serge. (2014). « Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle) ». *L'information géographique*, vol. 78/2, 2014, p. 42-79.

BRUNON, H. (2006). L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes. *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 4, 261-290.

BUNKSE, E. V. (1981). Humboldt and an aesthetic tradition in geography. *Geographical Review*, vol. 71, n°2, 127-146.

CARUS, C. G., & FRIEDRICH, C. D. (2003) [1831]. *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*. Paris : Klincksieck.

COSGROVE, D. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.

CRARY, Jonathan. (1994). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon.

DEBRAY, Régis. (1992). *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Editions Gallimard.

DÉCULTOT, Élisabeth. (1996). *Peindre le paysage: discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*. Tusson : Éd. du Lérot.

- DÉCULTOT, Élisabeth. (2001). De la peinture de paysage comme genre politique. Caspar David Friedrich et l'invention du paysage allemand. *Bulletin des musées de Dijon*, n° 7, p. 68-71.
- DÉCULTOT, Élisabeth. (2004). Peinture de paysage et description. Quelques débats allemands autour de 1800, dans *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris : Somogy, p. 201-214.
- DÉCULTOT, Élisabeth. (2009). Tout converge vers le paysage. La notion de Landschafterey chez Philipp Otto Runge et la question des frontières entre genres picturaux. In A. Muzelle (Ed.), *Romantisme et frontières* (pp. p. 117-130). Nancy: CEGIL.
- DESCOLA, Philippe. (Ed.) (2011). *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris: Musée du Quai Branly et Somogy.
- FOUCAULT, Michel. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- GOMBRICH, Ernst. H. (1983) [1953]. La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage *L'écologie des images* (pp. p. 15-43). Paris: Flammarion.
- GONCOURT Edmond et Jules de. (1855). *La Peinture à l'Exposition Universelle de 1855* Paris, Dentu.
- HUMBOLDT, Alexandre de. (2000) [1845-1859]. *Cosmos : essai d'une description physique du monde* (2 vol.). Thizy : Utz.
- JAKOB, Michael. (2004). *L'émergence du paysage*. Genève: Infolio.
- JAKOB, Michael. (2011). *Cent paysages. Expositions d'un genre*. Genève: Infolio.
- LEE, R. W., & BROCK, M. (1991). *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles*. Paris : Macula.
- MARIN, Louis. (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris : Éditions du Seuil.
- MITCHELL, W. J. Thomas.(1995). Gombrich and the rise of landscape. In B. A. a. B. John (Ed.), *Consumption of culture, 1600-1800 : image, object, text*. London, New-York.
- MITCHELL, W. J. Thomas. é. (Ed.) (1994). *Landscape and power*. Chicago: University of Chicago Press.
- RAPIN René. (1675). *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 2e édition, Paris : C. Barbin.
- RECHT Roland. (1989). *La lettre de Humboldt : du jardin paysager au daguerréotype*. Paris, Bourgois.
- ROGER, Alain. (1982). *Ut pictura Hortus*. Introduction à l'art des jardins. In F. Dagognet (Ed.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage* (pp. p. 95-108). Seyssel: Champ Vallon.
- ROGER, Alain. (1997). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- SAINT GIRONS Baldine. (2005). *Le Sublime, de l'Antiquité à nos jours*, Paris : Desjonquères.
- WALTER, François. (2004). *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16°-20° siècle)*. Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- WAT, Pierre. (1998). *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris : Flammarion.