

Paysage à la croisée de l'expérience artistique et de l'expérience esthétique

Suzanne Foisy
Université du Québec à Trois-Rivières

«C'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier [...]»
Georg Simmel, *Tragédie de la culture et autres essais*. Paris, Rivages, 1988.
«L'homme est l'être qui sait créer des ponts»
Michel Serres, *L'art des Ponts (Homo pontifex)*, Paris, Le Pommier, 2006.

Cette communication rapproche la conception du paysage chez Georg Simmel de celle de l'expérience esthétique chez Paul Ricœur. Elle tente d'exploiter l'état d'esprit impliqué dans le passage entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique, que Simmel appelle «*Stimmung* du paysage» et cherche à repérer cet état dans le visage esthétique de la nature que proposent des penseurs plus contemporains comme Anne Cauquelin et Michel Serres.

«Expérience esthétique»

Après les débats farouches sur les critères des vingt dernières années, les recherches en esthétiques s'attardent maintenant à la notion d'expérience esthétique et au processus qui est impliqué par cette expérience. Ainsi, on découvre parfois que les événements artistiques portent des germes d'expériences inédites que les philosophes ou les théoriciens de l'art ne peuvent pas toujours rattraper par leurs canons ou leurs concepts, qui ne se réduisent plus à de simples effets, mais que des spectateurs quelconques, parfois foudroyés, «déplient» à leur guise, si l'on reprend une expression d'Anne Cauquelin. Il en est ainsi, semble-t-il, de l'expérience esthétique du paysage. Le décloisonnement des limites de l'art correspondrait à une émancipation cognitive, esthétique et pratico-morale du côté du regardeur; la métamorphose opérée mettrait en forme des expériences jusque-là non assimilées. Certains affirment que depuis Kant la «culture» des capacités cognitives, perceptives et affectives

n'est pas seulement l'effet de la compréhension esthétique mais aussi sa *condition*. Au-delà des entrelacements «métaphoriques» remarquables dans les œuvres contemporaines, il faut s'attarder au monde vécu qui recèle aussi des passages entre les perspectives culturelles et naturelles, --des passerelles -- comme le dit si bien Michel Serres. C'est aussi le cas pour les œuvres naissant dans la nature comme l'a bien démontré Alain Roger dont il sera brièvement question ici. Voilà quelques motifs de mes «paysages à la croiséeⁱ».

Faisons expressément abstraction des publications à la mode sur la question de l'expérience esthétique (entre autres : toutes les préciosités à propos des «conduites», «attitudes», «expériences perceptives», «jugements», «usages», «plaisir», etc.) pour nous nourrir d'une conception trouvée chez Ricœur, conception qui pourrait paraître, au premier abord, désuèteⁱⁱ. Dans une entrevue de 1995, le philosophe déclare que la peinture et la sculpture modernes ont toujours exploré des dimensions inconnues, et ne se sont guère préoccupées de reconnaissance des objets réelsⁱⁱⁱ. La tradition picturale exploite, il est vrai, la puissance de régénération de notre expérience, une sorte de *mimèsis* hors du commun. Une œuvre construit un monde susceptible d'«affecter»; sa vérité, précise-t-il, consiste dans sa capacité à se «frayer un chemin». L'œuvre singulière renverrait aux sentiments qui sont relatifs au monde de l'artiste, au moment opportun où il s'est décidé à peindre. L'œuvre reconfigure une situation qui lui est arrivée. Ce que, finalement, le spectateur s'approprie lorsqu'il est affecté, c'est ce que l'œuvre déploie «devant elle» et qu'il peut habiter. «Comprendre», c'est se comprendre, que ce soit par la «chose du texte» ou par la chose esthétique^{iv}. L'émotion du récepteur serait l'effet produit chez lui en «analogie» avec celle qui a été vécue par le créateur. Cette transposition s'effectuerait sous forme de «résonance» et non de report symétrique^v. L'affect ainsi libéré par l'œuvre, élargirait le champ affectif de la personne «troublée» en vis-à-vis. C'est peut-être, justement, la perception amplifiée de Wellmer, la mentalité élargie kantienne...dont on n'avait pas saisi toute l'ampleur. Mais il

s'agit en outre d'une expérience artistique décuplée, et non d'une simple expérience qui n'aurait trait qu'au regardeur isolé. Tant que l'œuvre n'a pas traversé ce couloir plein d'échos, tant qu'elle n'a pas procuré cette réaction affective, elle reste incomprise. L'épreuve esthétique proprement dite, ce serait, dans cette perspective, le sentiment, côté réception, d'une convenance toujours surprenante entre «notre» émotion, et une autre, à l'origine de l'œuvre. C'est une exigence qui relève de la Montagne, disait Cézanne. Mais cela l'a étreint, lui, l'artiste, à telle heure du matin et sous telle lumière, sans qu'il ait d'intention à communiquer. C'était une humeur, un état d'âme, une *Stimmung*. Les moyens artistiques sont parvenus à matérialiser adéquatement dans le visible ce qui serait demeuré autrement invisible^{vi}. Voilà l'instant du «plaisir de la réflexion» repéré concrètement chez Ricoeur. Le point de jonction entre l'expérience artistique et l'expérience esthétique s'y effectue de façon préreflexive. Même dans l'art moderne, la «réussite esthétique» tiendrait à un *surcroît* par rapport à toute représentation, qui relèverait de cet état psychique à la fois singulier et universel^{vii}. Bien sûr, l'expérience n'est pas décrétée telle par l'institution ou par la critique, mais cette tonalité affective fait d'un ouvrage une œuvre, à tout le moins «pour nous».

Expérience artistique et expérience naturelle

L'expérience esthétique de la nature comporte-t-elle une *Stimmung* bien qu'aucun créateur ne semble s'y manifester^{viii}? Car il est vrai qu'on trouve la nature «belle», qu'on peut aussi en faire une expérience sublime, qu'on y capte souvent une «affection» quelconque. Les nuages représentent des pièces shakespeariennes, déclarait Adorno. Dans la nature, à force d'être contemplées, les choses les plus indomptables finissent par prendre l'empreinte du regard, ajoutait Dufrenne : le ciel s'use en imitant celui des paysagistes, la mer celle des poètes, le Mont Ste-Victoire, fixé un jour sur la toile, s'imprègne de paysages picturaux, à

jamais. Les ouvrages de la nature imbibés par ceux de l'art, offrent à l'humain un «visage». Les défenseurs de l'artialisation n'ont cessé de l'affirmer^{ix}. Simmel aurait apprécié leurs débats. Dans un autre contexte, Peter Handke nous offre aussi une lecture phénoménologique de la Montagne de Cézanne, où une *âme* semble transmise de l'artiste du XIX^e siècle au récepteur qui contemple la vraie montagne un siècle plus tard. L'écrivain, en quête d'inspiration, narre l'état d'esprit particulier qui l'animait lorsque, sur les traces du peintre, des objets habitant les tableaux lui apparurent comme «objets de commencement». Il disait même faire «l'expérience de l'écart de deux regards séparés par l'intervalle du temps et qui se rencontrent sur la surface d'un même tableau^x»; le fait vibrer en retour. Lors de l'expérience «touristique» qu'il fit à Aix, pour retrouver cette flore vivante, la montagne lui donna l'impression d'avoir coulé d'en haut tel un dégoulis de pigments...^{xi}. L'expérience esthétique avait croisé celle de la nature, et décelé une expérience artistique initiale, inaugurale, pour ainsi dire. La nature est empreinte de compréhensions de toutes sortes, de correspondances existentielles non seulement parce que l'artiste l'a transformée picturalement, mais aussi, parce que le récepteur, ici l'écrivain, accomplit lui-même une expérience «unique» devant un tableau : il saisit la *Stimmung* qui avait logé, peut-être inconsciemment, chez le créateur. Lorsque l'on aperçoit *Le Grand Pin* pour la première fois dans le sentier pédestre, peut-être nous manque-t-il l'expérience vécue pertinente pour faire intégralement cette expérience, mais une prochaine fois ou après une lecture de Handke, ce sera possible^{xii}. «Je n'avais pas l'impression, dit-il, d'avoir disparu dans le paysage, de m'être fondu en lui, mais d'être bien à l'abri dans ses objets [...]»^{xiii}. Voyons maintenant comment le modèle de l'expérience de la nature défini par Simmel semble métaphoriser en ce sens l'opération esthétique, selon la culture qui l'a précédée.

Œuvre d'art et nature

Par le terme de «nature», Simmel dans *Tragédie de la culture*, entend «la chaîne sans fin des choses», l'enfancement et l'anéantissement ininterrompues des formes; [...] une unité [qui] n'a pas de morceaux^{xiv}. Si «l'insertion de l'humain dans les données naturelles» se définit comme lutte, chaque sujet contribue, en retour, à la réserve des contenus culturels objectivés, à leur immortalité^{xv}. L'esthétique vitaliste de Simmel définit l'œuvre d'art comme intermédiaire entre le sujet et l'objet. Cela pourrait paraître banal. Des contenus et des formes jusque-là inadéquates, nous dit toutefois Jankélévitch, cessent de se battre, et coïncident tout à coup pour nous faire entrevoir l'absolu^{xvi}. Dans la «Métaphysique de la mort» tirée du même ouvrage, des significations intemporelles permettent à la vie d'atteindre des sommets. Plus que les autres éléments culturels --tels la science et la religion--, l'art constitue une «unité objective close» et l'œuvre est un tout à la fois concentré sur lui-même et fermé sur le monde extérieur. Elle est synthèse et antithèse, force centripète. Un chef-d'œuvre est un «îlot dans le monde de la réalité qui attend qu'on l'approche et qui ne se mêle pas à notre vie journalière^{xvii}». Et pourtant, est-ce le cas pour le paysage qui m'apparaît dans la forêt? Il n'est déjà plus «nature». Tandis que le monde naturel est le théâtre d'échanges osmotiques incessants, rempli de points où un corps finit et où un autre commence, l'œuvre, par sa forme, est en retrait, «encadrée». Proximité et distance : voilà deux concepts primordiaux, aperçus souvent chez cet auteur à propos de la dialectique des tendances contraires. Le principe de relativisme qui lui est attribué pourrait s'énoncer ainsi : l'objectivité est toujours rapportée, à la manière hégélienne, à un sujet qui la transforme au moins autant qu'elle le transforme. L'unité synthétique et l'indépendance de l'œuvre belle intensifient et enrichissent la vie du sujet qui l'admire et cette vie spirituelle devenue plus expansive se projette à son tour dans l'œuvre à laquelle elle prête

unité et continuité. Cette coïncidence se réaliserait chez le récepteur sous forme de «jouissance esthétique». Y cherchera-t-on en vain une émotion, transmise par l'œuvre de la nature? Simmel parle carrément de «*Stimmung* du paysage». Avant d'aborder cette conception et de l'analyser brièvement, mentionnons qu'à l'occasion du texte «Esthétique et sociologie^{xviii}», le penseur propose une solution qui nous met sur une piste pertinente. L'homme est «l'être qui franchit des limites» et les valeurs esthétiques en sont emblématiques. L'origine des sentiments esthétiques vient de l'impression que «l'utilité matérielle des objets» pour le maintien de la vie est «la source de leur valeur esthétique^{xix}». Même si les actions humaines oscillent toujours entre deux pôles, c'est en esthétique qu'est découverte la plus grande capacité de relier les pôles opposés. Cette utilité de la beauté procéderait-elle, chez le sociologue allemand, d'un plaisir «intéressé»?

Paysages

Simmel voit les vrais paysages aussi bien «au dedans» de nous qu'«au dehors» : nous y collaborons, les dessinons une seconde fois; nous repensons plus clairement la pensée vague de la nature^{xx}. Des étapes sont nécessaires pour engendrer un paysage. Même s'il relève d'un donné empirique, le paysage revendique un «être-pour-soi éventuellement optique,[...] esthétique,[...] atmosphérique», une singularité s'arrachant à «l'unité indivisible de la nature où chaque morceau n'est qu'un lieu de passage pour les forces universelles de l'être-là^{xxi}». Car, on le sait déjà, la nature n'est pas morcelable. Ces réflexions de Simmel rejoignent les précédentes en ce que l'être humain va modeler ici par l'esprit un groupe de phénomènes pour l'intégrer à cette catégorie en tant que vision close, ressentie comme unité autonome (pour le regardeur, ce serait une «conscience de voir un paysage»). La nature se trouve «remaniée» par un acte «spirituel» qui la divise et la recompose en individualités «paysagées». Si le «sentiment de la nature» fut éprouvé dès

les religions primitives, le «goût du paysage» est chose récente (l'Antiquité et le Moyen-Âge l'ignoraient) et va mener à la peinture du même nom. Dans le paysage, «la partie d'un tout devient à son tour un ensemble indépendant qui se dégage du précédent^{xxii}». Cette fracture qui dans d'autres sphères s'avère tragique, reste tributaire ici du tout de la nature et de son unité. Pour que «naisse le paysage», la pulsation de la vie, présente dans la perception et le sentiment, doit se soustraire à l'homogénéité naturelle et le produit créé, transféré dans une «couche entièrement nouvelle», s'ouvre encore «à la vie universelle». Tandis que l'œuvre se nourrit de vie en quelque sorte extra-esthétique, et la rediffuse ailleurs, qu'en elle, l'illimité est recueilli dans de nouvelles limites, qu'en est-il du paysage? Il ne s'agit pas de l'amoncellement d'un divers aperçu lors d'une promenade improvisée (premier moment), ni d'une attitude contemplative librement contractée où on aurait progressivement conscience d'un regroupement de ce divers (deuxième moment). Le «paysage au sens artistique» (troisième moment) apparaît lorsqu'est prolongé et purifié le processus par lequel le «paysage au sens commun» (deuxième moment) se dégage de l'impression brute des choses de la nature. À un moment donné, j'ai conscience d'un ensemble différent^{xxiii}. Revenons à ce qui lie Simmel à Ricœur. L'artiste, lorsqu'il coupe les fils le reliant à l'univers pour mieux se concentrer sur soi, retire au flux chaotique du monde, une pièce. Comme le dira l'herméneute plus d'un demi-siècle plus tard, l'art ne peut être déduit de l'instinct mimétique mais d'une dynamique artistique du «vécu», qui contient des énergies formatrices, résonnantes, relevant d'une *mimèsis* reconfigurante. Notre vision du monde (*Weltanschauung*) semble rendre agissante en nous une forme artistique. Simmel parle pour sa part d'*Anschauung*, d'une opération par laquelle l'âme du spectateur en prise à l'expérience esthétique rejoint l'âme de l'œuvre, en quelque sorte. En ce qui concerne le paysage, il se dresse devant nous à la distance qui «bénéficie au comportement artistique»^{xxiv}. Le tableau modèle les éléments naturels auxquels on a déjà

attribué des catégories esthétiques. L'état d'âme de Van Gogh ou de Cézanne, est le support de cette unité. La *Stimmung* du paysage pénètre tous les détails. Le spectateur est en «situation» d'expérience esthétique. Comment se fait-il que le paysage possède une *Stimmung* dès sa saisie comme unité et qu'il n'en avait pas avant lorsqu'il se réduisait à une somme de morceaux disparates, se demande-t-il? Dans un sens qui anticipe celui de l'auteur de *Temps et récit*, Simmel pense que l'«âme du paysage» et l'unité perceptible de celui-ci sont «une seule et même chose, considérée sous deux aspects^{xxv}»; un unique acte psychique instaurerait le paysage et la *Stimmung* qui se communique à nous. Une communauté métaphysique s'installerait. Toutefois, l'esprit d'un paysage concerne uniquement «celui-ci», comme si les diverses énergies de notre âme, perceptives et affectives, se concentraient en un point. Devant lui, «l'unité de l'existence naturelle s'efforce de nous intégrer à son tissu^{xxvi}». L'émotion du paysage rejoint-elle, médiatise-t-elle, celle de l'artiste et de l'amateur, comme chez Ricœur? Les trois étapes de la conscience du paysage que Simmel avait différenciées--la perception initiale, la conscience d'un regroupement, la vision du paysage encadré^{xxvii}--, c'est ce que Handke cherchait à revivre dans son parcours cézanien. Comme l'amour, métaphore récurrente chez ces auteurs, l'expérience esthétique, qui est don, contingence et gratuité, «pourrait ne pas arriver». Est-ce le même écho qui a été décelé chez Ricœur à propos de l'œuvre d'art? Il faut dire que les défenseurs de l'artialisation nous donnent une très bonne idée de la quête de Simmel. L'antériorité d'un comportement esthétique au sein des données chaotiques de la nature agirait comme mémoire nous permettant de percevoir une forme qui nous semble *a priori*.

Pour conclure

Michel Serres écrit (parlant des «ponts» et de «couper les ponts») :

[...] celle sans laquelle tu ne peux plus respirer? [...] ce coup de foudre dont on dit, aussi, qu'il n'a pas toujours lieu. [...] et voilà que toutes les lignes de force dirigées vers ce lieu, comme un fuseau en éventail, ne creusent plus leur sillon, ne laissent plus aucune trace dans ton émotion^{xxviii}.

Si le sens du paysage rappelle l'expérience amoureuse, il rejoint aussi la signification esthétique du pont. Le bref essai «Pont et porte» de Simmel permet de consolider ces propos sur la nature avec l'expérience esthétique. Nous serions ces êtres qui, à chaque instant, «séparent le relié», «relient le séparé», nous dit-il. Il rappelle le tracé du chemin où l'humain circule avant d'en «rattacher» le début et la fin; avant d'en figer «le mouvement par une structure solide, émanant de lui^{xxix}». Pour les humains exclusivement, les rives du fleuve sont séparées; mais déjà l'imagination les rapproche. La nature n'est déterminée que par le regard humain qui semble la voir de l'intérieur. Le pont devient valeur esthétique parce qu'il établit une jonction et qu'il la rend immédiatement sensible. Il s'apparenterait à une œuvre mais à la différence près qu'il s'intègre, avec une faculté de synthèse dépassant la nature, à l'image naturelle. Le pont aurait, avant qu'on le photographie, le même statut que le paysage avant qu'on le peigne. Il n'est rien et il est tout. On «ressentirait» un pont dans un paysage comme un élément pittoresque (la montagne pour Handke; les ruines dans les peintures du XVIII^e siècle): la contingence du *donné naturel* s'élèverait à *l'unité spirituelle*^{xxx}. Le déterminé naturel *s'indéterminerait* pour/par notre regard. N'est-ce pas là la beauté: percevoir l'indéterminable dans les choses, avait dit Adorno reprenant Valéry. Simmel rappelle: «L'homme doit se donner des limites afin de les supprimer». Dissociation et rattachement s'y croisent de telle manière que la dissociation paraît «l'affaire de la nature», le rattachement «l'affaire de l'homme». La valeur artistique du pont est obtenue par la visualisation d'un élément *métaphysique* et par la stabilisation d'un élément *fonctionnel*^{xxxi}. Mystérieuse rencontre entre l'utile et le gratuit, par laquelle la perfection artistique d'une figure se présente en même temps comme l'expression exhaustive d'une *Stimmung*, telle une

mémoire herméneutique de la nature. Sommes-nous si loin des nuages adorniens, d'un ciel et d'une montagne qui s'usent ou usent nos mémoires à force d'être peints; de la mer poétisée, du visage humain de la nature^{xxxii}?

Cauquelin qui se réfère vaguement à la *Tragédie de la culture*^{xxxiii}, avait montré en 1989 que le paysage est pensé dès le départ comme *analogon* de la nature, la pratique picturale ayant informé progressivement, au cours de l'histoire de l'art, les catégories et perceptions cognitives. Cette idée, relevant de la peinture du XV^e siècle, qui exprime un essentialisme (le paysage étant considéré comme donnée naturelle), est contrecarrée par les nouvelles approches actuelles de la nature. Au sein d'un monde montrant l'élargissement des sphères d'activités, il existe un métissage de territoires même entre nature et culture. Les nouvelles technologies artistiques présentent des paysages inimaginables auparavant. Il nous faut toutefois une éducation permanente des manières de voir et de sentir pour lier les éléments d'un donné, qui est ou semble, lorsqu'on l'aperçoit dans la nature, sur un tableau ou sur un écran numérique, toujours déjà traité^{xxxiv}. Malgré tout, par sa «fonction» de cadrage et de composition procurant une unité visuelle et formelle à nos perceptions spatiales, le paysage contemporain contribue au devenir sensible d'éléments naturels restés jusque-là invisibles. Existe-t-il, finalement, une *Stimmung* du paysage et si oui, rejoint-elle celle de l'œuvre et comment se fait-il qu'elle soit à la fois dans le paysage et dans l'esprit?

«[...]le paysage est la présentation culturellement instituée de cette nature qui m'enveloppe»
Anne Cauquelin, *L'invention du paysage* (1989), Paris, PUF, «Quadrige Essais/Débats», 2004^{xxxv}.

ⁱ Ricœur propose dans *Temps et récit, III* (Paris, Seuil, 1985) l'expression de «perspectives croisées». La «réception» présente d'un récent passé requiert la *continuité* d'une mémoire commune, tandis que la «reconstruction» du passé fait prévaloir la *discontinuité*.

ⁱⁱ Voir le collectif à paraître sous la direction de S.Foisy, C.Thérien et J.Trépanier, *L'expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, Paris, L'Harmattan, «La philosophie en commun», 2008.

ⁱⁱⁱ Paul Ricœur, «L'expérience esthétique» dans *La critique et la conviction*, Entretiens de F. Azouvi, M. de Launay, Paris, Éditions Calman-Lévy, 1995.

^{iv} Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1961), Paris, Éditions du Seuil, «L'ordre philosophique», 1996 p.313 :«Lorsque nous cherchons à comprendre un texte, nous ne nous replaçons pas dans l'état d'esprit de

l'auteur [...]. C'est dans la perspective qui a permis à l'autre d'acquiescer son opinion qu'au contraire nous nous transportons».

^v *Ibidem* p.267.

^{vi} *Ibidem* p.269.

^{vii} Outre Ricœur et Simmel, Léon Tolstoï disait la même chose dans «Qu'est-ce que l'art?», cité par Herbert Read dans *Le sens de l'art* (1930), tr.fr. A.-M.Terel, Paris, Éditions Sylvie Messinger, s. d., p. 236 [photocopie]. Le texte de Read a été publié sous le titre *The Meaning of art*, chez Penguin Book/Faber, coll. «Pelican Books» en 1949 et celui de Tolstoï vient de paraître en français (préf. M. Meyer, tr.fr. T. de Wyzewa, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2006).

^{viii} Anne Cauquelin se l'est aussi posée dans *L'invention du paysage* (1989) (Paris, PUF, «Quadrige Essais/Débats», 2004). Kant parlait d'«une nature qui avait l'apparence de l'art», d'«un art qui avait l'apparence de la nature» (*Critique de la Faculté de Juger*, tr.fr. A. Philonenko, Paris, Éditions J.Vrin, 1968, par. 45).

^{ix} Voir Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1997. La notion d'*artialisation* développe l'idée que c'est notre regard –nos acquis culturels—qui fait qu'on «voit» un paysage. Après le mot de Michel de Montaigne et son utilisation par Charles Lalo, Roger reprend un vieux débat qui a vu le jour au XVIII^e siècle et qui s'est accentué dans les années 80 et 90.

^x Peter Handke, *La leçon de la Ste-Victoire* (1980), tr.fr. G.-A.Goldschmidt, Paris, Éditions Gallimard, «Arcades», 1985 p.32-33. Ricœur disait : «Commencer, c'est commencer de continuer»(*Temps et récit, III, op.cit.*).

^{xi} *Ibidem* p. 41.

^{xii} Voir *ibidem* p. 45 : «Il n'arrivait rien. Et rien n'avait besoin d'arriver. J'étais délivré de toute attente et loin de toute ivresse [...]».

^{xiii} *Ibidem*, p.59. Voir p.62 : «[...] Cela vint à un instant d'amour indéterminé, [...] un silence où le moi coutumier n'était plus personne. La secousse de la métamorphose : je n'étais plus simplement invisible : [j'étais devenu] *écrivain* [...]».

^{xiv} Voir Georg Simmel, *Tragédie de la culture et autres essais*, tr.fr. S. Cornille et P. Ivernel, intr. V. Jankélévitch, Paris, Éditions Rivages, 1988 p.229-230 et *Kant et Gœthe. Contributions à l'histoire de la pensée moderne*, tr.fr. P. Rusch, Paris, Éditions Le carnet des lettrés, «Le promeneur», 2005, p.32-37. Le même hasard heureux qui donne à la nature une figure conforme à nos besoins esthétiques, révèle dans les ruines une beauté à la seconde puissance, fruit de l'inconscient. Voir *idem*, *Philosophie de la modernité*, tr. fr. et intr. J.-L.Vieillard-Baron, Paris, «Critique de la politique», 1989. Voir aussi I. Kant, *op.cit.*

^{xv} *Idem*, *Tragédie de la culture et autres essais*, «Métaphysique de la mort» p.173-177.

^{xvi} Voir *idem*, *Tragédie de la culture et autres essais*, introduction p.37-38.

^{xvii} *Ibidem*.

^{xviii} Voir *ibidem*, p. 127-137. Voir aussi *idem*, «Esthétique sociologique» dans *Esthétique sociologique*, intr. P. Marty tr.fr. L. Barthélémy, M. Colomb, P. Marty et F. Théron, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p.15-33.

^{xix} *Ibidem*, *Tragédie de la culture* p.15-33.

^{xx} Voir *ibidem*, intr. de Jankélévitch p.13-87; voir aussi, *ibidem*, «Philosophie du paysage», p.232.

^{xxi} *Ibidem*, «Philosophie du paysage», p. 230; voir *Kant et Gœthe* p.32-37.

^{xxii} *Ibidem*, «Philosophie du paysage» p. 229-230.

^{xxiii} *Ibidem*, p. 229. Voir aussi Suzanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art*, New York, Scribner, 1953. Ces trois moments pourraient acquiescer une intelligibilité intéressante si l'on appliquait la théorie des trois regards que Martin Seel déploie à propos d'un même objet esthétique. Le premier regard a trait aux simples sensations sans organisation; le deuxième concerne les correspondances existentielles; le troisième, la perception d'une œuvre. J'ai travaillé cet aspect dans «L'expérience esthétique aura-t-elle lieu? Seel et Ricœur», *L'expérience esthétique en question. Enjeux philosophiques et artistiques*, *op.cit.* Voir Martin Seel, *Æsthetics of Appearing [Æsthetik des Erscheinens]*, München/Wien, Carl Hansen Verlag, 2000], tr. angl. J. Farrell, Stanford, Stanford University Press, «Cultural Memory in the Present», 2005.

^{xxiv} Georg Simmel, *ibidem* p. 237. Cette problématique de la distance et du rapprochement est fondamentale chez Simmel. Voir *idem*, *Esthétique sociologique*, *op.cit.*, intr. P. Marty.

^{xxv} *Ibidem* p. 239-240. Voir *idem*, *Esthétique sociologique*, *op.cit.*, intr. P. Marty p.8-9 et «Esthétique sociologique» p.29.

^{xxvi} *Ibidem* p. 243. P. Marty dans l'introduction à l'*Esthétique sociologique*, parle d'un «nous» chez Simmel, qui s'installe, en quelque sorte, entre la nature et à la culture (*op.cit.*, p.14).

^{xxvii} *Ibidem* p. 233.

^{xxviii} Michel Serres, *op.cit.*, p.124.

^{xxix} Voir Georg Simmel, *Tragédie de la culture et autres essais*, «Pont et porte», p. 160.

^{xxx} Michel Serres, *ibidem* p.120 (parlant de «fidélité» à propos du Viaduc de Viaur en construction, photographie de 1902):: «[...] mais comment faisaient-ils donc, sans GPS, pour que se rencontrent avec autant d'exactitude l'un vers l'autre comme ceux d'un suppliant, sur un abîme aux mille périls?».

^{xxxi} Je souligne.

^{xxxii} Michel Serres, *ibidem*, p. 8 (décrivant le Pont du Gard, lourd et massif): «Les pierres disjointes du pont vieillissant finissaient par mimer les rochers du paysage» et p. 24 (parlant du Viaduc de Viaur en construction, photographie de 1900): «Lorsque les pleins laissent place aux vides, nos poutres transparentes laissent voir le paysage». Le *Land art* n'existait pas en 1913. Il faut maintenant tenir compte de cette nouvelle forme d'art du XX^e siècle pour nuancer les propos de Simmel.

^{xxxiii} Anne Cauquelin, *ibidem* p.179.

^{xxxiv} En 1910, Wolfgang Köhler soutient que le monde parvient déjà plein de formes organisées à nos centres nerveux. L'éminent psychologue ne s'accorderait ni avec Simmel, ni avec Cauquelin, ni avec les partisans de l'artificialisation de la nature, car pour lui la constitution des formes ne peut être l'effet d'un savoir acquis. La *Gestalt* fait plutôt l'objet d'un isomorphisme psychophysique. Les phénomènes sont les effets de l'organisation immédiate du monde en unités perceptives où le tout est perçu avant les parties. Voir *Psychologie de la forme*, tr. fr. S. Bricianer, Paris, Éditions Gallimard, 1964 et aussi Suzanne K. Langer (*op.cit.*).

^{xxxv} Cauquelin se demande si «[...] des sortes d'*a priori* de notre sensibilité au paysage seraient oubliées en même temps qu'on les croirait en accord avec la nature?» (p.19). Différents plis de la mémoire seraient stratifiés et scellés par de nombreux contrats tacites (p.87). À suivre...