

## **2. 5. - LA NATURE**

### **2. 5. B. LE SYSTEME DE LA NATURE**

#### **I - Le romantisme**

#### **2. 5. 19.**

*S'il nous faut à présent traiter du romantisme, c'est pour camper une vision du monde qui est encore assez largement la nôtre et dont la nature fournit l'idée fondamentale, le concept clé.*

*Traiter du romantisme, néanmoins, nous obligera à de nombreuses digressions. D'autant plus que nous prendrons le romantisme en un sens très large. L'impression ne pourra donc manquer ci-après, sans doute, d'un alourdissement de la réflexion par rapport à notre sujet. Nous ne pouvons qu'inviter à surmonter une telle impression, cependant, pour saisir comment les remaniements qui auront affecté l'idée de nature au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle ont eu des racines et des prolongements aussi importants que divers – en art, en politique, etc.*

\*

*Désignant tout d'abord ce qui est digne des romans, le mot "romantisme" en vint au XVIII<sup>e</sup> siècle à désigner le "pittoresque", c'est-à-dire la nature sauvage. Rousseau parle ainsi des rives "romantiques" du lac de Biènnne. On se servit également du terme pour caractériser les parcs à l'anglaise. En France, on disait alors indifféremment "romantisme" ou "romanticisme".*

*Par la suite, le romantisme désigna un mouvement de libération du moi et de l'art qui, s'opposant au classicisme d'inspiration gréco-romaine, s'imposa dès le début du siècle en Allemagne, en Angleterre et plus tardivement en France (sous la Restauration et la monarchie de Juillet). En Allemagne, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, romantisch qualifia ainsi les courants littéraires et esthétiques qui s'inspiraient du Moyen Age.*

*Bien entendu, cette caractérisation reste assez vague et l'on a beaucoup disputé pour savoir si l'on peut parler du romantisme comme d'un courant unitaire au-delà des différents mouvements qu'il rassemble entre 1800 et 1830 - voire jusqu'en 1850 et bien après : en musique, on présente souvent les concertos pour piano (1892-1927) de Rachmaninov comme l'apogée et l'ultime expression du romantisme. En 1820, Haydn et Mozart passaient pour romantiques. Et le Richard Cœur de Lion (1784) d'André Grétry, car l'action se passe au Moyen-âge<sup>1</sup>.*

*Quand commence exactement le romantisme et quand finit-il ? Doit-il être qualifié de révolutionnaire ou de réactionnaire ? Le romantisme progressiste italien, en ce sens, peut-il être rapproché du romantisme français, politiquement moins audacieux ? Le romantisme est-il nationaliste ou universaliste ? Etc. Les critiques s'entendent en général pour penser que si unité du romantisme il y a, celle-ci doit être recherchée dans l'inspiration des thèmes de la Naturphilosophie, introduits en Grande-Bretagne par Coleridge et que Mme de Staël fera connaître en France (De l'Allemagne, 1804<sup>2</sup>).*

*Au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, on vit apparaître une philosophie de la nature se voulant en rupture par rapport à la science newtonienne qui avait dominé le siècle précédent. Ce courant, qui se développa principalement en Allemagne et que l'on désigne pour cette raison sous son nom germanique, ce courant exprime le fonds d'idées fondamentales du romantisme.*

*Avec lui, la nature se para à nouveau d'atours merveilleux. Toutefois, les extravagances et exaltations de la Naturphilosophie ne doivent pas cacher que le romantisme fixa durablement une vision de la nature qui est encore largement la nôtre. Une vision incontestablement nouvelle, que le romantisme découvrit à travers les images d'un Moyen Age naïvement rêvé et qui peut faire aujourd'hui sourire. Mais une vision qui définit néanmoins un nouvel âge de la nature. Non plus tant une valeur immédiatement lisible en chaque chose qu'un idéal saisi à travers quelques images de confort subjectif élaborées au gré d'une "météorologie" interne, la sensibilité à différents ambiances et climats. A partir du romantisme, le régime moderne de la nature ne sera plus celui d'un cosmos mais celui d'une exhalaison du*

---

<sup>1</sup> Voir E. Reibel *Comment la musique est devenue « romantique »*, Paris, Fayard, 2014.

<sup>2</sup> Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

*moi dont la forme objective est non plus le jardin mais le paysage - qui devint le genre dominant en peinture au XIX<sup>e</sup> siècle et dont nous nous attarderons particulièrement à retracer l'histoire, en peinture comme en musique.*

*Au même moment, Schelling développait une philosophie de la nature parmi les plus conséquentes sans doute et que nous éviterons de rabattre sur le seul mouvement romantique, même si elle lui appartient en propre.*

*Schelling ouvrait une nouvelle piste : à travers l'idée de nature, l'homme pense sa propre extériorité. La nature est son destin. Elle l'invite à trouver en elle ce qui en lui est irrévocable. Et sous ce jour, la nature change de sens et d'appellation. Elle doit être reconnue pour notre environnement.*

\*

*Au total, notre parcours sera le suivant : nous présenterons d'abord A) La Naturphilosophie et nous prendrons le temps de situer les rêveries médiévales nées avec le Sturm und Drang. Nous examinerons ensuite B) Le paysage et rassemblerons les principaux éléments tirés des deux premières sections sous une même direction : C) Egaler le moi au monde. Nous nous intéresserons alors à D) La philosophie de la nature de Schelling.*

*A) La Naturphilosophie.*

**2. 5. 20.**

La *Naturphilosophie*, dont on s'entend à placer l'acte de naissance dans la publication de l'*Athenaeum* (1798-1800) des frères Schlegel - une revue qui entendait publier tout ce qui se démarquait de l'esprit des Lumières, de l'*Aufklärung* - la *Naturphilosophie* voulait être une "pansophie", c'est-à-dire un savoir universel selon lequel toutes choses sont ordonnées à Dieu et peuvent être classées selon des rapports d'analogie<sup>3</sup>.

De tels principes évoquent le naturalisme de la Renaissance et ses visions microcosmiques (voir 2. 5. I), lesquelles ressurgirent abondamment en effet dans la *Naturphilosophie*. Sachant que tout un courant occultiste et illuministe les avait défendues au cours des deux siècles qui séparent la Renaissance de l'époque romantique, à travers des auteurs comme Jean-Baptiste Van Helmont (1577-1644) en Hollande et Robert Fludd (1574-1637) en Angleterre. L'occultisme fleurira vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> - un siècle qu'on présente encore de nos jours trop facilement comme celui de la raison triomphante. Le mot "illuminisme", ainsi, est né en référence à la secte des Illuminés, qu'un certain Adam Weishaupt créa à Munich en 1778 et dont les idées se répandirent rapidement dans toute l'Europe.

***Influence de la franc-maçonnerie.***

Ralliant Montesquieu, Diderot, Voltaire, Washington, Benjamin Franklin et bien d'autres, la franc-maçonnerie joua un rôle important dans la diffusion des Lumières. Mais, dans la diffusion de l'occultisme, les loges maçonniques jouèrent un rôle tout aussi important, particulièrement en Allemagne où elles rallièrent nombre de romantiques et des auteurs comme Herder, Schelling, Hegel ou Goethe qui, au moins dans leur jeunesse, auront été francs-maçons ou proches des idées maçonniques<sup>5</sup> - que Lessing avait largement diffusées. Fichte qui, déçu, démissionnera de sa loge, a laissé plusieurs lettres à ce propos (*Philosophie de la maçonnerie*<sup>6</sup>).

"Absalom", la première loge allemande moderne, créée en 1732 à Hambourg et qui comptera Frédéric II lui-même, entreprit de conjuguier les idéaux des Lumières et des éléments mystiques,

<sup>3</sup> Voir G. Gusdorf *L'homme romantique*, Paris, Payot, 1984. L'un des meilleurs ouvrages de synthèse sur l'esprit de la *Naturphilosophie*.

<sup>4</sup> Voir A. Viatte *Les sources occultes du romantisme*, 2 volumes, Paris, H. Champion, 1928.

<sup>5</sup> Sur Hegel, voir J. D'Hondt *Hegel secret*, Paris, PUF, 1968 & 1986 & P. Bertaux *Hölderlin ou le temps d'un poète*, Paris, Gallimard, 1983, p. 99 et sq.

<sup>6</sup> trad. fr. Paris, Vrin, 1995.

empruntés à la religion égyptienne notamment. Ces idées gagneront également la loge “*Zur wahren Eintracht*” de Vienne et Karl Leonhard Reinhold, qui lui était affilié, entreprit de montrer que le Dieu des philosophes était celui des Egyptiens et que Moïse lui avait emprunté le contenu de sa révélation (*Die hebraischen Mysterien*, 1787<sup>7</sup>). Karl Schinkel concevra ainsi un décor tout égyptien pour l’opéra maçonnique de Mozart *La Flûte enchantée*<sup>8</sup>. Ces idées n’étaient pas toutes nouvelles : à sa naissance, Louis XVI fut placé sous la tutelle d’Osiris “bienfaiteur du genre humain” et Rameau composa pour l’occasion sa *Naissance d’Osiris* (1754).

\*

A partir de 1780, la mode sera au merveilleux et à la théosophie, dans la prolongation de l'esthétique *Sturm und Drang*.

***Le Sturm und Drang et les rêveries médiévales à l’âge romantique.***

*Frissons délectables.*

Le *Sturm und Drang* ("Orage et tempête" ; "Tempête et assaut" ; "Orage et passion") fut d'abord un mouvement littéraire allemand, éclos dans la décennie 1770, qui tirait son nom du titre d'une pièce de Friedrich Von Klinger (1773) et qui trouva son expression achevée dans le *Werther* de Goethe (1773<sup>9</sup>) et *Les Brigands* de Schiller (1781<sup>10</sup>) - cette dernière œuvre, par ailleurs très influencée par Shakespeare, annonçant le grand thème romantique de la rébellion individualiste.

Le *Sturm und Drang* - dans lequel certains ont deviné une pulsion permanente de l'âme allemande<sup>11</sup> - désigna un nouveau principe esthétique qui, rompant avec le goût classique, voulait avant tout émouvoir, étonner, donner le frisson. C'était l'époque où l'on redécouvrait les drames de Shakespeare. Longtemps, parce qu'ils ne respectaient guère les règles classiques du théâtre – et celles notamment d'unité de temps, de lieu et d'action – on les avait méprisés. Frédéric II, comme Voltaire, les tenait encore pour des farces ridicules, dignes des sauvages du Canada – et il jugea que le *Götz Von Berlichingen* de Goethe n'en représentait qu'une imitation détestable (*De la littérature allemande*, 1780<sup>12</sup>). Mais bientôt Lessing loua Shakespeare contre l'esthétique « universelle » des Français.

<sup>7</sup> Leipzig, G. J. Göschen, 1787. Voir J. Assmann *Moïse l'Égyptien*, trad. fr. Paris, Aubier, 2001.

<sup>8</sup> D'après un tableau de 1816 au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

<sup>9</sup> trad. fr. Paris, Fayard, 1933.

<sup>10</sup> trad. fr. Paris, Aubier Flammarion, 1968.

<sup>11</sup> Voir M. Brion *L'Allemagne romantique. Le voyage initiatique II*, 4 volumes, Paris, A. Michel, 1978.

<sup>12</sup> *Œuvres philosophiques*, Paris, Corpus Fayard, 1985.

En même temps, se développait en France le "théâtre noir" – dont l'un de ses promoteurs, François de Baculard d'Arnaud, dans la préface de ses *Amans malheureux ou le Comte de Comminge* (1765<sup>13</sup>), déclarait vouloir offrir à son public "des horreurs délicieuses pour l'âme". Dès 1620, le poème de Saint-Amant *La solitude*<sup>14</sup> avait en ce sens rassemblé nombre d'images (la nuit, les bois, les torrents, les ruines menaçantes, le sabbat des sorciers, le squelette d'un pendu, le cri de l'orfraie) qui impressionnèrent beaucoup et eurent de nombreux imitateurs.

Par rapport à l'esthétique du sublime, qui lui fut contemporaine et qui cherchait Dieu dans la Création (voir 1. 10. II.), le *Sturm und Drang* se satisfît plus volontiers d'un pittoresque souvent teinté de macabre et de fantastique, ainsi que d'une inquiétude discrètement mélancolique. Se fixèrent alors des images qui traverseront toute la période romantique : les landes brumeuses d'Ecosse que l'on rêvait à travers les poèmes d'Ossian<sup>15</sup> et les grands cimetières sous la Lune<sup>16</sup>. Derrière sa séduction morbide, la poésie nocturne exprimait l'aspiration à une littérature rendant compte des plus profonds sentiments de l'âme, contre les canons d'un classicisme jugé superficiel<sup>17</sup>. Le goût pour une telle poésie nocturne prenait sa source dans ce qu'on a appelé "l'école des cimetières" en Grande-Bretagne quand, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de nombreux prêtres de campagne se mirent à illustrer leurs méditations moralisantes par des images de mort et de tombeaux, avec des accents suffisamment originaux pour frapper les imaginations. En Allemagne, Friedrich Klopstock prépara particulièrement la voie au *Sturm und Drang* (il sera pourtant hostile au romantisme). Dans ses *Odes* (1760-1765<sup>18</sup>) apparaissent déjà lune et tombeaux (*Les tombes précoces*<sup>19</sup>). L'orage est le signe du courroux divin et l'arc-en-ciel la marque de son pardon (*Die Sommernacht*).

#### *Préromantisme musical.*

En musique, le *Sturm und Drang* se manifesta particulièrement dans les genres nouveaux et d'abord plus proprement allemand et autrichien du quatuor et de la symphonie. Un important précurseur à ce titre - fort estimé par Mozart et Haydn - fut Carl Philipp Emmanuel Bach, musicien attiré de Frédéric II et instigateur du courant de l'*Empfindsamkeit* (sensibilité) en musique, recherchant l'émotion avant tout - on a dit que le *Largo* de son *Concerto en la majeur pour flûte et orchestre* (1747-1753) représentait le pendant musical des *Rêveries* de Rousseau - et lançant le mot d'ordre : éprouver avant

<sup>13</sup> Paris, Laporte, 1803.

<sup>14</sup> Paris, Mercure de France, 1907.

<sup>15</sup> En 1760, un certain James Macpherson publia des *Fragments de poésie ancienne recueillis dans les Highlands d'Ecosse* attribués à un vieux barde écossais du III<sup>e</sup> siècle : Ossian (trad. fr. Paris, J. Corti, 1990). Passé l'énorme succès qu'eurent ces textes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle - parmi ses principales lectures de jeunesse, Chateaubriand citera Ossian, *Werther* et les *Rêveries* de Rousseau - on s'accorda généralement à penser qu'il s'agissait de faux. En fait, la critique actuelle juge que Macpherson a seulement arrangé d'authentiques poèmes bardiques.

<sup>16</sup> Voir notamment Edward Young *Nuits* (1742-1745) & Thomas Gray *Elégie écrite dans un cimetière de campagne* (1750). Trad. fr. des deux in *Les Nuits de Young*, 2 volumes, Paris, Langlois fils et Le Bailly, 1826.

<sup>17</sup> Voir P. Van Tieghem *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, A. Michel, 1948, p. 71 et sq.

<sup>18</sup> trad. fr. Pontarlier, Vve E. Thomas, 1881.

<sup>19</sup> *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Pléiade Gallimard, 1993, p. 307.

d'exprimer ; un musicien ne pouvant émouvoir s'il n'est lui-même ému. Son préromantisme est particulièrement patent dans le *Largo* de son *Concerto pour deux clavecins* Wq. 46<sup>20</sup>.

Déjà, le *stylus phantasticus* des musiciens hanséatiques (Buxtehude, Nicolaus Bruhns) était marqué par de vigoureuses oppositions et une nette théâtralité. Pour plaire, ils voulaient surprendre, étonner. On ne sait pourquoi Jan Dismas Zelenka nomma l'un de ses morceaux *Hipocondrie* (1723) mais, d'une grande diversité harmonique et rythmique, la pièce purement instrumentale semble suivre ses états d'âme.

Dans les symphonies et concertos de C. P. E. Bach, on ne rencontre plus le déroulement continu du baroque. Les symétries de la phrase classique sont tout autant évitées. Le style abonde en surprises harmoniques et rythmiques, confinant parfois à la bizarrerie. Il s'efforce de traduire des états d'âme changeants. Le discours est souvent heurté et aucune des symphonies ne commence par des accords affirmant nettement une tonalité.

La recherche de nouveaux climats affectifs est également patente chez Johann Schobert (1740-1767). Dans sa *Sonate en ré mineur pour clavecin et violon op. XIV n°4*, le clavecin est traité en lignes rapides, avec des trémolos et des effets qui préfigurent les crescendos du piano romantique - crescendos qui, dans le domaine symphonique, furent par ailleurs cultivés par Niccolò Jommelli ou Johann Stamitz (voir sa *Symphonie en ré majeur W. D2*, publiée en 1758) et l'école de Mannheim.

Autour de 1760, on se mit en recherche de mélodies "naturelles", sans affectation - ainsi chez Johann Wilhelm Hertel. Le pianoforte, présentant une sonorité plus ample, commença à être préféré au clavecin et, vers 1770-1772, Jan Vanhal et surtout Joseph Haydn accumulèrent les œuvres instrumentales sur le mode mineur, dont l'emploi marquait la volonté, en regard des concertos plus légers de l'ère rococo, de donner à la musique de nouvelles possibilités émotionnelles : la passion, la douleur<sup>21</sup>. Ainsi de sa *Quarante-quatrième symphonie* ("Funèbre", 1771), dont Haydn voulait que le mouvement lent soit joué à ses propres funérailles. Ainsi de l'une des œuvres les plus fortes du *Sturm und Drang* musical, la *Vingt-cinquième symphonie en sol mineur* de Mozart (1773) - la seule symphonie de Mozart en mineur avec la quarantième - dont le souffle haletant, typique du *Sturm & Drang* (proche de celui qui anime la 26<sup>e</sup> symphonie de Haydn de 1769, la *Symphonie Wq182 n° 5* de Carl Philip Emmanuel Bach et la *Symphonie en sol min.* de Jan Vanhal de 1771) et l'inquiétude maîtrisée ont de quoi étonner chez un compositeur de dix-sept ans !

Dès 1787, Luigi Boccherini pouvait rendre hommage au *Sturm und Drang* dans sa 23<sup>e</sup> symphonie en ré mineur op. 37. Vers 1780, en effet, le mouvement avait cédé la place au romantisme, lui léguant notamment ses rêveries médiévales.

\*

<sup>20</sup> L'oratorio de Carl Heinrich Graun *Der Tod Jesu* (1755) est également souvent cité comme typique de l'*Empfindsamkeit*.

<sup>21</sup> Voir J. Deprun *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 22 et sq.

*Rêveries médiévales et désirs de retour en arrière à l'âge des révolutions politiques.*

Porté par la faveur dont bénéficia le Tasse tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle - Rousseau déclare qu'il est son auteur favori ; enfant, Goethe connaissait par cœur des passages de la *Jérusalem délivrée* (1581<sup>22</sup>) - le *Sturm und Drang* redécouvrit le Moyen Age, vantant sa religiosité profonde et naïve par opposition au rationalisme des Lumières. A partir du *Götz Von Berlichingen* (1773<sup>23</sup>) de Goethe, les drames historiques sur la chevalerie allemande se multiplièrent ; tandis que les romans de Ludwig Tieck mirent à la mode l'Italie de la Renaissance.

Le goût classique ne voyait dans le Moyen Age – nommé de manière péjorative les « temps moyens » (*mediae temporis*) - qu'un âge de ténèbres et rejetait le style gothique comme disproportionné et vicieux<sup>24</sup>. On se prit à y trouver une réserve de pittoresque, que le roman noir avait déjà particulièrement su mettre à profit (Horace Walpole *Le château d'Otrante*, 1764<sup>25</sup>) et qu'exploita à son tour avec un vif succès Walter Scott.

Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, certains architectes anglais mariaient baroque et gothique, comme Charles Wren (la Tom Tower de Christ Church à Oxford) ou John Vanbrugh (le John Morden College de Blackheat près de Greenwich, 1695). Un peu moins d'un siècle plus tard, en Ecosse, Robert Adam se mit à bâtir de véritables châteaux gothiques (Culzean Castle par exemple dans l'Ayrshire, 1770-1790). Horace Walpole en fit construire un semblable à Strawberry Hill (Twickenham, 1750). En Allemagne, l'une des premières réalisations néo-gothiques fut le château de Löwenburg à Cassel (1793-1798).

L'art gothique, jugeait-on, était un parfait reflet de la nature ; de sa puissance luxuriante, de sa lumière divine et de ses forces obscures. On y devinait le souvenir des temples druidiques<sup>26</sup>. Chateaubriand le rapprochera de la forêt : "tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique, écrit-il, tout en fait ressortir la religieuse horreur, les mystères et la divinité" (*Génie du christianisme*, 1802, III, I, 8<sup>27</sup>). L'idée avait déjà été soutenue par James Hall (*Essay on the Origins, History and Principles of Architecture*<sup>28</sup>). "Grands bois vous m'effrayez comme des cathédrales", déclarera encore Baudelaire. Pour les premiers romantiques anglais, la grotte de Fingal, en Ecosse présentait à n'en pas douter à l'état naturel les structures de l'architecture gothique, en un effet que Félix Mendelssohn

<sup>22</sup> trad. fr. Paris, Flammarion, 1997.

<sup>23</sup> trad. fr. Paris, Masson, 1926.

<sup>24</sup> Voir par exemple Jean-François Félibien des Avaux *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique*, 1699 (Londres, Mortier, 1707). Ce rejet du gothique par le goût classique a néanmoins été trop exagéré. On a construit des édifices gothiques jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle et même jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. A l'âge classique, cependant, l'intérêt pour le Moyen-âge reste exceptionnel – ainsi Michael Maier faisant revivre la tradition musicale médiévale dans son *Atalanta Fugiens* (1617). L'histoire du Moyen-âge ne sera véritablement découverte qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle avec Jean Mabillon ou Antonio Muratori.

<sup>25</sup> trad. fr. Paris, Club français du livre, 1964.

<sup>26</sup> Voir Germain Boffrand *De architectura liber*, Parisii, apud G. Cavelier, 1745.

<sup>27</sup> Paris, Pléiade Gallimard, 1978. Signalons le parti qu'a tiré de tels rapprochements à notre époque l'architecte Fay Jones dans deux chapelles dans l'Arkansas (Thorncrown Chapel à Eureka Springs, 1980 & Cooper Memorial Chapel à Bella Vista, 1988).

<sup>28</sup> Nous n'avons pu consulter cette référence.

tentera de fixer musicalement (*Les Hébrides*, 1832). C'était une manière de désigner l'art gothique comme primitif, car l'on admettait toujours avec Vitruve que l'imitation de la nature marquait les débuts de l'architecture (*De l'architecture*, Ier siècle av. JC, 2<sup>o</sup> livre<sup>29</sup>).

Les rêveries médiévales du temps concevaient ainsi un âge innocent, sauvage et pur, qui ne renvoyait plus à quelque monde exotique mais qui avait existé en Europe il n'y avait pas si longtemps et qui pourrait revivre, peut-être, si l'on savait lui redonner couleurs et vie. Le Moyen Age finit ainsi par correspondre à des aspirations politiques.

#### *Nationalisme et passéisme.*

A travers l'évocation du Moyen Age, des écrivains comme Wilhelm Wackenroder ou les Nazaréens, un groupe de peintres allemands, défendaient au début du XIX<sup>o</sup> siècle une dimension patriotique<sup>30</sup>. En Angleterre, les "Anciens", réunis autour de Samuel Palmer, rêvaient d'une nature toute moyenâgeuse (qui annonçait déjà le symbolisme) et la France connaissait une celtomanie<sup>31</sup>. Goethe avait fait l'éloge de l'ancienne architecture allemande (la cathédrale de Strasbourg) comme réceptacle d'une spiritualité dont il s'agissait de retrouver les secrets (*Architecture allemande*, 1772<sup>32</sup>). Et le *Sturm und Drang* voulait instaurer en Allemagne une véritable littérature nationale, expression d'une culture germanique issue du sol, vivante dans le folklore, les contes, les ballades. Dans sa trilogie épique de la vie d'Arminius-Hermann, Klopstock avait ainsi usé d'un style archaïsant censé être issu d'un dialecte. Le rêve médiéval, à l'époque romantique, sera encore celui de la *concordantia catholica*. Ce thème apparaît notamment chez Novalis (*Europe ou la chrétienté*, 1799<sup>33</sup>) et se prolongera bien au-delà (Lamennais, Berdiaev).

Se moquant des lois et des conventions, longtemps ouvert à la critique des hiérarchies sociales, le *Sturm und Drang* accueillit la Révolution française avec sympathie. Mais alors que les troupes de Napoléon défilaient à Berlin et que l'Allemagne était morcelée, le Haut Moyen Age - qu'on prolongeait alors volontiers jusqu'au XVI<sup>o</sup> siècle - représenta le grand rêve unitaire de la Nation allemande. Se fixa alors une conscience angoissée du destin germanique, qui abandonnera parfois l'idéal chrétien, l'accusant d'avoir perverti l'énergie gothique primitive.

\*

#### *Le style troubadour.*

<sup>29</sup> trad. fr. en 2 volumes, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1947.

<sup>30</sup> Voir I-J. Rouge *Wackenroder et la genèse de l'esthétique romantique*, Paris, Stock, 1934.

<sup>31</sup> Voir par exemple Amédée Thierry *Histoire des Gaulois*, 3 volumes, Sautet, 1828. Voir S. Reinach *Esquisse d'une histoire de l'exégèse mythologique*, 1911 in *Cultes, mythes et religions*, Paris, R. Laffont, 1996.

<sup>32</sup> in *Ecrits sur l'art*, trad. fr. Paris, GF Flammarion, 1996.

<sup>33</sup> trad. fr. in A. Béguin *Le romantisme allemand*, Paris, Les cahiers du Sud, 1949.

Très vite, cependant, le style néo-gothique dégénéra en un Moyen Age de carte postale ; comme avec le peintre Karl Schinkel, mêlant architecture gothique et clair-obscur dramatique<sup>34</sup>.



Mais également avec le style "troubadour" (qu'on appelait "genre anecdotique"), lancé à Paris par le Salon de 1802, où Fleury Richard exposa sa *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux*.

Diderot voulait que le drame devienne bourgeois. On se mit plutôt à rêver de chevaliers et de troubadours. Mais alors que la peinture d'histoire s'attachait depuis toujours à représenter des exemples d'actes vertueux et héroïques tirés de l'antiquité, elle choisissait à présent des scènes intimistes et très sentimentales et développait une technique toute lisse, un faire "porcelainé", pour rendre l'intimité des intérieurs. Ce style marquera la peinture de Jean-Paul Laurens (1838-1921) particulièrement ; ainsi que de sculpteurs (Clémence-Sophie de Sermézy notamment) et peintres bien oubliés de nos jours, comme Pierre Révoil ou Louis Durameau<sup>35</sup>. Delacroix y versera également (*L'assassinat de l'évêque de Liège*, 1829). Tandis que les peintres italiens se passionneront alors pour les croisades<sup>36</sup>. Au même moment, on goûtait les poèmes d'Auguste Creuzé de Lesser<sup>37</sup> et de Charles-Hubert Millevoye<sup>38</sup>. Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye publiait ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* (1826<sup>39</sup>), dans lesquels Victor Hugo puisera beaucoup.

Les Nazaréens entendaient copier les primitifs italiens du XV<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>, fournissant l'un des premiers exemples de refus d'évolution en art – Goethe leur reprocha de marcher à reculons.

Plus tard, les Préraphaélites anglais, dont le chef de file fut Dante Rossetti (1828-1882), s'efforcèrent eux aussi de retrouver la candeur mystique de peintres comme Fra Angelico (1395-1455), dont on s'accordait à souligner la ferveur artistique<sup>41</sup>.

Un commentateur souligne qu'en fait de documents capables d'inspirer un tel retour aux sources, les Préraphaélites ne disposaient que de gravures souvent déplorables. Qu'importe ! Le retour à les croire

<sup>34</sup> Voir par exemple *Ville moyenâgeuse au bord d'une rivière* (1815) à la Nationalgalerie de Berlin.

<sup>35</sup> Voir sa *Contenance de Bayard* (1775) au musée de Grenoble.

<sup>36</sup> La première représentation en fut *La mort du comte Josselin di Montmorency* (1825) de Massimo Taparelli d'Azeglio (à la Galerie d'Art moderne de Turin).

<sup>37</sup> *La table ronde* (1811, Paris, Gobin, 1829), *Amadis de Gaule* (Paris, Delaunay, 1813).

<sup>38</sup> *Charlemagne à Pavie* (Paris, Didot, 1814), *Alfred* (Paris, Emery, 1816).

<sup>39</sup> Paris, Girard, 1826.

<sup>40</sup> Voir par exemple Moritz von Schwind (1804-1871) *La chevauchée de Falkenstein*, à Leipzig.

<sup>41</sup> Voir A-F. Rio *De la Poésie chrétienne, dans son Principe, dans sa Matière et ses Formes*, Paris, Debécourt, 1836.

était avant tout à la Nature ; quoiqu'ils n'aient pas le moins du monde précisé ce qu'ils entendaient par là, sinon un parti pris de peinture en plein air qui sera "générateur de rhumatismes douloureux et de moult mésaventures dues à l'inconstance des cieux britanniques et à l'omniprésence de moustiques et autres insectes perturbateurs"<sup>42</sup>. John Ruskin puis William Morris, contre les productions industrielles, contre l'académisme gréco-latin, prôneront le retour aux méthodes artisanales médiévales, exaltant leurs capacités créatrices contre la laideur industrielle (Ruskin *Eloge du gothique*, 1853<sup>43</sup>). Le mouvement *Arts and Craft*, dont Morris fut l'instigateur, se prolongera dans l'Art nouveau au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>.

\*

*Faveur du Moyen Age tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.*

Le Moyen Age demeura ainsi fort longtemps en faveur au XIX<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent les nombreuses illustrations musicales qui peuvent en être données. La chevalerie était déjà évoquée par Francesco Geminiani dans sa *Forêt enchantée* (1754)<sup>45</sup>. On la retrouve tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Par exemple dans *Vyschrad* (1874) de Bedrich Smetana. En musique, les notations moyenâgeuses furent particulièrement marquées par l'emploi des cors et des trombones. Ainsi dans le scherzo de la *Quatrième symphonie* (1874) d'Anton Bruckner, ainsi que l'avant-dernier mouvement, inspiré par une vision de la cathédrale de Cologne, de la *Troisième symphonie* (1850) de Schumann. Verlaine : « le son du cor s'afflige vers les bois ».

Napoléon III fera restaurer le château de Pierrefonds par Eugène Viollet-le-Duc en un style qui se voulait une véritable reviviscence de l'architecture médiévale, dont Viollet-le-Duc avait minutieusement décrit la typologie dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (1854-1868<sup>46</sup>). On a rapproché cette démarche, nullement isolée<sup>47</sup>, de celle de Liszt dans ses transcriptions<sup>48</sup>. De celle encore de Dom Prosper Guéranger, restaurateur de l'ordre des Bénédictins en France, premier abbé de Solesmes, qui fit redécouvrir le chant grégorien.

Louis II de Bavière fit lui construire le fameux château de Neuschwanstein (1869), tout droit sorti des légendes médiévales wagnériennes<sup>49</sup>. Aux USA, des bâtiments aux connotations médiévales furent

---

<sup>42</sup> Voir D. Bruckmuller-Genlot *Les Préraphaélites 1848-1884*, Paris, A. Colin, 1994, p. 32 et sq. Au XX<sup>e</sup> siècle, le retour à la campagne des préraphaélites sera copié par des peintres anglais comme Peter Blake, se dénommant Brotherhood of Ruralists.

<sup>43</sup> trad. fr. Paris, H. Laurens, 1910.

<sup>44</sup> S'il hérita de Morris l'opposition à la "vulgarité moderne", l'Art nouveau n'hésita néanmoins pas à tirer parti des matériaux industriels (fer, verre, ciment) et ne rejeta pas l'idée de production en série.

<sup>45</sup> Il convient de souligner également la faveur dont bénéficièrent dans l'opéra, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, Le Tasse (Monteverdi *Le combat de Tancredi et Clorinde*, 1638 ; Lully *Armide*, 1686 ; Campra *Tancredi*, 1702 ; Gluck *Armide*, 1777 ; ...) et l'Arioste (Lully *Roland*, 1685 ; Vivaldi *Orlando furioso*, 1727 ; Haendel *Orlando*, 1733, *Ariodante*, 1735, *Alcina*, 1735 ; ...).

<sup>46</sup> 10 volumes, Paris, F. de Nobele, 1967.

<sup>47</sup> Voir le château de Karlstein, près de Prague.

<sup>48</sup> Voir F. Sabatier *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 210.

<sup>49</sup> Voir J-F. Marquet « Wagner, le crépuscule de la chevalerie » in *Miroirs de l'identité*, Paris, Hermann, 1996.

construits jusque dans les années 30 (collèges néo-gothiques, gratte-ciels montés comme des cathédrales, dont le Woolworth Building de 1913 à New York).

\*

*Apparition des rêves en politique.*

Sans doute n'accorde-t-on pas assez d'importance à cette faveur que le Moyen Age rencontra dès l'aube d'un siècle que marquèrent de nombreuses révolutions politiques, économiques, techniques et artistiques. Car on ne saurait réduire cette faveur à un simple goût passéiste. Si l'on considère que ses premières images furent fixées quelques décennies avant la Révolution française, ce Moyen Age de carte postale fut peut-être *le premier grand idéal politique de l'âge moderne*. Même s'il ne s'énonça comme tel qu'assez tardivement et comme par réaction, contre une Révolution qui puisait, elle, ses images dans le classicisme gréco-romain.

En ce sens, le *Sturm und Drang* eut ceci de profondément original qu'il conjugua l'esthétique et l'expression de la sensibilité individuelle avec la politique et la religion. Il fut peut-être *la première idéologie totale* et avec lui, en tous cas, *la politique devint une affaire de sensibilité, de vision du monde*. *L'imagination, l'appel à une réalité toute autre devinrent ainsi déterminants en politique*. En ce domaine, il faudrait désormais apprendre à composer avec les rêves, les revendications politiques pouvant être affirmées avec une force et une constance puisant dans de vagues, irréelles mais très puissantes images.

\*

*Influences dont se réclamait la Naturphilosophie.*

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on lisait volontiers Emmanuel Swedenborg - dont Kant critiqua les visions (voir 2. 1. 24.) - et Louis-Claude de Saint-Martin (1745-1803), qui répandit les idées de Jacob Boehm (voir ci-après) et apporta l'idée d'une physique sacrée, l'Évangile nous révélant selon lui le grand processus analogique qui court à travers le monde.

Chez Rousseau, qu'on lisait plus que jamais, on était sensible aux sentiments de la nature qui font pressentir sa divinité. On fit de Jean-Jacques un voyant. Chez Kant lui-même, Friedrich Schlegel (1772-1829) et Novalis penseront trouver une conception du monde comme produit de l'imagination, comme résultat de l'activité spontanée de l'esprit<sup>50</sup>. Mais c'est surtout l'influence de Spinoza qui fut décisive pour la naissance de la *Naturphilosophie*. En 1802,

---

<sup>50</sup> Voir J-L. Vieillard-Baron « Microcosme et macrocosme chez Novalis » *Les études philosophiques* n°2, 1983,

l'Allemagne connaissait la première publication de ses œuvres depuis leur première édition en 1677. Mais on se réclamait de lui à tort et à travers depuis des années, c'est-à-dire en ayant le plus souvent de sa pensée une connaissance de seconde main. C'est ainsi qu'on l'interpréta souvent en un sens vitaliste. On fit du Dieu de l'*Ethique* - qu'on confondait volontiers avec la *natura naturans* de Giordano Bruno (voir 2. 5. 13.) - une force organique tout entière présente dans chaque être particulier. Cette interprétation se cristallisa à travers ce qu'on nomma la Querelle du panthéisme<sup>51</sup>.

***La Querelle du panthéisme.***

Le philosophe Moses Mendelssohn (1729-1786) voulait écrire un livre sur son ami Lessing qui venait de mourir (1781), lorsque Friedrich Jacobi révéla qu'en ses derniers jours, Lessing était un spinoziste convaincu. De là, un échange de lettres entre Mendelssohn et Jacobi.

Mendelssohn demanda à Jacobi de préciser sa propre interprétation de Spinoza, ce que ce dernier fit dans *Morgenstunden oder Vorlesungen über des Dasein Gottes* (Les heures matinales ou Leçons sur l'existence de Dieu, 1785) puis dans *Ueber die Lehre des Spinoza, in Briefen an den Herrn M. Mendelssohn* (Lettres à M. Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza, 1785). Mendelssohn y répondit (*An die Freunde Lessings*, Lettres aux amis de Lessing, 1786) puis tomba raide mort.

L'année suivante Jacobi, décidément intarissable, répliquait encore dans une *Wider Mendelssohn Beschuldigungen* (Réponse aux accusations de Mendelssohn, 1786<sup>52</sup>) et la querelle s'amplifia. Un certain Thomas Wizenmann fit paraître ses *Résultats de la philosophie de Jacobi et de Mendelssohn* (1786<sup>53</sup>). Kant, qui croyait être visé par les attaques de Jacobi, son *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786<sup>54</sup>) et enfin Herder un *Dieu. Quelques entretiens* (1787<sup>55</sup>), prenant la défense de Spinoza<sup>56</sup>.

\*

---

pp. 195-208.

<sup>51</sup> Bonne présentation in R. Legros *Le jeune Hegel et la naissance de la pensée romantique*, Paris, Ousia, 1980, p. 94 et sq. Voir également J. Rivelaygue *Leçons de métaphysique allemande I*, 2 volumes, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990, p. 124 et sq.

<sup>52</sup> Les textes qui viennent d'être cités sont rassemblés in M. Mendelssohn *Die Hauptschriften zum Pantheismusstreit*, Berlin, Reuther und Richard, 1916. Voir également « Spinoza entre Lumières et romantisme » *Les cahiers de Fontenay* n° 36/38, 1983.

<sup>53</sup> Nous n'avons pu consulter cette référence.

<sup>54</sup> trad. fr. in *Œuvres philosophiques II*, 3 volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1980.

<sup>55</sup> trad. fr. Paris, PUF, 1996.

<sup>56</sup> Sur la conception du spinozisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir Y. Citton *L'envers de la liberté. L'invention d'un imaginaire spinoziste dans la France des Lumières*, Paris, Ed. Amsterdam, 2006.

Selon Jacobi, Lessing avait parfaitement compris que la doctrine de Spinoza représente l'achèvement du rationalisme : si l'univers est intégralement rationnel, tout devenir est apparence, ainsi que toute temporalité. Tout peut être ramené à une unique substance et il n'y a ni changement, ni liberté, ni création réels. Ce qui est faire du spinozisme un acosmisme (le monde n'a pas d'existence réelle en sa diversité) et rapprocher son Dieu de l'Un parménidien (voir 1. 2.) ; interprétations que l'on retrouve chez Kant et Hegel.

S'il est conséquent, soutient Jacobi, le rationalisme ne peut donc qu'aboutir au Spinozisme. Le rationalisme conduit à un déterminisme intégral, au fatalisme et à l'athéisme. Dès lors, il n'y a pas de compromis possible entre foi et raison. Jacobi annonce les attaques du rationalisme des Lumières par le Romantisme. Etaient alors aussi bien visés, la Haskalah, le mouvement juif des Lumières que le républicanisme affiché de Fichte<sup>57</sup>. Et contre le rationalisme, Jacobi d'insister sur la nécessité du "saut périlleux" de la conviction immédiate (ce qui n'est pas sans faire songer à Kierkegaard). Toute pensée, selon lui, s'enracine dans une expérience originaire qui est une révélation de l'existence (*Enthüllung des Daseins*).

Tel est le fidéisme de Jacobi (voir 1. 6. 14.) : la réalité s'offre à nous avant toute réflexion. Elle relève de la foi, laquelle fonde toute notre connaissance. Jacobi reprend à Hume l'idée que seule une croyance soutient notre expérience. Mais de cette intuition du réel, il fait aussi une révélation du divin, lequel est ainsi directement présent à la sensibilité<sup>58</sup>. On songe cette fois à Schleiermacher (voir 1. 14. 16.). On a pu souligner que l'alternative que pose Jacobi : ou bien la raison mais plus de liberté, ou bien la moralité mais celle-ci uniquement fondée sur la foi, sera déterminante pour Kant, qui s'efforcera d'y répondre tant à travers la *Critique de la raison pratique* que la *Critique de la faculté de juger*<sup>59</sup>.

\*

Les principaux auteurs de la *Naturphilosophie* sont allemands : Franz Von Baader (1765-1841), Friedrich Oetinger (1702-1782), Carl Gustav Carus (1789-1869), Joseph Görres (1776-1848), Lorenz Oken (1779-1851), Adam Eschenmayer (1768-1852), Gustav Fechner ; auxquels on peut joindre quelques auteurs anglais comme William Paley (*Théologie naturelle*, 1802<sup>60</sup>) ou Humphrey Davy (1778-1829<sup>61</sup>).

---

<sup>57</sup> Voir A. Philonenko *L'œuvre de Fichte*, Paris, Vrin, 1984, chap. III.

<sup>58</sup> Sur l'influence de Hume sur Jacobi et l'antirationalisme allemand, voir I. Berlin *A contre-courant*, trad. fr. Paris, A. Michel, 1988.

<sup>59</sup> Voir J-M. Besnier *La croisée des sciences*, Paris, Seuil, 2006, pp. 34-35.

<sup>60</sup> trad. fr. Genève, Paschoud, 1818.

<sup>61</sup> En français voir ses *Derniers jours d'un philosophe*, trad. fr. Paris, Didier, 1883.

*Principes de la Naturphilosophie.*

La *Naturphilosophie* suit essentiellement trois principes<sup>62</sup> :

1) *La Nature est comme un unique organisme.*

Tout vit. Tout conspire. Pour Fechner, les astres mêmes sont vivants (*Zend Avesta oder ueber die Dinge des Himmels und des Jenseits* Zend Avesta ou Sur les choses du Ciel et de l'au-delà, 1851<sup>63</sup>). La Terre est un vivant comparable aux anges (sphériques eux aussi), dont toutes les formes de vie terrestre sont issues. Toutes les formes s'engendrent comme les avatars d'une même force vitale (*Nanna oder das Seelenleben der Pflanzen* Nanna ou la vie spirituelle des plantes, 1848)<sup>64</sup>.

C'est là une idée que l'on trouve également chez Goethe (voir 3. 2. 6.).

Toute la Création est soumise au même ordre. Tout est donc uni physiquement et moralement. Il n'y a qu'une seule énergie, un seul principe de vie, que la *Naturphilosophie* désigne comme Lumière, Electricité, Ether ou Magnétisme. Comme elle anime tout, la structure de la Terre, la nature humaine et l'essence de Dieu obéissent aux mêmes lois (Gotthilf von Schubert *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* Vues sur le côté nocturne des sciences naturelles, 1808<sup>65</sup>). Le développement de l'homme, ainsi, suit celui de la Terre (Heinrich Steffens *Beyträge zue innern Naturgeschichte der Erde* Contributions à l'histoire naturelle intérieure de la Terre, 1800<sup>66</sup> ; *Anthropologie*, 1822<sup>67</sup>). Et l'Esprit est identique à la Nature.

Le romantisme poussait ainsi à bout un certain naturalisme déjà vivace au siècle précédent, notamment chez Jean-Baptiste Robinet. Depuis qu'on étudie la nature, écrivait ce dernier, on n'y a point encore remarqué de phénomène détaché, de vérité indépendante. Il ne saurait y en avoir. Le tout se soutient par la mutuelle correspondance de ses parties. La nature n'est pas la cause unique mais l'acte unique de cette cause ; l'ordre selon lequel les choses

---

<sup>62</sup> Voir A. Faivre *Philosophie de la nature. Physique sacrée et théosophie. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, A. Michel, 1996, Introduction.

<sup>63</sup> Eschborn, D. Klotz, 1992.

<sup>64</sup> Eschborn, D. Klotz, 1992.

<sup>65</sup> Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

<sup>66</sup> Amsterdam, Meridian, 1973.

<sup>67</sup> 2 volumes, Breslau, J. Max, 1822.

procèdent. Un ordre invariable, quoique l'orgueil humain se flatte vainement d'en changer le cours (*De la Nature*, 1761<sup>68</sup>).

La *Naturphilosophie* aura pour rengaine de reprocher à la science newtonienne de n'être qu'une collection de faits sans lien organique entre eux. Et quant à la physique d'inspiration cartésienne, c'est-à-dire mécaniste, elle démembrait à ses yeux la nature en lui appliquant une grille de lecture uniforme et réductrice. Pour la *Naturphilosophie*, tout est lié et tout ce qui vit, tout ce qui apparaît a pour moteur le jeu et l'affrontement des contraires ; ce qu'elle nomme la "polarité". Contre Newton, Goethe affirme ainsi que les couleurs naissent du conflit de la lumière et de l'obscurité (voir 2. 4. 11.). Cette dualité constante marque profondément, nous le verrons, la philosophie de Schelling.

## 2) *La Nature a une histoire.*

Le temps s'est transformé depuis le temps des mythes, explique Novalis. Jadis, la nature permettait des phénomènes que nous jugerions incroyables (*Henri d'Ofterdingen*, p. 28 et sq.<sup>69</sup>). La *Naturphilosophie* développa une vision de la nature à ses débuts empreinte de toute la nostalgie que peut susciter le monde enfantin. Si la Nature a un cœur, c'est celui de l'enfant, écrit Hölderlin ; le seul être qui est pleinement ce qu'il est (*Hypérion*, 1797, p. 59<sup>70</sup>).

Dans le roman de Hermann Broch *Les somnambules* (1931<sup>71</sup>), à travers la figure du Commandant von Pasenow, le romantisme est caractérisé surtout par le désir de retrouver la familiarité du pays natal, une familiarité invisible dans les choses visibles qui est celle de l'enfant, immédiatement familiarisé avec toutes choses.

Sous une tournure plus philosophique, l'idée apparaît particulièrement chez Herder, dans la première partie de ses *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1784<sup>72</sup>). L'histoire de la Nature et celle de l'homme sont, pour Herder, deux grands commentaires du Verbe divin<sup>73</sup>. Car Dieu est un esprit vivant et même matériel qui nous baigne de ses ondes. On peut le nommer "Flamme", à l'instar du Feu stoïcien (voir 2. 5. I) ou "éther". Dieu,

---

<sup>68</sup> Amsterdam, chez Van Harrevelt, 1761.

<sup>69</sup> trad. fr. Paris, Aubier, 1988.

<sup>70</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1973.

<sup>71</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1990.

<sup>72</sup> trad. fr. partielle Paris, Presses-Pocket, 1991. Voir R. Ayrault *La genèse du romantisme allemand*, 4 volumes, Paris, Aubier, 1961-1976, I, p. 245 et sq. Voir également G. Gusdorf *Le savoir romantique de la nature*, Paris, Payot, 1985, p. 82 et sq.

<sup>73</sup> Sur l'influence de Herder sur la *Naturphilosophie*, voir H. B. Nisbet *Herder and the philosophy and history of science* The modern Humanities Research Association, 1970.

transcendance immanente, imprègne ainsi directement notre sensibilité. Et si un même flux traverse les êtres naturels, c'est peut-être dans ses formes les plus brutes que son secret sera le plus facilement discernable. L'école des Mines de Freiberg, fondée en 1765, fut ainsi un foyer de la *Naturphilosophie*. Abraham Gottlob Werner, qui de l'étude des roches déduisait l'histoire entière du cosmos, aura une importante influence sur Goethe, Novalis ou Henrik Steffens.

3) *La Nature est un vivant tissu de correspondances que seule l'intuition peut déchiffrer.*

On ne peut saisir la nature par la seule raison. Dans son ensemble, elle s'écarte des lois auxquelles elle est soumise dans chacun de ses phénomènes particuliers, écrit Schiller (*Du Sublime*, 1801<sup>74</sup>). Elle ne peut être saisie qu'à travers le jeu de correspondances entre ses éléments. Un esprit s'exprime à travers ces correspondances et les symboles de l'esprit expriment, à leur tour, les structures profondes de l'univers. Ce panthéisme esthétique, qui en appelle à une âme du monde, apparaît déjà chez Shaftesbury dans un *Hymne à la nature* (1709<sup>75</sup>) que traduira Herder. Chaque conscience est une émergence, un affleurement du grand dessein cosmobiologique, dont elle ne saisit d'ailleurs immédiatement que le pressentiment obscur. Suffisamment cependant pour croire que la moindre de ses humeurs est un pressentiment de la vie cosmique. Car toute vérité doit se livrer sous la forme d'une intuition, à travers une *Stimmung* (voir 1. 2. 16.).

*Nos humeurs nous relient à la nature, exprimant en quelque sorte notre sensibilité à être.*

Chaque âme est une succession de "climats". Telle serait peut-être la meilleure traduction de cette intraduisible *Stimmung* romantique, désignant tout à la fois l'accord d'un instrument de musique et la disposition de l'âme, son accord harmonique avec la nature<sup>76</sup>. Des climats à travers lesquels se marque l'appartenance de l'homme à l'être (c'est à ce dernier titre que la *Stimmung* réapparaîtra chez Heidegger, voir 1. 2. 16.). Notre sensibilité est la nature en nous. Nous connaissons celle-ci à partir de notre propre être en vertu d'une extension de notre

---

<sup>74</sup> trad. fr. Arles, Ed. Sulliver, 1997.

<sup>75</sup> trad. fr. in Herder *Dieu. Quelques entretiens*, Paris, PUF, 1996.

<sup>76</sup> Voir G. Simmel *Philosophie du paysage* (1913). Trad. fr. in *La tragédie de la culture* (Paris, Rivages, 1988).

sensibilité ontologique, écrivait déjà Herder (*Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, 1778<sup>77</sup>).

La musique se prêtera particulièrement à rendre le dynamisme versatile d'états d'âmes changeants. Un bon exemple en est le *Concerto pour piano n° 2* (1849) de Franz Liszt, au ton tour à tour lyrique, intimiste, orageux et dont les tempêtes s'apaisent aussi vite qu'elles ont levé. La musique passera pour exprimer ce sens en nous tourné vers la Vie universelle<sup>78</sup>. Cyril Scott (1879-1970) affirmera ainsi que tous les grands mouvements collectifs de l'âme humaine sont anticipés par des innovations musicales<sup>79</sup>. Par ailleurs, la croyance romantique en l'existence d'un langage naturel, d'une expression instinctive des émotions créera toute une métaphysique naturaliste autour du *Lied*, comme association organique de mots et de sons.

Notons toutefois que si la musique peut passer pour l'art romantique par excellence, elle ne le deviendra qu'assez tardivement. Schumann, Liszt, Mendelssohn, Chopin ne naissent pas avant 1810.

En vers allusifs, en épigrammes, les *Liederkreis* (1840) de Schumann, sur des poèmes de Joseph von Eichendorff, traduisent admirablement ces rêveries nostalgiques et ces essors exaltés que l'immersion dans la nature peut provoquer, comme si la nature parlait alors en nous. Tantôt vibration de l'âme, quand "les lointains parlent avec ivresse d'un immense bonheur à venir" (*Schöne Frende*) et tantôt pressentiment de mort, quand la forêt paraît solitaire comme un tombeau, les arbres frémissant d'effroi (*In der Frende ; Im Walde*). L'âme est un reflet du monde et l'on sera sensible à la "météorologie" du dedans. On notera interminablement, comme Amiel, ses humeurs quotidiennes.

***Météorologie intime. Amiel.***

Henri-Frédéric Amiel, un professeur d'université genevois, a noté pendant quarante-quatre ans ses humeurs et ses idées quotidiennes dans un journal de 16 900 pages manuscrites ! Il exprima avant de mourir le souhait que ses éditeurs ne publient que les passages qui leur paraîtraient offrir un intérêt de pensée ou une valeur d'expérience. Cela fut fait en deux volumes de taille modeste (*Fragments d'un journal intime*, 1882<sup>80</sup>). En 1976, les éditions l'Age d'Homme (Lausanne) ont décidé toutefois de publier l'intégralité du journal en douze volumes et il faut absolument avoir visité ce gigantesque monument d'inintérêt. Cette épopée de l'esprit fondée sur la vétille, dont le but ne semble pas tant d'être lue que de simplement exister, pour que la fatuité cauteleuse et le nombrilisme apitoyé s'émerveillent

<sup>77</sup> Riga, J. F. Hartnoch, 1778. E. Susini souligne l'importance de Herder dans la fixation des thèmes de la *Naturphilosophie* (*Franz Von Baader et le romantisme mystique*, Paris, Vrin, 1942, II-1, pp. 86 et sq.).

<sup>78</sup> Voir M. Brion *Schumann et l'âme romantique*, Paris, A. Michel, 1954, pp. 34-35.

<sup>79</sup> Voir J. Godwin *Les harmonies du Ciel et de la Terre*, 1987, trad. fr. Paris, A. Michel, 1994, pp. 63-65.

sans fin de leur propre inconsistance. *Le journal intime d'un malade de la volonté* est le titre qu'Hugo von Hofmannsthal donnera à une étude sur Amiel (1891<sup>81</sup>).

*La maladie d'une époque selon Paul Bourget.*

Il n'y a pas un seul fait positif dans toutes ces pages, notait Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine*, 1885, X<sup>82</sup>). Pas une anecdote, pas un portrait, pas un raisonnement concluant ne se détachent, qui donneraient l'impression de quelque chose de précis et d'individuel mais une atmosphère noyée et confuse où un esprit erre parmi des ombres, ombre lui-même et ne vivant plus que pour raconter son impuissance à vivre. Amiel aurait voulu pour épitaphe : "Bien doué de la nature, favorisé des circonstances, il travailla toute sa vie à se préparer à vivre, et il allait vivre quand il mourut. Apprenez, mortels, de lui comment il faut faire et faites ce qu'il ne fit pas : marchez et osez !"<sup>83</sup>.

Paul Bourget voulut, à travers la figure d'Amiel, montrer l'antagonisme entre l'esprit d'analyse et la vie ; le premier tendant à détruire la base d'inconscience sur laquelle toute vie repose. Amiel, contemplateur acharné de son propre esprit, démontre de façon effrayante le caractère meurtrier que peut revêtir l'exacerbation du sens intime, conclut Bourget. Il présente le type extrême d'une des maladies de l'âme contemporaine. Dans notre âge de science et d'industrie, écrit Bourget, l'appétit de l'au-delà subsiste toujours. Il se fait seulement plus rare et plus morbide par sa difficulté à se satisfaire. Le signe le plus extraordinaire de l'intensité actuelle qu'a prise ce goût du rêve est la prédominance de la musique. Pourquoi ? Sinon parce qu'elle est le plus vague des arts, le plus capable de conduire l'imagination dans l'incertain et l'indéterminé de sa fantaisie. Cet ouvrage de Paul Bourget plaira particulièrement à Nietzsche.

Tout paysage est un état d'âme, dira Amiel. La disposition de l'air se communique à mon humeur, notait déjà Théophile de Viau (*Théophile en procès*, posthume 1632, I<sup>o</sup> Journée, chap. II<sup>84</sup>). Si les changements de tonalité de l'atmosphère sont pour la vie de la nature comme les changements d'humeur du cœur pour la vie de l'âme, ainsi que l'affirme Carl Gustav Carus (*Neuf lettres sur la peinture de paysage*, 1831<sup>85</sup>), notre sensibilité à la nature nous découvre à la fois le monde et nous-mêmes. Attiré dans le cercle sacré de la vie mystérieuse de la nature, l'esprit se dilate et sent la vie éternellement agissante de la création, écrit Carus. Le subjectif rejoint l'objectif et le sujet l'objet - un thème éminemment romantique, encore très vivace dans

---

<sup>80</sup> Genève, Goerg & Co, 1897.

<sup>81</sup> in *Œuvres en prose*, trad. fr. Paris, LGF/LDP, 2010.

<sup>82</sup> Paris, Gallimard, 1993.

<sup>83</sup> Cité par R. Jaccard *La tentation nihiliste*, Paris, Livre de poche PUF, 1989. Voir J. Vuilleumier *Le complexe d'Amiel*, Lausanne, L'Age d'homme, 1985.

<sup>84</sup> in *Libertins du XVII<sup>e</sup> siècle I*, Paris, Pléiade Gallimard, 1998.

<sup>85</sup> trad. fr. Paris, Klincksieck, 1983.

la phénoménologie actuelle<sup>86</sup>. Et cette sensibilité n'est jamais plus vive que dans la contemplation d'un paysage ; à travers lequel les mouvements du cœur et les états de la nature se correspondent. Dès lors, le mot "paysage" peut paraître ne plus suffire. Il faudrait parler, comme les romantiques, de représentation de la vie de la Terre (*Erdlebenbild*).

\*

### *B) Le paysage*

**2. 5. 21.**

#### *Naissance de la peinture de paysage.*

On attribue à Cimabue (documenté de 1272 à 1302) la première peinture précise et détaillée d'une ville, Rome, sur l'une des voûtes de la sacristie de l'église supérieure d'Assise. Mais, pour le critique Kenneth Clark, le sentiment de la beauté naturelle de certains lieux n'apparaît pour la toute première fois que dans la peinture siennoise et particulièrement chez Ambrogio Lorenzetti, dont les fresques *Du bon et du mauvais gouvernement* (1340<sup>87</sup>) tracent les premiers paysages au sens moderne qui nous soient parvenus (*L'art du paysage*, 1948<sup>88</sup>).



Est-ce dire que l'idée même de paysage n'apparaît pas avant ce moment-là ? (le mot ne sera introduit en français qu'en 1549). Kenneth Clark n'hésiterait pas à le soutenir, qui note que Giotto (1267-1337) - dont Lorenzetti fut probablement l'élève - n'accorde encore aucune importance aux impressions des arbres et des fleurs. Tout de même que, du côté de la

---

<sup>86</sup> Voir G. Böhme *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1989) et H. Schmitz *Brève introduction à la nouvelle phénoménologie* (2009, trad. fr. Le Cercle herméneutique, 2016).

<sup>87</sup> Au Palazzo Pubblico de Sienne.

<sup>88</sup> trad. fr. Paris, Julliard, 1962.

littérature, les quelques références à la nature que contiennent les premières épopées, les sagas, sont brèves, allusives, conventionnelles et souvent hostiles.

Certes, nos ancêtres avaient une représentation des espaces dans lesquels ils vivaient. Ils avaient donc des paysages – dont un historien souligne qu'ils pouvaient être sonores plus que visuels<sup>89</sup>. Mais ils ne s'attachaient pas à le transcrire sous une forme picturale en lui-même.

L'art du Moyen Age était tout intellectuel, représentant volontiers des signes en fait d'objets. Une représentation sommaire des arbres ou des montagnes, limités à leurs seuls éléments saillants de reconnaissance pouvait suffire. De fait, jusqu'à Fra Angelico, la nature sera souvent réduite à un schéma<sup>90</sup>.



Le dessin et l'écriture se confondent presque : quelques lignes concentriques, sinueuses et dentelées représentent le ciel et quelques lignes parallèles l'eau. Un arbre est une tige surmontée de quelques feuilles, etc. Selon Pierre Francastel, les peintres reproduisaient simplement, en fait de paysages, les décors des représentations théâtrales traditionnelles. De sorte que Lorenzetti paraît apporter pour la première fois une représentation de la *densité* concrète et particulière des choses. Un paysage reproduit pour lui-même et non pas au moyen de ses symboles. Cette démarche, néanmoins demeura sans postérité pendant près d'un siècle.

On a souvent dit que le Soleil brille pour la première fois dans *La fuite en Egypte* (1423) de Gentile da Fabriano, note K. Clark.

---

<sup>89</sup> Voir L. Dauphant *Géographies. Ce qu'ils savaient de la France (1100-1600)*, Paris, Champ Vallon, 2018.

<sup>90</sup> Voir par exemple Fra Angelico *La rencontre de saint Nicolas et du messager de l'Empereur et le sauvetage miraculeux d'un voilier* (1437), à la Pinacothèque vaticane.



Pour la première fois, en effet, un paysage doit son unité à une lumière d'ensemble et non à une disposition décorative. Dès 1410, dans leurs *Très riches Heures*<sup>91</sup>, les frères Limbourg, en représentant la vie rurale, réussissent à unifier les tons d'une manière toute nouvelle. Quinze ans plus tard, Hubert Van Eyck (mort en 1426) peint avec *L'adoration de l'agneau mystique*, le premier paysage moderne<sup>92</sup>.



L'existence même d'Hubert Van Eyck a pu être mise en doute. En ce cas, le mérite en reviendrait à son frère Jan (1390-1441).

Il faudra néanmoins attendre 1465 pour voir représenter le premier lever de soleil, peut-être, avec *Le Christ au jardin des oliviers* de Giovanni Bellini.



<sup>91</sup> Au Musée Condé, Chantilly.

<sup>92</sup> A Saint-Bavon, Gand.

\*

*L'Antiquité et la Chine.*

L'Antiquité, pourtant, n'a pas ignoré la peinture de paysage. Quoique très peu nous en soit parvenu. Pour certains, les Assyriens auraient inventé le paysage pictural mais sans postérité<sup>93</sup>. Pline fait mention du peintre Studius qui du temps d'Auguste était spécialisé dans la peinture de villas, de ports et de collines<sup>94</sup>.

Par ailleurs, la Chine a peint des paysages douze siècles avant l'Occident - après la chute des Han (220 ap. JC) semble-t-il - selon une démarche presque inverse. Si en Occident, en effet, le regard paysager ira toujours davantage *vers* les choses, vers leur représentation fidèle, la peinture chinoise aura elle tendance à faire s'évaporer celles-ci. Ainsi des compositions asymétriques de Ma Yüan (actif entre 1190-1224 ap. JC), l'un des fondateurs de l'école paysagiste de Ma-Xia. On le surnommait "Ma au coin" parce que ses tableaux disposaient toujours, dans un coin, un paysage représenté de manière précise puis un plan moyen et flou et au-delà le vide<sup>95</sup>.



Chez son contemporain Xia Gui, de même, le vide tend à envahir les toiles. Faut-il vraiment croire, cependant, comme nous y invitent de nombreux commentateurs<sup>96</sup>, que la peinture de paysage chinoise n'a pas cédé à la fascination de l'imitation de la nature mais a

---

<sup>93</sup> Voir B. Bérenson *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, A. Michel, 1953, p. 108.

<sup>94</sup> Voir X. Lafon *A propos des villas maritimes : cadre réel et cadre rêvé d'après les représentations figurées* in G. Siebert (ed) *Nature et paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques*, Paris, De Boccard, 1996.

<sup>95</sup> Voir N. Vandier-Nicolas *Esthétique et peinture de paysage en Chine. Des origines aux Song*, Paris, Klincksieck, 1982.

privilegié une démarche recherchant, plus que la ressemblance, la saisie du “souffle” même animant les éléments ? Le pinceau devant épouser le processus même de l’engendrement des êtres, selon l’un des six canons de l’art pictural énoncés dès le VI<sup>e</sup> siècle. Cette recherche de communion avec la nature, jusqu’à assimiler le peintre au paysage, n’est pas niable. Mais elle n’est pas propre à la Chine - on en trouverait des équivalents dans la tradition occidentale - et ne rend pas pleinement compte de cette volonté d’appropriation du monde, sensible en Chine dans la peinture comme dans l’art des jardins (voir ci-dessus) et marquée tant par le procédé consistant à enclore le paysage sur un rouleau devant être lentement déroulé, que par l’adoption fréquente d’une perspective “comprimée”, permettant le rassemblement du plus grand nombre possible d’éléments plaisants parmi lesquels l’esprit est libre de vagabonder dans des paysages gigantesques et tourmentés sans l’entrave d’une perspective précise.

De sorte que par rapport à la peinture occidentale, le propre de l’art chinois est peut-être surtout d’avoir développé avec des siècles d’avance le goût du pittoresque et la recherche de panoramas - qui inspirent à chaque page les *Randonnées aux sites sublimes* du voyageur chinois Xu Xiake (1587-1641<sup>97</sup>) mais qui n’apparaîtront en Occident que lentement et au prix d’une démarche très théorique de codification de la perspective.

Le goût du pittoresque en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle ayant été particulièrement marqué, d’ailleurs, par la mode des “chinoiseries” (voir 2. 5. 9.).

\*

*L’invention de la perspective frontale introduit un bouleversement bien plus profond que le renversement copernicien.*

Vers 1420, note K. Clark, l’homme a éprouvé le besoin d’un nouveau principe de perception de l’espace. Sans doute faut-il dire plus et souligner que, depuis le Moyen Age, la représentation artistique occidentale est travaillée par un ardent désir de voir et de donner à voir au plus près la réalité des choses. Peut-être le christianisme y poussait-il. La nature est traditionnellement peuplée de dieux, de nymphes et de faunes, explique Chateaubriand. Les chassant, le christianisme seul a pu rendre aux grottes leur silence intrigant et aux bois leur rêverie. Il a rendu à la Création sa gravité, sa grandeur et sa solitude (*Génie du christianisme*,

---

<sup>96</sup> Voir par exemple F. Cheng *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, A. Michel, 2006, p. 101 et sq.

1802, II<sup>o</sup> partie, IV, chap. I<sup>98</sup>). Mais pour que le paysage satisfasse ce désir, il fallait surtout une technique qu'apporta la découverte des règles de la perspective frontale (voir 2. 2. 5.). Sans doute assimile-t-on ainsi un peu trop vite la naissance du paysage - l'idée, nous l'avons dit, n'était pas nouvelle - avec la découverte de sa mise en perspective, qui deviendra la manière quasi exclusive de le représenter<sup>99</sup>. Quoi qu'il en soit, plus d'un siècle avant Giordano Bruno (voir ci-dessus), l'art va ouvrir l'espace, reculant sa limite jusqu'à l'horizon, jusqu'à l'infini. *Le décentrement qu'apportera la perspective sera bien plus immédiat, quoique bien moins réfléchi, que le renversement copernicien.*

Certes, parler de décentrement est paradoxal dans la mesure où la perspective se définit à partir du point de vue subjectif d'un observateur. Pourtant, son apport essentiel fut bien dans le respect nouveau de la mesure et de la forme exactes des choses qu'elle introduisit. Prenant d'abord pour point de vue le regard de l'observateur, elle fit pourtant comprendre à ce dernier sa place réelle et relative dans le monde.

Voulant saisir les choses en vérité (c'est ainsi que l'on présente les choses à notre époque mais, en fait, les artistes de l'époque n'avaient pas vraiment les moyens de faire autrement), le Moyen Age les ramenait à un signe résumant leur essence, leur nature. Les choses représentées ne l'étaient pratiquement qu'en tant que symboles d'elles-mêmes. De sorte que les êtres les plus importants devaient par exemple apparaître au centre de la toile tout en étant plus grands en taille que ceux placés plus près de qui regardait le tableau. La dignité ontologique des choses prévalait sur leur proximité spatiale. La perspective, au contraire, adopta d'emblée un point de vue relatif, celui de l'observateur. *C'est pourtant elle qui apprendra à contempler les choses comme elles sont, en un regard à la fois récapitulatif et immanent qui, privilégiant le point de vue optique, obligeait à donner à tout son exacte mesure. Pour la première fois, le monde dut être regardé en face. Les choses seront dès lors saisies en réalité et non plus en nature.*

Avec l'invention du paysage, a-t-on écrit, la nature va regarder l'homme. Dans les jardins, la nature était un cosmos fermé par la main de l'homme (voir ci-dessus). Comme paysage, elle sera l'horizon en lequel il s'enracine<sup>100</sup>. En termes de représentations communes,

---

<sup>97</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1993.

<sup>98</sup> 2 volumes, Paris, GF Flammarion, 1966.

<sup>99</sup> Voir A. Cauquelin *L'invention du paysage*, Paris, Plon, 1989, p. 28 et sq.

<sup>100</sup> Voir A. Corbin *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 59 et sq.

le vrai bouleversement moderne sans doute s'est joué là. A ce titre, l'invention du paysage marque l'apparition du sentiment moderne de la nature. Mais cela ne s'imposera pas d'emblée.

*La Querelle des deux horizons.*

L'intérêt né au XV<sup>e</sup> siècle pour le paysage, en effet, ne se maintiendra pas. Konrad Witz peint le premier paysage topographique : les rives du Lac Léman (*La pêche miraculeuse*, 1444<sup>101</sup>). Cet essai demeurera isolé pendant un demi-siècle. C'est que le plaisir de reproduire la réalité était jugé médiocre, bourgeois.



Longtemps, la peinture de paysage sera reléguée tout en bas de la hiérarchie des arts. Le style de la Haute Renaissance (Raphaël, Michel-Ange) la négligera, considérant que le corps humain fournit le plus noble et le plus universel moyen d'expression. Et même une fois la peinture de paysage devenue commune, il faudra encore ménager au spectateur un point de vue supérieur d'ensemble, une vue cavalière. De là, au XVII<sup>e</sup> siècle, ce qu'on nommera la "querelle des deux horizons" : faut-il dans un tableau fixer le point de fuite à hauteur de l'œil ou non ? Derrière cette question très académique, il y a celle de l'articulation d'un espace donné comme réel.

Trop haute, la ligne d'horizon détruit la perspective et aplatit les paysages, comme chez les Primitifs. C'est un principe de composition qui réapparaîtra dans la peinture moderne avec Gauguin et deviendra presque systématique chez un Gustav Klimt ou un Fernand Khnopf, ce dernier coupant volontiers arbres et maisons au deux tiers de leur hauteur et n'hésitant pas à décapiter même le front de ses modèles.

---

<sup>101</sup> Au Musée d'art et d'histoire de Genève.

Abaisée, la ligne d'horizon élargit la perspective et donne l'impression de dominer le monde. Telle sera bien la tendance. Au bout de cette démarche, on aura des paysages vus du ciel, à vol d'oiseau, comme dans *L'ascension de Madeleine* (1605<sup>102</sup>) de Giovanni Lanfranco.



A l'âge classique, en art comme en littérature, la nature ne trouvait de place que par rapport à l'homme et à ses sentiments moraux. En elle-même, elle ne présentait guère d'intérêt et il était d'ailleurs difficile d'imaginer qu'on puisse représenter un paysage sans hommes. Il n'aurait alors guère eu de sens, ni de valeur. Il aurait souvent été jugé affreux. Deux œuvres, particulièrement, allaient changer les choses. Dans *La tempête* (1503<sup>103</sup>) de Giorgione, les hommes paraissent secondaires dans l'intensité du paysage (ce qu'annonçaient déjà certaines toiles de Giovanni Bellini). On fut surpris de ne pas comprendre ce qu'ils faisaient.



Dans la *Vue de Tolède* (1604<sup>104</sup>) du Greco, il n'y a pas d'hommes, un paysage est investi d'une valeur dramatique. Dramatisée, suscitant une narration, la nature pouvait être représentée seule - non pas cependant pour ce qu'elle est simplement mais à travers les conventions d'un style.

---

<sup>102</sup> Au Musée de Capodimonte, à Naples.

<sup>103</sup> A l'Académie de Venise.



*De la nature comme convention.*

On a pu noter que la correspondance privée des écrivains classiques est moins avare de descriptions de la nature que leurs œuvres où, concernant le rendu des paysages, l'imitation des Anciens - Horace et Virgile surtout - a tendance à compter davantage que les sensations exactes ou personnelles. C'est ainsi que les peintres européens émigrés dans le Mexique espagnol furent très peu sensibles à la nature locale, note un historien<sup>105</sup>. De la même façon, jusque vers 1830 les poètes américains ont célébré le chant de l'alouette et du rossignol pourtant étrangers à leur pays ! Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les peintres hollandais voyaient invariablement des bœufs tirer les charrues, bien qu'on ne labourât plus depuis longtemps dans les Provinces-Unies qu'avec des chevaux<sup>106</sup>. Et c'est à un pays de cocagne tout idéal auquel se référeront également les paysagistes émules de Rousseau, Jean-Marie Morel (*Théorie des jardins*, 1776<sup>107</sup>) ou René-Louis de Girardin (*De la composition des paysages*, 1777<sup>108</sup>), pour proposer un système de production agricole idéal qui aura pourtant une grande influence en France au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Girardin, les jardins doivent copier les effets de la nature et les campagnes les effets des jardins (Dernier chapitre). L'idée sera en effet de transformer toute la campagne française pour qu'elle ressemble à ce paysage qu'avait décrit Arthur Young dans ses... *Voyages en France* (1792<sup>109</sup>), notamment dans le Limousin<sup>110</sup>. Un paysage qui

---

<sup>104</sup> Au Met. à New York.

<sup>105</sup> Voir S. Gruzinski *Les quatre parties du monde*, Paris, La Martinière/Seuil, 2004, p. 348 et sq.

<sup>106</sup> Voir P. Van Tieghem *Le sentiment de la nature dans le Prémantisme Européen*, Paris, Nizet, 1960, I<sup>o</sup> partie, chap. X.

<sup>107</sup> Paris, Pissot, 1776.

<sup>108</sup> Paris, Ed. du champ urbain, 1979.

<sup>109</sup> trad. fr. en 3 volumes, Paris, Colin, 1931.

<sup>110</sup> Voir Y. Luginbuhl *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, Paris, La Manufacture, 1989

apparaît en fait dans l'imaginaire commun dès le XII<sup>e</sup> siècle et dont, au XVI<sup>e</sup> siècle, certaines toiles de Pieter Bruegel l'ancien donnent une bonne expression<sup>111</sup>.



Même Rousseau fait encore moins voir la nature qu'il ne tente de la saisir à travers différentes formules. Son pittoresque, à nos yeux, est presque toujours banal. Pourtant, novatrices, certaines de ses expressions comme "l'or des genêts", "la pourpre des bruyères" ou "le frémissement argenté de l'eau" furent très imitées. Moins d'un siècle plus tôt, dans les *Aventures de Simplicissimus* (1669) de Hans Jakob von Grimmelshausen, par exemple, alors que le héros parcourt toute l'Europe, de Paris à Moscou et au-delà, on ne trouve aucune description des lieux traversés, aucun élément typique ou pittoresque.

Voilà comment Ibn Battûta décrit la ville de Tustar dans ses *Voyages et périples* (1356<sup>112</sup>) : « c'est une grande ville, belle et prospère, où se trouvent des vergers merveilleux et des jardins superbes » (p. 544).

Dans ses *Saisons* (1727<sup>113</sup>), James Thomson rompit avec certaines conventions dans les descriptions de la nature, tout en introduisant des éléments d'observation. Il inspirera aussi bien Haydn que Rousseau.

\*

A l'âge classique, en somme, les paysages n'étaient qu'accessoires aux tableaux et ne pouvaient suffire à attirer à eux seuls l'attention. De sorte qu'ils étaient essentiellement composés de conventions. Les paysages sans personnages des gouaches et aquarelles qu'Albrecht Dürer produisit vers 1490 furent longtemps singuliers, ainsi<sup>114</sup>.

Car d'Annibale Carrache (1560-1609), l'inventeur du paysage romain idéalisé, à Corot (1796-1875), on plaça volontiers des personnages dans la nature, réduite à un décor dont elle

---

<sup>111</sup> Voir par exemple *Les moissonneurs* (1565), au Metropolitan Museum de New York. Voir également *L'été* (1607) d'Abel Grimmer aux Musée des Beaux-arts d'Anvers.

<sup>112</sup> *Voyageurs arabes*, trad. fr. Paris, Pléiade Gallimard, 1995.

<sup>113</sup> trad. fr. Lille, L. Danel, 1850.

finit par avoir, surtout chez Poussin, toute l'immobilité (pas de vent dans les arbres, des eaux figées, etc.) ; une discrète mélancolie ne pouvant manquer de naître du contraste entre la fougue des passions humaines et la majesté rude, inébranlable de la nature.

Ainsi, malgré d'importantes exceptions - Watteau (1684-1721) par exemple, dont les seigneurs et marquises poudrés semblent appartenir aux parcs qu'ils égayent ; tout comme les paysans de Millet (1814-1875) font partie intégrante de la campagne - il faut attendre l'école de Barbizon, puis l'impressionnisme, pour que l'homme disparaisse véritablement des paysages. Pour que ceux-ci soient pour la première fois peut-être regardés véritablement en eux-mêmes. Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, en effet, on s'inspirait peu de paysages réels, identifiables. On préférait la libre combinaison d'éléments choisis. La réaction contre le maniérisme lancée par les Carrache donna naissance au paysage classique idéal, idyllique – évoquant un âge d'or disparu ; ce que l'on retrouvera encore tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment chez Watteau. Certes, chez Poussin ou Lorrain, les personnages tendent souvent à être minuscules, anecdotiques dans les paysages. Mais ces derniers n'ont rien de réels – et c'est d'ailleurs cette image de la nature qu'auront les pré-romantiques. Rousseau citait le *Déluge* de Poussin comme le seul tableau qui l'ait jamais frappé.



Les paysages des romantiques, malgré leur évidence claire et méticuleuse, conserveront un caractère enchanté. Ce n'est guère que dans la Hollande bourgeoise que le paysage put conquérir son autonomie. Sans doute les Hollandais voulaient-ils voir représenter la terre qu'ils avaient ardemment défendue. On a ainsi pu parler d'un réalisme presque religieux, dans ce dévouement à rendre le monotone paysage hollandais, chez des peintres comme Van Goyen (1596-1656), Ruysdaël (1628-1682) ou Hobbema (1638-1709).

---

<sup>114</sup> Voir notamment *Etang dans la forêt* (1496) au British Museum, Londres.

Bourgeois seront encore, deux siècles plus tard, les humbles paysages impressionnistes, évoquant une vie douce et une nature commune. Les tableaux de Pierre Bonnard (1867-1947) et les films de René Clair (1898-1981), note K. Clark, seront les derniers porte-parole de cet humanisme.

\*

### *Le paysage dramatique.*

A l'âge classique, on attendait généralement de l'art plus de sérieux et d'élévation que la simple représentation d'un coin de nature. Et cette attente ne disparaîtra pas de sitôt. Quant aux peintres qui demandent l'essentiel de leur art à l'impression directe, "on ne peut que leur reprocher de limiter leur effort à la notation spontanée de sensations forcément courtes, et de s'interdire ainsi tout accès à un art grandiose et monumental", lit-on encore dans le *Traité du paysage* d'André Lhote (1939<sup>115</sup>).

Le goût du paysage, ainsi, ne pourra commencer à s'imposer au XVII<sup>e</sup> siècle qu'à la condition "d'anoblir" la simple nature et de rendre le paysage dramatique. A cet égard, certains effets furent très vite exploités. Importante fut la découverte de la puissance d'émotion qui se dégage de la lumière flamboyante.

Soleil levant ou couchant, éclairs de la foudre, etc., permettent de dramatiser le paysage. Ce que simultanément ou presque découvrirent Jérôme Bosch (1540-1516), Joachim Patinir (1485-1524), Giorgione (1477-1510) et l'école du Danube (1500-1530 : Frueauf le Jeune, Cranach l'ancien, Altdorfer, Wolf Huber), dont les paysages évoquent déjà en un sens tout romantique des états d'âme. Ainsi chez Albrecht Altdorfer.

#### *Altdorfer, le premier romantique ?*

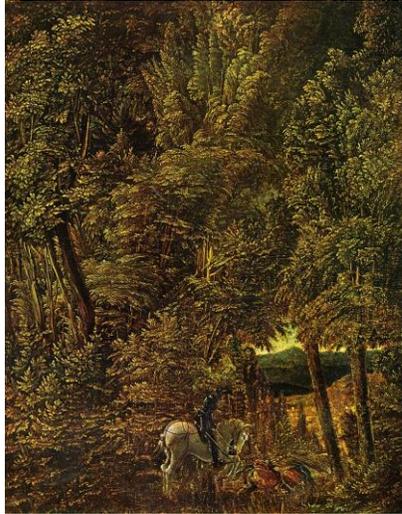
Peu connue en France, la peinture d'Albrecht Altdorfer (1480-1538) en évoque beaucoup d'autres mais ne ressemble à aucune. A travers elle, fantastique et gothique se mêlent<sup>116</sup> au point qu'on s'est demandé si Altdorfer était l'un des derniers témoins de l'esprit chevaleresque ou le premier romantique. Par son fantastique débridé, en effet, un tableau comme *La bataille d'Alexandrie* (1526<sup>117</sup>) semble avoir

<sup>115</sup> Paris, Floury, 1948.

<sup>116</sup> Voir par exemple *Allégorie. Les gueux siègent sur la traîne de la cour* (1531) à Berlin, Gemäldegalerie.

<sup>117</sup> à la Alte Pinakothek de Munich. C'était l'un des tableaux préférés de Bonaparte, qui le fit accrocher dans sa salle de bain à Saint-Cloud.

quelques siècles d'avance. Dans sa *Bataille des Israélites et des Philistins* (1562<sup>118</sup>), la tonalité fortement expressive du paysage absorbe les personnages. Et dans la *Fuite en Egypte* (1504<sup>119</sup>), qu'il situe dans les Alpes, dans son *Saint George* ou sa *Vue de Regensburg*<sup>120</sup>, apparaissent déjà ces forêts magiques et romantiques que peindra musicalement Carl Maria von Weber dans son *Freischütz* (1821).



Par ailleurs, le trait expressionniste chez Altdorfer n'est pas moins annonciateur. Les lignes torsadées avec lesquelles il peint les ciels ou les forêts ne sont pas sans évoquer Van Gogh. Et l'on a pu rapprocher de sa peinture l'expressionnisme hanté, presque fantastique, du *Scherzo* de la *Huitième symphonie* (1897) de Bruckner, que certains ont jugé être le couronnement de la symphonie romantique.

\*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture de paysage assoit définitivement son importance. Elle est alors volontiers imaginaire et souvent dramatique avec Rubens<sup>121</sup>, Rembrandt et Poussin.

Même les paysages naturalistes des Hollandais se font de plus en plus émotionnels avec Jacob Van Ruysdael, peignant les effets de la lumière courant dans les nuages et sur les plaines, ou avec les paysages fantastiques de Joos de Momper le jeune. Dans les marines de Jan Porcellis, les effets atmosphériques deviennent les vrais protagonistes des toiles. Dès cette

---

<sup>118</sup> Au Musée d'art et d'histoire de Vienne.

<sup>119</sup> Gemäldegalerie, Berlin.

<sup>120</sup> Les deux à Munich, Altere Pinakothek.

<sup>121</sup> Voir par exemple *Paysage orageux avec Philémon et Baucis* (1625) au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

époque, la tempête en mer est devenue un « cliché », en peinture comme, en poésie, chez Théophile de Viau par exemple (*Ode*, 1621, p. 36<sup>122</sup>) ?

Avec Salvatore Rosa ou Alessandro Magnasco, le pittoresque devient effroyable - ouvrant la voie au sublime (voir 1. 10. II.), ainsi qu'à la sensibilité *Sturm und Drang* (voir ci-dessus).

Plus tard, les romantiques se délecteront des nuits et des marines de Claude-Joseph Vernet, puis des illustrations du *Paradis perdu* de John Martin, faisant éclater la faiblesse des hommes, perdus dans des décors gigantesques à l'éclairage violemment contrasté (voir 1. 10. II.).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le paysage deviendra une pratique si dominante en peinture qu'on ne peut plus guère parler de lui comme d'un genre distinct (ce qu'il restera en revanche en photographie).

Nous ne pouvons néanmoins retracer ici l'ensemble de l'art du paysage et ne pouvons que signaler, par exemple, que la dramatisation des paysages amorcée dès le XVII<sup>e</sup> siècle se poursuivra avec les fauves et l'expressionnisme ; jusqu'à la lumière convulsive d'un Van Gogh, exorcisée par des Soleils multipliés, des roues et des spirales de feu.

Par ailleurs, l'esthétique du sublime, déterminante pour la peinture de paysage, est traitée ailleurs (voir 1. 10. II.).

Pour notre présent propos, retenons surtout qu'à l'époque romantique, le paysage connut une mutation majeure et devint - lentement - impressionniste.

\*

### *Les peintres romantiques et le paysage.*

Pour les peintres du romantisme allemand, le paysage devait mettre le spectateur en état de réceptivité par rapport au langage divin dont la Nature a conservé la trace. Telle était la visée du *Stimmunglandschaft*, mal traduit en français par "paysage sentimental", d'un Philip Runge (1777-1810) et surtout d'un Caspar David Friedrich (1774-1840).

---

<sup>122</sup> *Œuvres poétiques*, Genève, Droz, 1967, I.

Pour Runge, qui échangea avec Goethe une abondante correspondance sur la théorie des couleurs (voir 2. 4. 11.), la lumière était l'image de l'intelligence créatrice et ordonnatrice de Dieu (*La Sphère des Couleurs*, 1809<sup>123</sup>). L'idée venait sans doute de Herder.

Goethe ne goûta guère les toiles de Friedrich, jugeant qu'on n'aurait guère vu la différence si on les avait accrochées à l'envers (!).



Friedrich lui, a-t-on noté, ne cherchait pas des signes sacrés dans la Nature, ni des analogies faciles mais l'investissait directement de valeurs morales et de tonalités sentimentales<sup>124</sup>. Il tentait de la transcender. Sa représentation du paysage est iconique, a-t-on dit (voir 1. 10. 6.). Elle n'est en rien la traduction directe d'un sentiment face à la nature mais veut être un langage qui parle de Dieu et de ses mystères, de l'homme et de la mort, à travers des thèmes, des figures presque obsessionnelles que la nature, relevant alors proprement du mythe, permet de mettre en scène<sup>125</sup>. Les paysages de Friedrich ainsi sont presque toujours composés. Ils ne copient pas ce qui est mais rassemblent les différents éléments dont ils ont besoin : la lumière de l'aube et un cimetière et une abbaye et de grands arbres nouveaux, etc. Héritier du XVIII<sup>e</sup> siècle, Friedrich cherche directement l'art dans la nature et ceci, particulièrement, dans le motif des ruines.

*Le goût des ruines.*

<sup>123</sup> Voir P. Runge *Peintures et écrits*, trad. fr. Paris, Klincksieck, 1991. Voir L. Brion-Guerry « Le paysage cosmique : Runge, Friedrich, Carus » *Les Etudes philosophiques* n° 2, 1983, pp. 129-146 & E. Décultot *Peindre le paysage. Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Paris, Ed. du Lérot, 1996.

<sup>124</sup> Voir G. Dufour-Kowalska *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1992.

<sup>125</sup> Voir W. Hofmann *Une époque en rupture, 1750-1830*, trad. fr. Paris, Gallimard, 1995.

Le goût des ruines a une longue histoire mais l'émotion ressentie devant les débris des civilisations passées semble assez récente<sup>126</sup>. Apparue chez les Romains après le règne d'Auguste, semble-t-il<sup>127</sup>, elle sera redécouverte à la Renaissance par les humanistes, en Italie d'abord, d'où Joachim du Bellay, qui compare les ruines romaines au squelette d'un corps tiré de sa sépulture, l'importera en France (*Les Antiquités de Rome*, 1558<sup>128</sup>).

Au Moyen-âge, les ruines, qui marquaient l'effondrement du monde païen, étaient signifiées, on en représentait l'idée – les bâtiments pouvant être dessinés à l'envers, le toit en bas – plutôt que la réalité, la décrépitude. Au début de la Renaissance, cette dernière apparaît notamment et de manière surprenante dans des représentations de la Nativité – particulièrement dans deux *Nativités* d'Albrecht Altdorfer (1507 & 1510), ainsi que dans celle de Jean de Gourmont (1523<sup>129</sup>).



Les ruines étaient déjà un important élément de décor dans *Le songe de Polyphile* (1467<sup>130</sup>) de Francesco Colonna. Elles font une entrée remarquable dans la peinture de Joachim Patinir. Après 1550, apparaîtront les premiers guides antiquisants, celui d'Andrea Palladio notamment (*Les Antiquitez de la ville de Rome*, 1554<sup>131</sup>). Tandis qu'en architecture, Jules Romain introduira des éléments nouveaux de rustique (bossages, rudesse des pierres comme au sortir de la carrière), de fantastique (colonnes torsadées, grottes et géants) et de simulation de ruines dès 1539 à Mantoue (Palais du Tè, Cortile della Cavallerizza). Dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, Pieter Schoubroeck ou Monsu Desiderio (pseudonyme pour les peintres lorrains installés à Naples François de Nomé et Didier Barra ?) peindront d'impressionnantes scènes de catastrophes, de ruines en train de se former dans des villes fantastiques.

<sup>126</sup> Voir R. Mortier *La poésie des ruines en France*, Genève, Droz, 1974. Il convient de souligner que le terme « ruines » n'a pas de définition bien précise. Tous les restes des civilisations anciennes sont-ils des ruines ? Les dolmens sont-ils des ruines ? Le terme désigne-t-il uniquement les restes de bâtiments ? Un certain niveau de dégradation ? Voir A. Schnapp *Une histoire universelle des ruines*, Paris, Seuil, 2020.

<sup>127</sup> Voir par exemple, dans la *Vie d'Appolonijs de Tyane* (III<sup>e</sup> siècle) de Philostrate, la description de Babylone en ruine (I). In *Romans grecs et latins*, Paris, Pléiade Gallimard, 1958.

<sup>128</sup> Paris, Droz, 1945. Voir M. Makarius *Ruines. Représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, 2011.

<sup>129</sup> A Paris, au Louvre. Voir également Fra Diamante, 1470, Hans Baldung (1510) ou Fra Bartolomeo (1510).

<sup>130</sup> trad. fr. Paris, Imprimerie nationale, 1994.

<sup>131</sup> trad. fr. Rome, 1676.



Au XVIII<sup>e</sup>, les ruines feront l'objet d'une véritable mode, surtout après la découverte de Pompéi (1750). Les voyageurs romantiques iront - comme nous - de ruines en ruines, suivant les indications de différents guides comme *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758<sup>132</sup>) de Julien Le Roy. Artificielles, librement composées, les ruines envahiront les jardins (voir ci-dessus) et la peinture d'un Panini (1691-1765), d'un Piranèse (1720-1778) ou d'un Hubert Robert (1733-1803), pour ne citer que les artistes les plus représentatifs – dès 1564, Cornelis van Dalem peignait un *Paysage avec ruines*<sup>133</sup>.

Souvent totalement imaginaire - Robert peint la grande galerie du Louvre en ruine - et inséparable d'une végétation qui lui donne son cadre et la recouvre en partie, la ruine sera alors appréciée pour elle-même. Elle sera ce qu'on attendait de trouver dans la nature : un objet de sens, le support d'une méditation – ainsi avec Carl Hasenpflug ou Louis Daguerre. Comme si, en elle-même, non retouchée, la nature n'avait pas suffisamment d'intérêt. Rencontre de la nature et de l'art, la ruine pourra être tenue pour plus belle que l'objet primitif.



Car si la nature a un sens, dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est surtout celui du destin, que la ruine symbolise. C'est qu'on était alors convaincu d'un déclin inévitable des nations, notamment en

<sup>132</sup> Paris, Delatour, 1758.

<sup>133</sup> A la Alte Pinakotehek de Munich.

termes démographiques - double rançon de la tyrannie politique et de la superstition religieuse, toutes deux dénoncées comme exténuant l'esprit civique. Cet état d'esprit fit des *Ruines ou Méditation sur les Révolutions des Empires* (1791<sup>134</sup>) de François Chasseboeuf, comte de Volney, l'un des plus grands succès de librairie vers 1800. C'est au sommet de sa puissance, déjà, que Rome s'était prise à méditer sur le temps dévorant et destructeur, comme avec Lucaïn (*La guerre civile*, Ier siècle, IX<sup>135</sup>) et à intégrer des ruines dans des œuvres littéraires (Rutilius Namatianus *Sur son retour*<sup>136</sup>). Se promenant dans Rome, la Corinne de Mme de Staël ne voit que misère et dégradation. Mais, tout à coup, une colonne brisée, un bas-relief à demi détruit rappellent, juge-t-elle, qu'il y a dans l'homme une puissance éternelle, une étincelle divine (*Corinne ou l'Italie*, 1807, I, p. 103<sup>137</sup>).

Jean-Baptiste Cousin de Grainville imaginait l'extinction de la race humaine et le désert recouvrant les ruines de Paris (*Le dernier homme*, 1805<sup>138</sup>). Plus tard, Alfred Franklin imaginera *Les ruines de Paris en 4875* (1875<sup>139</sup>). Les ruines rappelaient que toute grandeur retournera à la nature, dramatisant toute action de civilisation et inspirant un romantisme politique qui se prolongera jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. On sait que les nazis furent soucieux que leurs bâtiments promettent de former de belles ruines...

\*

Le paysage appelle la ruine, comme principe de dramatisation (comme le coucher de soleil, l'orage), ainsi que comme introduction d'une dimension temporelle d'échelle humaine, c'est-à-dire historique – la ruine invite à un travail mental de va-et-vient temporel de reconstruction de ce qui fut, comme de destruction par rapport à ce qui est, dans un cadre naturel paraissant dès lors intemporel. La ruine dévoile la nature ainsi, en même temps qu'elle lui emprunte son rythme – en quoi elle déroge au temps social ordinaire. Les ruines sont des hétérotopies pour le photographe Vincent J. Volker (*Heterotopia*, 2011), qui emprunte ce terme à Michel Foucault : espace spécifique dont l'histoire, la temporalité est autre que celle du monde ordinaire et qui va à part de lui, tout en lui étant pleinement intégré, comme les cimetières, les bibliothèques ou les prisons (*Des espaces autres*, 1967<sup>140</sup>). Une approche que l'on rencontre déjà chez Carel Willink. La ruine est le monde humain devenant nature, saisissable comme en sa nature. Les endroits ruinés intéressent à ce titre les photographes, comme Robert Polidori ou Guillaume Lemarchal.

L'atelier de Friedrich, rapporte-t-on, était pratiquement nu. Même les pots de peinture étaient relégués dans une pièce adjacente tant les objets extérieurs dérangeaient son monde

---

<sup>134</sup> Genève, Slatkine, 1979.

<sup>135</sup> trad. fr. Paris, Les belles lettres, 1962-1967.

<sup>136</sup> trad. fr. Paris, Les belles lettres, 1961.

<sup>137</sup> 2 volumes, Paris, Ed. des Femmes, 1979.

<sup>138</sup> 2 volumes, Paris, Déterville, 1805.

<sup>139</sup> Paris, L'écho de la Sorbonne, 1875.

<sup>140</sup> in *Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, 1994.

d'images intérieur. Cette approche du paysage-microcosme, reflet de l'intériorité, n'était pas unique à l'époque. Pierre-Louis de la Rive (1753-1817) peignait également ses paysages chez lui, fenêtres closes. Et dans ses *Réflexions et conseils à l'élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* (1800<sup>141</sup>), qui fournirent la base de l'enseignement de nombreux peintres au XIX<sup>e</sup> siècle, Pierre-Henri de Valenciennes expliquait qu'il ne sert à rien de passer plusieurs jours dehors pour peindre un paysage.

Par ailleurs, le primat de la vision intérieure sur l'imitation extérieure s'était déjà traduit dans les paysages imaginaires d'un Hercules Seghers (1590-1639) puis d'un Alexander Cozens (1717-1786) - ceux de ce dernier nés parfois d'une simple tâche d'encre. Une démarche que prolongeront au XX<sup>e</sup> siècle Josef Sima (1891-1971) ou Max Ernst (1891-1976).

NB : le thème de l'imitation de la nature en art est traité en 2. 1.

Sans doute est-ce pourquoi la nature de Friedrich est si plate. Même quand elle veut être terrible - dans son *Naufnage* (1824<sup>142</sup>), par exemple - elle ressemble à un décor de théâtre. Ses paysages sont d'une évidence claire et méticuleuse. Souvent fixés dans une atmosphère de contemplation enchantée. Son *Moine au bord de la mer* (1801<sup>143</sup>) renvoie à une puissance obscure et muette, à un panthéisme trouble et mystérieux à travers lequel affleure le *leitmotiv* romantique de l'âme supérieure à la conscience et s'étendant à tout l'univers.

Voir ainsi Gotthilf von Schubert *Die Geschichte der Seele* ("l'histoire de l'âme", 1839<sup>144</sup>) ou Carl Gustav Carus *Psyche, zur Entwicklungsgeschichte der Seele* ("Psychée, pour servir à l'histoire évolutive de l'âme", 1846<sup>145</sup>).

Friedrich put rompre avec l'esthétique *Sturm und Drang* des vents mugissants et des vagues écumantes. Il n'est rien non plus de sublime dans ses tableaux. L'infini s'y laisse pressentir. Il ne s'y révèle pas<sup>146</sup>. De la nature, Friedrich retient surtout une *impression*. De là, chez lui, de simples paysages sans anecdotes (*Prairies près de Greiswald*, 1821 ; *Paysage près de Dresde*, 1824<sup>147</sup>).

---

<sup>141</sup> Genève, Minkoff, 1973.

<sup>142</sup> Hambourg, Kunsthalle.

<sup>143</sup> Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten.

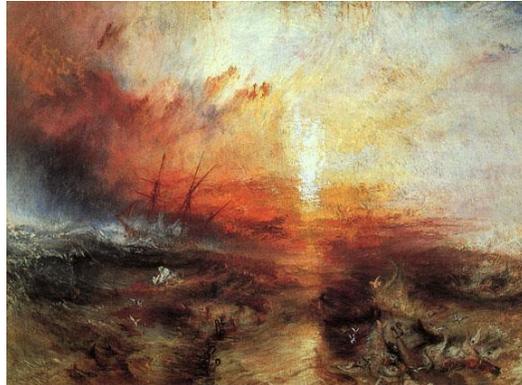
<sup>144</sup> Stuttgart & Tübingen, Cotta, 1839.

<sup>145</sup> Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

<sup>146</sup> Voir P. Wat *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 1998.

*Impressionnismes.*

Au même moment, pour rendre les impressions de la nature, les Anglais (Turner, Constable) décomposaient la lumière. Et pour rendre la mer, Joseph Turner (1775-1851) ne s'attacha bientôt plus qu'à peindre une impression. Ses marines déconcertèrent par leur imprécision. Les sensations qui pouvaient leur être attachées n'étaient guère fixées. Une assez grande latitude d'interprétation était laissée.



Sans doute était-ce encore trop tôt. Il y avait chez Turner, comme chez Friedrich, l'idée que *le paysage peut trouver en lui-même une unité que l'art doit rendre*<sup>148</sup>. Mais chez l'un comme chez l'autre, cela n'allait pas sans anecdote descriptive : une dramatisation de la nature, versant volontiers dans le sublime chez l'Anglais (voir 1. 10. 10.) et un symbolisme cosmique et religieux chez l'Allemand.

L'heure n'était encore ni à la simple nature, ni à l'impressionnisme, si celui-ci a en propre de renoncer à traduire le *sentiment* qu'inspire la nature - et à sa déclamation toute romantique - et s'attache à rendre celle-ci à travers les *sensations* qu'elle provoque. C'est plus tard que Théophile Gautier allait voir dans les paysages de Charles-François Daubigny (1817-1878) les premières peintures faites uniquement d'impressions. Et l'on sait que Daubigny aura une profonde influence sur Claude Monet (1840-1926), dont un tableau donna son nom au mouvement (*Impression, soleil levant*, 1872<sup>149</sup>).

---

<sup>147</sup> Les deux à Hambourg, Kunsthalle.

<sup>148</sup> Voir A. Dauzat *Le sentiment de la nature et son expression artistique*, Paris, Alcan, 1914, p. 150 et sq.

<sup>149</sup> Au musée Marmottan, Paris.



La musique de paysage avait connu une évolution comparable et peut-être plus rapide que la peinture<sup>150</sup>. Le terme d'impressionnisme n'est pourtant pas bien reçu en musique. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains rangeaient sous ce terme tout ce qu'ils jugeaient d'avant-garde, tandis que d'autres étaient soucieux de prendre leurs distances avec un style leur paraissant déjà affadi. Debussy, l'un des meilleurs représentants de l'impressionnisme musical sans doute, refusa ainsi le terme (puis le cautionna tardivement)<sup>151</sup>. De ses *Nocturnes* (1892), influencés de Whistler, Debussy disait néanmoins qu'il avait voulu développer "tout ce que ce mot contient d'impression et de lumière". Tout véritable grand artiste est impressionniste, écrit Arnold Schoenberg dans son *Traité d'harmonie* (1911)<sup>152</sup>.

L'impressionnisme paysager est loin d'avoir disparu dans la musique contemporaine - il suffit de songer par exemple à Toru Takemitsu (*In an autumn garden*, 1973) ou, dans la musique électro-acoustique, à Pierre-Yves Macé ou Michel Redolfi. La notion de paysage est présente dans le jazz européen (Terje Rypdal, Jan Gabarek), prolongeant les nombreuses pièces d'atmosphère du jazz classique, comme chez Duke Ellington (*Misty morning*, *Fontainebleau Forest* ou *Daybreak Express* qui est carrément descriptive).

Le *Freischütz* (1821) de Carl Maria von Weber fut l'un des premiers opéras à faire de la nature non plus un simple décor mais un élément moteur de l'action. En Allemagne, son influence sera d'importance - particulièrement sur Wagner. Or, dès l'ouverture, si la forêt, peuplée de puissances invisibles, impose ses couleurs, rien n'est pourtant décrit. Tout est

---

<sup>150</sup> Voir Le paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle *Littératures* n°84, Presses universitaires du Midi, 2021.

<sup>151</sup> Voir J-M. Nectoux *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2006 & L. Rebatet *Une histoire de la musique*, 1969, Paris, R. Laffont/Bouquins, 1998, pp. 637-638.

<sup>152</sup> Cité par A. Poirier *L'expressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1995, p. 51.

suggéré. La nature est immédiatement saisie à travers un climat. Une impression d'éloignement et de mystère. Ainsi, le son du cor qui évoque des chevauchées lointaines - qu'on retrouvera encore dans les *Gurrelieder* (1900-1911) de Schönberg.

Signalons à cet égard une œuvre annonciatrice et demeurant trop mal connue : *La forêt enchantée* (1754) de Francesco Geminiani, qui illustre un passage de la *Jérusalem* du Tasse. Parmi les plus anciennes œuvres musicales décrivant la nature, on peut citer, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le *Capriccio stravagante* de Carlo Farina et l'*Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand péril* (Suite XXIX) de Johann Froberger.

Considérant le monde sonore qu'éveille le cor, Gaston Bachelard se demande comment des images aussi rares peuvent avoir une telle puissance sur l'imagination ? Comme si, puisant à un fonds onirique insondable, l'image était immédiatement légende (*La poétique de l'espace*, 1957<sup>153</sup>).

\*

#### *La musique de paysage.*

L'évolution de la musique de paysage souligne que l'impressionnisme est issu d'une démarche foncièrement réaliste<sup>154</sup>. Au départ, description et impression ne se distinguent pas. L'impression relève de l'imitation de la nature, au sens le plus classique du terme (voir 2. 1. 5.). Mais plutôt que de rendre une forme, un être - ce que la musique ne saurait guère faire, sinon de manière anecdotique (le chant du rossignol, les cris de la caille et du coucou de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven). - il faudra s'efforcer de restituer un éclairage, une atmosphère. Plutôt que décrire, il faudra suggérer.

Les éléments descriptifs relatifs à des paysages abondent en musique – y compris dans la musique chinoise. De Clément Janequin (*Chant des oyseaulx*, 1528, *Chant du Rossignol*, 1537) à la *Symphonie alpestre* (1915) de Richard Strauss, avec ses cloches à vache et sa machine à vent. En passant par la *Fairy Queen* (1692) de Purcell et les *Quatre saisons* (1728) de Vivaldi. Mais beaucoup plus rapidement que la peinture, la musique s'attachera toujours davantage à rendre de la nature, plutôt que la vision, l'impression ou directement la puissance et le souffle. Jusqu'aux images et aux émotions les plus fugaces. Dans ses *Préludes* (1908 &

---

<sup>153</sup> Paris, PUF, 1994.

<sup>154</sup> Voir M. Fleury *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996.

1913), Debussy (qui ne voulait surtout pas faire peintre, pourtant) évoque ainsi le vent dans la plaine, les sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir, ainsi qu'une cathédrale engloutie.

Car, c'est là un héritage du romantisme, l'impressionnisme musical ne cessera jamais tout à fait de flirter avec le fantastique - Anatole Liadov, par exemple, dans son *Lac enchanté* (1909).

### *Romantisme et impressionnisme.*

L'impressionnisme ne fut donc pas une révolution en musique comme en peinture mais plutôt un aboutissement et cela souligne encore que la rupture de l'impressionnisme avec le romantisme ne saurait être exagérée. Parce que le monde est saisi à travers un réseau d'impressions subjectives, la démarche impressionniste rêve d'une communion avec l'univers qui est foncièrement romantique<sup>155</sup>.

Déterminante à cet égard fut l'influence de Wagner. Ne recourant jamais à l'imitation naturaliste, ce dernier voulait trouver les équivalents musicaux, non seulement des sentiments agitant les personnages de ses drames mais encore du balancement de la mer ou du brasillement du feu. Et Wagner, en une visée poétique qui devait changer radicalement la musique, de marier idées et timbres, émotions et motifs mélodiques ; d'utiliser l'orchestre comme un seul instrument capable, en jouant d'une liberté harmonique toute nouvelle, de recréer le monde à travers ses couleurs. De là, après lui, l'extase panthéiste, face à la nature, sensible en de nombreuses œuvres, comme la *Nuit transfigurée* (1899) d'Arnold Schoenberg, la *Natur Trilogie* (1922-1925) de Joseph Marx et surtout la *Troisième symphonie* (1896) de Gustav Mahler.

Recevant le chef d'orchestre Bruno Walter au pavillon où il composait, Mahler lui déclara qu'il était inutile de regarder le paysage qui les environnait, celui-ci étant tout entier passé dans sa symphonie.

Wagner ne vit dans les tableaux impressionnistes que des tâches de couleur. Il fut pourtant celui qui permit plus que quiconque à la musique de devenir impressionniste. De saisir le monde dans son effet et de le rendre dans son mouvement, comme l'illustre particulièrement un sous-genre très fréquenté de la musique de paysage : la représentation de la mer et de l'eau<sup>156</sup>. C'est qu'il y a d'abord l'attrance pour tout ce qui dans la nature est

---

<sup>155</sup> Voir M. Fleury *op. cit.*, p. 169.

<sup>156</sup> Sur le traitement de l'eau dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle, voir P. A. Castanet *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, M. de Maule, 2007, p. 191 et sq.

marqué par un rythme à travers lequel musique et sensibilité peuvent entrer en consonance. Ainsi du statisme de l'introduction de *L'or du Rhin* (1869) de Wagner et sa prolongation pendant 130 mesures de l'accord de mi bémol majeur. Ainsi de *La mer* de Debussy (1905) ou du *Concerto pour violoncelle "Tout un monde lointain"* (1970) d'Henri Dutilleux, qui traduisent à leur façon l'ondulation de la houle. Dès lors qu'elle possède un rythme, la nature paraît avoir aussi une âme, que celle de l'artiste peut épouser. Qu'elle se perçoive telle une barque ballottée par les flots dans le *lied* de Schubert *Auf dem Wasser zu singen* (Pour chanter sur l'eau, 1823. Sur un poème de F. L. Graf zu Stolberg) ou qu'elle accompagne les tumultes marins dans la *Symphonie Océan* (n° 2, 1880) d'Anton Rubinstein

Parmi les premières "marines" musicales, comptent deux *Concertos* de Vivaldi intitulés "*Tempesta di mare*". Le premier appartient à l'*opus 8* (1725) et le second, pour flûte, à l'*opus 10* (1728). Lequel, comprenant également le *Concerto "La Notte"* (la nuit), peut être cité parmi les toutes premières œuvres musicales préromantiques.

\*

## **2. 5. 22.**

Mais si le monde est un tissu d'impressions, quelle objectivité possède-t-il ? Peut-il encore être commun ? Une impression peut-elle se communiquer indépendamment de l'expérience qui la provoque directement ? L'art ne s'abuse-t-il pas sur ses capacités de suggestion quand il prétend nous livrer des descriptions, ou même un programme précis ? Pour un critique, la tonalité de si mineur « ne peut manquer d'évoquer la riche palette des ciels tourmentés de novembre »<sup>157</sup> !

L'ouverture du *Peer Gynt* (1876) de Grieg évoque très peu le Maroc, où se déroule pourtant l'action et donne en fait une sorte d'impression de nature "libre", comme si elle pouvait convenir à d'innombrables paysages. Il n'est pas sûr que l'impressionnisme, dès lors qu'il ne peut strictement décrire puisse susciter beaucoup plus qu'une évocation, reposant sur la découverte d'un "effet". Ainsi, dans l'Andante de la *Symphonie en ut majeur* (1897) de Paul Dukas, il est difficile de ne pas évoquer un paysage, alors même que rien de tel n'est annoncé.

*Le paysage réduit à un effet standardisé. La carte postale.*

---

<sup>157</sup> Voir C. Rostand *L'œuvre de Gabriel Fauré*, Paris, Janin, 1945, p. 64.

A terme, ainsi, tout de même qu'à travers la peinture, puis la photographie, le paysage deviendra un produit de consommation standardisé (coucher de soleil, montagne), une mélodie élégiaque, une instrumentation aérée suffiront à le convoquer musicalement. Très tôt, les compositeurs ont pris conscience de ce danger. Dès lors qu'il cédait au plaisir immédiat du timbre et de la couleur, à la simple délectation harmonique et rythmique - les *Pièces pittoresques* (1881) d'Emmanuel Chabrier étant assez représentatives à cet égard - l'impressionnisme musical risquait évidemment de sombrer dans la carte postale - la *symphonie espagnole* (1875) d'Edouard Lalo, par exemple, ou nombre d'œuvres d'Albert Ketelbey, de Frederick Delius.

Un élément fut déterminant pour la recherche d'effets musicaux paysagers : l'évocation de l'Orient. Et, à cet égard, il convient de citer un précurseur incroyablement méconnu : Ernest Fanelli, dont les *Tableaux symphoniques d'après le Roman de la momie* (1883-1886) annoncent aussi bien la musique de péplums que, par leur style d'écriture (polytonalité, rythmes irréguliers), le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Debussy ! C'est l'un des premiers exemples d'une œuvre musicale dont le son et les couleurs instrumentales sont les principaux moyens d'expression.

Et sans doute est-ce pour se protéger de tels effets faciles que la musique de paysage montrera une étonnante prédilection à rendre la nature sous ses teintes les plus fades.

Les *Nocturnes* de Debussy ainsi, où la marche lente des nuages finit dans une agonie grise, teintée de blanc et évoque un véritable "Turner sonore", a-t-on dit. Dans *Tapiola* (1926), Sibelius peint lui un monde pré-humain, vierge et désolé, où s'affrontent des forces élémentaires. La musique est volontiers incolore, d'un chromatisme parfois informe. Des collisions de sons ponctuelles ont lieu dans l'indécision tonale, livrant une solitude du monde déjà présente dans le troisième mouvement de la *Quatrième symphonie* (1911) et qui aura d'assez nombreux imitateurs, comme Gustav Holst (*Egdon-Heath*, 1927).

Saisissant la nature dans sa puissance, son immensité, en même temps que dans son instabilité et sa vacuité, les nuages, déjà très présents chez certains peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Jacob Van Ruysdael, vont devenir un thème de représentation pratiquement en soi au XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement en photographie avec les *Cloud series* (1841) d'Alfred Stieglitz. Baudelaire : « j'aime les nuages... les merveilleux nuages » (*L'étranger*, 1869<sup>158</sup>). Ils envahissent les toiles de Constable, de Simon Denis, de Georges Michel, de Christen Köbke, de David Cox et de Boudin, comme les partitions de Debussy et de Liszt (*Nuages gris*, 1881) et, malgré les sinistres évocations des nuages nucléaires, ils inspirent encore de nos jours des peintres comme Gerhard Richter et des

---

<sup>158</sup> *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973.

photographes comme Ansel Adams. Dans un roman de Stéphane Audeguy, un riche couturier japonais vivant à Paris s'est constitué toute une bibliothèque sur les nuages (*La théorie des nuages*, 2005<sup>159</sup>).

On a dit que l'expressionnisme "romantique" d'un Altdorfer ou d'un Grünewald a quelque chose qui évoque déjà Walt Disney ; que leur art, comme le suggère K. Clark, né dans les forêts et qui garde le souvenir de forêts hérissées et noueuses, aura eu pour dernier avatar le sapin de Noël ! Devenu essentiellement un art d'effets, le romantisme musical, lui, sera finalement recueilli par les films de Hollywood - à travers des musiciens comme Erich Korngold.

Ces éléments expliquent que, par réaction, l'art du XX<sup>e</sup> siècle se soit volontiers détourné de la représentation figurative ou même évocatrice, le paysage ne prenant plus dans l'œuvre des peintres qu'une place assez accessoire ou évoluant vers la peinture abstraite. Fut également assez largement rejeté le genre pictorialiste en photographie et son rendu vaporeux de l'épreuve qu'on jugea n'être qu'un ersatz de tableau. Un genre pourtant dominant autour de 1900, derrière lequel se laissaient encore deviner nombre d'influences romantiques (la nature comme mystère, les forêts comme des cathédrales, etc.). Mais se détournant vigoureusement de la carte postale, l'art précipita l'évolution du paysage vers le décor ; le réduisant à quelques signes abstraits.

\*

*Au XX<sup>e</sup> siècle, le paysage devient un décor.*

Dans leurs paysages, Vassili Kandinsky et Paul Klee, libèrent la couleur de sa fonction descriptive et réduisent le monde objectif à quelques signes brefs, saisissant la nature d'une manière à la fois émotive et spirituelle, la réduisant à un monogramme - l'abstraction d'un Mondrian voulant ainsi fournir un équivalent visuel des vérités de la nature et notamment des relations d'opposition entre les formes. Une démarche abstraite donc mais à laquelle nous accoutumeront finalement les voyages et la banalisation des lieux qu'ils provoquent. Le long d'une autoroute, ainsi, les paysages, les objets qui défilent, n'ayant plus de relation de

---

<sup>159</sup> Paris, Gallimard, 2005.

coexistence, finissent par être réduits à quelques signaux schématiques<sup>160</sup>. Rouler provoque une sorte spectaculaire d'amnésie, note Jean Baudrillard (*Amérique*, 1986, pp. 12-14<sup>161</sup>). La vitesse provoque une mort géographique pour Paul Virilio (*La vitesse de libération*, 1995<sup>162</sup>).

Pour une traduction picturale, voir par exemple Allan D'Arcangelo *Highway US 1* (1962<sup>163</sup>), ainsi que plusieurs toiles de David Hockney (*Arizona*, 1964 ; *Pearblossom Highway 11-18th* 1986, 1986). En photographie, dans les *Altered Landscapes* (1974-1978) de John Pfahl, des motifs géométriques sont introduits, le regard sur le paysage se focalise sur le détail.



Chaque moyen de transport, crée son paysage, souligne Marc Desportes : la route au XVIII<sup>e</sup> siècle, le chemin de fer au XIX<sup>e</sup> siècle, l'autoroute au XX<sup>e</sup> (*Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, 2005<sup>164</sup>). Avec l'accroissement de nos capacités à le traverser, le paysage est devenu essentiellement un décor au XX<sup>e</sup> siècle. Cela aura tenu à deux séries d'innovations techniques : l'image cinématographique mobile, qui ne contemple plus les lieux mais les visite et la rapidité de nos moyens de déplacement. Il y eut là un double effet de vitesse ; laquelle invite à saisir schématiquement le paysage à travers quelques signes simples<sup>165</sup>. Dès les années 1880, se développa ainsi un genre particulier de photographies prises d'un train en marche et marquées par un flou de bouger - un flou temporel et non spatial, comme celui d'avant une mise au point - qui deviendra comme le code

---

<sup>160</sup> Voir C. Leyrit & B. Lassus (Dir) *Autoroutes et paysages*, Paris, Ed. du Demi Cercle, 1994.

<sup>161</sup> Paris, Grasset, 1986.

<sup>162</sup> Paris, Galilée, 1995.

<sup>163</sup> au MOMA, New York.

<sup>164</sup> Paris, Gallimard, 2005.

<sup>165</sup> Voir M. Racine *Du paysage rustique ou de la dynamique de l'entre-deux* in F. Dagognet (Dir) *Mort du paysage ?*, Paris, Champvallon, 1982.

de la mobilité<sup>166</sup>. Il inspirera finalement un peintre comme Pissarro (*Boulevard Montmartre*, 1897)

Il inspire toujours des peintres et photographes contemporains comme Livio Prandoni, Philippe Cognée, Tom Zetterstrom ou Serge Lepeut – tandis que le flou, fréquent dans les toiles de Gerhard Richter, est statique, indécis et n'est pas un flou de mouvement.

Ces visions subreptices et fugaces prises d'un train ne seront sans doute pas sans influence sur l'impressionnisme en peinture. Mais la vitesse pourra également inviter à une vision presque opposée des paysages. Nos voyages sont largement imaginaires, note Gaston Bachelard, comme dans un train le trajet déroule sous nos yeux, à travers la vitre, un film de maisons rêvées, acceptées ou refusées, sans qu'on soit tenté de s'arrêter. L'interdiction de pouvoir vérifier nous projette en pleine rêverie (*La poétique de l'espace*, 1957<sup>167</sup>).

*La vitesse a fait les paysages immobiles.*

Le train a changé la perception visuelle. La vision panoramique s'est imposée et, avec elle, l'image d'un monde défilant et comme détaché, d'une réalité évanescence<sup>168</sup>. Avec le chemin de fer, les hommes se sont mis non pas à voyager - ce qu'ils faisaient depuis toujours - mais à se déplacer, c'est-à-dire à inclure dans leur vie courante, quotidienne même, la consommation d'importantes distances dont le parcours leur fit découvrir - et n'y plus faire attention bientôt - des paysages vite entr'aperçus, saisis à travers quelques signes, une simple harmonie de couleurs. A laquelle se réduisent finalement les paysages de Nicolas de Staël : vert, gris et bleu pour l'Ile-de-France ; rouge, bleu et jaune pour le Midi.



---

<sup>166</sup> Voir C. Chéroux « Vues du train. Vision et mobilité au XIX<sup>e</sup> siècle » *Etudes photographiques*, novembre 1996, pp. 73-88.

<sup>167</sup> Paris, PUF, 1994.

<sup>168</sup> Voir W. Schivelbusch *Histoire des voyages en train*, trad. fr. Paris, Le Promeneur, 1990.

A travers la fenêtre d'un train, on découvre des paysages sans anecdotes. La vitesse fait les paysages statiques et d'autant plus immobiles qu'ils sont vus rapidement : à travers le hublot d'un avion, les vagues de la mer paraissent ne plus avancer. La vitesse a figé les paysages en unités distinctes, plates comme des tableaux alignés en une galerie et que l'on retrouve, fidèles, à chaque déplacement. La rapidité de vision - que notre déplacement soit réel, ou simulé à travers l'objectif d'une caméra - met le monde à notre disposition et dématérialise la nature, dont la représentation ne dépend largement plus tant de notre expérience directe des lieux que de l'interprétation d'images antérieures, souligne Joan Fontcuberta, qui livre avec ses *Paysages encryptés* des photographies recomposées selon une vision proche de celles des programmes informatiques de modélisation de territoires (toutefois, les paysages composés, comme ceux de Paul Brill au XVI<sup>e</sup> siècle, sont anciens en peinture). Jusqu'à vouloir utiliser le monde à l'instar d'un simple matériau, avec le *Land art*.

\*

#### *Le Land art.*

Certains artistes, en effet, travailleront directement la nature pour produire des œuvres toutes éphémères, n'existant qu'à travers des photographies. Toute une obsession du *passage*, de l'évolution, par érosion ou croissance, inspire ainsi le *Land art*<sup>169</sup>.

Michael Heizer creuse puis comble des ravins dans le désert du Nevada (*Double Negative*, 1969-1970). Robert Smithson forme sa *Spiral Jetty* sur les bords du Grand Lac salé dans l'Utah (1970). Richard Long trace des lignes et des cercles de pierres (*A line in Ireland*, 1974). Christo empaquette dans de la toile deux kilomètres de la côte australienne pendant dix semaines (*Wrapped Coast*, 1969). Denis Oppenheim fait tracer par un avion une fumée blanche ayant la forme d'une tornade (*Whirlpool*, 1973), etc. Certains de ces artistes, surtout les Américains, n'ont pas n'hésité à afficher une volonté d'intervenir massivement sur la nature. Heizer émit le projet d'une œuvre faisant appel à l'explosion d'une bombe nucléaire et Robert

---

<sup>169</sup> Voir C. Garraud *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994. Pour une iconographie abondante, voir G. A. Tiberghien *Land Art*, Paris, Carré, 1993. On distingue, dans le land art, des œuvres « dures » et « douces », voir P. Ardenne *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2018. Sur la relation de l'art contemporain aux thématiques environnementales, voir N. Blanc *Les formes de l'environnement* (Genève, Metis Presses, 2016) & G. Logé *Renaissance sauvage, l'art de l'Anthropocène* (Paris, PUF, 2019).

Morris voulait intervenir sur le climat d'une région entière (*L. A. Project II*, 1969). Plus simplement, Nils Udo ou Andy Goldsworth introduisent des artifices dans des parcs.



Et l'artiste coréen Myoung Ho Lee tend simplement un fond blanc derrière des arbres en pleine nature. On peut deviner là comme un aboutissement de l'art du paysage, soulignant qu'un paysage n'existe que par rapport à l'homme, qu'à travers sa vision fugitive. *Qu'il n'est pas une chose mais une relation*. A quoi servirait ce paysage, s'il n'avait pas engendré un restaurant à la terrasse duquel on puisse l'admirer ? demande un personnage de Marcel Pagnol. Ce serait un paysage injustifié ! (*Cigalon*, 1936<sup>170</sup>).

\*

*La géographie du paysage. L'objectivité première des paysages.*

Dans l'expérience du paysage, le romantisme a découvert que chaque tonalité affective est solidaire d'un rapport à l'espace. Que la nature, ainsi, ne nous est pas un vis-à-vis mais immédiatement ce en quoi nos impressions, notre expérience prennent place. Le paysage et la subjectivité se sont affirmés de concert<sup>171</sup>.

En ce sens, la rencontre du monde est d'abord sentimentale, à travers une tonalité unissant êtres et choses - comme dans les paysages de Dürer les courbes alourdies du sol se prolongent dans les inflexions du végétal, dans la forme arrondie des bêtes et les trognes des paysans.

---

<sup>170</sup> Paris, Presses Pocket, 1976.

<sup>171</sup> Voir M-D. Legrand « De l'émergence du sujet et de l'essor du paysage dans la littérature de la Renaissance française » in M. Collot (dir) *Les enjeux du paysage*, Paris, Ousia, 1997.

Pour le romantisme, un paysage pourra ainsi passer pour éminemment objectif puisqu'il livre une vérité première et le sentiment être regardé comme la voie privilégiée d'accès au monde. De sorte que la *Naturphilosophie* put inviter la géographie à étudier le paysage comme image géoscopique de la nature<sup>172</sup>. La géographie devint "paysagère" en effet avec Alexandre de Humboldt (voir ci-après) puis Otto Schlüter (le *Kulturlandschaft*).

Le paysage est certes un élément subjectif mais l'on peut dresser la topographie et l'inventaire réel de cet *imaginaire matériel*, note Eric Dardel (*L'homme et la terre*, 1952<sup>173</sup>). Un paysage est une réalité tout à la fois subjective (portée par un sentiment), factuelle (elle a trait à la manière dont l'homme se comporte dans son milieu) et phénoménale (ce milieu s'impose, il est ressenti. La beauté d'un paysage nous stupéfie). Le paysage est tout notre être-au-monde et l'espace ainsi défini comme mondanéité (au sens heideggérien) recouvre la géographie, écrit Dardel.

Le paysage est une "trajection" entre sujet et objet, un complexe à la fois physique et phénoménal qu'Augustin Berque nomme la "médiance" (*Médiance de milieux en paysages*, 1990<sup>174</sup>). La médiance est l'essence même de l'écoumène, le lieu de notre être. Ce en quoi la terre est humaine et terrestre l'humanité (*Etre humains sur la terre*, 1996<sup>175</sup>).

Le mot "médiance" veut traduire le terme japonais de *fūdosei*, forgé par le philosophe Watsuji Tetsurō (*Fūdo, le milieu humain*, 1935<sup>176</sup>), lequel voulait ainsi approfondir les analyses heideggériennes de la spatialité. Le *fūdo* désigne l'ensemble des caractères physiques et sociaux d'une contrée, ce qui a un autre sens que celui du mot "milieu" dont on retrouve néanmoins la racine dans "médiance". La *fūdoseitē* ou "médiance" (plutôt que médiété) est à l'espace ce que l'historicité est au temps, écrit Berque. Nous avouons ne rien comprendre à ce que cela peut vouloir dire !

Retrouvant le sens romantique de la nature comme Révélation, A. Berque écrit que la nature a sens dans et par l'homme et non pour lui (*Médiance*, p. 51). Le paysage est comme un inconscient et il y a lieu de craindre que même livré en pleine lumière à notre regard, nous manquions pourtant d'y reconnaître à la fois notre création et la source de certaines de nos déterminations les plus profondes. C'est sous ce jour, en effet, que le géographe Gaston Roupnel étudia la campagne française comme l'œuvre la plus caractéristique de notre

---

<sup>172</sup> Voir G. Rougerie *Géographie de la biosphère*, Paris, A. Colin, 1988, p. 250.

<sup>173</sup> Paris, CTHS, 1990.

<sup>174</sup> Montpellier, Ed. Reclus, 1990.

<sup>175</sup> Paris, Gallimard, 1996.

Occident. Car nos campagnes, affirme-t-il, représentent bien une œuvre, un système aussi grandiose que les acropoles grecques (*Histoire de la campagne française*, 1932<sup>177</sup>).

Selon Roupnel, tout se décida à l'époque néolithique et jusqu'à la fin de l'âge de bronze. Ce fut alors dans la France du Nord, de l'Est et du Centre l'apogée de la race des hommes à la tête ronde (brachycéphales), qui devaient céder devant l'arrivée des Celtes. Ce fut l'âge de la création du paysage à partir de clairières gagnées peu à peu sur la forêt (on aura reconnu le village d'Astérix !). L'historiographie contemporaine a néanmoins fait justice des rêveries brachiocéphaliques de Roupnel. Le type d'agriculture qu'il décrit ne remonte pas plus loin que les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles ap. JC et s'épanouit du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle.

C'est notre vieille humanité qui dessine encore sous nos yeux la forme immuable de nos campagnes ; qui donne leur mouvement aux chemins ombragés. Mais réciproquement, selon Roupnel, notre antique civilisation agricole a reçu de la campagne qu'elle façonnait sa détermination sociale, ses institutions et la matière première de sa vie spirituelle.

#### *Le paysage comme valeur.*

On pourrait croire qu'il ne correspond qu'à une impression passagère mais un paysage est une création, une construction<sup>178</sup>. Ce n'est pas un objet donné mais composé, souligne Georg Simmel (*Philosophie du paysage*<sup>179</sup>). Il est une œuvre et il est logique qu'on puisse le vouloir immuable, comme une valeur. *Un paysage est ainsi une nature épargnée, thésaurisée, qu'on voudrait éternelle, promise à ne jamais changer*<sup>180</sup>.

Le paysage est au sens le plus fort un *patrimoine*. De fait, on a protégé des sites, bien avant de penser à protéger la nature. En France ainsi dès 1853 pour la forêt de Fontainebleau. Mais, dès 1775, Turgot modifiait le concours d'entrée à l'École des Ponts et Chaussées en incluant dans la partie dessin trois épreuves dont une de dessin de paysage, où les candidats devaient montrer leur aptitude à intégrer des ouvrages d'art dans un cadre paysager<sup>181</sup>.

#### *Du paysage comme patrimoine.*

---

<sup>176</sup> trad. fr. Paris, CNRS Ed., 2011.

<sup>177</sup> Paris, Plon, 1989.

<sup>178</sup> Voir J. B. Jackson *A la découverte du paysage vernaculaire*, 1984, trad. fr. Paris, Actes sud, 2003.

<sup>179</sup> in *La tragédie de la culture*, trad. fr. Paris, Rivages, 1988.

<sup>180</sup> Voir J. R. Pitte *Histoire du paysage français*, 1983, 2 volumes, Paris, Tallandier Pluriel, 1989.

<sup>181</sup> Voir M. Périgord *Le paysage en France*, Paris, QSJ PUF, 1996, p. 50.

Aux Etats-Unis, George Perkins Marsh lança dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un vaste mouvement de régénération des paysages. S'opposant à une idée communément reçue, il soutenait que la nature ne guérit pas d'elle-même des actes destructeurs qu'elle subit (*Man and Nature: or, physical geography as modified by human action*, 1864<sup>182</sup>).

Les paysages font de nos jours l'objet d'une conservation et d'une protection – à ce titre, le terme de « territoire » est souvent préféré à celui de paysage. La Suisse tient à jour un inventaire national de ses paysages et sites depuis des décennies. Aux Pays-Bas, leur protection fait l'objet d'une planification d'ensemble et l'Etat est allé jusqu'à passer contrat à des agriculteurs pour qu'ils entretiennent le paysage.

En France, la politique du paysage est plus timide. De fait, la campagne française offre des unités paysagères moins homogènes et préservées que d'autres pays d'Europe - et ceci d'autant plus que la campagne française, désormais, est en bien des endroits un paysage à l'abandon.

Un tiers de la surface du territoire français compte moins de 10% de la population. Les friches gagnent : 15% de la surface agricole utile sont à l'état d'abandon ou non cultivés.

#### *Evaluation monétaire des paysages.*

Prendre en compte le paysage d'un point de vue administratif impose de l'évaluer, le plus souvent au coût marginal social. Ces méthodes (méthode des prix hédonistes, du coût du trajet, d'évaluation contingente<sup>183</sup>) se sont surtout répandues dans les pays anglo-saxons, quoique la science du paysage soit d'abord née en Allemagne, nous l'avons vu, où la *Naturphilosophie* invitait à voir dans le *Landschaft* l'objet de base de toute la recherche géographique.

En regard de telles démarches, une question s'impose avant tout qui est de savoir si un paysage relève d'une perception globale ou analytique - doit-on le définir en termes de points de vue ou d'inventaire de ses éléments ? De là, de nombreuses études structurelles des géosystèmes, inspirées par l'analyse de tableaux, cherchant à déterminer des valeurs optimales en ce qui concerne la place occupée par chacun des différents éléments d'un paysage<sup>184</sup>. Au-

---

<sup>182</sup> Cambridge Mass., Belknap Press, 1965.

<sup>183</sup> Bonne introduction in F. Facchini « L'évaluation des paysages : revue critique de la littérature » *Revue d'économie régionale et urbaine* n°3, 1994.

<sup>184</sup> Voir G. Rougerie & N. Beroutchachvili *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*, Paris, A. Colin, 1991. Voir également H. S. Afeissa & Y. Lafolie (Ed) *Esthétique de l'environnement*, Paris, Vrin, 2015.

delà de deux tiers de pleins, par exemple, il semble qu'une vue horizontale ne puisse plus susciter l'idée de paysage (il en va différemment en vue plongeante, car la position de la ligne d'horizon libère alors d'amples espaces). Dans les paysages non urbains, une disposition très favorable est celle dans laquelle les lignes de force convergent vers le centre. Surtout si celui-ci est occupé par un creux de la topographie, un point d'appel : un village groupé autour de son clocher par exemple est un grand classique.

Les paysages sont extrêmement variés. Leurs structures sont cependant peu nombreuses et, dans leur composition, les paysages relèvent d'une sensibilité très commune qui bride d'autant les efforts des paysagistes. Dans la plupart des cas, le goût des paysages se satisfait en effet de formules fort simples et stéréotypées, tout à sa conviction, par ailleurs, de regarder la nature telle qu'en elle-même. Les paysages se "découvrent" ainsi à nous, comme s'ils existaient en soi. Et l'on comprend que toutes les traces d'une contemporanéité envahissante y paraissent déplacées. Pylônes électriques et autoroutes ne peuvent, de l'avis général, que défigurer un paysage - charge aux paysagistes de masquer la balafre au lieu d'y saisir la possibilité d'une création de nouveaux paysages<sup>185</sup>.

S'attachant à fouiller le rôle des émotions dans les comportements face à la nature, un ouvrage récent en dresse une typologie : 273 types d'interactions (« être déplacé par l'eau », « marcher sur un sentier sinueux et accidenté », ...) sont recensés et présentés, ainsi que l'aurait fait la *Naturphilosophie*, comme guidés par les qualités réelles du monde physique, appréhendées directement, même si elles sont modulées par des processus de cognition sociale et également référées (de manière très incertaine) à des processus neurobiologiques. Il s'agit ainsi de dépasser le réalisme (les qualités naturelles existent en soi) et relativisme (elles sont produites par la culture) pour élaborer une « psychologie écologique » - qui paraît directement issue du romantisme du début du XIX<sup>e</sup> siècle ! particulièrement dans sa volonté de « dépassement » des oppositions<sup>186</sup>.

\*

*Le paysage : contemplation ou création ? Ce que révèle la nature.*

Il est difficile de considérer que le paysage relève d'une invention et non d'une simple contemplation<sup>187</sup>. Et cette difficulté concerne l'idée de nature dans son ensemble. *Comme paysage, la nature est un appel de sens et c'est en large partie ainsi que s'est constituée à l'âge*

---

<sup>185</sup> Voir A. Roger *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 141 et sq.

<sup>186</sup> Voir C. Fleury & A.-C. Prévot (dir) *Le souci de la nature*, Paris, CNRS, 2017, en particulier le chap. XV.

<sup>187</sup> Voir C. Raffestin « Du paysage à l'espace ou Les signes de la géographie » *Hérodote*, janvier-mars 1978, pp.

moderne cette entité extérieure que nous nommons la nature, en oubliant que sa globalité et son harmonie même n'existent que pour un sujet percevant. Il n'y a de nature que dans cet oubli, de sorte que le sens de l'idée de nature à l'âge moderne ne saurait être présenté comme un progrès en conscience mais bien plutôt comme l'instauration positive d'un impensé. Ce fut alors ce qu'Oscar Wilde a nommé *Le déclin du mensonge* (1891<sup>188</sup>).

On a oublié que c'est la nature qui imite l'art et non le contraire, écrit Wilde. C'est aux impressionnistes que l'on doit ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues. Sans eux, on n'en remarquerait pas la valeur esthétique. On ne les verrait pas. Et quant au Japon si pittoresque - qui était fort à la mode à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle - c'est tout entier une pure invention. Un pays qui n'existe pas plus que ses habitants, tant il est vrai que les véritables Japonais ne sont en rien différents de la moyenne des Anglais : ils sont extrêmement vulgaires et ne représentent rien d'extraordinaire ou de curieux.

La Bretagne, de même, n'est devenue une terre sauvage, "noire", qu'avec les Romantiques. Elle était "arcadienne" avant cela<sup>189</sup>.

Depuis Raphaël, la nature s'est embellie, notait déjà Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1733, I, p. 387 et sq.<sup>190</sup>). Proust parlera lui aussi de l'action exercée par Renoir sur notre vision du corps féminin ou celle des voitures dans la rue (*Le côté de Guermantes*, II, 1921<sup>191</sup>). On peut encore souligner que c'est après que des poètes comme Robert Burns, Stephen Duck et surtout James Thomson (*Les saisons*, 1727<sup>192</sup>) eurent célébrer la vie rustique et les paysages du sud de l'Angleterre que les peintres anglais commencèrent à s'y intéresser.

Les choses sont parce que nous les voyons, soutient Wilde. L'énergie de la vie est simple désir d'expression et l'art lui offre des formes diverses pour se réaliser<sup>193</sup>. En son absence, ce qui se révèle, c'est l'absence de dessein de la nature, son extraordinaire monotonie,

---

90-104..

<sup>188</sup> in *Intentions*, trad. fr. Paris, Stock, 1928.

<sup>189</sup> Voir C. Bertho « L'invention de la Bretagne. Genèse sociale d'un stéréotype » *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 35, 1980.

<sup>190</sup> Paris, P. J. Mariette, 1733.

<sup>191</sup> *La recherche du temps perdu II*, Paris, Pléiade Gallimard, 1998, p. 623.

<sup>192</sup> trad. fr. Lille, L. Danel, 1850.

<sup>193</sup> Sur cette "artialisation" du paysage, voir J. Dewitte « L'artialisation et son autre » *Critique*, juin-juillet 1998, pp. 348-366.

son inachèvement total. De sorte que si la nature marque l'espace d'une révélation, c'est celle de l'esprit.

Dans la nature, l'homme n'est jamais invité à saisir que sa propre Révélation - tout à l'inverse de ce que soutenaient les Romantiques, pour lesquels l'homme, à travers la nature, saisissait plutôt sa propre dimension cosmique.

\* \*

*C) Egaler le moi au monde.*

**2. 5. 23.**

*Le culte de la spontanéité.*

Le thème d'une conscience inconsciente, immergée dans l'épaisseur de la réalité cosmique et historique, traverse tout le romantisme. L'inconscient est un thème éminemment romantique. Mais un inconscient cosmique, à travers lequel le moi est fondu dans la nature et participe des rythmes de l'univers.

Pour la *Naturphilosophie*, le centre de la pensée est non pas le moi mais la Nature elle-même, l'Ame du monde - ainsi chez Hermann Lotze (*Mikrokosmos*, 1856-1864<sup>194</sup>). Et, pour le romantisme, de manière générale, ce qui relie l'homme à la Nature n'est pas la raison qui en découvre les lois mais la sensibilité qui en épouse les vibrations. La science corrompt tout. Un instant de réflexion fait chuter des hauteurs. La nature se refuse à qui médite, écrit Hölderlin (*Hypérion*, 1797, I, I<sup>o</sup> livre, 2<sup>o</sup> lettre<sup>195</sup>).

Tout ainsi est affaire de spontanéité individuelle - telle qu'elle se manifeste particulièrement dans les rêves et les émotions. C'est alors comme la Nature qui parle à notre place - la Nature ou une réalité universelle que Schopenhauer désignera comme Volonté.

Bien qu'elle ne soit généralement pas présentée comme particulièrement romantique, il convient de souligner - ce que nous ne pourrions développer ici - que c'est à travers la philosophie de Schopenhauer que nombre de thèmes romantiques trouveront à s'épanouir et exerceront une profonde influence, sur des personnages aussi divers que Wagner, Freud, Tolstoï, Barrès ou... Hitler (voir Index).

---

<sup>194</sup> Leipzig, S. Hirzel, 1856-1864.

<sup>195</sup> trad. fr. Paris, Gallimard, 1973.

C'est avec le romantisme que se fixeront nombre d'idées devenues de nos jours autant de lieux communs : il faut être soi-même et laisser parler son génie intime. Vivre conformément à sa nature. La vérité sort de la bouche des enfants, plus proches de la nature ; comme les fous, les inspirés, qui en savent plus que nous. Un génie va au bout de lui-même, au bout de sa folie, etc. Faites votre œuvre ! écrivait Ralph Waldo Emerson. Car tout homme a un don inné qui lui permet d'accomplir aisément certains actes impossibles à aucun autre (*Société et solitude*, 1870, p. 254<sup>196</sup>). Bien plus qu'individualiste, au fond, l'homme moderne est narcissique et cela lui est devenu presque une obligation.

*Le narcissisme romantique.*

C'est son "cœur", son *Gemüt* - terme difficile à traduire en français - qui assure l'insertion de l'homme dans l'univers. Qui est comme une faculté de sympathie universelle consacrant la dépendance de la vie individuelle à l'égard du Tout. Or, dire que la sensibilité seule est susceptible de nous ouvrir à cette dimension cosmique revenait, puisque toute sensibilité est éminemment singulière, à consacrer le moi comme un démiurge. A en faire le témoin direct du cosmos. La dérive constante et inévitable du romantisme fut ainsi de considérer que témoignent de l'âme même de l'Univers les fluctuations les plus contingentes de l'existence individuelle. Dans la mesure où le moi est Nature et la Nature comme le miroir du moi, le romantisme ne pouvait manquer de favoriser une inlassable quête, un indéfectible souci de soi.

Que les valeurs affectives et émotives valent attestation d'une transcendance ontologique, cela était déjà clairement énoncé par le philosophe hollandais Franz Hemsterhuis (*Lettre sur l'homme et ses rapports*, 1772<sup>197</sup>), qui eut une importante influence sur les écrivains allemands de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Novalis particulièrement.

Nulle surprise dès lors si le romantisme a nourri un narcissisme phénoménal ; alors que la *Naturphilosophie* n'a, elle, généralement guère dépassé le stade de la philosophie en chambre, abandonnée à la jouissance aboulique de l'univers intérieur et du constat de sa propre singularité. *Le romantisme représente la dernière tentative sérieuse de produire une science intégralement désirable*. Une science pratiquement sans obstacle ni contrainte, qui est Art en même temps que Religion. C'est qu'on ne peut expliquer la Nature par des lois, admirent les

---

<sup>196</sup> trad. fr. Paris, A. Colin, 1911.

Romantiques mais plutôt en prenant appui sur cette *intuition* de la vie qui anime le cosmos tout entier et que l'on peut assimiler à Dieu. Car, au final, le Romantisme se refuse à séparer le moi du monde et même de Dieu.

C'est pourquoi le romantisme a pu, surtout à ses débuts, rejeter farouchement l'individualisme<sup>198</sup> – la singularité du sujet cartésien seul face au monde et qui veut se rendre maître et possesseur de la nature, comme le sujet politique des droits de l'homme. En même temps, le romantisme égalait le moi et le monde, tout en prêtant finalement au monde la voix du moi. Ainsi rejettera-t-on l'individualisme tout en ne parlant que de soi. Cela fut particulièrement sensible en matière religieuse.

***La religiosité romantique.***

Farouchement individualiste, le romantisme ne cessera pourtant d'exalter la foi enracinée dans la tradition d'un peuple, d'une communauté. Face au déisme des Lumières (voir 1. 14. 16.), beaucoup de romantiques prendront ainsi la défense du christianisme, comme Chateaubriand et son *Génie du christianisme* (1802).

Et trop individualiste pour recevoir les dogmes sans critique mais rêvant de leurs effets de communion sociale, la religiosité romantique prendra inévitablement la forme d'un culte dramatisé, théâtralisé – ayant d'ailleurs à cet égard une nette préférence pour l'Évangile de Jean. Le *Requiem* (1837) d'Hector Berlioz en offre un parfait exemple, qui brasse chant grégorien, choral, monodie médiévale et fantastique sonore en une énorme mise en scène. L'élan nationaliste n'en est pas absent (Berlioz estimait que son œuvre serait digne d'une cérémonie à la mémoire de Napoléon) et, quant au texte liturgique, Berlioz - athée déclaré - n'a pas hésité à en intervertir certains passages ou à en supprimer des phrases. Brahms fera pratiquement de même pour son *Requiem allemand* (1869). L'âme romantique voudrait croire de manière commune mais ne ressent d'obligation qu'à l'égard d'elle-même. Plus tard, Tolstoï donnera sa propre version de l'Évangile.

Le romantisme connaîtra ainsi en matière de religion d'étonnantes hérésies, inspirées par un souci de corriger les dogmes selon la sensibilité. On concevra notamment un rédempteur féminin, et, ne pouvant accepter l'idée de peines éternelles, on développera le thème du rachat de Satan<sup>199</sup>.

\*

---

<sup>197</sup> Paris, 1772.

<sup>198</sup> Voir M. Blanchot *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 519 et sq.

*Une science construite pour la satisfaction de soi.*

La *Naturphilosophie* crut volontiers être à l'aube de temps nouveaux – comment aurait-il pu en être autrement ? L'âge classique avait été fasciné par la simplicité des lois de la nature et le caractère cumulatif des découvertes scientifiques. Les romantiques s'intéresseront d'abord aux ruptures, faisant de la science un héroïsme de la découverte imminente, de la remise en cause permanente.

S'intéressant aux phénomènes - encore assez mystérieux à l'époque - du magnétisme, du galvanisme et de l'électricité<sup>200</sup>, ils imagineront inaugurer une profonde révolution de la connaissance. Mais cela, le plus souvent, ne sera vécu que comme une pure jouissance. Ainsi de ce *Brouillon Général* (1799<sup>201</sup>) de Novalis, qui veut rompre les barrières entre les savoirs par la force de l'amour infini et de la poésie, laquelle permet de pénétrer tous les secrets de la nature et de comprendre que toute science est une. Novalis parle ainsi d'une "Bible scientifique".

Pourtant, s'ils étaient particulièrement soucieux de prouver leur génie singulier, améliorer les démarches positives de la science n'intéressait guère les auteurs de la *Naturphilosophie*, avides de découvertes faciles ou plutôt de leur promesse. La science était pour eux une valeur qu'ils consommaient par avance, au point de donner souvent l'impression de pouvoir se contenter de son simple bruit. La découverte qu'on pressent sans aller plus loin, la révélation imminente et toujours différée, tels sont proprement les éléments du registre de la *Naturphilosophie* - tout de même que nombre d'œuvres littéraires romantiques ne seront livrées que sous forme de fragments.

Celles de Samuel Coleridge, par exemple, se satisfont souvent de demeurer à l'état d'ébauches, comme le célèbre *Kubla-Khan* (1798<sup>202</sup>). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, déjà, on appréciait les sculptures de terre cuite, proches de l'esquisse et laissant mieux saisir le feu de la création.

Parce qu'elle se vivait comme totalement nouvelle et créatrice, la *Naturphilosophie* n'avait pas tant besoin de découvrir que d'imaginer. D'où son utilisation abusive de l'analogie, de la correspondance formelle<sup>203</sup>. Novalis parle de la maladie comme d'un "délire organique" et

---

<sup>199</sup> Voir P. Bénichou *Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 426 et sq.

<sup>200</sup> Voir G. Gusdorf *Le savoir romantique de la nature*, p. 176 et sq.

<sup>201</sup> trad. fr. Paris, Allia, 2000.

<sup>202</sup> trad. fr. Paris, J. Corti, 1999.

<sup>203</sup> Voir R. Caillois *L'Alternative* in A. Béguin (Ed) *Le romantisme allemand*, 1949.

cette image vaut explication. Schelling fait pratiquement de la polarité électromagnétique, qu'il sexualise en lui prêtant un pôle féminin et un autre masculin, l'unique principe d'explication de l'univers<sup>204</sup>. Baader distingue un centre de gravité passive et un centre de gravité active, celui-ci étant le principe supérieur dont l'être tire son origine<sup>205</sup>. Il reproche ainsi à Newton d'avoir confondu l'attraction et la gravité. Car on ne peut, selon lui, confondre la chute d'un corps, dépourvue de toute liberté et le mouvement des astres, tout spontané et libre.

L'analogie symbolique passant ainsi pour capable de fonder la physique, les Romantiques avaient moins besoin de découvertes que de mythes. Chaque découverte relative au magnétisme et à l'électricité, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, parut ainsi justifier que les vieux mythes de "l'électricité spirituelle" soient exhumés. Ceux de Goclenius le jeune (Rudolf Göckel *Tractacus de magnetica vulnerum curatione*, 1609<sup>206</sup>) ou d'Athanase Kircher (*Magnes, sive de Arte magnetica*, 1641<sup>207</sup>).

#### ***L'électricité des Romantiques.***

Les thèmes romantiques de la théologie de la lumière et de l'électricité se mettent en place dans un ouvrage collectif (*Magia naturalis*) dès 1765<sup>208</sup>. Ils deviendront vite omniprésents dans la *Naturphilosophie*.

La métaphore électrique avait ceci de symbolique pour les romantiques, en effet, que l'équilibre s'y divise en deux polarités opposées, selon le modèle de la pile réalisée par Alessandro Volta en 1801. Zéro n'y est donc pas néant !<sup>209</sup> L'électricité symbolisera ainsi la toute-puissance jaillissante, la vacuité riche de tous les possibles, le rien prometteur. Ce qu'Amiel exprime de manière particulièrement frappante à travers un fantasme de "réimplication", c'est-à-dire la volonté de se réduire soi-même à rien, au zéro, d'involuer à travers les règnes animal et végétal jusqu'à n'être plus qu'un simple germe. Se réduire à l'état d'existence latente pour rééprouver l'émotion de sa propre genèse, de son propre surgissement<sup>210</sup>. Certains, de nos jours, sont tentés par le "rebirth"...

<sup>204</sup> Sur l'histoire de ce concept de polarité universelle, voir G. Gusdorf *Le savoir romantique de la nature*, 1985, p. 177.

<sup>205</sup> Voir E. Susini *Franz von Baader et le romantisme mystique*, II-1, chap. VIII.

<sup>206</sup> Marpurgi, P. Musculi, 1617.

<sup>207</sup> Romae, L. Grigarani, 1641.

<sup>208</sup> Voir A. Faivre *op. cit.*, p. 181 et sq.

<sup>209</sup> Voir G. Châtelet *Les enjeux du mobile*, Paris, Seuil, 1993, p. 137 et sq. ; p. 223 et sq. L'ouvrage est un véritable essai de *Naturphilosophie* contemporaine.

<sup>210</sup> Voir G. Poulet *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, "Amiel", p. 328 et sq., ainsi que A. Thibaudet

L'art romantique voulut croire lui aussi qu'il donnait accès à une réalité supérieure. Il n'exaltait plus l'unité du monde à travers les coïncidences et les correspondances mais prétendait déchiffrer le langage secret de la nature. Cela avait évidemment pour effet d'exalter le génie singulier de l'artiste capable d'un tel déchiffrement. La musique romantique sera ainsi comme un témoignage de la personnalité même des artistes qui la composent et l'exécutent. Difficile d'écouter Chopin ou Liszt, en effet, sans que soit convoquée la figure même de ces artistes.

Et cela, en même temps, forçait à admettre que l'accès au sens d'une œuvre d'art ne peut être facile et immédiat. La génialité étant posée d'emblée, tendant à devenir le critère premier de l'art, comprendre suppose se hisser à un niveau où il est possible de la recevoir.

\*

#### **2. 5. 24.**

Si notre sensibilité nous met directement en prise avec le monde, elle ne saurait être traduite de manière analytique ni même développée. Il lui faut plutôt des mots forts, un ton oraculaire, un langage dramatisé - dont l'obscurité pourra en ce sens être soigneusement cultivée. Le romantisme versa ainsi volontiers dans l'ésotérisme, comme il est sensible tant chez Novalis que dans l'*Aurélia* de Gérard de Nerval (1855<sup>211</sup>).

Surtout, le registre des vérités romantiques sera celui de la métaphore et de l'évocation, qui rassemblent une œuvre, un projet, une vie, le monde en quelques mots et formules – on trouve encore chez Proust, note Gérard Genette, l'idée que les métaphores sont à même de donner accès à l'essence même des choses, à la vraie réalité au-delà des apparences (*Proust palimpseste*<sup>212</sup>).

#### *Le règne de l'évocation.*

L'évocation est, comme l'intuition, aussi rapide, fulgurante, que riche de sens à venir. Elle déplace ainsi l'intérêt d'une œuvre de son contenu à ses résonances, à ses harmoniques. Les *Mikrokosmos I & II* pour piano (1972-1973) de George Crumb, par exemple, veulent exploiter la capacité qu'ont quelques accords de convoquer tout un monde.

---

*Amiel ou la part du rêve*, Paris, Hachette, 1929, p. 235 et sq.

<sup>211</sup> *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade Gallimard, 1993.

Dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722<sup>213</sup>), Jean-Philippe Rameau, déjà, était tenté de classer les accords musicaux selon leurs propriétés émotionnelles. Il détaillait l'usage des dissonances pour traduire le désespoir et « les passions qui portent à la fureur » (Livre II, chap. 20). Dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* (1844<sup>214</sup>), Berlioz étudie le caractère expressif des différents instruments et s'intéresse aux effets de l'orchestre. Il parle d'effets « orageux » ou « angéliques », d'accords « féériques », de violoncelles « voluptueusement mélancoliques ». Il juge la « voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de lointain » du cor anglais, imparable pour faire naître des souvenirs.

Dans son *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), Debussy confond harmonie et mélodie. Il traite les accords comme des sonorités évocatrices en elles-mêmes et, comme les couleurs se libéraient au même moment du dessin en peinture, il les libère de leur subordination à une ligne mélodique pour les enchaîner de manière allusive<sup>215</sup>.

L'œuvre est un signe. Elle ne donne pas la chose mais invite à la deviner. Le propre de l'image est de signifier l'absence d'une réalité et l'artiste ne produit alors pas tant qu'il n'indique et l'œuvre intéresse moins pour ce qu'elle contient formellement que pour ce qu'elle suggère ou représente. Elle devient inséparable d'un programme.

L'évocation peut suffire. C'est là un parti pris romantique que le symbolisme et l'art abstrait appliqueront radicalement.

***Symbolisme et abstraction, héritiers du romantisme.***

En poésie, disait Stéphane Mallarmé, nommer un objet revient à supprimer les trois quarts de la jouissance du poème. Tout ce qui est fixé est mort, dira également Valéry. Comme si trop définir une chose lui faisait perdre toutes les significations qu'elle peut engendrer. Il faut non pas nommer mais suggérer, dit Mallarmé. C'est le propre du mystère qui constitue le symbole que d'évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme.

En quoi Mallarmé ne dissimulait pas sa volonté de sanctuariser l'art et surtout les artistes contre les jugements de la plèbe, capable et coupable de ne pas reconnaître leur génie. Contre la liberté indifférente et la froideur distraite du citoyen qui enjambe les musées, il fallait ôter la possibilité

---

<sup>212</sup> *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

<sup>213</sup> Paris, Ballard, 1722.

<sup>214</sup> Paris, Schonenberger, 1844.

d'entrer de plain-pied dans les chefs d'œuvres de la poésie (*L'art pour tous*, 1862<sup>216</sup>). Cela recoupa le plaisir de refuser aux bourgeois le confort d'impressions nettes et déterminées, qui plaisait particulièrement au rentier Flaubert.

Contre le réalisme et le naturalisme (voir 2. 1. 4.), le symbolisme adopta pour programme d'entraîner à ressentir un sentiment non-dit et qu'on s'abstiendra même de désigner. On privilégiera ainsi les états naissants, les rêves et leurs visions sans contours fixes. L'art symbolique voulut n'avoir plus d'autre contenu qu'une évocation - souvent indéfinie à plaisir. En quoi il fut - comme le réalisme d'ailleurs mais sous un autre point de vue - l'héritier du romantisme. A travers Maeterlinck, qui le fit redécouvrir, une liaison directe peut être établie entre Novalis et des artistes comme Rilke ou Schoenberg.

Des peintres comme Eugène Carrière (1849-1906) estomperont les formes ou, comme Fernand Khnopff (1858-1921), les rendront volontiers dans un halo, une vibration de lumière qui, a-t-on jugé, rend les objets moins présents dans leurs traits mais plus actifs dans leurs effets<sup>217</sup>.

Contre une clarté décriée comme trompeuse, on jugera bon de ne pas comprendre. On choisira des symboles ambigus. On dira qu'un poème perd son charme à être expliqué. L'abstraction, dès lors, pourra être développée, son illisibilité n'étant plus redoutée mais au contraire recherchée.

D'un point de vue visuel, cette abstraction sera atteinte à travers une stylisation de l'ornementation, conçue comme un hiéroglyphe et ayant pris à ce titre une grande importance dans le symbolisme, comme l'explique Alois Riegl (*Questions de style : fondement d'une histoire de l'ornementation*, 1893<sup>218</sup>). En peinture, on aura recours à de simples formes géométriques abstraites pour rendre la nature - ainsi chez Kandinsky, Piet Mondrian (1872-1944), Paul Klee (1879-1940) et encore chez des peintres contemporains comme Maurice Cockrill.

L'un des précurseurs de cette démarche fut Alexander Cozens (1717-1786), plaidant pour l'évocation expressive et poétique de la nature et recommandant, à ce titre, l'utilisation de simples taches faites sur le papier. C'est qu'une tache est un support capable de susciter immédiatement des idées. D'une tache peut naître pour l'imagination tout un paysage. Elle est à cet égard, écrit Cozens, plus efficace que l'étude de la nature. Elle puise directement en nous dans une sorte de provision originelle d'idées pittoresques. Car, dans la nature, les formes ne se distinguent pas par des lignes mais par des ombres et des couleurs (*Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages*, 1785<sup>219</sup>).

\*

---

<sup>215</sup> Voir C. Palmer *Impressionism in Music*, London, Hutchinson University Library, 1973, p. 21.

<sup>216</sup> *Ecrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 1998.

<sup>217</sup> Voir M. Draguet *Khnopff ou l'ambiguïté poétique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 62.

<sup>218</sup> trad. fr. Paris, Hazan, 2002. Voir également M. Brüderlin *Catalogue de l'exposition Ornament und Abstraktion*, Köln, Dumont, 2001.

<sup>219</sup> trad. fr. in J-C. Lebensztejn *L'art de la tache*, Paris, Ed. du limon, 1990.

La rupture avec l'imitation de la nature eut ainsi lieu au nom de la recherche d'une vision plus intérieure, plus subjective, capable de rendre les vibrations du monde<sup>220</sup>. A cet effet, on alla chercher dans l'ésotérisme - celui d'Helena Blavatzky notamment - la certitude que la vérité du cosmos est bien enclose dans quelques symboles primordiaux, quelques "formes-pensées"<sup>221</sup>. De là, chez Kandinsky ou Casimir Malevitch, la recherche de formes absolues, libres de toute description naturaliste, atteignant le "rien délivré", au-delà du temps et de l'espace sensoriel.

Le critique d'art Wilhem Worringer opposait à l'abstraction, l'empathie ou *Einfühlung* recherchée à travers l'imitation de la nature (*Abstraction et Einfühlung*, 1907<sup>222</sup>). Mais au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, la peinture abstraite naquit pourtant bien de la recherche d'une correspondance sentimentale plus forte avec le monde, d'une jouissance objectivée de soi consacrant la toute-puissance du geste créateur et l'artiste comme un "voyant" - thèmes éminemment romantiques. Si, sur les toiles de Kandinsky, les couleurs pures finirent par remplacer les formes, c'est que l'artiste cherchait, plutôt qu'à rendre la nature, à en provoquer l'interprétation émotive directe.

Bien sûr, cela menaçait fort de réduire l'art à un petit jeu d'appréciation subjective. Aussi fallait-il, pour garantir la démarche, quelque invocation du surnaturel et de la génialité de l'artiste. Chaque chose, expliquera Giorgio De Chirico, a deux aspects : l'un banal et l'autre spectral ou métaphysique, que seuls quelques rares individus peuvent voir dans un moment de clairvoyance, exactement comme certains corps ne peuvent apparaître que grâce à la puissance d'une lumière artificielle comme celle des rayons X.

\*

### *Contribution décisive du romantisme à la vision moderne de l'art*

Au total, en quelques décennies, le romantisme aura posé l'idée que l'art a un sens spirituel supérieur, que le génie de l'artiste consiste en quelque sorte à matérialiser. L'idée que l'art peut ainsi atteindre une complexité formelle défiant les capacités réceptives d'un public normal et que chaque grande création ne peut que bouleverser notre compréhension courante du beau. Il n'y a donc de grand artiste que révolutionnaire.

La démarche était hautaine. En même temps, elle s'accordait de grandes facilités, admettant de ne plus faire reposer la substance des œuvres que sur un programme, une évocation dont la réalisation peut être comme indéfiniment reportée. Comme si les œuvres ne

---

<sup>220</sup> Voir S. Ringbom *Sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Abo, Abo Akademi, 1970.

<sup>221</sup> Voir A. Besant & C. W. Leadbeater *Les formes-pensées*, 1901, trad. fr. Paris, Adyar, 1925.

<sup>222</sup> trad. fr. Paris, Klincksieck, 1993.

devaient plus tant être considérées en elles-mêmes que comme symboles d'autre chose – de ce qu'elles voudraient être ! L'œuvre est ainsi toujours comme au-delà d'elle-même et *depuis le romantisme une œuvre est d'abord un programme*. Que celui-ci ne soit pas réalisé, en effet, n'est plus guère essentiel. Les œuvres s'appuient d'abord sur ce qu'elles déclarent vouloir être et cela ne nous choque absolument plus. *Depuis le romantisme, l'art peut se contenter de n'être qu'une promesse*. Il est devenu « conceptuel ». Ainsi, quand Arnold Schönberg explique que la dissonance en musique n'est qu'une consonance plus vaste ; quand le peintre Franz Marc affirme que les couleurs sont complémentaires, non pas l'une en regard de l'autre mais dans leur propagation et dans leur intensité<sup>223</sup>, nous nous le tenons pour dit et décidons de ne pas nous arrêter à l'immédiateté criarde ou inécoutable des œuvres. Bien qu'au fond nous ne puissions guère qu'évoquer la consonance et l'harmonie supérieures qu'on nous invite ainsi à imaginer. *Gruppen* (1956) de Karlheinz Stockhausen veut faire pénétrer à l'intérieur du son. Ce n'est qu'un splendide fantasme, reconnaît un commentateur. Mais qui peut enrichir notre façon d'écouter, ajoute-t-il...<sup>224</sup>

Les choses ne seront pas très différentes en politique, où bien des programmes seront formulés dont l'imprécision sera grande mais auxquels quelques grands idéaux seront attachés, leur évocation paraissant dès lors suffire. Une continuité directe peut d'ailleurs être établie entre l'idéal romantique d'une identification du moi au monde et l'aspiration politique à des bouleversements radicaux au nom de valeurs universelles. Car l'identification au monde est, au sens romantique, aussi bien, un isolement du monde social. Un poème comme *L'Albatros* de Baudelaire l'exprime assez bien. La consécration de la nature, nous l'avons vu, tourne finalement vers le moi. Elle produit également, faut-il ajouter, un désenchantement du monde humain<sup>225</sup>. D'où la conviction, chez certains romantiques, que seul l'art peut nous sauver. Ou le rejet, chez d'autres, du monde tel qu'il va – et son incarnation, la figure du bourgeois – et l'aspiration à le changer radicalement.

Nous mesurons mal à quel point nous sommes romantiques !

\*

---

<sup>223</sup> Cité in S. Partsch *Franz Marc*, trad. fr. Köln, Taschen, 1991, p. 28.

<sup>224</sup> Voir A. Boucourechliev *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1993, p. 111.

*Homo romanticus ?*

Georges Gusdorf n'hésite pas à faire du romantisme, du type d'attitude à la fois sentimentale et cognitive qu'il représente, une catégorie rémanente sinon permanente dans l'histoire de la pensée (*L'homme romantique*, 1984<sup>226</sup>). Pour lui il y a sans restriction de temps et d'époque un homme romantique comme il y a un homme des Lumières. Un tel point de vue est contestable cependant. Il présente certes l'intérêt de souligner l'essentialité de l'attitude romantique ; laquelle ne saurait effectivement être circonscrite aux trente premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Il en néglige, néanmoins, le caractère historiquement novateur. Car il ne faudrait surtout pas croire que les thèmes du naturalisme magique, qui fleurirent à l'époque romantique, font sa spécificité. Loin de lui appartenir en propre, ils ne firent que le traverser et sont loin d'avoir disparus de nos jours. Nous l'avons dit, les enfantillages microcosmologiques semblent indéracinables. Ce qui définit en propre l'attitude romantique c'est plutôt la découverte d'un affranchissement individuel illimité. L'homme romantique, nous l'avons vu, se fait une science, une religion à sa propre mesure.

*La rébellion subjective.*

La positivité du romantisme, en effet, est de ne pas hésiter à être délibérément refus, rejet. Et cette attitude de défi même commande ses adhésions. La *Naturphilosophie* est magique contre Descartes, symbolique contre Newton. Elle est réactionnaire et organiciste contre l'éthique rationaliste et individualiste de la Révolution française. Elle est pieuse contre l'athéisme des Lumières. Elle navigue constamment entre nostalgie, rébellion et rêverie. Un seul commun dénominateur à toutes ces prises de position : l'exaltation égotiste. Car seul un Moi exalté peut ressentir l'insuffisance de la réalité et se sentir seul face au monde entier. Seul il peut proclamer, avec Arthur Rimbaud, que "la vraie vie est absente".

La vision de l'art comme rébellion subjective vis-à-vis de la réalité sera ainsi l'un des thèmes les plus communs des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ; ressuscitant parfois assez exactement les idées romantiques sans vraiment les connaître. Ainsi du mouvement munichois "*Der Blaue Reiter*" (1911-1914), conduit par Franz Marc et Vassili Kandinsky, célébrant les forces de l'instinct et les puissances libératrices de la nature. Retrouvant la symbolique des

---

<sup>225</sup> Voir P. Bénichou *L'école du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

<sup>226</sup> Paris, Payot, 1984.

couleurs (Kandinsky) ou volant, avec Marc, s'identifier de façon panthéiste au tressaillement et à l'écoulement du grand flux naturel en se plongeant dans l'âme du monde animal.

Au même moment, à Berlin, le mouvement expressionniste "*Die Brücke*" célébrait la naïveté de l'enfance et le primitivisme artistique, comme rapport direct avec l'esprit de la nature. C'est que la régression infantile ne peut qu'aller de pair avec le culte du moi. Il ne tient qu'à la faiblesse de nos organes et de notre contact avec nous-mêmes que nous ne nous découvriions dans un conte de fées, dans le monde familier des contes, écrivait Novalis (*Le monde doit être romantisé*, 1798, Fragment 195<sup>227</sup>).

*Le thème de l'innocence naturelle.*

L'homme romantique n'est pas l'homme de Pascal écrasé par la puissance de l'univers (voir la section précédente). Il est bien trop occupé de lui-même pour cela. Il ressent la Nature de manière immédiate. Il se l'approprie. Elle est son reflet et c'est plongé en elle, coupé des autres, qu'il peut être face à lui-même. Être dans la nature ne correspond plus au plaisir de s'y trouver bien à sa place mais de s'y sentir comme égaré – l'errance est un thème éminemment romantique<sup>228</sup>.

Certains lieux comme le désert symboliseront ainsi particulièrement la nature à l'âge moderne. Et *c'est à l'époque romantique que se cristallise le thème de la nature refuge, de la nature innocente ; rêve vierge que défigurent les menées des hommes*. La nature romantique est un reflet de soi et l'on assimilera l'industrialisation qui défigure les campagnes et l'oppression qui écrase les révolutions

Il y aura néanmoins une nature austère, indifférente et morne à l'époque romantique. Ainsi de cette prosopopée qu'en des vers raides lui prête Alfred de Vigny :

"On me dit une mère et je suis une tombe.

Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,

Mon printemps ne sent pas vos adorations (*La maison du berger*, 1844<sup>229</sup>). "Ne me laisse jamais seul avec la Nature. Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur".

---

<sup>227</sup> trad. fr. Paris, Allia, 2002.

<sup>228</sup> Voir H. Tuzet *Le cosmos et l'imagination*, Paris, J. Corti, 1968, p. 121 et sq. Un ouvrage très riche sur l'imagination du monde et ses avatars.

<sup>229</sup> Paris, Le livre de poche, 1997.

La nature romantique est marquée par le confort de soi et, inséparable du goût pour ses côtés sauvages, ainsi, sera le thème des communautés heureuses enracinées en elle, des micro-fraternités<sup>230</sup>. C'est à ce double titre - terre inviolée et convivialité villageoise - que les romantiques découvriront notamment la montagne – jusque-là associée à des idées de tristesse, de laideur morne. Un paysage qui demeurerait étranger à l'homme - comme celui de la mer d'ailleurs<sup>231</sup>.

Les précurseurs de ce goût nouveau sont le physiologiste et poète Albrecht von Haller (*Les Alpes*, 1732<sup>232</sup>) et surtout Rousseau (*La nouvelle Héloïse*, 1761<sup>233</sup>). Le goût de la montagne est né d'une aspiration toute calviniste à l'effort, à la pureté, dira Gide. Haller et Rousseau décrivent les paysages charmants et paisibles des piémonts, leurs peuples heureux (ceux-là mêmes qu'on retrouve encore dans le *Manfred* de Tchaïkovski en 1885). Ils révèlent une nature préservée jusque dans les cœurs vertueux et simples des montagnards (voir par exemple *La nouvelle Héloïse*, I<sup>o</sup> partie, Lettre XXIII). Aucun des deux pourtant ne connaissait vraiment la haute montagne. Dès 1739, Thomas Gray venait chercher le sublime dans les Alpes mais le Mont-blanc ne sera conquis qu'en 1787<sup>234</sup>. Soixante-quinze ans après *La nouvelle Héloïse*, Chateaubriand en reste aux "abymes affreux" concernant la montagne, note Julien Gracq (*En lisant et en écrivant*, 1981<sup>235</sup>).

\*

### *L'influence décisive de Rousseau.*

Rousseau, plus que quiconque, fut à la source de ce nouvel état d'esprit. Il faut lire, au Livre III de ses *Confessions* (publiées en 1782-1790<sup>236</sup>) le passage où, au cours d'une promenade, d'une errance, le paysage se met à l'unisson d'une triste rêverie et suscite la prémonition d'un bonheur futur. C'est dans le cœur de l'homme qu'est le véritable spectacle de la nature, annonce Rousseau et c'est là une dimension qui deviendra très nette avec le *Werther* (1773<sup>237</sup>) de Goethe.

En un siècle sensualiste, la Nature ne pouvait qu'être l'agent direct des rêveries d'une âme toute poreuse. Madame de Sévigné déjà parlait en ce sens de la noirceur de ses rêveries

---

<sup>230</sup> Voir P. Rozenberg *Le romantisme anglais*, Paris, Larousse, 1973.

<sup>231</sup> Voir A. Corbin *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage. 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

<sup>232</sup> trad. fr. Lausanne, A. Gonin, 1944.

<sup>233</sup> *Œuvres complètes II*, Paris, Pléiade Gallimard, 1959.

<sup>234</sup> Voir C-E. Engel *La littérature alpestre en France et en Grande-Bretagne aux XVIII<sup>o</sup> et XIX<sup>o</sup> siècles*, Chambéry, Librairie Dardel, 1930.

<sup>235</sup> Paris, Corti, 1981.

<sup>236</sup> *Œuvres complètes I*, Paris, Pléiade Gallimard, 1959.

<sup>237</sup> trad. fr. in Goethe *Romans*, Paris, Pléiade Gallimard, 1954.

dans les bois et Théophile de Viau de sa « sauvage humeur » dans l'horreur des bois (*Satyre I*). « Sainte forêt, ma confidente », lançait également ce dernier. « Un froid et ténébreux silence dort à l'ombre de ses ormeaux et les vents battent les rameaux d'une amoureuse violence » (*Ode*, 1621<sup>238</sup>). *On ne saurait trop souligner que la rêverie sera, pour les romantiques, le reflet du paysage dans l'âme et non le contraire.* Nous l'avons vu avec la peinture de paysage, le romantisme n'a jamais cherché la stérile projection du moi dans la Nature. Au contraire, son objet étant plutôt la découverte du Moi, il interrogera la Nature à cet effet. *Avec Rousseau, a-t-on dit, la nature devient la vie confuse et profonde où s'épuise et s'épanche tout l'inexprimable de nous-mêmes*<sup>239</sup>. C'est justement pourquoi la nature semble tellement subjectivée dans la *Naturphilosophie*. Elle n'a pas à être regardée pour elle-même mais seulement en ce qu'elle annonce le moi. Rousseau fera ainsi de l'élégie une expérience existentielle.

#### *La nature élégiaque.*

C'est, dans la Cinquième Promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778 ; publiées en 1782), la remémoration du bonheur vécu à l'île Saint-Pierre. Le bercement fade et menu des éléments y est extase, ravissement. Le regard perdu dans une confuse et apaisante phosphorescence, Rousseau ressent une pure empathie avec la Nature et la Création. Les limites de l'existence personnelle s'effacent. Le moi connaît à la fois une extension et un oubli de lui-même à travers une pure saisie de l'être. C'est un élan vers une jouissance dont on n'a pas l'idée (voir 1. 14. 28.). C'est "un sentiment très vif et une tristesse attirante" qui, prenant appui sur un vide inexplicable en nous, nous tourne "vers l'être incompréhensible qui embrasse tout", écrit Rousseau dans la troisième de ses *Lettres à Malesherbes* (1762 ; publiées en 1779). Le moi, alors, est "accablé avec volupté du poids de l'univers entier".

*L'ironie romantique.*

<sup>238</sup> *Œuvres poétiques*, 2 volumes, Genève, Droz, 1967, I.

<sup>239</sup> Voir D. Mornet *Le sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Hachette, 1907, p. 255.

Dès 1737, Patrice, le héros du *Doyen de Killerine* de l'abbé Prévost<sup>240</sup> était décrit comme portant en lui "un fond secret de mélancolie et d'inquiétude qui... l'excitait sans cesse à désirer quelque chose qui lui manquait" ; comme "souffrant de l'absence d'un bien inconnu". Cette aspiration s'exerçant comme à vide donnera plus tard les formes caractéristiques du romantisme : le mal du siècle, le spleen et l'ennui. Mais elle prendra également, chez Novalis particulièrement, la forme de ce qu'on a nommé "l'ironie romantique", qui amène à se déprendre de la vie pour en jouer comme d'une illusion géniale<sup>241</sup>. C'est ainsi que la maladie et la mort ont pour Novalis une réelle volupté. Elles romantisent la vie et expriment le jeu de l'infini dans le fini. Comme on l'a noté, on ne peut guère attribuer au poète une âme déchirée, une conscience mélancolique de l'absence au monde. S'il choisira finalement de se suicider c'est, expliquera-t-il, non pas pour fuir le monde mais pour témoigner de sa foi en ce que le monde a de plus haut<sup>242</sup>.

L'ironie romantique est une dépréciation distancée du monde formulée non pas tant au nom de quelque compréhension supérieure que d'un désir, d'une aspiration impossibles à combler. Elle deviendra nihilisme (voir 1. 7. 10.), sentiment de l'absurde (voir 4. 1. 20.) et, avant cela, marquera durablement l'image des héros modernes – forcément rebelles, forcément condamnés à un échec final sublime.

Tout jeune homme est devenu un Hamlet au petit pied, notait un observateur en plein XIX<sup>e</sup> siècle ; dégoûté de tout, ne sachant que désirer, croire ou faire. Devant les tribunaux, on voyait se présenter de jeunes romantiques arborant "le sourire méprisant d'une supériorité méconnue", victimes d'un fatal alliage d'égoïsme effréné et d'orgueil impuissant, de mélancolie sombre et d'active énergie qui aboutit au désespoir ou à la révolte, au suicide ou au crime<sup>243</sup>.

L'exaltation de l'ego ne pouvait se contenter de se projeter dans la nature, pour subjectiver celle-ci. Diderot pouvait saisir un paysage sous le registre d'une fantaisie toute sensuelle (*Lettre à Sophie Volland*, 17 août 1759<sup>244</sup>). Rien de tel dans le romantisme, qui sera marqué par un puritanisme presque obligé. Sans doute parce que libérer la toute-puissance du Moi ne pouvait se faire que sous le prétexte d'une élévation, d'une convocation grandiloquente du divin – et non pas à la manière du marquis de Sade !

Le moi romantique voudra se fondre dans la nature, c'est-à-dire s'égaliser à elle. Perdu dans le bleu immense, un esprit fraternel m'ouvre les bras, écrit Hölderlin (*Hypérion*, 1797, I, I<sup>o</sup> livre, 2<sup>o</sup> lettre). D'où l'intuitionnisme caractéristique de la *Naturphilosophie* : non pas parler

<sup>240</sup> in *Œuvres* T. 8-10, Genève, Slatkine, 1969.

<sup>241</sup> Voir J-E. Spenlé *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris, Hachette, 1904, p. 112 et sq.

<sup>242</sup> Voir X. Tilliette *Novalis le philosophe Archives de philosophie* T. XXII, 1959, pp. 605-620.

<sup>243</sup> Cité par T. Zeldin *Histoire des passions françaises V*, 1977, trad. fr. Paris, Points Seuil, 1979, p. 43.

<sup>244</sup> Paris, Gallimard, 1984.

de la nature mais occuper sa place et parler *pour* elle. De cette façon, le romantisme a poussé à bout l'idée de nature et c'est avec Schelling que cette dimension s'est le plus fortement affirmée.

\* \*

D) *La philosophie de la nature de Schelling.*

**2. 5. 25.**

Une philosophie de la nature, écrit Schelling, doit avoir pour tâche de déduire de quelques principes la possibilité même d'une nature, c'est-à-dire l'ensemble du monde que nous livre l'expérience (*Idées pour une philosophie de la nature*, 1797, Introduction).

Quoique la philosophie de Schelling passe souvent pour être toute entière une philosophie de la nature, cette dernière n'occupe pourtant qu'une période relativement brève (1797-1806) dans l'œuvre schellingienne, du moins comme discipline autonome<sup>245</sup>. En ce sens, les textes les plus représentatifs de la philosophie de la nature de Schelling sont des œuvres de jeunesse : *Idées pour une philosophie de la Nature* (1797), *L'âme du monde, hypothèse de la physique supérieure pour l'explication de l'organisme universel* (1798) et la *Première Esquisse d'une philosophie de la Nature* (1799)<sup>246</sup>.

*Saisir l'esprit comme nature.*

Le point de vue de Schelling est celui d'un idéalisme transcendantal. C'est-à-dire que la question est d'abord pour lui de savoir comment l'ensemble de phénomènes que nous appelons la nature existe *pour nous*.

La philosophie de la nature consiste en premier lieu à déduire la nécessité des représentations que nous en avons – car, quand du monde objectif on a enlevé tout ce qui est représentation, il ne reste à comprendre que nous-mêmes, écrit Schelling. La nature n'est telle que selon les catégories de l'esprit. Pour autant, *contrairement à ce que pourraient trop*

---

<sup>245</sup> Voir X. Tilliette "Schelling" in Y. Belaval (Dir.) *Histoire de la philosophie*, 3 volumes, Paris, Pléiade Gallimard, 1973, II, p. 969. Sur l'évolution de la philosophie de la nature chez Schelling postérieurement à cette période, voir X. Tilliette *Schelling. Une philosophie en devenir*, Paris, Vrin, 1970, chap. IV ; ainsi que J-F. Marquet *Liberté et existence. Etude sur la formation de la philosophie de Schelling*, Paris, Gallimard, 1973, notamment p. 107 et sq.

<sup>246</sup> Sont accessibles en français les introductions du premier et du dernier de ces trois textes, ainsi qu'un extrait du deuxième in Schelling *Essais* (Paris, Aubier, 1946).

*rapidement laisser croire de telles formules, il ne s'agit pas de réduire la nature à l'esprit - de considérer qu'elle n'est qu'un objet de pensée, sans autre réalité mais, tout au contraire, de "naturaliser" l'esprit, de le saisir, au sens propre, comme nature.*

\*

*Seule la philosophie connaît la nature.*

Immédiatement, toute la difficulté d'une philosophie de la nature paraît être de s'ajuster à la réalité du monde extérieur et la rendre fidèlement, en évitant de réduire les phénomènes naturels à quelques catégories abstraites qui leur sont étrangères. Le projet d'une philosophie de la nature doit donc d'abord prouver sa propre légitimité en regard des sciences, dont les avancées représenteront pour elle une constante épreuve de validité. Car c'est le sens même d'une philosophie de la nature qui peut paraître très incertain : que peut-elle apporter de positif sur le monde en plus de ce qu'en décrivent les sciences ? Toute la réflexion de Schelling, dès les *Idées*, consiste précisément à répondre à cette question.

Les sciences étudient des phénomènes particuliers. Mais la nature est un tout et n'est telle que pour un esprit capable de réaliser cette synthèse des phénomènes et la question est de savoir comment l'idée de nature qui n'est qu'en nous, qui ne peut naître que de nous, peut correspondre également à quelque chose d'extérieur à nous.

En d'autres termes, *ce qui se donne à penser, en fait de nature, c'est que l'esprit possède une extériorité.* Là est la clé de la philosophie de la nature de Schelling. Celui-ci ne philosophe pas à propos de la nature. Il est peut-être le premier à philosopher à partir de l'idée même de nature. *Il s'efforce de penser la pensée de la nature car cette pensée est toute la nature.*

\*

Dès lors qu'on considère la nature, on ne peut en distinguer l'esprit car l'esprit ne vit qu'en elle : l'homme est de la nature. Il s'agira donc de rendre compte des principes selon lesquels la nature se pense elle-même.

Une influence majeure de Schelling est Spinoza : le parallélisme des attributs de la Substance, l'Étendue et la Pensée. On ne peut également s'empêcher de penser à Plotin, dont l'Un est Être en tant que nature et Intelligence en tant que l'Être fait retour sur lui-même<sup>247</sup>.

C'est en ce sens que Schelling présente sa démarche non pas comme une tâche de compréhension mais d'*intuition* de la nature. Il n'y a pas de philosophie de la nature qui puisse être faite d'un point de vue extérieur à elle car la nature est *immédiatement* esprit - elle comprend l'homme et l'homme en elle ne retrouve que l'esprit, puisque, au-delà des phénomènes, la nature est d'abord une idée. Les sciences elles-mêmes y découvrent essentiellement des lois - des éléments idéels.

Par-là, la nature ne peut qu'échapper à toute réflexion qui tente de la comprendre comme un objet extérieur. Les sciences ainsi étudient des phénomènes isolés sous un regard extérieur, objectif. Elles ne saisissent donc jamais du monde que des traits particuliers mais non pas la Nature. A contrario, voilà l'objet propre d'une philosophie de la nature. Seule la philosophie connaît la nature.

La philosophie de la nature, écrit Schelling, n'est pas une théorie mais une vie à l'intérieur de la nature. Le concept de nature invite en effet à abolir toute distance entre sujet et objet<sup>248</sup>. *L'homme est nature, la nature est la vision que l'homme a de sa propre extériorité, donc de lui-même en nature. L'homme est la conscience que la nature a d'elle-même.* De sorte qu'on ne peut plus dire que la nature coïncide avec les lois de notre esprit. Au point de vue où se place Schelling, la nature *est* ces lois et l'esprit est nature.

Dès lors, nous négligerons les considérations empruntées aux sciences exactes et les conclusions positives que Schelling en tire. Celles-ci nous paraissent aujourd'hui extravagantes. Sans doute choquaient-elles beaucoup moins en leur temps et, de fait, Schelling exerça une importante influence sur certains savants ses contemporains, comme Henrik Steffens (1773-1845), Johann Ritter (1776-1810) et, à travers ce dernier, Hans Christian Oersted (1777-1851)<sup>249</sup>. Qu'importe. L'essentiel pour notre propos sont les principes que Schelling extirpe du concept de nature. De sa philosophie de la nature, nous ne retiendrons que la philosophie.

---

<sup>247</sup> Voir X. Tilliette *Vision plotinienne et intuition schellingienne* in *L'absolu et la philosophie. Essais sur Schelling*, Paris, PUF, 1987.

<sup>248</sup> Voir M. Merleau-Ponty *La nature* (posthume Paris, Seuil, 1992), p. 73.

\*

*Une physique spéculative. Sa nécessité.*

Ce que l'idée de nature oblige avant tout à penser, souligne Schelling, c'est l'intrication du réel et de l'idéal (*Première Esquisse*). La philosophie de la nature relève donc d'une "physique spéculative" qui, par rapport aux sciences physiques, cherche non pas les causes immédiates des mouvements naturels mais leurs causes premières, élevant ainsi l'expérience à la philosophie et reconnaissant l'idéal dans le réel.

Or ce qui saute aux yeux dans la philosophie de la nature de Schelling, c'est que ce passage de l'idéal au réel a lieu pratiquement sans aucun appareillage critique mais au seul gré de la fécondité apparente d'intuitions se réduisant souvent à de simples analogies extérieures - ainsi des vertus explicatives trouvées à la polarité électrique, que Schelling étend à la nature entière, organisée autour du conflit de deux pôles, l'un poussant toutes choses vers l'avant et l'autre reconduisant le mouvement à sa source (*L'âme du monde*, 1798<sup>250</sup>). Mais il s'agit de comprendre que cela est commandé par le projet même d'une philosophie de la nature.

Schelling est fort net sur ce point dans *Du vrai concept de la philosophie de la nature et de la bonne manière d'en résoudre les problèmes* (1801<sup>251</sup>). Aux fins de la philosophie de la nature, écrit-il, je requiers l'intuition intellectuelle et que l'on fasse abstraction de qui contemple en cette intuition. Il faut poser le moi comme inconscient ; jusqu'à le faire coïncider avec la nature. Le point où il devient nature est aussi celui où disparaît l'opposition que la conscience commune reconnaît entre le moi et la nature. Où tout ce qui dans la nature est activité et non produit passe dans le moi, qui renferme désormais toutes choses. L'intuition intellectuelle est une connaissance qui constitue l'en soi de l'âme même et ne s'appelle intuition que pour cette raison, écrit encore Schelling (*Philosophie et religion*, 1804). L'essence de l'âme ne fait qu'un avec l'absolu et est l'absolu même. *Elle ne peut donc entrer avec lui que dans une relation immédiate et non pas critique*. La démarche schellingienne, malgré sa réputation, est ainsi parfaitement rigoureuse. Elle suit la logique du concept de nature. Certes, la science de Schelling nous paraît plus que faillible et sans doute est-il assez vain de tenter, comme certains commentateurs, de sauver le texte schellingien en s'efforçant d'y découvrir quelque intuition

---

<sup>249</sup> Voir P. Thuillier *La revanche des sorcières*, Paris, Belin, 1997, chap. 5.

<sup>250</sup> trad. fr. Paris, Ed. rue d'Ulm, 2007.

scientifique géniale que l'avenir aurait confirmée. Mais pas davantage peut-on reprocher à Schelling d'avoir présenté sa philosophie comme science, c'est-à-dire de ne pas avoir respecté une distinction qui n'avait certainement pas en son temps l'évidence qu'elle a acquise depuis pour nous. C'est essentiellement par anachronisme, en effet, que l'on peut reprocher à Schelling ses extravagances "scientifiques". Depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, les sciences naturelles ont beaucoup changé et leurs principes en même temps. Le projet d'une physique spéculative peut nous paraître dès lors assez inaccessible. Il n'en reste pas moins, comme l'indique Schelling, que si la nature nous inclut, notre perception raisonnée des phénomènes ne saurait être frappée d'emblée d'invalidité. De sorte que la démarche scientifique critique ne peut passer pour le domaine réservé du savoir de la nature ; ses procédures positives, techniques, permettant seules de lever le voile sur la réalité du monde. L'objet d'une philosophie de la nature est de rappeler sa propre extériorité à l'intelligence que nous avons du monde. De là, que Schelling en vienne notamment à user et à abuser de la polarité - soutenant même que l'électricité est la seule chose directement perceptible - importe assez peu pour notre propos.

\*

### *La Nature comme conflit.*

Dans la nature, rien n'existe pour soi mais pour nous. L'esprit est la seule conscience de la nature laquelle, souligne Schelling, n'est rien en elle-même n'étant rien pour elle-même. L'erreur serait pourtant d'interpréter cela dans le sens d'un idéalisme total, la nature n'étant que notre idée, notre rêve. En fait, c'est exactement le contraire. L'idée de nature n'apparaît qu'au gré d'une opposition. Elle est pour l'esprit tout ce qui n'est pas lui. Il n'y a de nature que pour un autre et tout ce que nous désignons comme nature : le monde, un être ou même notre semblable, nous paraît radicalement autre. Pour le moi, toute nature est un non-moi. En même temps, cette dualité ne se donne que pour être abolie, sans jamais y parvenir. La nature, comme extériorité qui nous englobe, nous rappelle que la pensée n'est pas nôtre, au sens où elle dépendrait intégralement de nous. Nous sommes dans l'esprit comme nous sommes dans la nature et la nature est ainsi la découverte de l'esprit. Bien entendu, par rapport à l'emploi

---

<sup>251</sup> in *La liberté humaine et controverse avec Eschenmayer* (trad. fr. Paris, Vrin, 1988).

courant de ces mots, la pensée de Schelling peut sembler tout à fait paradoxale. Elle est cependant implacable car, *soit la nature est l'autre de l'homme et ce dernier, pur esprit, n'a pas de monde. Soit l'homme est de la nature et la nature est donc esprit. Mais ceci dans la scission, l'opposition. La nature est esprit, cela veut dire que ce dernier doit se saisir dans sa propre extériorité, se former dans ce qui n'est pas lui, jusqu'à s'effondrer face à un monde qui immédiatement l'ignore.* A partir de là, Schelling sera tenté de retrouver tout l'esprit dans la nature, dans ses lois, dans le détail de ses phénomènes et il croira que la science de son temps le permet. Il décrira ainsi une nature toute idéelle qui, à nos yeux, n'est qu'une fable. Hegel, dont la philosophie de la nature paraît un décalque beaucoup moins brillant de celle de Schelling, évitera cet écueil en bâtissant une logique et une philosophie de l'esprit à part de la philosophie de la nature (voir 2. 6. 16.). Il reste que Schelling est sans doute le philosophe qui est allé le plus loin dans l'exploration de l'idée de nature.

L'idée de nature est tiraillée entre l'ouverture et l'enfermement, par le jeu du fini (la contraction, la pesanteur qui clôt les êtres sur eux-mêmes, dans leur nature ; le féminin, écrit encore Schelling) et de l'infini (l'expansion, l'universalisation de toute choses comme formant un même monde, la lumière, le masculin) ; le jeu de la matière et de l'esprit (*L'âme du monde*). Ce jeu, Schelling le découvre dans l'ordre même des phénomènes. L'eau, écrit-il ainsi, est l'image de la nature dans toute sa pureté. Elle tient de la pesanteur, principe de finitude, sa division en gouttes et de l'essence lumineuse le fait que la moindre de ses parties équivaut au tout (*L'âme du monde*). C'est ce jeu du matériel et de l'idéal qui fait la réalité, la nature au sens propre du mot. "L'unité par soi comme la différence par soi n'étant que des déterminations purement idéelles, il n'y a du réel dans les choses qu'autant qu'en elles s'exprime l'unité de ces deux contraires", écrit Schelling (*Bruno ou du principe divin des choses*, 1802, p. 99<sup>252</sup>).

*La masse est le premier destin dans le monde.*

La pesanteur particularise les êtres. La Terre lutte ainsi toute entière contre l'espace, contre son autre. Mais cette identité acquise par la masse, l'individualité ponctuelle, est un principe d'existence extérieur aux choses. Tout individu, en ce sens, n'est jamais qu'une représentation imparfaite de la Nature totale qu'il singularise. *L'individualité est sans issue.* De là, ce sens du tragique, parfois, dans les écrits de Schelling.

Par opposition à la matérialité, à la masse, la lumière unit les choses par-dessus leur individualité. Elle les découvre sous une perspective qui les déborde et fait de chaque chose comme un reflet du tout. Mais elle demeure un principe extérieur, puisqu'elle ne dévoile les êtres que pour un regard autre. Elle objective la nature, comme un regard projeté sur l'être par la vie<sup>253</sup>. *La nature est un soi mais qui n'existe que d'un point de vue extérieur à soi. Et il en est ainsi de tout ce qui est naturel, comme nous.* Désigner la Nature comme jeu, c'est dire qu'elle ne parvient pas à l'identité, au Soi. Dans le jeu de la Nature, l'univers s'entrelace avec lui-même et tend toujours davantage à devenir semblable à lui-même ; à ne former qu'un seul corps et qu'une seule âme. Cela cependant ne peut être accompli que d'un point de vue extérieur à elle. La nature n'est pas le dernier mot de la philosophie. Schelling élaborera ainsi une métaphysique que présente notamment son *Bruno*, qu'on pourrait nommer une philosophie du tout, rendant compte de l'unité de l'esprit et de la nature.

\*

*L'homme et la nature ont chacun l'autre pour destin.*

Toute la philosophie de la nature de Schelling est une longue paraphrase de cette vérité : le monde est Nature. Et parce que la Nature n'a de sens qu'au titre d'une totalité, elle ne se livre que sous la problématique de l'identité. Elle ne peut que poser des différences entre les êtres en même temps qu'elle ne tend qu'à leur abolition. Il faut qu'il y ait une "opposition originaire", écrit Schelling, "pour que l'univers dans son absolue identité ne soit pourtant que le produit d'Une absolue duplicité" (*Esquisse*).

Tout dépend du degré de conscience puisqu'il n'y a de nature qu'en conscience. L'esprit est le destin de la nature. Seul il peut l'achever et faire exister l'univers en tant que tel. Et ce parcours à travers la conscience humaine de l'esprit vers lui-même, avant d'être celui des sciences, du regard objectif sur l'univers, est d'abord celle de la mythologie - jour sous lequel Schelling l'envisagera (voir 1. 12. 14.).

Sans conscience, sans lumière, la nature est néant. C'est pourquoi le fondement (*Grund*) de toute chose, la naturalité la plus brute, est un abîme ; "l'abîme sacré dont tout sort" (*Bruno*,

---

<sup>252</sup> trad. fr. Paris, l'Herne, 1987.

<sup>253</sup> Toute une intuition du vital traverse la philosophie de la nature de Schelling. Sur ce point, voir J-F. Marquet *op.*

p. 89). C'est la nuit éternelle, "l'aphélie de l'univers", le centre le plus éloigné de Dieu<sup>254</sup> - "la nuit où toutes les vaches sont noires", ironisera Hegel (*Phénoménologie de l'Esprit*, 1807, Préface<sup>255</sup>). Il n'est de métaphysique que dans la nihilisation, écrit Vladimir Jankélévitch, quand tous les principes ne paraissent plus que comme autant de faits, quand l'être est révélé dans sa gratuité et sa suppressibilité foncière, quand toute nécessité paraît contingente (*Philosophie première*, 1953, chap. V<sup>256</sup>).

***Le Grund.***

Le *Grund* - qu'on a rapproché du Chaos, du *Mysterium magnum* de Paracelse, germe et puissance active du monde et de chaque être<sup>257</sup> - le *Grund* est comme la nature avant toute existence mais ne trouve pourtant pleinement son sens que par rapport au devenir, note Vladimir Jankélévitch (*L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling*, 1933, p. 29 et sq.<sup>258</sup>).

Le sens d'un tel concept est de poser l'idée de nature comme absolument première sans la rendre éternelle, comme donnée une fois pour toutes. A la source de toute création est une contingence radicale, une absence de détermination qui rend possible une création véritable et positive. Le *Grund* schellingien, note Jankélévitch est la marque d'une philosophie attentive à l'émergence du réel, contre toute logique de la nature qui rendrait la durée phénoménale inutile, qui ferait de la nature une création de l'esprit.

Sans doute y a-t-il là comme un écho de la querelle du spinozisme (voir ci-dessus). Dans le Septième Appendice aux *Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza*, Jacobi relevait en effet l'échec du spinozisme à penser "l'existence réelle d'un monde successif". Le *Grund* est la nature qui attend l'esprit, dont le déploiement est, comme pour tout ce qui a vie, organique et progressif. Et parce qu'elle est à travers l'esprit, la nature est histoire.

La naturalité brute est attachement à soi, à sa propre particularité et la haine de l'Autre. L'attachement le plus fort à soi, à son unité, est refus de l'identité - la conscience de soi comme autre, comme séparation, originalité. *Sans doute Schelling fut-il le premier penseur à poser la nécessité pour l'homme de découvrir qu'il appartient à la Nature, comme une reconquête de*

---

*cit.*, p. 22 et sq.

<sup>254</sup> Voir M. Vetö *Le fondement selon Schelling*, Paris, Beauchesne, 1977, le chap. IV en particulier.

<sup>255</sup> trad. fr. Paris, Aubier, 1991. La philosophie de la nature de Hegel est présentée en 2. 6.

<sup>256</sup> Paris, PUF, 1986.

<sup>257</sup> Voir A. Koyré *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI<sup>e</sup> siècle allemand*, Paris, Gallimard, 1971, p. 102.

<sup>258</sup> Paris, Alcan, 1933.

*son identité avec ce qui lui est apparemment extérieur. La nécessité de comprendre qu'il est de la nature et que la nature est lui-même.*

Le fruit le plus haut de la nature est le soi. Le grand dessein de la philosophie de la nature de Schelling est ainsi de penser l'identité, la personnalité, non pas dans l'individualité singulière mais à la pointe la plus avancée de l'universalité. La subjectivité comme produit le plus éminent de la nature – mais également, nous l'avons dit, ce qui la déborde.

Schelling, note J-F. Marquet (*op. cit.*, p. 33), fonde sa réflexion, comme beaucoup des penseurs romantiques allemands, sur le statut à accorder au "moi absolu" dans la *Doctrine de la science* de Fichte<sup>259</sup>. Dans le cas de Novalis - mais cette remarque peut être appliquée à la plupart des romantiques allemands - X. Tilliette souligne que, parti de Fichte, il s'en détache en ce que le Moi pour lui n'est plus fondement mais est comme "interné" dans l'absolu (*Novalis le philosophe*, 1959).

*La nature comme théophanie. Une même histoire unit Dieu, l'homme et la nature.*

Il faut donc comprendre l'appel de Schelling à l'intuition non pas comme la mise en avant du point de vue d'un individu génial mais une manière de laisser la nature s'exprimer elle-même, au-delà des discours que l'on peut tenir sur elle. Nous l'avons vu, ce fut là l'affirmation la plus commune de la *Naturphilosophie* et nous en avons souligné les limites.

L'intuition intellectuelle, au sens que lui donne Schelling, est le gage d'une suprême objectivité et au terme d'une philosophie de la nature, il doit devenir possible de penser Dieu comme un fait. De le saisir dans toute expérience de la nature. "Ce qui en ce moment intéresse avant tout la philosophie, c'est de redonner à Dieu absolument la première place au sommet de la philosophie, comme le seul fondement de tout, l'unique *principium essendi et cognoscendi*, après l'avoir trop longtemps placé à côté des autres choses finies", écrivait Hegel dans *Comment le sens commun comprend la philosophie* (1802<sup>260</sup>). Nous l'avons souligné, la nature appelle une philosophie totale comme conscience que la nature peut avoir d'elle-même. L'absolu n'est que dans le rapport à nous-mêmes, écrit Schelling. Dans la nature, l'absolu est le Soi car cette conscience de soi comme un Tout est toute la nature. Et si la nature est la découverte de notre propre extériorité, l'absolu n'est finalement que le rapport à nous-mêmes.

---

<sup>259</sup> Sur ce point, voir également M. Besset *Novalis et la pensée mystique*, Paris, Aubier, 1947, p. 96 et sq., ainsi que J. E. Spenlé *Novalis. Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, 1904, chap. IV. Le texte de Fichte est présenté en 1. 15.

<sup>260</sup> trad. fr. Paris, Actes sud, 1989.

Tout tient à la découverte que la substance est sujet, écrit Hegel dans la préface à sa *Phénoménologie de l'esprit*.

Chez Schelling, l'homme paraît toutefois n'être que le dépositaire d'un élan vers le Soi qui traverse toute matière - l'homme, encore une fois, est de la nature. Et cet élan est une théophanie : Dieu lui-même, le Soi absolu, doit passer par la différence pour être précisément *absolu*. Il ne peut être ni Autre, ni identité vide de différences. Il lui faut rassembler une diversité réelle en une Identité pleine. Dieu dès lors passe par l'homme, lequel est récapitulation de la nature et au sens fort microcosme - nous retrouvons là un vieux thème inséparable de l'idée de nature (voir ci-dessus).

Toute la nature est traversée par un courant d'individuation qui culmine dans la conscience de l'homme, écrira Henrik Steffens. L'homme est la révélation de Dieu, soutenait déjà le mystique Valentin Weigel (1533-1588)<sup>261</sup>. C'est pourquoi Dieu s'est fait homme. Cette idée trouve l'une de ses principales origines dans les écrits de Jacob Boehme.

**Jacob Boehme**

*Un prophète.*

Etrange destin philosophique que celui de ce cordonnier, fils de paysan, dont les visions - la première le prit en contemplant un simple vase d'étain ; la lumière qui s'y reflétait lui révéla le mystère de la Création - lui firent subir une véritable persécution de la part de son pasteur Gregorius Richter mais lui acquirent le soutien de certains nobles, qui virent en lui un prophète.

Dénué de toute formation théologique, Boehme s'interdisait de parler de Dieu en lui-même mais seulement tel qu'il se révèle à l'homme. Il voulut parler de Dieu dans un langage courant ; c'est-à-dire en allemand, langue qui ne possédait alors pratiquement d'aucun équivalent pour les termes abstraits de la théologie latine. Avec Maître Eckhart, Jacob Boehme est ainsi l'un des grands créateurs de la terminologie théologique et philosophique allemande. Les romantiques reprendront souvent directement ses formules<sup>262</sup>. Dans des textes de jeunesse, Hegel emploie ainsi un vocabulaire boehmien alors que, comme sa correspondance l'indique, il n'avait pratiquement pas lu l'auteur à l'époque (*Notes et fragments 1803-1806*, Fragment 49<sup>263</sup>).

En son temps, cependant, Boehme n'exerça pratiquement aucune influence directe en Allemagne (sinon sur les piétistes) mais plutôt en Angleterre avec Robert Fludd (1574-1637)<sup>264</sup> et surtout en

<sup>261</sup> Voir Koyré *op. cit.*, p. 170 et sq.

<sup>262</sup> Voir E. Benz *Les sources mystiques de la philosophie romantique*, Paris, Vrin, 1968.

<sup>263</sup> trad. fr. Paris, Aubier, 1991.

<sup>264</sup> Voir S. Hutin *Les disciples anglais de Jacob Boehme aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Denoël, 1960.

Hollande. Ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que Louis-Claude de Saint-Martin (1745-1803) - le maître du courant théosophique qui se répandit alors, lié à la philosophie de Swedenborg (voir 2. 1. 24.) - fit connaître Boehme, notamment à travers les cercles maçonniques, dans toute l'Europe jusqu'en Russie (Boehme exerça une influence importante sur les slavophiles russes).

\*

*La nature comme révélation.*

La théologie de Boehme, prévient Alexandre Koyré, est moins une doctrine conceptuelle qu'une vision du monde exprimée par des symboles (*La philosophie de Jacob Boehme*, 1929<sup>265</sup>). La clé en est la figure d'un Dieu agissant, présent au monde ; animant le monde, qui est son "corps", son "lieu" - thème qui, venant de la Kabbale, finira par passer dans la physique newtonienne (voir 2. 2. 14.).

Certes, le monde n'épuise pas l'être propre de Dieu pour Boehme. Mais ce n'est que dans la nature que nous pouvons connaître ce dernier. *Pour nous*, Dieu vit et évolue ; s'il est éternellement achevé *en lui-même*. La nature nous fait voir Dieu sous un jour particulier, dans le temps et l'espace. Dans le monde, Dieu est vie, joie, force, feu, dès le premier ouvrage de Boehme (*L'Aurore naissante*, 1612<sup>266</sup>). Tout dans la nature participe ainsi d'une Vie commune et l'élan essentiel qui traverse l'être aspire à la Révélation. La Nature veut et est faite pour la conscience de soi – toute la philosophie de la nature de Schelling suit ce schéma.

La théologie de Boehme est une réflexion sur les conditions de possibilité de la Personnalité absolue, écrit Koyré (p. 314). Le Monde est un miroir, un Autre, dans lequel l'être de Dieu se fixe. En soi, la nature est néant, abîme (*Ungrund*). Toutes choses procèdent d'une nature éternelle qui est une liberté primordiale absolue – qui est Dieu sous ce jour (p. 281 & p. 322). Le monde réel est ainsi comme le reflet d'un autre monde qu'il nous faut concevoir divinement (*De la signature des choses*, 1622<sup>267</sup>). Dieu, écrit finalement Boehme, a plaisir à se révéler. S'il a fait exister le mal, c'est pour révéler sa miséricorde (*De l'élection de la grâce*, 1623<sup>268</sup>).

Ainsi trouve-t-on déjà chez Boehme l'idée que la pleine conscience de la nature achève la Révélation. De fait, il considérerait volontiers sa "théologie naturelle" comme le signe de l'achèvement de la sotériologie chrétienne. Comme l'annonce du "temps des lys" et l'aurore de l'accomplissement de toutes les prophéties sur la réalisation finale du salut. Ayant saisi le monde en son principe divin, Boehme se sentit fondé à annoncer la fin de l'histoire - un thème qu'on retrouvera chez Hegel. Ce thème est difficile à comprendre sans doute. Pour Boehme, le monde n'est qu'une expression de Dieu. Dans son inachèvement, à nos yeux, nous ne pouvons deviner que son infinité : non pas l'infini en acte mais l'indéfini renouvellement de l'espace et du temps, lesquels sont l'expression inachevée, bancale, de

---

<sup>265</sup> Paris, Vrin, 1929.

<sup>266</sup> trad. fr. Milan, Libreria Lombarda, 1927.

<sup>267</sup> trad. fr. Paris, Grasset, 1995.

l'infinité divine. Partant, l'achèvement du monde tient à une révélation divine et ne peut être placée en quelque fin de l'histoire qui serait une fin du temps. Le monde est la nature et, comme tel, il ne trouve pas sa vérité en lui-même. Or si celle-ci lui est extérieure, son achèvement peut, sans contradiction, avoir précédé son déroulement. En même temps, l'histoire du monde ne peut manquer de courir vers une fin qui la dépasse. Là sont les racines de la science historique qui naîtra au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ceci est une autre histoire.

L'idée que, dans sa réalité même, le divin passe par l'homme, cette idée fut chère au romantisme allemand - on la trouve également à l'époque chez Schleiermacher, par exemple, qui en fait le principe même de la conscience religieuse (voir 1. 14. 16.). La nature annonce l'esprit. Elle en représente le premier chapitre. C'est à travers elle que l'esprit acquiert la conscience de lui-même. De sorte qu'il partage avec elle - et Dieu - une même histoire. La nature a une histoire ou plutôt est histoire (voir la *Dissertation* que Schelling annexe à *L'âme du monde*).

*La nature comme transcendance de l'homme.*

Pour en revenir à Schelling, nous comprenons à présent pourquoi sa philosophie de la nature en tant que telle sera assez vite non pas abandonnée mais complétée par une philosophie de la Révélation, de l'Identité ou plutôt de l'Unité. Au total, Schelling a découvert la nature comme *transcendance* de l'homme. Et *cette certitude d'exister d'abord hors de nous-mêmes* était bien un principe absolument nouveau. *L'attention, le respect moderne accordés à la nature en même temps que la crainte de la voir disparaître tiennent beaucoup, de nos jours, à la prise de conscience que c'est dans la relation à la nature que notre être est le fondement de notre existence et que nous devons retrouver en elle, dès lors, ce qui en nous est irrévocable. La nature est désormais un élément-clé dans la conscience de nous-mêmes. C'est là une idée très schellingienne. Et sous ce jour, la nature doit plus proprement être pensée comme environnement.*

---

<sup>268</sup> trad. fr. Paris, Ed. traditionnelles, 1999.