HAL open science

Du retrait à l'espacement du sujet : peinture, paysage, monde

Hervé Brunon

▶ To cite this version:

Hervé Brunon. Du retrait à l'espacement du sujet : peinture, paysage, monde. Jean-Roch Bouiller; Laurence Madeline. " J'aime les panoramas ". S'approprier le monde, Flammarion; musée d'Art et d'Histoire de Genève; Mucem, p. 187-194, 2015, 978-2081363304. halshs-01178973

HAL Id: halshs-01178973

https://shs.hal.science/halshs-01178973v1

Submitted on 5 Sep 2023

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

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

Copyright

enfin ce spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où on est[10]. »

La remise en cause de la perspective et de la figuration a conduit l'art moderne à abdiquer l'ambition d'une représentation intégrale et fidèle des apparences du paysage, pour tenter d'en exprimer la lumière, l'atmosphère et/ou la résonance intérieure[11]. Un pas supplémentaire hors de la sphère de la représentation a été franchi par les démarches contemporaines qui, comme celle des artistes du Land Art, interviennent non plus *sur* mais *dans* le paysage. Le visiteur, comme le créateur, n'est plus en face d'un objet d'art : il est lui-même impliqué dans l'espace de l'œuvre et dans son horizon[12].
Mis en vedette dans les panoramas, l'horizon déjoue pourtant leur prétention à donner tout à voir. S'il souligne la portée du regard, il ouvre aussi le paysage sur l'invisible et sollicite ainsi l'affectivité et l'imagination du spectateur. Ce faisant, il déloge le sujet de sa position dominante et, en limitant sa capacité de percevoir, le rend plus réceptif à ce qui l'entoure.

10 — Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, lettre 23.
11 — Voir à ce propos mon essai sur *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, et Versailles, ENSP, 2011, p. 108-130.
12 — Voir *ibid.*, p. 169-179.

DU RETRAIT À L'ESPACEMENT DU SUJET :

PEINTURE, PAYSAGE, MONDE

Il semble généralement admis que l'essor de la peinture de paysage en Europe à partir de la Renaissance ait été lié à l'invention de la perspective linéaire, visant à restituer un espace rationnel, mathématiquement déterminé. Selon Augustin Berque, elle aurait ainsi permis une « mise à distance de la nature, désormais objectivement toisée », qui « rendait possible du même coup la naissance de la physique moderne » et l'avènement du sujet cartésien en tant que conscience autonome. Le géographe parle plus précisément d'un « retrait du sujet », un recul dont la perspective constituerait la « forme symbolique » par sa construction géométrique reposant sur le point de fuite, « la fuite réciproque du sujet et de l'objet dans les deux mondes incompatibles de l'alternative moderne[1] », celui de la *res cogitans* et celui de la *res extensa*. Notre pensée occidentale du paysage serait née au creux de cette dissociation entre sujet et objet, alors qu'en Chine une telle rupture n'a pas été catégorisée[2]. Les dispositifs proprement panoramiques qui se sont multipliés à partir de l'invention de Robert Barker semblent exacerber ce rapport dominant de face-à-face du fait de la position du spectateur au centre d'une rotonde ou d'une sphère, « placé dans une position telle qu'il pût embrasser d'un seul coup d'œil toutes les contrées du globe[3] », d'après le témoignage d'Alexandre de Humboldt visitant le géorama installé en 1825 par Charles Delanglard sur le boulevard des Capucines, à Paris. Néanmoins, Erwin Panofsky avait relevé que la perspective, axée sur un point de vue arbitraire et donc déterminée par la position donnée d'un individu, tout en instaurant une distance entre l'observateur et les choses, l'abolissait en retour « en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait en face de l'homme[4] ». Ce paradoxe n'ouvrait-il pas une brèche dans le mur conceptuellement dressé par le dualisme moderne ? C'est sur cette brèche que les lignes qui suivent souhaiteraient apporter quelques éléments de réflexion.

Trois remarques initiales sont nécessaires. Il faut d'abord nuancer la thèse de Berque : procédé instrumental qui dérive de savoirs médiévaux plus qu'il ne rompt avec eux, la perspective apparaît de moins en moins, à la lumière

1 — Augustin Berque, *Les Raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995, p. 108-109 ; voir aussi *id.*, « Cosmophanie et paysage moderne », dans Aline Bergé et Michel Collot (dirs), *Paysage & modernité(s)*, Bruxelles, Ousia, 2007, p. 42-65.
2 — Voir François Jullien, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 26-30 et 221-225 : pour rendre compte de la théorie occidentale de la connaissance, le couple « sujet-objet » a été traduit à la fin du XIXe siècle par « accueillant-accueilli » en chinois, termes reliés par un rapport réciproque d'hospitalité.
3 — Lettre de M. Jullien au président de la Commission centrale de la Société de géographie, 18 décembre 1829, citée par Jean-Marc Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, p. 203 ; voir aussi Bernard Comment, *Le XIXe siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 9.
4 — Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 160.

des travaux récents, avoir constitué la « forme symbolique » de la Renaissance[5], tandis que le paysage n'a pas été « découvert » à cette époque de manière révolutionnaire, comme le prétend un schéma historique hérité du romantisme[6]. Il faut ensuite insister sur « cette aporie ou du moins cette ambivalence inhérente[7] » à l'alternative moderne qu'entraîne la scission entre monde physique et monde phénoménal : si le sujet se retire du premier, au contraire, le second « l'implique étroitement[8] », souligne Baldine Saint Girons. Il faut enfin rappeler que cette fracture du sujet pensant et de l'objet connaissable ne s'est pas opérée d'un seul geste, mais résulte d'une longue et complexe évolution conceptuelle au cours de laquelle, par sédimentation sémantique, le sujet-substrat (*hupokeimenon*) aristotélicien, récepteur passif, en est venu à se transformer en suppôt d'actes et d'opérations, le sujet-agent moderne[9], tandis que l'*objectum*, « ce qui est placé devant », devenait, notamment chez Jean Duns Scot et Origène, ce qui possède une existence en soi et ce qui se présente à l'esprit.

À la Renaissance, le processus d'objectivation du paysage semble en tout cas se traduire au sein même de certaines images. Dans un dessin conservé au Louvre (fig. 1), Roelandt Savery se représente, en bas à gauche, en train de dessiner en plein air un grandiose défilé rocheux débouchant

ROELANDT SAVERY, *VALLÉE ÉTENDUE, VUE ENTRE DEUX HAUTEURS ROCHEUSES*, 1606, PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES

5 — Voir Céline Flécheux, *L'Horizon : des traités de perspective au Land Art*, Rennes, PUR, 2009, p. 129-133.
6 — Voir Hervé Brunon, « L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes », *Studiolo*, n° 4, 2006, p. 261-290 ; Serge Briffaud, « Les grands récits du paysage occidental. Une traversée historique et critique (XIXe-XXIe siècles) », *L'information géographique*, LXXVIII, 2, 2014, p. 42-79.
7 — Augustin Berque, *Les Raisons du paysage…*, *op. cit.*, p. 105.
8 — Baldine Saint Girons, « Préface », dans Yolaine Escande, *Montagnes et eaux : la culture du shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 4.
9 — Voir Alain de Libera, *Archéologie du sujet*, I, *Naissance du sujet*, Paris, Vrin, 2007.
10 — Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 95.
11 — Voir Walter S. Gibson, *« Mirror of the Earth » : The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
12 — Jean-Marc Besse, *Voir la terre : six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, Versailles, ENSP, et Chilhac, Centre du paysage, 2000, p. 58 et 61.
13 — Voir Jean-Marc Besse, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS, 2003, p. 324 et suiv. ; Frank Lestringant, Jean-Marc Besse et Marie-Dominique Couzinet (dirs), *Les Méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2009.
14 — Pierre Hadot, *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 104.

sur une ample vallée. Par ce dispositif métapictural de mise en abyme, l'artiste réintroduit le « sujet dans la représentation picturale en figurant l'acte même par lequel il objective un espace distinct de celui où il se trouve, lequel est lui-même distinct de l'espace offert à la vue du spectateur[10] », puisque sa construction perspective est décalée vers la droite. On rencontre dans les premiers plans des *Grands Paysages* de Bruegel (fig. 2), gravés et édités par Hieronymus Cock dans les années 1555-1556, des personnages de dos ou de profil – soldats, pèlerins ou voyageurs – qui assument la même fonction

PIETER BRUEGHEL L'ANCIEN, *SOLICITUDO RUSTICA*, 1555-1556, LONDRES, BRITISH MUSEUM

déictique face au spectacle devant lequel ils se trouvent placés : d'immenses étendues aperçues jusqu'à une ligne d'horizon positionnée très en hauteur, selon la formule du « paysage-monde » inaugurée notamment par Patinir[11]. Par conséquent, Bruegel « ne se contente pas de montrer la Terre, il la désigne et la constitue explicitement comme spectacle observé, comme objet contemplé », il la présente « comme espace dont il faut se détacher ou par rapport auquel il faut s'élever pour la saisir comme image », note Jean-Marc Besse en rapprochant cette série de gravures des mappemondes élaborées par les cosmographes dans la seconde moitié du XVIe siècle, qui proposent une expérience visuelle de l'ensemble de l'espace terrestre : « Dans ces deux cas, il faut pour ainsi dire s'extraire, se détacher de la Terre pour l'apercevoir comme un tout. Il ne faut plus appartenir au lieu pour le voir[12]. »

S'il accompagne une conception nouvelle du globe comme écoumène élargi par les Grandes Découvertes, sol universel de l'existence humaine, ce regard jeté d'en haut sur la Terre n'en répond pas moins à une tradition antique, la contemplation (*theôria*) de l'ordre cosmique, qui tenait une place essentielle parmi les « exercices spirituels » que devait pratiquer le philosophe en quête de sagesse[13]. Particulièrement valorisée par les stoïciens, cette forme de médiation fondée sur les connaissances physiques consistait à s'élever en pensée, à voler en esprit pour considérer la petitesse de la vie humaine et atteindre la grandeur d'âme (*megalopsuchia*), en permettant à l'individu de se situer « lui-même comme partie du Tout du monde ou de l'infini des mondes[14] ». Ainsi chez Marc Aurèle : « Un immense champ libre s'ouvrira devant toi, car tu embrasses par la pensée la totalité de l'univers,

tu parcours l'éternité de la durée[15]. » Il s'agit de « mettre la raison individuelle en accord avec la Nature, qui est la Raison universelle[16] », et par conséquent de se plonger dans le Tout, comme le dit Sénèque (« toti se inserens mundo[17] »), de s'égaler au Tout. Une telle dilatation du moi, qualifiée par Pierre Hadot de « conscience cosmique », s'apparente à l'expérience mystique, où l'on meurt en quelque sorte à son individualité[18].

Cette idée d'une unité originelle se retrouve en Chine, thématisée sur un tout autre mode par une pensée qui privilégie un modèle génératif par rapport au modèle causal et perçoit le virtuel et le manifeste comme deux aspects d'une seule et même réalité traversée d'une pulsation rythmique, animée par un même souffle, influx ou énergie vitale (*qi*), constamment en va-et-vient entre des pôles opposés et complémentaires – ciel et terre, *yin* et *yang*, vide et plein –, conçus en corrélation et non de manière dualiste au sens disjonctif[19]. C'est la solidarité primordiale du moi et du monde qui affleure dans l'expérience du paysage[20], désigné par l'expression « montagne(s)-eau(x) » (*shanshui*) et appréhendé, comme tout le réel, en tant qu'interaction entre deux pôles. Pour la poétique chinoise, ainsi que le montre le traité de Zhong Hong au ve siècle, le texte naît d'une mise en mouvement de l'intériorité au contact des oscillations du monde[21] ; Wang Fuzhi (1619-1692) ira jusqu'à considérer que l'émotion (*qing*) et la scène (*jing*) sont inséparables dans un poème réussi[22]. De même, à partir d'une incitation qui déclenche l'acte créateur, la peinture de paysage doit suggérer les mutations à travers lesquelles le grand procès de l'univers conduit les êtres à se déployer ; elle vise, selon les théoriciens, dès le premier traité dû à Zong Bing (375-443), à transmettre « l'expérience vécue d'union avec le monde[23] » dont le taoïsme encourage la quête. Le peintre Shitao (1642-1707) énonce le plus fortement l'idée que s'instaure avec le paysage une relation non pas de face-à-face, mais de dialogue et de connivence : « J'ai

15 — Marc Aurèle, *Pensées*, IX, 32, cité par Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique* [1981], Paris, Albin Michel, 2002, p. 157.
16 — Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 321.
17 — Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 66, 6.
18 — Plotin, *Ennéades*, VI, 5, 12, 19, cité par Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 57.
19 — Voir Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise* [1997], Paris, Seuil, 2002, p. 38 et suiv.
20 — Voir François Jullien, *Vivre de paysage ou l'Impensé de la Raison*, *op. cit.*, p. 234.
21 — Voir François Jullien, *La Valeur allusive. Des catégories originales de l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité culturelle)* [1985], Paris, PUF, 2003, p. 62-66.
22 — Voir François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise* [1977], Paris, Seuil, 1996, p. 91 ; Chantal Chen, « Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine », *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 3, 1983, p. 89-112 ; Yolaine Escande, *Montagnes et eaux : la culture du shanshui*, *op. cit.*, p. 163.
23 — Philippe Sers et Yolaine Escande, *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 11.
24 — Passage traduit par François Cheng, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural* [1989], Paris, Seuil, 2006, p. 36 ; voir également Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaire de Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Paris, Plon, 2007, p. 76.
25 — Voir François Cheng, *Shitao, 1642-1707 : la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.
26 — Voir les suggestions de Cheng Chi, peintre et théoricien du XIXe siècle, dans son *Précis de peinture du Pavillon du Rêve* (traduit dans François Cheng, *Souffle-Esprit…*, *op. cit.*, p. 144) et les analyses de Yolaine Escande, « Regardeurs et promeneurs dans la peinture chinoise », dans Anne-Laure Imbert (dir.), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015.
27 — François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. À partir des Arts de peindre de la Chine ancienne*, Paris, Seuil, 2009, p. 185.
28 — Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 288-289.
29 — Ainsi que le souligne François Jullien, *La grande image n'a pas de forme…*, *op. cit.*, p. 193-194.
30 — Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 176 et suiv.
31 — Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne* (1963), Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 1997, p. 59 et 61.
32 — Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* [1782], Paris, Flammarion, 1964, p. 116.
33 — Voir Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, *op. cit.*, p. 356-357 ; Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305-314.

cherché sans trêve à dessiner des cimes extraordinaires. L'esprit du Paysage et mon esprit se sont rencontrés et par là transformés, en sorte que le Paysage est bien en moi[24]. » Les peintures de Shitao contiennent de petits personnages solitaires (fig. 3) qui cheminent, voguent en barque ou simplement regardent[25], hypostases du peintre plongé dans l'élan cosmique[26].

SHITAO, ???????, DATE ???, VILLE ???, MUSÉE ????

« Tout désignait donc le paysage, tel que l'ont conçu les Chinois, pour être l'inobjectivable par excellence[27]. » On mesure ainsi l'écart entre l'approche du paysage qui s'est développée en Chine à partir d'une ontologie « analogiste » – suivant la terminologie de Philippe Descola –, ne discernant pas l'intentionnalité et la corporéité en tant qu'entités séparées[28], ne délimitant pas non plus la nature comme règne autonome[29], et celle qu'aurait conditionnée en Europe le dualisme « naturaliste » qui s'instaure à l'époque moderne et postule que les humains et les non-humains se ressemblent par leur physicalité mais diffèrent fondamentalement quant à leur intériorité[30].

Cependant, le paysage, en tant que « nature esthétiquement présente, se montrant à un être qui la contemple en éprouvant des sentiments », se situe aussi dans le prolongement de la conception antique de la *theôria*, « présence de la nature dans sa totalité[31] » : tandis que la science réifiait la nature, l'esthétique acquérait pour fonction de surmonter le « divorce » qui coupait l'homme du monde. La thèse de Joachim Ritter semble confirmée par les notations de Rousseau : « Plus un contemplateur a l'âme sensible, plus il se livre aux extases qu'excite en lui cet accord. Une rêverie douce et profonde s'empare alors de ses sens, et il se perd avec une délicieuse ivresse dans l'immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié. Alors tous les objets particuliers lui échappent ; il ne voit et ne sent rien que dans le tout[32]. » On trouve en effet dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* un écho à l'idée antique de la conscience cosmique et de l'expansion du moi dans les descriptions d'un état fusionnel où l'extérieur envahit l'intériorité[33].

Telle est l'aspiration que formuleront les poètes romantiques – au moment où la *Naturphilosophie* renoue avec la pensée analogique et s'anime d'une « mystique de l'unité [34] » –, à l'instar de Hölderlin : « Ne faire qu'un avec toutes choses vivantes, retourner, par un radieux oubli de soi, dans le Tout de la Nature [35]. » Si, pour August Wilhelm von Schlegel, « le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil du spectateur [36] », il n'est pas pour autant ramené à une pure subjectivité. Car au retrait du sujet fait place ce que Michel Collot a nommé l'« espacement du sujet » : « En se tournant vers l'univers, le sujet s'espace et s'universalise. Il devient pur regard, et ses affects personnels s'effacent au profit d'un sentiment cosmique, accessible à tous. » Dans ses moments les plus intenses, l'expérience du paysage devient « véritable *ek-stase*. Tout se passe comme si le sujet sortait de lui-même pour s'étendre à tout l'espace environnant [37] ». Carl Gustav Carus l'illustre dans ses *Neuf Lettres sur la peinture de paysage* : « Quels sentiments s'emparent de toi, lorsque, gravissant le sommet des montagnes, tu contemples de là-haut la longue suite des collines, le cours des fleuves et le spectacle glorieux qui s'ouvre devant toi ? – tu te recueilles dans le silence, tu te perds toi-même dans l'infinité de l'espace, tu sens le calme limpide et la pureté envahir ton être, tu oublies ton moi. *Tu n'es rien, Dieu est tout* [38]. » C'est la médiation par la peinture de cette expérience d'« immersion [39] » que semble opérer le *Promeneur au sommet d'une montagne* (fig. 4). Assis sur un rocher au point culminant d'un promontoire, un pèlerin contemple les cimes bleutées qui s'étendent devant lui. Sa tête, dont le visage reste invisible, occupe le centre de la toile et se situe à la même hauteur que l'horizon, non marqué par une ligne mais seulement suggéré par l'azur. L'insondable profondeur du lointain donne une impression d'infinité alors que les mouvements des brumes en diagonale accentuent la confusion entre terre et ciel et rendent difficile à estimer la distance des nuages. « Le personnage communique avec l'atmosphère », commente Alain Deligne : « L'identité individuelle étend à ce point les frontières du soi qu'elle s'objective dans le supra-individuel [40]. » Carus recourt au motif, également cher à Caspar David Friedrich, de la *Rückenfigur*, personnage isolé et peint de dos qui regarde la vue, favorisant chez le spectateur un phénomène d'identification et de « reconduction fusionnelle [41] » de l'expérience vécue par l'artiste. De dimensions modestes, le tableau présente néanmoins une composition monumentale, et son format, à la partie supérieure peinte en demi-lune, l'assimile à un retable :

34 — Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française* [1939], Paris, José Corti, 1991, p. 98.
35 — Friedrich Hölderlin, *Hypérion*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 137.
36 — August Wilhelm von Schlegel, *Die Kunstlehre* [1801-1802], cité et traduit par Roland Recht, *La Lettre de Humboldt : du jardin paysager au daguerréotype* [1989], Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 40.
37 — Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 61 et 46. Voir également *id.*, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, et Versailles, ENSP, 2011, p. 34.
38 — Carl Gustav Carus, *Neuf Lettres sur la peinture de paysage* [1831], dans Caspar David Friedrich et Carl Gustav Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 64.
39 — *Ibid.*, p. 68.
40 — Alain Deligne, *La terre qui vit : peinture et savoirs chez Carl Gustav Carus (1789-1869)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 69.
41 — Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre* [1998], Paris, Flammarion, 2012, p. 141.
42 — Voir Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve…*, *op. cit.*, p. 175-176.
43 — Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 78.
44 — Charles Baudelaire, *Le Confiteor de l'artiste*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975-1976, I, p. 278.
45 — P. Michaël Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 124-125, cité par Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature* [2004], Paris, Gallimard, 2008, p. 301.
46 — Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1998, p. 248.
47 — *Id.*, *Le Visible et l'Invisible* [1964], Paris, Gallimard, 1997, p. 83. Voir Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, op. cit., p. 32-33.

CARL GUSTAV CARUS, *PROMENEUR AU SOMMET D'UNE MONTAGNE*, 1818, SAINT LOUIS, SAINT LOUIS ART MUSEUM

cette expérience extatique reste conçue dans une perspective religieuse, que Carus dénomme « enthéisme » ou « panenthéisme » et selon laquelle le divin est en toute chose, mais tout n'est pas Dieu [42].

Cette « tentation romantique d'une fusion totale avec le cosmos », Charles Baudelaire en donne « peut-être l'expression la plus achevée et la plus profonde [43] ». L'un des *Petits Poèmes en prose* (1869) évoque un état extatique où sujet et objet basculent l'un dans l'autre : « Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) [44]. » C'est à la recherche de cet oubli de soi, en s'abandonnant au « torrent du monde », que se livrera Paul Cézanne : « Je veux, moi, me perdre en la nature, repousser avec elle, comme elle [45]. »

La réflexion romantique sur le paysage anticipe ainsi la redéfinition par la phénoménologie des rapports entre la conscience et le monde, qui n'opposera plus *res cogitans* et *res extensa* en tant que substances séparées mais, dans la lignée des analyses de Schopenhauer sur le monde comme représentation, tâchera de rendre compte de leur interaction permanente et insistera sur l'implication réciproque du sujet et de l'objet. « Le sensible me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais. Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas *en face* de lui un sujet acosmique, […] je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il "se pense en moi", je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité [46] », écrit Maurice Merleau-Ponty. Il s'agit désormais de penser que « ce monde qui n'est pas moi, j'y tiens aussi étroitement qu'à moi-même, il n'est en un sens que le prolongement de mon corps ; je suis fondé à dire que je suis le monde [47] ».

C'est ce qu'éprouve quiconque vit une expérience relevant du « sentiment océanique », qualificatif défini par Romain Rolland et débattu par Sigmund Freud au début du *Malaise dans la culture*, c'est-à-dire « le sentiment du lien indissoluble, de l'appartenance réciproque avec le Tout du monde extérieur [48] ». Michel Hulin a rassemblé de nombreux témoignages datant des XIXe et XXe siècles de ce type d'expérience d'une imbrication mutuelle du moi et du monde, en s'attachant à déterminer le statut phénoménologique et ontologique de la joie qui l'accompagne et qui proviendrait du « dépôt du fardeau de la volonté personnelle : miracle d'une béatitude présente en nous depuis toujours mais attendant pour se manifester que se brise la dureté égoïste du cœur [49] ». Julien Green note dans son *Journal* le 18 décembre 1932 : « Tout à l'heure, sous un des portiques du Trocadéro, je m'étais arrêté pour regarder la perspective du Champ-de-Mars. Il faisait un temps de printemps, avec une brume lumineuse flottant sur les jardins. [...] Cependant, il existait un accord si profond entre moi-même et ce paysage que je me suis demandé comme autrefois s'il ne serait pas délicieux de s'anéantir en tout cela, comme une goutte d'eau dans la mer, de n'avoir plus de corps, mais juste assez de conscience pour pouvoir penser : "Je suis une parcelle de l'univers. L'univers est heureux en moi. Je suis le ciel, le soleil, les arbres, la Seine, et les maisons qui la bordent..." [50]. »

Que le sentiment océanique ait été vécu avant la promotion de la subjectivité par le romantisme, qui en autorisera pleinement l'expression, reste difficile à établir pour l'historien [51] ; il apparaît en tout cas intimement lié à la conception romantique du paysage, qui repose sur une redéfinition de « la *mimêsis* comme fusion de l'artiste et d'une nature organique et continue [52] ». Ce sentiment océanique, que Freud interprétait comme la survivance d'un état infantile où le moi contient tout et ne s'est pas encore isolé de l'extérieur, comporte sans doute une intuition décisive. Aujourd'hui, à l'heure des crises environnementales planétaires, nature et culture n'apparaissent plus pensables comme des entités séparées alors que l'écologie nous enseigne que « toutes les choses sont liées entre elles [53] » et que nous appartenons à la biosphère. Il ne s'agit plus de se « rendre comme maîtres et possesseurs de la nature », de s'approprier le monde, mais de voir « l'Ouvert », comme le dit Rilke, et si « c'est cela qu'on appelle Destin : être en face / et rien d'autre et toujours en face », l'avenir de l'homme tient peut-être à sa capacité à se dépasser pour retrouver ce qui permet à l'animal de voir « tout / et lui-même dans tout et sauvé pour toujours », devant « l'espace pur dans lequel infiniment fleurissent / et se perdent les fleurs [54] ».

48 — Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture* [1930], Paris, Flammarion, 2010, p. 74-75.
49 — Michel Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit* [1993], Paris, PUF, 2014, p. 305.
50 — Julien Green, *Journal 1928-1934*, Paris, 1938, cité par Michel de Certeau, « Mystique », dans *Encyclopædia universalis*, 1978, vol. 11, p. 523.
51 — Comme le suggère Michel Collot (*La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, *op. cit.*, p. 110), on pourrait chercher des expressions picturales de la fusion entre l'homme et le cosmos dans le genre du paysage anthropomorphe, fondé sur le principe de la correspondance entre microcosme et macrocosme.
52 — Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique. Peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, *op. cit.*, p. 182.
53 — Arne Næss, *Écologie, communauté et style de vie* [1989], Paris, Dehors, 2013, p. 73.
54 — Rainer Maria Rilke, « La Huitième Élégie », *Élégies de Duino* [1923], dans *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, p. 548-549.

SENSATION OU SENTIMENT OCÉANIQUE ?

« Elle est retrouvée.
Quoi ? – L'Éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil. »
Rimbaud, 1873

C'est en se plongeant dans la pensée mystique que Romain Rolland a forgé l'expression « sentiment océanique ». Commentant sa lecture de *L'Avenir d'une illusion*, il écrit à Freud le 5 décembre 1927 : « Votre analyse des religions est juste. Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du *sentiment religieux* spontané ou, plus exactement, de la *sensation* religieuse, qui est toute différente des *religions* proprement dites, et beaucoup plus durable.

« J'entends par là : tout à fait indépendamment de tout dogme [...], le fait simple et direct de la *sensation de l'"éternel"* (qui peut très bien ne pas être éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique). [...] J'ai eu l'occasion de constater souvent sa riche et bienfaisante énergie, soit chez des âmes religieuses d'Occident, chrétiennes ou non chrétiennes, – soit dans des grands esprits d'Asie [...].

« Je suis moi-même familier avec cette sensation. Tout au long de ma vie, elle ne m'a jamais manqué ; et j'y ai toujours trouvé une source de renouvellement vital. En ce sens, je puis dire que je suis profondément "religieux", – et sans que cet état constant (comme une nappe d'eau que je sens affleurer sous l'écorce), nuise en rien à mes facultés critiques et à ma liberté de les exercer – fût-ce contre l'immédiateté de cette expérience intérieure [1]. »

Intellectuel français pacifiste, « dernier des grands romantiques », selon Malraux, prix Nobel de littérature en 1916, Romain Rolland est entré depuis peu en contact avec Freud qui souhaitait faire sa connaissance. Il poursuivra son élaboration du sentiment océanique dans une grande fresque en trois volumes sur la mystique hindoue qu'il enverra à Freud au tournant des années 1930.

La lettre dit en substance que le sentiment océanique serait le nom d'un proto-sentiment religieux, qu'on peut l'éprouver sans appartenir à aucune religion, et que les religions, avec leurs dogmes, sont allées jusqu'à le dénaturer. Plus loin, Rolland avance que ce sentiment est parfaitement compatible avec la raison et qu'il n'implique aucune croyance en l'immortalité.

1 — Henri et Madeleine Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland : correspondance 1923-1936. De la sensation océanique au « Trouble du souvenir sur l'Acropole »*, Paris, PUF, 1993, p. 303-304. Voir également l'excellent numéro de la revue *Le Grognard*, n° 19, *Autour du sentiment océanique*, septembre 2011.