

# JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY HISTORY OF IDEAS



2017

Volume 6 Issue 12

Item 5

– Section 2 : Articles –

L'idée de paysage entre esthétique et  
géographie

par

Massimiliano Marano



## JIHI 2017

Volume 6 Issue 12

### Section 1: Editorials

1. *Homage to Donald Winch. Philosophy and Geography* (M. Albertone, E. Pasini)

### Section 2: Articles. Special Issue: Philosophy and Geography

2. *Introduction: Philosophy and Geography* (E.C. Sferazza Papa)
3. *Incongruent Counterparts. Four Possible Ways of Interaction between Geography and Philosophy* (M. Tanca)
4. *One Sea, One Humanity. Modeling the Man-Sea Relationship in Friedrich Ratzel's Anthropogeographical Project* (C. Santini)
5. *L'idée de paysage entre esthétique et géographie* (M. Marano)

### Section 3: Notes

6. *Intellectual History and the History of Economic Thought: A Personal Account* (D. Winch, with an Introduction by R. Whatmore)

### Section 4: Reviews

7. *Comme des bêtes. Essay Review* (C.-O. Doron)
8. *Book Reviews* (D. Ragnolini, R. Soliani)

.....

# L'idée de paysage entre esthétique et géographie

Massimiliano Marano \*

*L'essai suivant a comme objectif de retrouver la vocation authentique du paysage en tant que réalité interdisciplinaire et carrefour de pensée entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature. Le débat théorique sur le paysage, sujet aujourd'hui plus que jamais soumis au risque d'une progressive stagnation, a traditionnellement déterminé un enfermement progressif de chaque savoir derrière ses propres barrières épistémologiques, empêchant de la sorte de lire le paysage dans son interdisciplinarité naturelle. Ce qui a été perdu de vue, de cette façon, c'est l'« idée » même de paysage, non plus analysée dans sa propre essence, mais plutôt dans ses déclinaisons particulières.*

*Penser le paysage comme une « idée » signifie, au contraire, le penser dans sa dimension originelle, avant d'analyser les modalités représentatives, les traces d'habitat humain et les caractéristiques physico-géographiques qui le connotent de formes particulières. En reparcourant les moments cruciaux du débat entre philosophie et géographie sur l'idée de paysage, et en attirant l'attention sur les perspectives qui ont le plus influencé les deux secteurs de recherche en créant un dialogue actif et un échange réciproque entre les deux domaines de disciplines, on essaiera de rendre à l'idée de paysage sa complexité naturelle. Une synthèse des principales études et interprétations nous permettra de reparcourir les moments cruciaux du débat entre philosophie et géographie sur l'idée de paysage.*



\* Accademia di Belle Arti di Brescia SantaGiulia, ([massimiliano.marano@accademiasantagiulia.it](mailto:massimiliano.marano@accademiasantagiulia.it)).

Le débat théorique sur le paysage, bien que vif et animé, court de plus en plus le risque d'une stagnation progressive, à mettre en relation avec la mise en opposition réitérée des études de matrice subjectiviste, qui tendent à souligner la valeur formelle et représentative du paysage, aux analyses de matrice objectiviste qui tendent au contraire à en défendre les contenus physiques et dotés de consistance matérielle.

De telles approches du paysage ont produit un enfermement progressif de savoir derrière ses propres barrières épistémologiques, empêchant de la sorte de lire le paysage dans son interdisciplinarité naturelle, qui implique non seulement la philosophie et la géographie, mais aussi l'architecture, l'urbanisme, l'écologie, les sciences environnementales et les sciences historico-sociales. Ce qui a été perdu de vue, de cette façon, c'est l'« idée » même de paysage, non plus analysée dans sa propre essence, mais plutôt dans ses déclinaisons particulières au point qu'on est désormais arrivés à considérer de manière largement partagée, qu'il n'existe pas de Paysage en soi, mais seulement des multiples paysages particuliers qu'il est donc justifié d'étudier avec autant de méthodes particulières, pour l'hétérogénéité de leur constitution, en oubliant de ce fait ce qui fait d'eux des « paysages » et non de simples lieux physiques ou des territoires géographiques.

Penser, par contre, le paysage comme une « idée » signifie le penser dans son essence, comme universel, cela signifie le penser dans sa dimension originelle, avant d'en analyser les modalités de représentation, les formes d'habitat humain et les caractéristiques physico-géographiques qui le connotent de formes particulières. Il ne s'agit pas de renverser ou de révolutionner la façon de penser le paysage, mais plutôt de retrouver sa vocation authentique de réalité interdisciplinaire et de véritable *carrefour de pensée entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature*. Dans sa profondeur, en fait, l'idée de paysage apparaît comme marquée depuis la naissance par une inhérente « ambiguïté » ou « médiation paysagère »<sup>1</sup> reductible à l'ampleur de son champ sémantique qui lui permet de signifier en même temps, tant une réalité concrète, consistant en un ensemble d'objets qui occupent un espace physique, que sa représentation

<sup>1</sup> Le terme italien « *arguzia* » est utilisé par le géographe Farinelli pour exprimer l'inhérente ambiguïté du paysage à laquelle il attribue les origines de sa complexité. (Farinelli, 1991). Pour la « médiation paysagère » voir Fortin, 2007 ; Joliveau, 2008 ; Bigando, 2008.

esthétique liée à une manière particulière de le voir. Une synthèse des principaux études et interprétations de la genèse de cette médiation nous permettra de reparcourir les moments cruciaux du débat entre philosophie et géographie sur l'idée de paysage.

## 1. Du "protopaysager" au "paysager"

Afin d'identifier l'origine de l'« ambiguïté » qui caractérise l'idée de paysage, il est opportun de s'appuyer sur la première apparition du terme dans la culture occidentale, et qui, en suivant la thèse du géographe et orientaliste français Augustin Berque, peut être ramenée à l'époque de la Renaissance au cours de laquelle, au côté du mot « paysager » apparaissent une littérature de paysage, une peinture de paysage et un art ornemental des jardins. Ce sont ces éléments qui, selon Berque, caractérisent le passage du *stade protopaysager* d'une civilisation, caractérisé par un rapport d'immédiateté visuelle entre l'homme et la nature et par la primauté de la dimension utilitaro-pragmatique, au *stade paysager* (Berque, 1995)<sup>1</sup>, où la relation avec la nature se fait par l'intermédiaire de catégories culturelles qui, à l'origine, résultent être de matrice esthétique et, donc, portant l'empreinte de la primauté de la subjectivité propre aux sciences de l'esprit. L'idée de paysage restera longtemps marquée par cette matrice subjectiviste originelle, bien qu'elle conserve en elle, dans une forme latente, les signes d'une constante oscillation vers une dimension objectale, qui représente son altérité constitutive.

En faisant remonter l'apparition de l'idée de paysage à sa première apparition sous forme linguistique, on note immédiatement de quelle manière le terme utilisé pour indiquer ce concept, dès son apparition dans les principales langues européennes, est caractérisé par une acception fondamentalement esthétique qui exprime la maturation d'une sensibilité particulière au sein d'une civilisation qui, de cette manière, arrive à accoler au mot *pays*, communément utilisé

<sup>1</sup> Il faut se rappeler que cette distinction fait référence à l'apparition d'une conscience paysagère et non à la capacité de produire des paysages qui, comme le précise Berque lui-même dans certains ouvrages ultérieurs, appartient aussi à des civilisations qui bien que n'étant pas « paysagères », ont toutefois produit des « paysages » à travers la pratique d'une « pensée paysagère » qui se pose au-delà des catégories conceptuelles de la métaphysique occidentale (Berque, 2008).

pour indiquer une portion de territoire, la notion de *paysage*, d'abord utilisé pour décrire la représentation picturale d'un lieu et par la suite utilisé pour exprimer une perception particulière de celui-ci par un observateur<sup>1</sup>. Dans ce sens, il n'y aurait pas de paysage sans référence à un sujet qui perçoit et aux différentes formes de la connaissance sensible (*aísthêsis*) ; en d'autres termes, il n'y aurait pas de conscience du paysage sans référence à la dimension esthétique.

C'est en effet la subjectivité moderne qui manifeste en premier le besoin de paysage et c'est en son sein que munit cette sensibilité esthétique particulière pour la nature, capable de transformer, sur le plan de la perception, un pays en paysage.

Et c'est précisément en réponse à la rupture de l'ancien cosmos unitaire qu'apparaît l'intérêt esthétique pour le paysage, en ayant depuis le départ une fonction compensatoire par rapport à la rupture survenue entre l'homme et la nature.

La philosophe française Anne Cauquelin reconstruit *l'invention du paysage* (Cauquelin, 2000) dans le sens d'« équivalent construit de la nature » qui apparaît quand cette dernière ne peut plus être perçue comme telle. La construction du paysage comme équivalent de la nature apparaît en effet simultanément à la découverte de la perspective et grâce aux nouvelles structures perceptuelles qu'elle introduit. Dans le paysage, en effet, on attribue à la perspective la fonction rhétorique de transporter l'artificiel sur le naturel en rendant visible des objets qui n'étaient pas perceptibles dans l'espace jusqu'alors. Une fonction qui joue son rôle à condition que les artifices introduits dans la nature ne soient pas perçus et, pour cette raison, qu'ils interviennent inconsciemment dans l'acte perceptif. Les artifices auxquels Cauquelin fait référence sont à relier à la « prise de vue » de la vision et au « jeu du transport » auquel sont soumis les quatre éléments de la nature (eau, air, terre et feu) et qui consente de passer de la perception de l'arbre à la forêt, ou de l'étang à l'océan. Mais seulement quand on voit les signes des artifices, le paysage produit ce sentiment de gratification et de satisfaction qu'on éprouve devant un beau paysage (Chouquer, 2002). Le paysage crée un véritable « *renversement des priorités* » (Cauquelin, 2000, p. 70),

<sup>1</sup> C'est cette évolution sémantique que subit le mot paysage dans les principales langues européennes comme *Landscape* en anglais, *Landschaft* en allemand, *Paysage* en français et *Paesaggio* en italien.

en faisant la synthèse et en mettant dans une relation différente les éléments qui apparaissent à un endroit en en faisant un paysage. Et c'est précisément dans « ce renversement que se met en place la confusion entre la nature et sa représentation, que se superpose l'image et le réel en occultant l'arrière-plan culturel qui préside à la production paysagère » (Clerc, 2000).

Si Cauquelin souligne la dimension artistique qui est à la base du phénomène paysage, Joachim Ritter (1963), depuis le milieu du siècle dernier, avait insisté sur le rôle joué par la subjectivité moderne dans la genèse de l'idée de paysage. Ritter identifie en effet à l'époque humaniste l'apparition simultanée d'une nouvelle humanité qui, toujours plus habituée à l'artifice et au sens esthétique, se découvre elle-même précisément en sortant (*hinausgehen*) du rapport d'appartenance à la nature et en entrant par conséquent dans le paysage, comme illustré dans l'histoire de Pétrarque (2004) qui, dans la *IV<sup>e</sup> Familiars*, après avoir décrit sa propre ascension du Mont Ventoux, s'arrête pour réfléchir sur l'inhabituel sentiment de gratification et sur le plaisir qu'il éprouve en contemplant le panorama qu'il voit depuis le sommet.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, pourtant, le caractère esthétisant de la subjectivité moderne entre en conflit avec la toute jeune géographie scientifique, alimentant de la sorte des incompréhensions et des refus préjudiciels qui ont progressivement conduit à perdre de vue la nature « ambiguë et subtil » du paysage qui, dans son oscillation constitutive entre la subjectivité du regard esthétique et l'objectivité de la nature physique sur laquelle celui-ci se pose, a perdu de plus en plus son interdisciplinarité essentielle.

## 2. Homme et paysage : dans et au-delà de la subjectivité

Comme elle correspond au besoin de compenser esthétiquement la fracture survenue entre homme et nature à l'époque moderne, l'idée de paysage ne pouvait qu'apparaître étroitement liée à l'idée qui, depuis Platon, est considérée comme la plus proche du monde sensible : l'idée de Beauté. Et c'est justement en réponse à une telle exigence que se développe le goût du pittoresque et du sublime, comme formes d'une appréciation esthétique de la nature qui se produit en créant une harmonie entre la sensibilité humaine, les différents éléments de la nature et les phénomènes atmosphériques.

Avant de devenir l'objet d'un explicite intérêt théorique de type philosophique, l'idée de paysage émerge dans des réflexions esthético-picturales sur le goût qui, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, ont comme rôle de compenser la distance désormais irréversible entre l'homme moderne et la nature à travers la définition du goût pittoresque et des formes de sa jouissance ; des réflexions qui aboutissent ensuite dans l'art des jardins, en particulier, dans la création de jardins pittoresques en mesure de cacher l'artificiel du naturel, produisant de la sorte une illusion de naturalité. L'intention exprimée à travers le pittoresque est de susciter des sentiments et des émotions de familiarité avec la nature grâce à la modification de la perception ou la transformation des lieux au sens pictural, créant ainsi l'illusion que la valeur esthétique de la nature représente le langage par lequel celle-ci communique et dialogue avec les besoins et les goûts humains.

C'est dans ce sens que William Gilpin exprime le *goût du pittoresque* dans la description de ses voyages au Pays de Galles ou en Écosse (Gilpin, 1782 ; 1786), non pas tant avec l'idée de retrouver un rapport contemplatif avec une supposée nature originelle, que plutôt celle de provoquer la participation et l'implication émotive entre le spectateur et une nature trouvée avec ses possibilités d'être, c'est-à-dire non pas pour ce « qu'elle est », mais pour « comment elle aurait pu être ». Il s'agit, commenta jadis Raffaele Milani, d'une « description qui se modifie en fonction du déplacement de l'observateur, du fait de monter, de descendre, de se retourner, de s'éloigner, de bouger ; une mobilité qui multiplie les effets de différents points de vue » (Milani, 1996, p. 41). Mais en plus du déplacement du spectateur, ce qui contribue à susciter le pittoresque c'est le changement de la vision « indépendamment de l'homme, selon le brouillard ou le brume, la raréfaction la densification de l'air, du ciel, de la lumière du soleil et de la lune » (p. 41). Pour favoriser la jouissance d'un tel goût, en plus du déplacement et au changement de perspective de la part du spectateur, on suggère aussi l'utilisation de dispositifs qui déforment la vision, comme dans le cas du « miroir noir », un original petit miroir de couleur grise et de forme concave qui déforme les images en créant une impression de chambre noire de type pittoresque. Si à l'origine ces études avaient comme objectif de créer les conditions capables de faciliter la jouissance du pittoresque afin de recréer de l'harmonie entre l'homme et la nature, celles-ci deviennent ensuite de véritables théorisations destinées à guider la création de jardins pittoresques. C'est ainsi que se

constitue un art des jardins compris comme technique de transformation de la nature afin de la rendre cohérente avec le goût pittoresque. En recourant à certaines techniques particulières d'enclos et à l'utilisation de haies et fossés non visibles, on commence à créer des jardins incorporés dans le paysage, et qui se distinguent difficilement de celui-ci, dans le seul but de favoriser une perception esthétique du paysage qui satisfasse le goût du pittoresque et, avec lui, recrée de l'harmonie entre l'homme et la nature.

Dans le même contexte historique, qui coïncide d'ailleurs avec l'apparition de l'intérêt géographique pour le paysage, le goût du pittoresque se résout dans le sens du *sublime*. Le caractère réfléchissant du jugement esthétique qui exprime le sublime, comme il a été défini par Kant dans la *Kritik der Urteilskraft* (1790), entend exprimer précisément ce que l'objet naturel perçoit, ou l'expérience menée dans la nature, renvoyant sur le sujet qui perçoit, en se répercutant ensuite sur ses propres sensations. Devant le sentiment de la grandeur incommensurable de la nature, comme devant la perception de sa force infinie, l'homme réagit émotivement à travers un plaisir mêlé de douleur, que Kant définit respectivement comme sublime mathématique et sublime dynamique. C'est de là que se développe le goût pour des paysages caractérisés « par l'épouvantable, le déroutant, par l'horreur suscitée par la contemplation de l'infini ; par ce qui est terrible comme le vide, l'obscurité, la lumière, l'éternité, la puissance, l'immensité, la solitude, le silence » (Milani, 1996, p. 27 ; voir aussi Milani, 2005).

Il s'agit d'un plaisir mélangé de douleur qui requiert, pour être ressenti, une condition de sécurité qui place l'observateur suffisamment loin du phénomène naturel le générant, et qui nécessite donc de dépasser la condition protopaysagère originelle qui unit éthiquement l'homme à la nature dans un rapport de dépendance, et l'avènement d'une civilisation paysagère qui en découle, caractérisée par l'émancipation technico-scientifique de l'homme sur la nature. Seulement sous ces conditions, l'homme a la possibilité de ressentir le sublime, « une sorte de tranquillité teintée de terreur » générée par « tout ce qui est d'une certaine manière terrible (...), c'est-à-dire qui produit la plus forte émotion que l'âme soit en mesure de ressentir » (Burke, 1757, p. 71). C'est de là que se développe l'intérêt pour les paysages majestueux, sauvages, solitaires et puissants, paysages qui terrorisent et bouleversent l'âme humaine, qui sait qu'elle ne peut pas entrer en compétition avec eux, mais dont, elle seule, est en mesure de jouir esthétiquement.

L'exigence de réunir les perceptions de l'âme humaine avec la nature environnante est présente aussi dans l'art des jardins de Christian Hirschfeld (1779-85), étudiée notamment par Gernot Böhme. Hirschfeld élabore une véritable théorie du jardin à l'anglaise, ou *jardin paysager*, conçue « comme une composition de scènes naturelles que l'on peut trouver aussi dans la nature même » (Böhme, 2008, p. 302), afin de produire des atmosphères<sup>1</sup> qui, comprises comme conditions antiperceptives qui prédisposent l'expérience humaine des lieux, activent des états d'âme en harmonie ou en opposition avec la perception humaine. Dans cet objectif, Hirschfeld arrive à définir des critères de conception des jardins paysagers destinés à créer des atmosphères mélancoliques, tristes, joyeuses, héroïques et majestueuses qui orientent la perception humaine des choses et des lieux en recréant de l'harmonie et de l'empathie entre l'homme et la nature. C'est sur la base de ces fondements qu'il conseille, afin de créer des atmosphères mélancoliques, que le paysage soit modifié en bouchant les différentes vues avec des affaissements et des plaines, ou bien grâce à un épais sous-bois, une broussaille dense et des arbres de haute futaie qui, associés à des eaux stagnantes non visibles, produisent un sentiment de légère mélancolie. De manière analogue, pour provoquer des atmosphères joyeuses, il est opportun de recourir à des espaces ouverts avec des champs cultivés où contrastent les couleurs vertes, rouges et jaunes et où les eaux visibles et bruyantes transmettent l'image et la force de la vie. Afin d'analyser l'évolution de l'idée de paysage entre esthétique et géographie, cependant, ce qui est plus important que les indications qu'Hirschfeld adresse au jardinier-paysagiste afin de reconstruire de l'empathie entre l'homme et la nature, ce sont les observations qui sont le fond de ces considérations et dans lesquelles on souligne les *différents caractères du paysage* que la nature a propagés ; il s'agit d'une variété de caractères qui constitue le fondement d'une véritable *physiognomique du paysage* qui est en mesure d'imprimer à l'âme humaine différentes impressions et perceptions qui y sont liées (Böhme, 1995, pp. 36-39).

À l'intérieur d'un tel paysage, on a presque l'impression d'évoluer dans un grand décor naturel, dans un théâtre où l'homme est en même temps acteur et

<sup>1</sup> Le concept d'atmosphère en tant qu'espace entendu d'un point de vue émotionnel qui sert de contexte pré-perceptif est mis, en ces termes, au centre de l'atmosphérologie phénoménologique de Böhme lui-même (Böhme, 1995 ; 2001), dont nous traiterons plus loin.

spectateur. Le paysage se présente alors comme une grande construction de décor, dans lequel l'homme met en scène ses propres aspirations de réconciliation avec la nature et bénéficie en même temps de cet accord recréé. Le recours à la métaphore théâtrale pour interpréter l'essence du paysage, comme cela fût proposé au siècle dernier par le géographe italien Turri, est en effet particulièrement efficace pour comprendre la relation particulière entre l'homme et la nature qui s'est créée dans le contexte de l'esthétique du paysage à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : celle-ci permet en effet de mettre en évidence à quel point les dimensions concrètes de l'action humaine sur la nature de la part de l'artiste-acteur, et la jouissance esthétique contemporaine de la part de l'esthète-jouisseur se côtoient (Turri, 1998). La relation entre l'objectivité du territoire et l'action-jouissance subjective, qui se synthétisent d'un point de vue dialectique dans l'individu entendu en même temps comme acteur-spectateur, produit des paysages esthétiquement significatifs et expressifs qui ne sont rien d'autre que la « représentation de soi que l'homme sait donner à travers le paysage » (Turri, 1998, p. 13). De la même manière que pour le paysage géographique, le paysage *théâtral* aussi, construit et perçu selon les canons de la sensibilité du XVIII<sup>e</sup> siècle, se présente comme un système complexe qui ne peut, à proprement parler, être interprété comme le simple fruit d'une subjectivité qui projette sur la nature ses propres idéaux esthétiques, mais demande à être lu comme un système d'iconèmes exprimant la synthèse entre les particularités physiques d'un territoire et l'interprétation que l'homme en a donné, faisant devenir de cette façon le territoire le *medium* idéal, écologiquement parlant, du rapport entre la nature et l'homme ou, plus généralement, entre la nature et la culture.

Les éléments perceptifs, représentatifs et sentimentaux qui caractérisent la première apparition du besoin de paysage dans la culture européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle sont en fait encore présents dans l'œuvre géographique d'Alexander von Humboldt (1807), qui a fait l'objet d'une étude par Roberto Franzini Tibaldeo. Dans sa tentative d'identifier le « système de correspondances » qui relie et garde unis tous les phénomènes naturels, et qui constituent l'objectif principal de la connaissance géographique dans un sens scientifique, von Humboldt confère un rôle de première importance à l'expérience du paysage, considérée comme expérience préscientifique de la nature fondée sur la sensibilité, et dont il faut partir pour « arriver à comprendre scientifiquement comment le monde peut être un tout interconnecté et uni » (Franzini Tibaldeo, 2015, p. 1).

Connaître géographiquement le monde signifie en effet « décrire la nature de façon à restituer le plus possible le plaisir immédiat de la vision et en même temps contribuer, sur la base des connaissances scientifiques actuelles, à une meilleure compréhension du lien harmonieux qui gouverne l'action des forces naturelle » (p. 2). Il est donc fondamental, pour le nouvel intérêt géographique pour le monde cultivé dans sa complexité, de partir de la connaissance sensible et du plaisir esthétique qu'il produit pour remonter ensuite, de façon abstraite et rationnelle, à l'explication scientifique des liens qui unissent les différents éléments naturels qui constituent l'univers géographique. Le fondement essentiel à la base de la recherche géographique de von Humboldt, et qui le porte à reconnaître une fonction centrale à l'idée préscientifique de paysage, est que « une relation réciproque de travail de la science et de la jouissance de l'observateur a toutefois comme objectif la reconnaissance d'une harmonie et d'une correspondance entre le monde extérieur le monde intérieur de l'observateur » (p. 6). De façon analogue à ce qui se passait pour les phénomènes du pittoresque et du sublime, même dans la géographie humboldtienne on attribue à l'homme, par l'expérience esthétique du paysage, la tâche de fournir les éléments nécessaires pour percevoir de manière unitaire la multiplicité naturelle et percevoir de cette façon le lien entre intériorité et extériorité. Loin de considérer la géographie scientifique comme une discipline qui « tend à s'éloigner de la donnée réelle et à oublier le sujet avec son point de vue situé » (p. 7), von Humboldt souligne la *centralité du sujet connaissant* qui, dans sa spiritualité et son intériorité, représente la condition incontournable pour percevoir la nature comme « unité du multiple, une unité vivante qui peut être comprise grâce à ce mouvement intérieur qui caractérise la contemplation pensante, qui à son tour rentre totalement dans la nature » (p. 7). Quand bien même avec des intérêts scientifiques et une finalité socio-politique<sup>1</sup>, la géographie de von Humboldt confère une inéluctable fonction à l'expérience esthétique du paysage, afin de fournir les impressions sensibles fondamentales d'où partir pour activer dans le sujet la capacité de percevoir le système de connexions qui unit la nature à l'homme comme un *tout-vivant*. La relation entre l'homme et la nature que von Hum-

<sup>1</sup> Ces aspects de la recherche géographique de von Humboldt sont soulignés dans la contribution de Franzini Tibaldeo au sujet de l'expérience du paysage chez le géographe et naturaliste allemand, analysée en relation au problème de la cognoscibilité du monde.

boldt entrevoit à la base de son projet géographique émerge de manière encore plus explicite quand le géographe allemand analyse la *physiognomique des paysages*, dans la reconstruction qui ne se limite pas à reproduire des vues, mais communique les impressions suggérées par ces vues (von Humboldt, 1847, p. 71), c'est-à-dire la relation qui subsiste entre la dimension du sensible et le plan spirituel. Ce que von Humboldt recherche est donc « un regard d'ensemble sur la nature » qui renouvelle le plaisir de l'homme à la vue du paysage à travers la relation qui s'instaure entre le caractère expressif du paysage, contenu dans sa physiognomonie, et l'état d'âme du sujet qui perçoit. Mais il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une activité d'origine subjective qui porte l'individu à projeter sur le paysage son propre état d'âme ; au contraire, la physiognomonie à laquelle se réfère von Humboldt exprime un *caractère objectif du paysage* (pp. 51-52).

En se référant à la peinture de paysage, qui a un rôle fondamental à l'intérieur de sa réflexion géographique, von Humboldt écrit que « ce que l'artiste veut exprimer, en parlant de nature suisse et de ciel italien, se base sur l'obscur sentiment d'un caractère local de la nature » (von Humboldt, 1847, p. 92). Ainsi apparaît, depuis les premières études géographiques sur le paysage, la conviction qu'entre représentation et réalité, entre intériorité et extériorité, entre esprit et nature ou, enfin, entre interprétation subjectiviste et objectiviste du paysage il n'y ait pas d'opposition, mais une absolue complémentarité et co-implication qui expriment précisément cette ambiguïté de l'idée de paysage qui constitue le *milieu* et l'*écart* entre homme et nature.



### 3. Le lieu médian

Presque en même temps que la publication des études géographiques de von Humboldt, mûrit aussi dans la réflexion philosophique sur le paysage une analogue *conception du paysage comme lieu médian en mesure d'unir esthétiquement l'homme et la nature*

Le beau de la nature, sur lequel se concentre l'appréciation esthétique originelle du paysage, est immédiatement interprétée de manière subjectiviste : à cause de l'hégémonie de l'esprit romantique, on arrive en effet rapidement à identifier *le beau de la nature, perceptible avec du sentiment*, avec le *sentiment particulier suscité par elle* ; de là, on arrivera ensuite à affirmer que ce n'est pas la beauté que l'on perçoit et apprécie réellement dans la nature, mais l'*état d'âme subjectif* qu'elle suscite en celui qui la contemple.

C'est dans ce sens que l'identification du *paysage* avec un *état de l'âme*, comme elle est théorisée par Henri-Frédéric Amiel (1908), au lieu d'être interprétée comme une modalité particulière du rapport entre l'homme et la nature, dont la nature représenterait la forme et la culture le contenu, est réduite à une formule d'origine psychologico-sentimentale, s'exposant ainsi à ces accusations d'esthétisme qui dès lors caractériseront la conception esthétique de paysage et son idée. En regardant plus attentivement, pourtant, on peut noter comment par une telle formule Amiel entend affirmer que le paysage représente l'historisation, la concrétisation, la mise en forme d'une idée esthétique produite par le sentiment moral, qui identifie dans un paysage donné sa propre image érigée en image du monde (Assunto, 1973). Dans cette optique, le paysage se révélerait comme fruit d'une véritable poésie : la nature aurait donc une âme, dont les états coïncideraient avec les différents types de paysage, et dont l'activation serait le fruit de la perception subjective de ceux qui s'en rapprochent. En cela, selon Amiel, on pourrait identifier l'origine de l'expérience esthétique de la nature. C'est ainsi qu'émerge, bien que de façon marginale et avec une approche d'origine fortement romantique, et donc subjectiviste, un premier signal de cette coappartenance originelle, dans l'idée de paysage, d'aspects spirituels et d'éléments naturels. Dans l'expérience du paysage, en effet, le sujet qui perçoit ne se limiterait pas à projeter son propre sentiment intérieur sur la nature, mais activerait en elle ses possibles états d'âme, qui ne sont rien d'autre que les diverses formes de paysage.

La découverte d'une « âme de la nature », qui manifeste ses différents « états » à travers le paysage, aboutit successivement dans les fameuses *esthétiques de l'empathie*, selon lesquelles la perception d'une harmonie avec la nature de la part de l'homme serait le fruit de la capacité humaine de percevoir le beau naturel, capacité, celle-ci, qui exprimerait l'union de notre intériorité avec les facteurs atmosphériques et les éléments naturels, poussant ainsi à transposer un

sentiment personnel en quelque chose qui se trouve à l'extérieur de l'homme. Ce qui se passe, en d'autres termes, c'est la *perception dans un autre que soi, sa propre perception*. C'est ceci que Robert Vischer (1927) définit comme *Einfühlung*, c'est-à-dire l'empathie qui, grâce au sens esthétique, fait devenir personnelle la nature, et naturelle la personne. Et ce sera précisément grâce à l'affirmation des esthétiques de l'empathie, d'un point de vue psychologique, que la réflexion naissante sur le paysage prendra les traits d'un subjectivisme extrême qui l'éloignera toujours plus de l'approche géographique-scientifique.

Une analyse herméneutiquement plus profonde du concept de paysage, en mesure de dépasser les dichotomies métaphysiques traditionnelles entre sujet et objet, esprit et nature, intériorité et extériorité, réapparaît pourtant très vite dans la *Philosophie der Landschaft* de Georg Simmel (1913).

Dans la « philosophie du paysage » de Simmel, au début du XX<sup>e</sup> siècle, on commence en fait à entrevoir l'oscillation de l'idée de paysage entre le fruit d'une activité spirituelle, destinée à répondre à une exigence humaine, et la constitution d'une réalité composée d'un ensemble d'objets occupant un espace géographique caractérisé par leurs relations continues et réciproques.

Entre le paysage et le sentiment de la nature (*Naturgefühl*) qui naît avec la modernité il n'y a pas d'opposition, comme entre sujet et objet, mais une relation de proximité et d'éloignement.

Le paysage est pour cette raison un *point médian* entre nature et art, et l'acte qui porte à percevoir le paysage est, dans ce sens, un *acte créatif*. Le paysage est une part de nature qui est perçue comme unité (*Einheit*), « ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature » (Simmel, 1988, p. 230), au moment où la *Stimmung der Landschaft*, l'ambiance du paysage, qui est le fondement de cette unité, rejoint le sujet qui perçoit : « Le paysage possède une *Stimmung* à partir du moment où il est vu comme unité » (p. 238).

La nature, expérimentée et expérimentable par les anciens, est ainsi opposée au paysage, expérience perceptible par contre seulement par les modernes. « Simmel entend associer au paysage (celui du peintre ou celui que compose notre vision, créant dans la nature cette unité de facture esthétique qu'il est convenu d'appeler paysage), l'idée d'une foncière singularité » (Deroche-Gurcel, 1997, p. 147).

Si nous interprétons cependant la particulière subjectivité qui émerge de la philosophie du paysage de Simmel à la lumière de ce qui transparait dans l'essais

consacré par le philosophe berlinois aux ruines (Simmel, 1907), nous trouvons la confirmation de la portée innovante renfermée dans ce concept trop vu.

Simmel soutient en effet que l'équilibre entre esprit et nature créé par l'œuvre architectonique révèle ses propres limites « au moment où l'édifice tombe en ruine ». Simmel identifie en cela le signe de la « vengeance de la nature contre la violence qui lui fut faite par l'esprit » (Simmel, 2002, pp. 242-243) qui, en érigeant un édifice, a défié la première et fondamentale loi de la nature : la gravité. Les ruines, en effet, révèlent bien, dans leur héritage de la « grande lutte » (p. 242) entre les agissements humains et le retour de la nature à elle-même, comme le conflit qui se consume dans les profondeurs de l'âme humaine entre la constante dynamicité de l'Esprit et la recherche tout aussi constante d'équilibre qui réside dans l'âme de chaque homme.

Dans la ruine, en tant qu'élément du paysage (*der umgebenden Landschaft einheitlich*, Simmel, 1907, 127), commencent à apparaître une spiritualité, une intériorité et une *subjectivité* qui ne sont plus reductibles de façon simpliste à la primauté de l'individu, mais à *une réalité nouvelle qui est le fruit de l'interaction entre Esprit et Nature*



#### 4. La peinture de paysage

Pour Simmel, « le gain final » de la moderne idée du paysage « fut confirmé avec la naissance de la peinture de paysage, et en quelque sorte capitalisé par elle » (1988, p. 369). En suivant le développement historique des théories picturales du paysage, qui il est significatif de noter comment il est possible de percevoir en eux d'autres éléments utiles pour redéfinir l'idée de paysage dans l'évolution de son statut épistémologique spécifique.

Même en se fondant sur la sensibilité de l'artiste, et même en devant de cette manière souligner l'essence du paysage comme représentation de l'artiste, les

théories picturales conservent en elles un renvoi significatif à la concrétisation physique du lieu représenté, manifestant de la sorte les germes d'une nouvelle subjectivité qui, au-delà des limites objectivantes de la pensée métaphysique, ne s'oppose à aucune objectivité, mais qui se constitue *avec* elle et *en* elle.

Pour tenter de percevoir l'essence de la peinture de paysage, Heinrich Lützel (1950) remonte à l'identification des conditions nécessaires à son apparition. La peinture paysagère exprimerait un rapport particulier avec la nature qui, médié par l'art, serait finalement tout sauf naturel. La possibilité que la nature puisse devenir un objet d'art, est rendue dépendante de la présence d'une conception particulière du monde qui exprime à son tour une relation particulière entre l'homme et la nature. La peinture de paysages résulte incontestablement liée à des conditions subjectives, et donc le paysage représenté par elle ne peut pas non plus être subjectif. Il y a une sorte de *légalité anthropologique* aux origines de la peinture de paysage, comme fondement nécessaire à son apparition. Mais que cette référence à l'anthropologie ne représente pas un subjectivisme superficiel et commun, on le comprend au moment où Lützel, définissant les conditions dans lesquelles il est impossible que l'on parle de peinture de paysage, identifie, *dans les cultures où l'art est uniquement orienté dans un sens anthropocentrique*, une limite à sa manifestation (« anthropozentrische Ausklammerung der Landschaft aus der Kunst », visant les Grecs). D'autres limites à la naissance d'une peinture paysagère sont représentées par *la culture qui présentent une conception nullifiante de la nature* (« die Einsicht in die Nichtigkeit der Natur », visant les religions de l'Inde et l'eschatologie chrétienne) et par celles *où on reconnaît une importance excessive à la raison* (« das Übergewicht der Ratio »). Il s'agit, dans tous ces cas, de cultures où la nature est toujours vue comme un lieu de manifestation de l'agissement humain ou d'une réalité supérieure (Lützel, 1950, pp. 213-214), trame sur laquelle exercer sa propre domination ou, encore, ordre et mesure sur lesquelles exercer son propre contrôle. Une nature-objet, en d'autres mots, à connaître et dominer par l'intermédiaire des technosciences, et auquel s'oppose un sujet spirituel qui y exerce sa propre supériorité d'*animal rationnel*. Ce n'est cependant pas à ce type de subjectivité et à sa façon d'être avec la nature qu'on attribue l'origine de la peinture paysagère.

Pour préciser comment comprendre la légalité anthropologique à laquelle rattacher l'origine du regard pictural sur le paysage, Lützel précise que la

peinture de paysage présente des lois internes qui demandent comme condition de sa propre naissance, que l'homme commence à *percevoir la nature*, et pas seulement les dieux ou les autres hommes, *comme ce qui est devant lui* (« sein *Gegenüber* », Lützel, 1950, p. 214). C'est la *manière-particulière-d'être-devant* de l'homme qui détermine les différents genres de peintures de paysages, et plus précisément, il est fondamental que ce soit l'homme que s'oriente *vers* la nature et que, dans son rapprochement d'elle, il *la perçoive comme en relation avec lui*. En ce sens, la peinture de paysage est définie par Lützel comme un processus à travers lequel l'homme arrive *à-se-découvrir-lui-même* et à *se-former-lui-même* (« Selbstfindung und Selbstformung », p. 214) en tant qu'homme dans le paysage : c'est toujours l'homme qui « prend la route vers le paysage », pour autant que cela soit élaboré de façon autonome. L'homme voit le paysage dans son autonomie parce qu'il en a besoin, parce qu'il lui est à la fois proche et étranger. Dans la peinture de paysage l'homme ne fait qu'exprimer son propre rapport à la nature. Il est clair, cependant, qu'afin qu'une telle relation arrive à engendrer l'art dont découle la peinture de paysage, il faut que l'individu acquière en même temps d'importantes capacités stylistiques et formelles dans le domaine artistique. Mais si la perception et la représentation picturale de la nature comme paysage sont le fruit de l'acquisition d'un complexe artistcité, ceci signifie que le paysage a désormais acquis une importance énorme et fondamentale pour l'homme. La peinture de paysage montre ainsi l'étroite relation qui se noue entre objet, sujet qui perçoit et forme ; ou, en d'autres termes, entre *paysage, perception subjective* et *configuration artistique*.

Si à ce moment on s'interroge sur les raisons qui poussent l'homme à un tel effort de représentation de la nature comme paysage, on ne peut qu'en conclure que celui-ci peut être justifié seulement par l'importance de l'enjeu, représenté par la nécessité, pour l'homme, de *re-constituer une relation avec ce-qu'il-a-devant-lui, c'est-à-dire avec la nature, perçue comme sa propre altérité*. « Celui qui est [*steht*] dans la nature ne peint pas des paysages » (Lützel, 1950, p. 217) affirme Lützel, puisque la peinture de paysage suppose la rupture du lien immédiat avec la nature elle-même. La peinture de paysage naît dans les grandes villes : dans des milieux, donc, où l'homme se sent scindé de la nature et peut seulement diriger ses pensées sur lui-même et sur sa propre condition existentielle dans le monde. Et c'est grâce à cette réflexion sur sa propre existence-dans-le-monde que l'homme découvre la nature comme sa propre altérité, ou

mieux, comme « ce qu'il a devant lui ». *L'homme se cherche lui-même et se retrouve dans le paysage.*

Mais ce qui est le plus intéressant, c'est que Lützelzer fait effectuer *au caractère anthropologique du paysage un virage dans le sens intersubjectif* qui ne sera compris effectivement que plus tard pour son originalité.

Dans la tentative d'expliquer en quoi consiste l'inéluctable subjectivité qui caractérise la peinture de paysage comme l'œuvre d'une matrice essentiellement anthropologique, Lützelzer précise qu'elle porte l'empreinte de son auteur comme quelque chose de constructif : un même paysage peut être représenté comme un croisement de vies, un ensemble animé ou inanimé ou, encore, de façon symbolique. Tout ceci atteste que la peinture de paysage n'est pas l'imitation d'un supposé « objet » paysage, mais un *acte de libre créativité* qui dépend de l'homme et qui part justement de la rupture de son rapport avec la nature. Une telle peinture n'a presque jamais été produite sur place, *en plein air*, mais sur la base d'un souvenir, d'une mémoire de la nature, qui est tellement subjective qu'elle peut conduire même à la destruction du paysage réel ou à une complète métamorphose de celui-ci qui le rend méconnaissable. *La subjectivité du paysage ne conduit cependant pas à perdre la référence à l'objet*, comme il est démontré par le fait que « les artistes ont (...) entrouvert la nature à nos yeux, et sans eux nous saurions bien peu du paysage (...). Les artistes ont affiné et enrichi notre perception de la nature » (Lützelzer, 1950, p. 229). À ce propos, Lützelzer rappelle que « la peinture de paysage connaît la nature et ne se limite pas à jouer avec elle », puis il précise que « l'augmentation de l'objectivité dépend de la force de la subjectivité » (p. 229). La subjectivité à laquelle il fait référence, pourtant, est une *subjectivité créative*, c'est à dire l'icône d'une personnalité qui grâce à son irréductible spécificité est en mesure d'offrir, sous forme artistique, un « morceau » de monde comme un paysage. Lützelzer répète en effet que « la subjectivité de l'homme créatif n'exclut pas la connaissance objective, la rend même possible, et lui confère une couleur et une précision impossible à atteindre autrement » (Lützelzer, 1950, p. 230).

Pour exprimer en des termes philosophiquement plus appropriés sa propre conception de la subjectivité, Lützelzer cite explicitement Max Scheler, en situant la « subjectivité créative » à l'intérieur d'un comportement de matrice phénoménologique. Dans cette perspective, la subjectivité créative ne se confond ni avec la subjectivité individuelle ni avec la subjectivité universelle, puisque si ces

dernières restent « un niveau en dessous de l'objectivité des sciences, celle-ci (reste par contre) un niveau au-dessus » (Lützel, 1950, p. 230). Dans la peinture de paysage, en effet, « *l'opposition entre sujet et objet est dépassée*. Elle n'isole pas la nature d'un côté et l'homme de l'autre. Elle sait par contre qu'il n'y a pas d'homme sans "monde", et que le monde s'entrouvre à nous seulement d'un certain point de vue » (p. 230).

Voici que, comme chez Simmel, on restitue cette extranéité à la nature qui se présente à nouveau comme condition préalable à la connaissance phénoménologique du paysage, qui se constitue eidétiquement, et donc de façon intersubjective, précisément par l'activité intentionnelle. Mais, surtout, revient encore une fois chez Lützel cet envoi à la connaissance du paysage compris dans son extériorité, dans sa subsistance physique concrète et son autonomie du sujet qui perçoit qui, grâce à la représentation artistique, ne fait rien d'autre que de se refamiliariser avec elle, en relevant ces connexions originelles ou ces systèmes de renvois entre homme et nature que von Humboldt identifiait déjà comme tâche spécifique de la géographie scientifique naissante.

Le caractère interdisciplinaire de l'idée de paysage implique ainsi aussi la peinture qui, pour pouvoir accéder au paysage, est obligée de fréquenter, comme la philosophie et la géographie, ce *lieu médian* entre réalité physique et représentation subjective dans laquelle prend racine, dans son essence, l'expérience du paysage.

La peinture devient *un* mode privilégié pour donner la parole et faire apparaître le phénomène « paysage », une fois que l'homme a adopté un comportement phénoménologique et a abandonné le comportement naturel grâce auquel, d'avance, il a perçu sa propre situation d'extranéité et d'altérité de la nature, comprise comme « ce qu'il a devant lui » dans un sens métaphysique et objectivant.

L'art devient ainsi le moyen *dans* lequel et *grâce* auquel l'homme et le paysage se rencontrent. Si dans la réalité l'homme vit dans le paysage dans une presque totale extranéité, dans l'art, nous dit Lützel en citant Rilke, « c'est comme s'ils se complétaient l'un l'autre pour former une unité parfaite, qui constitue l'essence d'une œuvre d'art » (dans Lützel, 1950, p. 230). Le paysage de peinture n'imité donc pas la nature, « mais elle crée les conditions d'une rencontre » (p. 230).

## 5. Le paysage comme lieu de conflit : la dispute entre esthétique et géographie

La conception du paysage qui s'est développée dans la peinture a provoqué une dérive subjectiviste qui a, à son tour, provoqué une réaction prévisible de la part du savoir géographique qui, dans le but de défendre son propre domaine disciplinaire et son propre statut épistémologique, n'a rien fait d'autre que d'augmenter la distance entre philosophie et géographie en faisant perdre de vue cette interdisciplinarité originelle du paysage qui, cachée dans son « ambigüité », renferme aussi dans les approches définies de façon simpliste comme subjectivistes, les signes d'une inéluctable co-appartenance entre savoir philosophique et science géographique.

Dans son *Court traité du paysage* Alain Roger (1997) soutient que la perception du paysage et son appréciation esthétique sont conditionnées par la valeur que la peinture a reconnue au paysage représenté dans les tableaux. C'est la peinture de paysage qui détermine donc la perception du paysage. Contre toute tentative de réduire le concept esthétique de paysage au concept écologique d'environnement, Roger répète que le paysage est une réalité culturelle qui ne résume pas à sa composante physico-géographique, qui représenterait seulement le substrat sur lequel on construit la représentation picturale, son caractère d'image. Confondre les valeurs écologiques de l'environnement avec les valeurs esthétiques du paysage a comme conséquence l'anesthésie de l'homme contemporain à l'égard du paysage et son incapacité de le percevoir. « À strictement parler, le paysage ne fait pas partie de l'environnement » affirme Roger (1997, p. 126), et si l'environnement est constitué de « ce qui est autour » du sujet qui observe, et de ce fait implique la co-appartenance entre homme et nature, le paysage naît au contraire de la fracture entre les deux pôles de la relation de la connaissance et a une origine exclusivement esthétique. Après avoir répété que « c'est l'art de créer le paysage », illustre le processus de double *artialisation* (1997, pp. 11-30) qui conduit du paysage pictural à la production du paysage réel, d'une *artialisation in visu*, avec laquelle on apprend à voir le paysage comme l'ont vu les artistes et comme ils l'ont représenté sur la toile, à une *artialisation in situ*, qui consiste en la tentative de reproduire dans la réalité la même image qu'on a appris à percevoir à travers les tableaux.

Cette interprétation dans le sens subjectiviste des théories picturales du paysage, bien que partagée différemment par certains géographes (voir Berque, 1994 ; Roger, 1995 ; D'Angelo, 2001 ; Nadaï, 2007), se heurte à la ferme prise de position de la part de l'environnement géographique. Le géographe anglais Jay Appleton (1996), bien que donnant un poids prédominant aux théories du paysage de matrice scientifique, essaye cependant de conjuguer l'approche esthétique du paysage à des études dans le domaine de la biologie, en faisant dériver la capacité humaine d'appréciation d'un paysage de constantes phylogéniques spécifiques aux espèces, imputables à la particularité du genre humain. Dans sa *théorie éthologique du paysage*, Appleton soutient que l'appréciation esthétique du paysage est imputable à des constantes biologiques dérivant des composantes animales ou typiquement humaines du sujet qui les ressent. D'un point de vue philogénétique, Appleton affirme que l'appréciation esthétique du paysage subit des conditionnements dérivants de l'histoire biologique de l'espèce humaine, qui porterait à la valorisation des lieux identifiés comme favorables à la survie de l'espèce car pourvus de conditions particulières qui le rendent apte à la vie. À ce sujet, Appleton précise que « la satisfaction esthétique expérimentée dans la contemplation du paysage naît de la perception spontanée de caractères du paysage qui, dans leurs formes, couleurs organisation spatiales, et autres attributs visuels, agissent comme des signes-stimuli indicateurs de conditions environnementales favorables à la survie » (Appleton, 1996, p. 62). Il s'agit de conditionnement qui lie tout être vivant à son propre *habitat* et qui poussent le géographe anglais à élaborer un véritable *habitat theory*. Sur le versant spécifique des espèces, par contre, il y aurait un conditionnement typiquement humain qui porterait l'homme à considérer comme esthétiquement significatifs ces lieux caractérisés par *la vue et le refuge*, ou par la possibilité de pouvoir chasser et se procurer de la nourriture et, en même temps de pouvoir se cacher en cas de danger. Voici les caractéristiques fondamentales de la *prospect-refuge theory* d'Appleton, qui peuvent cependant être présentes dans un lieu déterminé même seulement au niveau symbolique ou être fournis par des facteurs culturels. Avec ces précisions, l'idée de paysage sur laquelle se fonde la théorie d'Appleton se révèle applicable aussi à des lieux caractérisés par la « seule ouverture », et donc par un ample champ de vision, comme dans le cas de cimes inaccessibles, ou remarquables par leur « seule fermeture », et donc perçus comme refuge, comme cela arrive pour des localités cachées et peu visibles. Mais ce qui est le

plus intéressant dans cette théorie, c'est que l'idée de paysage qu'elle sous-tend, bien que dérivée de composantes physiques et biologiques qui en dénoncent la claire origine géographique, admet l'influence de variables culturelles, et donc subjectives, qui peuvent faire comprendre même uniquement symboliquement la présence des constantes biologiques qui jouent le rôle de transcendants de l'appréciation esthétique du paysage. Pour autant que les plus fortes critiques à l'encontre de la théorie éthologique du paysage se soient concentrées sur la méconnaissance de la valeur symbolique de la *prospect-refuge theory* (D'Angelo, 2001 ; 2010), c'est pourtant précisément la possible présence symbolique des constantes éthologiques qui semble le plus à même de percevoir ce caractère *fuyant et ambigu* dans lequel se fonde l'idée de paysage et qui demande, pour être ressenti, une approche qui dépasse les traditionnelles catégories de pensée métaphysique et, principalement, les dichotomies entre sujet et objet, représentation et réalité ou signifiant et signifié.

Mais avant qu'une telle possibilité soit effectivement comprise et développée, la réaction scientifique aux interprétations subjectivistes et picturales de l'idée de paysage a influencé non seulement la réflexion géographique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'analyse philosophico-esthétique.

À l'intérieur des esthétiques environnementales de matrice analytique, l'idée même de paysage tend progressivement à s'éclipser en faveur du concept d'environnement, moins compromis par des signes de subjectivité et donc plus à même d'être étudié à travers des paradigmes de type scientifique. En faisant un parallèle entre l'épistémologie pensée comme analyse du langage scientifique, et l'esthétique, considérée comme analyse du langage artistique, le philosophe canadien Allen Carlson essaye d'identifier le langage spécifique grâce auquel saisir et exprimer la valeur esthétique de la nature, qui ne peut pas être assimilée à l'esthétique appliquée aux œuvres d'art ni ne peut découler d'elle (Carlson, 2000, pp. 24-27).

Analyser esthétiquement la beauté de l'environnement signifie identifier le langage par lequel celle-ci se perçoit et qui résulte dans sa constitution différente de la beauté artistique. À la différence de cette dernière, le beau naturel se présente « sans cadre » (« not "framed" » ; Carlson, 2000, p. xiii) et privé de toute référence à une intentionnalité qui l'aurait produite. Il faut distinguer trois approches principales à l'égard de la beauté naturelle et environnementale (pp. 5-6), que Carlson résume dans l'*object model*, le *landscape model* et le

*natural environmental model*<sup>1</sup>. Si le « modèle objectuel » consiste à regarder un objet naturel comme s'il était une œuvre d'art, en observant les aspects physiques, le profil, la dimension ou d'autres caractéristiques qui l'assimilent à un objet naturel, dans le « modèle paysager » on observe la nature dans une forme panoramique, comme si c'était un décor ou une peinture paysagère, en soulignant les composantes visibles d'ordre qualitatif. À la différence de ces approches, que Carlson considère comme inappropriées pour saisir la valeur esthétique spécifique de l'environnement, le modèle environnemental invite à faire l'expérience de la nature de manière globale et complète, à la percevoir comme l'environnement qui entoure celui qui en bénéficie et dans lequel celui-ci est immergé tant physiquement que sur le plan de la sensibilité. Si le « modèle objectuel » isole les éléments de la nature de la totalité de l'environnement, et si le « modèle paysager » voit la nature comme une réalité bidimensionnelle dans laquelle le bénéficiaire n'est pas impliqué, le « modèle environnemental » considère la nature comme faite de renvois entre ses différentes dimensions qui, pour être saisies et appréciées, requièrent une connaissance scientifique approfondie et une maîtrise du langage : le modèle, précisément, « ties appropriate aesthetic appreciation of nature most closely to scientific knowledge » (Carlson, 2000, p. 11). La science doit pour cette raison fournir à l'esthétique environnementale les critères et les catégories indispensables pour orienter la capacité de *saisir, penser et juger* la beauté naturelle, catégories d'origine scientifique qui ont cependant un impact émotif significatif sur le sujet « connaissant ». Ce n'est donc pas la subjectivité qui projette ses propres états d'âme sur l'environnement et qui le connote de significations psychologico-sentimentales, mais c'est la connaissance scientifique de la nature, qui faisant ressentir ordre et relation entre les phénomènes naturels, permet d'activer cette capacité d'apprécier l'ordre naturel définie par Carlson (pp. 115-121) comme *order appreciation*, et qui se distingue du *design appreciation* destiné à appréhender les aspects stylistiques et formels qui caractérisent l'œuvre d'art et renvoient à l'intentionnalité de l'auteur. De cette manière, en faisant la distinction entre l'appréciation es-

<sup>1</sup> À ces trois modèles esthétiques originaux, et aux autres modèles qu'il discute brièvement au commencement du livre (*engagement model, arousal model, mystery model* ; Carlson, 2000, pp. 7-8), Carlson a ensuite ajouté le *post-modern model* (p. 9), c'est à dire celui de « ces orientations qui considèrent les apports de la littérature, du mythe, du folklore, de l'imagination comme fondamentaux pour notre rapport esthétique avec la nature » (D'Angelo, 2010, p. 111).

thétique des aspects créatifs et stylistico-formels de l'œuvre d'art et l'appréciation esthétique de l'ordre naturel obtenu par l'intermédiaire de la connaissance scientifique et la possession des diverses catégories, l'esthétique environnementale réussit même à *dépasser le concept de paysage*, reléguant son idée même à un résidu de comportement désormais dépassé et héritage, en tant que tel, d'un sentimentalisme romantique et esthétisant.



## 6. Dans le lieu de la médiation : la physiognomique du paysage

Avant toutefois que ne surviennent de telles réactions aux excès esthétisants appliqués à l'idée de paysage par les théories picturales, le savoir géographique avait cherché sur d'autres routes le lieu de la médiation entre aspects esthétiques et éléments physiques du paysage. Au lieu de refuser le recours à l'idée même de paysage, puisque trop compromise par des instances subjectivistes, la géographie allemande commence dès le milieu du siècle dernier à réévaluer ces éléments qui depuis les origines de la réflexion théorique sur le paysage semblaient avoir saisi le « lieu de la médiation », consistant en la *valeur expressive des lieux physiques*.

Pour la géographie, en effet, le paysage n'a jamais été considéré comme quelque chose de purement physique, mais comme le fruit de la fécondation de la nature par l'action humaine qui, par sa vocation, donne du sens, de l'expressivité à l'environnement sur lequel elle intervient. À ce sujet, le géographe allemand Martin Schwind (1950)<sup>1</sup> considère que seulement avec la connaissance que la terre

<sup>1</sup> Martin Schwind rappelle que pour la géographie, « depuis l'époque d'Hérodote, il ne s'agissait pas de décrire une portion naturelle de surface terrestre, mais un écoumène qui comprend les hommes et les cultures » (Schwind, 1950, p. 196).

« n'est pas simplement observée, mais formée et remplie de sens, elle conquiert un accès à l'essence du paysage » (Schwind, 1950, p. 196). Le paysage résulte être pourtant le produit d'une *médiation* entre ce que la nature offre à l'homme en termes de possibilité d'action et les différentes formes d'intervention que que celui-ci peut exercer sur la terre, parmi lesquelles les aspects perceptifs et symbolico-culturels qui confèrent au paysage « une structure de sens et une valeur expressive » (« ein Sinngefüge und einen Ausdruckswert » ; Schwind, 1950, p. 196) revêtent une importance particulière, et leur interprétation, loin de devoir se limiter à une description purement physique de l'anécumène, constitue la tâche spécifique du géographe.

Qu'une telle expressivité ne représente pas cependant la projection sur le paysage d'aspirations subjectives, mais constitue au contraire un élément objectif inscrit dans le paysage-même, est l'idée répétée par Schwind lui-même, qui précise que, dans la relation entre l'homme et la nature, on attribue à cette dernière « une signification même décisive : en effet, celle-ci n'est rien de moins que la grande objectivité (*Gegenüber*) qui se pose contre l'homme, dans laquelle ce dernier essaye de laisser l'empreinte de sa volonté » (Schwind, 1950, p. 198). C'est précisément parce que c'est la nature qui « définit le cadre » (p. 198) dans lequel l'homme peut intervenir matériellement sur elle, qu'il en résulte que la possibilité de cueillir le sens l'expressivité du paysage n'est pas à la complète disposition de l'homme, au point que l'harmonie entre l'homme et la nature exprimée par le paysage « est moins fréquente que ce que l'on veut bien croire » (p. 198).

La valeur expressive du paysage se présente, même dans le domaine géographique, comme le point de rencontre idéal entre l'homme et la nature. Et c'est précisément cette valeur que le géographe allemand Herbert Lehmann (1950) essaye de saisir, en s'appuyant sur la thèse humboldtienne selon laquelle les éléments objectifs d'un lieu géographique constitueraient les sources du caractère expressif et physiognomonique du paysage, et qui arrive à identifier une relation de constitution entre homme et paysage, du moment que « ce qui définit le caractère d'un paysage : les profils des montagnes (...), l'obscurité des bois de sapins, le torrent dans la forêt, tout ceci a une relation très ancienne et secrète avec la confortable vie de l'homme » (von Humboldt cité par Lehmann, 1950, p. 28). La primauté de l'objet, dans la détermination des traits physiognomoniques d'un paysage, serait donnée *schon für Humboldt* par la conscience

que la dimension spirituelle de la nature émerge « seulement comme une réaction psychique de l'homme à un état de fait donné, une réaction qui apparaît significativement en harmonie avec les "lois" de la nature, du moment que le moi qui perçoit fait partie d'elle-même » (Lehmann, 1950, p. 28).

En suivant donc l'interprétation de ceux qui, comme von Humboldt, Simmel et Lützel, bien que partant de perspectives différentes essayent de trouver dans l'idée de paysage un lieu pré-catégoriel qui réunisse et réconcilie l'homme avec la nature, Lehmann trace les bases d'une *physiognomique du paysage* qui, en harmonie avec la géographie allemande du XX<sup>e</sup> siècle, associe le paysage à la connexion organique qui exprime l'accord de nombreux facteurs dans une seule unité spatiale (Troll, 1950).

C'est précisément « l'être dotée de valeur de cette totalité qu'on appelle paysage » (Lehmann, 1950, p. 185) qui lui confère son caractère, c'est-à-dire l'ensemble de ces significations qui émergent des aspects objectifs du paysage mais qui se perçoivent seulement grâce à l'expérience esthétique du sujet qui perçoit. Dans la perception de la physiognomonie d'un paysage, on relève « une action réciproque qui est au fond du phénomène paysage, ce qui signifie que l'image spirituelle du paysage correspond à un contenu de l'expérience à laquelle on peut accéder uniquement dans le monde extérieur » (p. 188). En soulignant cet aspect spirituel qui repose dans les plis de la physicalité des lieux, Lehmann insiste sur la distinction entre paysage et nature, puisque si la nature peut être perçue de façon indéterminée, le paysage « requiert la définition d'une limite, une détermination et composition individuelle, la perception consciente d'une entièreseté douée de forme » (Lehmann, 1950, p. 20); La totalité organique représentée par le paysage a donc une signification plus métaphorique que réelle, dans le sens où l'unité spatiale où est perçue la connexion entre des éléments naturels découle toujours d'une initiative subjective qui déplace la signification du naturel au spirituel<sup>1</sup>.

La physionomie d'un paysage, bien que renvoyant à des aspects physiques du lieu, « n'a donc rien à voir avec son contenu objectif, mais avec sa valeur expressive » (Lehmann, 1950, p. 190), qui résulte être déterminé par le langage

<sup>1</sup> Gardons à l'esprit, à ce sujet, la façon dont Lehmann cite explicitement Simmel pour expliquer l'origine des caractères spirituels du paysage comme fruit « du croisement de la donnée avec notre créativité » (Lehmann, 1950, p. 185).

formel du paysage, par les couleurs et par la lumière, et enfin, par son contenu significatif spécifique.

En ce qui concerne *le langage formel du paysage*, celui-ci est identifié par la valeur expressive des lignes et surfaces qui y apparaissent et qui, liées comme elles le sont à la morphologie du lieu, et donc aux aspects physiques et objectifs, peuvent caractériser l'expressivité d'un paysage de manière très différenciée.

À propos des *couleurs* et des *lumières du paysage* comme sources d'autres valeurs expressives, Lehmann attribue aux diverses caractéristiques morphologiques des lieux, la primauté de la couleur verte pour les régions humides, l'ocre et le rouge pour les zones arides, jaunes ou rouges pour les localités chaudes. Il s'agit dans ces cas, de relier les couleurs des différentes régions géographiques à la lumière que celles-ci reçoivent et qui, unies aux effets des agents atmosphériques, interagissent réciproquement en produisant des atmosphères sereines, tristes, gaies ou mélancoliques.

Le dernier aspect physiognomonique identifié par Lehmann, qui fournit *le contenu de sens d'un paysage*, consiste en l'ensemble des signes historiques qui témoignent des diverses formes d'anthropisation auxquelles le paysage a été soumis et les sédimentations culturelles correspondantes. L'expressivité du paysage, dans ce cas, est donnée par la particularité des bâtiments qui apparaissent en lui, par les ruines et les transformations agricoles ou industrielles que la nature de l'endroit a subies.

La conviction selon laquelle l'essence du paysage consiste en sa physiognomonie a été par la suite développée tant dans le sens atmosphérique que dans une perspective géo-philosophique. Bien que n'ayant pas explicitement consacré d'ouvrage à ce sujet, la « nouvelle esthétique » de Gernot Böhme (1995), offre de nombreux points de départ pour une théorie du paysage innovante. Située à l'intérieur des esthétiques écologiques nées avec l'intention de défendre le caractère objectif du paysage, l'esthétique de Böhme identifie le paysage aux caractéristiques physiognomoniques des atmosphères<sup>1</sup> qui le caractérisent. En se basant sur l'hypothèse selon laquelle la beauté naturelle représenterait une qualité primaire de la nature, Böhme soutient que la perception du paysage consiste en la perception d'atmosphères, à tel point que l'homme, avant de percevoir des

<sup>1</sup> Pour une analyse approfondie de l'atmosphérologie philosophique, on renvoie, au-delà de l'œuvre déjà citée de Böhme, à Griffero (2010).

« choses », dans leur séparation et leur autonomie, perçoit des atmosphères correspondant à la tonalité émotionnelle fondamentale qu'offre le contexte pré-perceptif d'une « scène » donnée. Böhme soutient que, dans une perception atmosphérique, on est devant une perception synesthésique juste sur le plan sentimental. Chaque espace, entendu sur le plan atmosphérique comme *gestimmter Raum*, c'est à dire espace doué de *Stimmung*, d'ambiance, sur le plan émotionnel, n'est pas le fruit d'une projection sentimentale du sujet, mais se constitue précisément dans l'acte perceptif qui, en tant que phénomène original, fait jaillir tant le pôle subjectif que le pôle objectif de la perception<sup>1</sup>. Böhme précise qu'il préfère parler d'atmosphère que de *gestimmter Raum*, puisque cette dernière suggère une qualité ajoutée à un espace presupposé purement comme tel (Böhme, 2006, p. 122).

Sur la base de ces concepts théoriques, Böhme reconnaît aussi le *caractère synesthésique de la perception atmosphérique* qui, se situant dans un contexte anti-perceptif, précède la distinction des pôles subjectif et objectif de la perception et, donc, implique une conception issue du corps vivant de la subjectivité qui ne s'oppose pas à une nature étrangère, mais communique et dialogue avec la part « naturelle » qui est en lui, c'est-à-dire les sens. Des sens et une corporéité dans lesquels la distinction entre interne et externe, homme intérieur et apparence externe, s'atténue presque jusqu'à disparaître, comme implicitement contenu dans la physiognomonie du paysage présente dans la géographie de von Humboldt<sup>2</sup>. Selon la maxime de Goethe, « qu'on ne cherche pas derrière les phénomènes : ils sont eux-mêmes la doctrine », chère à Böhme (p. ex. 2006, pp. 27, 88, 102), ce qui compte quand on décrit le caractère d'un paysage n'est pas une présumée intériorité ou spiritualité du paysage, qu'il s'agirait ensuite de percevoir avec empathie en retombant dans les limites d'une approche traditionnellement subjectiviste et psychologique, mais plutôt de percevoir le *potentiel d'effet* qu'il peut irradier en relation à certaines conditions atmosphériques déterminées par la présence et par l'interaction des différents générateurs d'at-

<sup>1</sup> À propos des atmosphères comme phénomène perceptif originel, voir Schmitz (2009, 2016), auquel (à partir de Schmitz, 1964-1980) Böhme lui-même renvoie souvent.

<sup>2</sup> En se référant à la physiognomonie du paysage de von Humboldt, Böhme souligne la distance entre telle théorie et celle qui prédominait au XVIII<sup>e</sup> siècle et qui se trouve dans les écrits de Lichtenberg et Lavater, qui tendent à la concevoir comme une façon pour « déduire l'intérieur de l'extérieur, l'essence de l'apparence » (Böhme, 2010, p. 163).

mosphères, comme montré par les concepteurs de jardins paysagers (1995, p. 39).

La possibilité de dépasser la lecture métaphysique du paysage qui impose comme conséquence naturelle une séparation entre esthétique et géographie, peut se retrouver aussi dans la valorisation de l'élément physiognomique présent dans la *géophilosophie du paysage* de Luisa Bonesio (1997 ; 2002 ; 2007), qui fonde sa propre réflexion sur le paysage sur la distinction entre civilisations modernes ou urbaines et civilisations traditionnelles ou rurales.

Si les premières sont caractérisées par une mobilité spatiale et une rapidité temporelle qui, exprimant la primauté de la technique, produisent une déterritorialisation et une homologation des lieux, les sociétés traditionnelles sont par contre connotées par une stabilité spatiale et une lenteur temporelle attributs qui lui confèrent une sécurité symbolique qui lie l'homme aux lieux en leur conférant un sens de richesse et salubrité. Ces aspects symboliques, qui sont identifiés dans la physiognomonie d'un paysage déterminé, communiquent aux lieux sens et habitabilité, c'est à dire des dimensions reductibles respectivement à l'approche esthétique et à l'approche géographique et qui, quand elles sont réunies, produisent l'impression de naturalité du paysage.

Mais si le paysage ne révèle pas sa propre identité symbolique au regard neutre et détaché du savoir scientifique, comme il ne se révèle pas immédiatement perceptible aux exigences spirituelles du sujet qui perçoit, il devient nécessaire de retrouver la valeur du localisme, qui exprime un sens d'appartenance et une affectivité strictement liée à la *capacité d'habiter les paysages*. De cette manière, la géophilosophie du paysage se pose au-delà de l'approche théorique et contemplative que partagent les analyses subjectivistes et objectivistes du paysage et, valorisant le souvenir des lieux et leur *ethos* spécifique, elle se place non seulement au-delà du dualisme métaphysique entre sujet et objet, mais s'ouvre en même temps à la notion d'*intérêt*, qui lie le paysage à ses habitants « en laissant entrevoir les possibilités inédites d'une géographie mémorielle (...) qui ne veut pas renvoyer à une origine nostalgique, mais plutôt à cette compréhension de la spécificité d'un lieu qui est une condition nécessaire à toute raisonnable transformation qui ne veuille faire abstraction d'une relation de sens » (Saffiotti, 2009, p. 123).



## 7. Vivre et penser de façon paysagère

En refusant l'approche comparative traditionnelle entre l'Occident et l'Orient, tendant à comparer des concepts appartenant à des cultures différentes, en faveur d'une conception de la *philosophie même comprise comme comparaison d'expériences*, François Jullien opère « un déplacement par rapport à l'idée banale qu'on a du paysage : moi, face au paysage, avec un point de vue, un point de fuite. (...) Cette définition assèche et stérilise le rapport au paysage. Un paysage n'est pas qu'un rapport visuel, c'est tout autre chose. Il faut déplacer le paysage du monopole de la vue vers le vivre » (Jullien, 2014b). Le paysage, comme la vie, n'a ni intériorité ni extériorité, il n'est pas intérieur ou extérieur, mais il est, pour l'homme, l'intime. Comme le souligne le philosophe français, « de l'intime au paysage, cela s'enchaîne, car la question du paysage est liée à la question de l'intime, à travers la notion de connivence, d'ajustement, le lien entre le physique et le spirituel (...) » (Jullien, 2014b).

Le dépassement des dualismes propres à la pensée occidentale est illustré par Jullien (2014a) par des références à la langue chinoise, la première civilisation paysagère selon les critères adoptés par Berque, où le sémantème *shan-shui*, grâce auquel on indique le paysage, exprime la complémentarité inséparable « montagne-eau ». D'emblée, on a affaire non pas à une entité statique mais à une « mise sous tension » (Garnier, 2014).

Les oppositions typiques de la métaphysique occidentale sont ainsi repensées en termes d'*accouplement*, *couplage*, *corrélation* et *complémentarité des opposés*, comme cela arrive dans le *Tao* entre le *Yin* et le *Yang*, qui indiquent respectivement « le côté dans l'ombre » et « le côté ensoleillé » de la colline et n'expriment donc pas une opposition qui exclut, mais constituent une relation lisible tant sous forme concessive que consécutive grâce au « mot vide » *et* qui crée la connexion<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> La relation *yin et yang* peut en effet être interprétée tant sous forme concessive, comme *yin* et aussi *yang*, que sous forme consécutive, c'est-à-dire *yin* en tant que *yang* (Jullien, 2004).

Mettre en tension entre eux les pôles de la relation perceptive, au lieu de les laisser en opposition logique, implique que dans l'expérience du paysage « le perceptif se révèle en même temps affectif ; je perçois à la fois du dedans et du dehors, c'est cela qui fait paysage. Je suis pris dans ce fait que je suis percevant en même temps du dedans et du dehors de moi-même. Le paysage, ce sont des choses inanimées, comme des rochers ; l'inanimé le plus extérieur à l'humanité se révèle en même temps le plus intime de l'humain : c'est cela qui fait paysage » (Jullien, 2014b).

*Vivre de paysage*, selon Jullien, signifie retrouver l'expérience originelle du paysage, avant que celle-ci, se fossilisant dans des schémas fixés à l'avance par la pensée logico-métaphysique, détermine l'incapacité de dialoguer et de communiquer entre les sciences de l'esprit et les sciences de la nature ou, encore pire, débouche sur un dialogue de sourds, voire sur une silencieuse et réciproque ignorance, que Berque adresse comme accusation aux philosophes et aux géographes qui se sont occupés de paysages.

Mais le dialogue entre philosophie et géographie est encore possible, selon le géographe et orientaliste français Augustin Berque, à condition que la philosophie, et en particulier l'ontologie, commence à dialoguer avec la géographie. « Il manque à l'ontologie une géographie, et à la géographie une ontologie. Dire que la question de l'être est philosophique, tandis que celle du lieu, elle, serait géographique, c'est trancher la réalité par un abîme qui interdit à jamais de la saisir » (Berque, 2000) Comme observe justement Berque, en pensant aux lieux, ontologie et géographie n'ont jamais communiqué sérieusement, et se sont limités ou à penser l'être sans le lieu, ou le lieu sans l'être. Dit autrement, ou on a pensé au « lieu » comme « être », ou en termes de pure universalité, et donc dans le sens philosophique, en donnant ainsi naissance aux approches qualitativement neutres des sciences quantitatives, ou on l'a étudié comme « localité », et donc comme lieu connoté comme spécifique et individualisé dans le sens géographique, mais en perdant l'universalité (Berque, 2000). Pour paraphraser le géographe français, nous devrions dire que l'Être est nécessairement « être en quelque part », dans un lieu, et on ne peut pas faire abstraction de cela. Et réciproquement, nous pourrions ajouter, si un lieu « est » un « lieu », celui-ci l'est parce qu'il existe, parce qu'il a « l'être ». Voici reproposée en d'autres termes, mais complémentaires à l'analyse géophilosophique, la nécessaire interaction entre esthétique et géographie.

## Bibliographie

- Amiel, H.F. (1908). *Fragments d'un journal intime*. Genève : Georg. Appleton, J. (1996). *The Experience of Landscape*. New York : Wiley & Sons.
- Assunto, R. (1973). *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli : Giannini.
- Berque, A. (éd.) (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel : Champ Vallon.
- (1995). *Les raisons du paysage*. Paris : Hazan.
- (2000). *Ecoumène*. Paris : Belin.
- (2008). *La pensée paysagère*. Paris : Sauterau.
- Bigando, E. (2008). Le paysage ordinaire, porteur d'une identité habitante. *Projets de paysage*, 1 ([http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le\\_paysage\\_ordinaire\\_porteur\\_d\\_une\\_identite\\_habitante](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_paysage_ordinaire_porteur_d_une_identite_habitante)).
- Böhme, G. (1995). *Atmosphäre : Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt : Suhrkamp.
- (2001). *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München : Wilhelm Fink.
- (2005). *Goethes Faust als philosophischer Text*. Dietzenbach : Die Graue Edition
- (2006). *Architektur und Atmosphäre*. München : Wilhelm Fink.
- (2008). *Invasive Technisierung : Technikphilosophie und Technikkritik*. Dietzenbach : Die Graue Edition.
- Bonesio, L. (1997). *Geofilosofia del paesaggio*. Milano : Mimesis.
- (2002). *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*. Casalecchio : Arianna.
- (2007). *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*. Reggio Emilia : Diabasis.
- Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London : Dodsley.
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Paris : PUF.
- Carlson, A. (2000). *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. London-New York : Routledge.
- Chouquer, G. (2002). [Compte-rendu :] Anne Cauquelin, L'invention du paysage. *Études rurales*, 163-164 (<http://etudesrurales.revues.org/129>).
- Clerc, P. (2000). [Compte-rendu :] Anne Cauquelin et l'invention du paysage. *Cybergeog : European Journal of Geography* (<http://cybergeog.revues.org/966>).
- D'Angelo, P. (2001). *Estetica della natura*. Bari : Laterza
- (2010). *Filosofia del paesaggio*. Macerata : Quodlibet
- Deroche-Gurcel, L. (1997). *Simmel et la modernité*. Paris : PUF.
- Duque, F. (2008). *Habitar la tierra*. Madrid : Abada.
- Farinelli, F. (1991). L'arguzia del paesaggio. *Casabella*, 575-576, 10-12.

- Fortin, M.J. (2007). Le paysage, cadre d'interprétation pour une société réflexive. In M. Berlan-Darqué (éd.), *Paysages : de la connaissance à l'action* (pp. 16-27). Versailles : Quae.
- Franzini Tibaldeo, R. (2015). La conoscibilità del mondo secondo Alexander von Humboldt : l'esperienza del paesaggio. *Riv. Geogr. Ital.*, 122, 1-14.
- Garnier, P. (2014). Repeupler l'horizon. *Philosophie magazine*, 78/4, 1.
- Gilpin, W. (1782). *Observations on the River Wye and Several Parts of South Wales Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*. London : Blamire.
- (1786). *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1782 on Several Parts of England, Particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland*. London : Blamire.
- Griffero, T. (2010). *Atmosferaologia. Estetica degli spazi emozionali*. Bari : Laterza.
- Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag.
- Hirschfeld, C. (1779-85). *Theorie der Gartenkunst*. Leipzig : Weidmanns Erben.
- Humboldt, A. von. (1807). *Ansichten der Natur*. Tübingen : Cotta.
- (1847). *Kosmos : Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, vol. 2. Tübingen : Cotta.
- Joliveau, T. (2008). Éléments et méthodes pour une médiation paysagère. In T. Brossard, J.C. Wieber (éds.), *Paysage et information géographique* (pp. 257-285). Paris : Lavoisier.
- Jullien, F. (2004). *L'ombre au tableau. Du mal ou du négatif*. Paris : Seuil.
- (2014a). *Vivre de paysage. L'impensé de la raison*. Paris : Gallimard.
- (2014b). Interview par Jean-Marie Durand : "Le paysage nous révèle ce qui fait monde". *Les inrockuptibles* (<http://www.lesinrocks.com/2014/06/14/livres/francois-jullien-tr>)
- Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin : Lagarde.
- Klages, L. (1913). *Mensch und Erde*. Bonn : Bouvier.
- Lehmann, H. (1950). Die Physiognomie der Landschaft. *Studium Generale*, 3/4-5, 182-195.
- Lützel, H. (1950). Von Wesen der Landschaftsmalerei. *Studium Generale*, 3/4-5, 210-232.
- Milani, R. (1996). *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*. Bari : Laterza.
- (2005). *Esthétiques du paysage : art et contemplation*. Arles : Actes Sud.
- Nadaï, A. (2007). Degré zéro. Portée et limites de la théorie de l'artialisement dans la perspective d'une politique du paysage. *Cahiers de géographie du Québec*, 51/144, 333-343.
- Petrarca, F. (2004). *Familiars I-V*. Torino : Aragno.
- Ritter, J. (1963). *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster : Verlag Aschendorff.
- Roger, A. (éd.) (1995). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*. Seyssel : Champ Vallon.
- (1997). *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard.
- Saffiotti, F. (2009). Luisa Bonesio : paesaggio, identità e comunità tra locale e globale. *Heliopolis*, 7, 1-2.

- Schmitz, H. (1964-1980). *System der Philosophie*. Bonn : Bouvier.
- (2009). *Kürze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg-München : Verlag Karl Alber.
- (2016). *Atmosphären*. München : Karl Alber.
- Schwind, M. (1950). Sinn und Ausdruck der Landschaft. *Studium Generale*, 3/4-5, 196-201.
- Simmel, G. (1907). Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch. In A. Cavalli & V. Krech (éds.) (1995), *Gesamtausgabe*, vol. 8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, (2, 124-130). Frankfurt : Suhrkamp. Trad. fr. dans Simmel, 2002.
- (1913). *Philosophie der Landschaft*. In (1984) *Das Individuum und die Freiheit. Essais* (pp. 130-139). Berlin : Wagenbach. Tr. fr. dans Simmel, 1988.
- (2002). *Gesamtausgabe*, vol. 19, *Französisch- und italienischsprachige Veröffentlichungen*, éd. par C. Papilloud, A. Rammstedt & P. Watier. Frankfurt : Suhrkamp.
- (1988). *La tragédie de la culture et autres essays*. Paris : Payot.
- Troll, C. (1950). Die geographische Landschaft und ihre Erforschung. *Studium Generale*, 3/4-5, 163-181.
- Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia : Marsilio.
- Vischer, R. (1927). *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*. Halle/Saale : Niemeyer.



Landscape staring back (*apocryphal title for a Pixabay picture by user 12019*  
*<https://tinyurl.com/pix2392536>*).