

Georg Simmel (1858-1918), *Philosophie du paysage* (1912), in *Jardins et Paysages : une anthologie* – textes colligés par Jean-Pierre Le Dantec édit. De la Villette, coll. *Penser l'espace*, 1996, 2003 / SOURCE / Georg Simmel, *la Tragédie de la culture et autres essais*, chap. : « Philosophie du paysage », traduction de S. Comille et P. Ivernel, © édit. Rivages, Paris et Marseille, 1988.

Héritier de la critique kantienne, mais fortement influencé par Nietzsche, Georg Simmel est l'auteur d'une oeuvre profuse, proche à bien des égards de celle de Dilthey, qui, tout en ayant traité des questions les plus générales - dans le Problème de la philosophie de l'histoire (1892), la Religion (1906), Problèmes fondamentaux de la philosophie (1910), l'Initiation de la vie (1918), etc. - a pour singularité de s'être intéressée à des objets jusque-là peu abordés par la philosophie, comme l'argent ou la ville. Auteur d'une célèbre Sociologie (1908), Simmel s'est aussi intéressé à l'esthétique et il est, dans ce domaine, le premier à avoir proposé une réflexion proprement philosophique sur la notion de paysage, dans un court essai dont les thèses cardinales (le sentiment du paysage comme invention de l'époque moderne; le paysage comme oeuvre d'art « arrachée » au « sentiment unitaire de la grande nature » ; la Stimmung du paysage; etc.) se placent à un niveau élevé d'élaboration théorique. À telle enseigne que en matière de réflexion philosophique « paysagiste », on peut avancer qu'il existe un « avant Simmel » et un « après Simmel ».

PHILOSOPHIE DU PAYSAGE

D'innombrables fois, il nous arrive d'aller à travers la nature et de percevoir, avec l'es degrés d'attention les plus divers, arbres et eaux, collines et maisons, et les mille transformations en tous genres de la lumière et des nuages - mais remarquer tel détail, ou même contempler simultanément ceci et cela, ne suffit pas encore à nous donner conscience de voir un « paysage ». Pour en arriver là, il ne faut justement plus que tel contenu singulier du champ de vision captive notre esprit. La conscience doit avoir, au-delà des éléments, un nouvel ensemble, une nouvelle unité, non liés aux significations particulières des premiers ni composés de leur somme mécaniquement, pour que commence le paysage. Si je ne me trompe, on s'est rarement avisé qu'il n'y a pas encore de paysage quand toutes sortes de choses se trouvent juxtaposées sur un morceau de soi terrestre, et naïvement regardées. Quant au curieux processus de caractère spirituel qui avec tout cela engendre le paysage, je vais tenter maintenant de l'interpréter à partir d'un certain nombre de ses préalables et de ses formes.

Et d'abord : que les éléments visibles en un coin de la terre relèvent de la « nature » - éventuellement avec les oeuvres de l'homme qui s'intègrent à elle - et ne soient pas des tracés de rues avec grands magasins et automobiles, cela ne fait pas encore de ce /p.369/ lieu un paysage. Par le terme de nature, nous entendons la chaîne sans fin des choses, l'enfantement et l'anéantissement ininterrompus des formes, l'unité fluide du devenir, s'exprimant à travers la continuité de l'existence spatiale et temporelle. Quand nous appelons nature quelque réalité, nous désignons par là ou bien sa qualité intérieure, sa différence par rapport à l'art et à l'artifice comme par rapport à l'idéal et à l'historique; ou bien le fait que cette réalité doit passer pour le représentant symbolique de l'être global évoqué ci-dessus, et qu'en elle nous entendons le grondement de son flot. « Un morceau de nature », c'est à vrai dire une contradiction en soi; la nature n'a pas de morceaux-, elle est l'unité d'un tout, et dès qu'on en détache un fragment, ce dernier n'est plus entièrement nature, parce qu'il ne peut valoir pour tel qu'au sein de cette unité sans frontière, comme une vague de ce flux global qu'on appelle nature.

Quant au paysage, c'est justement sa délimitation, sa saisie dans un rayon visuel momentané ou bien durable qui le définissent essentiellement; sa base matérielle ou ses morceaux isolés peuvent toujours passer pour nature - représenté à titre de paysage, il revendique un être-pour-soi éventuellement optique, éventuellement esthétique, éventuellement atmosphérique, bref une singularité, un caractère l'arrachant à cette unité indivisible de la nature, où chaque morceau ne peut être qu'un lieu de passage pour les forces universelles de l'être-là. Regarder un morceau de sol avec ce qu'il y a dessus comme un paysage, c'est considérer un extrait de la nature, à son tour, comme unité ce qui s'éloigne complètement de la notion de nature.

Tel me paraît maintenant l'acte de l'esprit par lequel l'homme va modeler un groupe de phénomènes pour l'intégrer à la catégorie du paysage : ce sera une vision close et alors ressentie comme unité se suffisant à

elle-même, bien que liée à une étendue et à un mouvement infiniment plus vastes, bien que prise dans des limites n'existant pas pour le sentiment, logé à un niveau sous-jacent, de l'Un dans sa divinité, du Tout dans la nature. Constamment, les limites auto-tracées de chaque paysage respectif sont déjouées et dissoutes par ce sentiment, et le paysage, détaché violemment, autonomisé, est alors hanté par l'obscur prescience de ce contexte infini - de même qu'une oeuvre humaine se présente comme une production objective, responsable de soi, et pourtant demeure liée de façon difficile à exprimer, soutenue par elles et toujours manifestement traversée de leur flot. La nature, qui dans son être et son sens profonds ignore tout de l'individualité, se trouve remaniée par le regard humain - qui la divise et recompose ensuite des unités particulières - en ces individualités qu'on baptise paysages.

On a souvent observé que le « sentiment de la nature » proprement dit ne s'est développé qu'à l'époque moderne, et on n'a pas manqué de l'attribuer au lyrisme de celle-ci, à son romantisme, etc.; c'est, je crois, quelque peu superficiel. Les religions d'époques plus primitives révèlent justement à mes yeux un sentiment très profond de la « nature ». Par contre, le goût du paysage, ce produit bien spécial, est venu tardivement, parce que sa création, justement, exigeait de s'arracher à ce sentiment unitaire de la grande nature. L'individualisation des formes de vie intérieures et extérieures, la dissolution des attaches et des relations originaires au profit de réalités autonomes à caractère différencié - cette formule majeure de l'univers post-médiéval a permis aussi de découper le paysage dans la nature. Quoi d'étonnant si l'Antiquité ou le Moyen Âge ignoraient le *sentiment* du paysage; l'objet lui-même ne connaissait pas encore cette détermination psychique ni cette transformation autonome, dont le gain final fut confirmé avec la naissance de la peinture de paysage, et en quelque sorte capitalisé par elle.

Que la partie d'un tout devienne à son tour un ensemble indépendant, qui se dégage /p.370/ du précédent et revendique son droit face à lui - voilà peut-être la tragédie la plus fondamentale de l'esprit : elle parvient à son plein effet à l'époque moderne, où elle s'est emparée de la direction du processus culturel. Des multiples rapports dans lesquels sont intriqués hommes, groupes et productions, ressort devant nous, rigide, ce dualisme en vertu de quoi le détail aspire à devenir un tout, alors que son appartenance à un plus vaste ensemble lui concède juste le rôle d'un membre. Nous savons notre centre à la fois au-dehors et au-dedans de nous : d'une part, notre personne et notre oeuvre ne sont que les éléments de totalités qui exigent notre adaptation unilatérale à la division du travail - et d'autre part nous voulons néanmoins être et faire des ensembles achevés, reposant en eux-mêmes.

Tandis qu'en résultent des conflits et des ruptures sans nombre dans l'ordre social et technique, spirituel et moral, ce même modèle, face à la nature, produit la richesse conciliante du paysage, entité individuelle, homogène, apaisée en soi, qui cependant reste tributaire, sans contradiction, du tout de la nature et de son unité. Mais pour que naisse le paysage, il faut indéniablement que la pulsation de la vie, dans la perception et le sentiment, se soit arrachée à l'homogénéité de la nature, et que le produit spécial ainsi créé, après transfert dans une couche entièrement nouvelle, s'ouvre encore de soi, pour ainsi dire, à la vie universelle, et accueille l'illimité dans ses limites sans failles.

Mais, devons-nous demander au-delà, quelle est donc la loi qui détermine cette sélection et cet assemblage ? Car ce que nous dominons par exemple d'un regard ou au sein de notre horizon du moment, ce n'est pas le paysage, mais tout au plus sa matière - de même qu'un lot de livres juxtaposés ne fait pas encore « une bibliothèque », mais devient tel, sans qu'on retire ou qu'on ajoute un volume, à partir de l'instant où un certain concept unificateur l'embrasse pour lui imprimer forme. Sauf que la formule inconsciemment à l'oeuvre qui engendre le paysage comme tel ne se laisse pas établir aussi simplement, voire ne se laisse pas établir du tout en principe. Le matériau du paysage que livre la nature brute est si infiniment divers, si changeant de cas en cas, que les points de vue et les formes, qui, avec ces éléments composent l'unité de l'impression, seront très variables aussi.

La voie pour parvenir au moins à une estimation approximative me paraît passer par le paysage comme oeuvre d'art picturale. Car l'intelligence de tout notre problème tient au motif que voici : le paysage au sens

artistique naît lorsqu'on prolonge et purifie de plus en plus le processus par lequel le paysage au sens commun se dégage, pour tous, de l'impression brute qu'on a des choses de la nature prises en détail. Ce que fait l'artiste - soustraire au flux chaotique et infini du monde, tel qu'il est immédiatement donné, un morceau délimité, le saisir et le former comme unité qui désormais trouve en soi son propre sens et coupe les fils la reliant à l'univers pour mieux les nouer à soi - ce que donc fait l'artiste, c'est précisément ce que nous faisons aussi, dans de moindres dimensions, sans autant de principes, et sur un mode fragmentaire peu sûr de ses frontières, aussitôt que nous avons la vision d'un « paysage », au lieu d'une prairie et d'une maison et d'un ruisseau et d'un cortège de nuages.

Une des plus profondes déterminations de toute vie spirituelle et productive se dévoile ici. Ce que nous appelons culture renferme une série de formations obéissant à leur propre loi, qui se sont placées, par leur suffisance pure, au-delà de cette vie quotidienne mêlée à tant d'écheveaux, impliqués dans la pratique et le subjectif : j'ai nommé la science, la religion et l'art¹. [...] /p.371/

Nous tenons là également la formule essentielle de l'art. Complètement déraisonnable de déduire celui-ci de l'instinct mimétique, de l'instinct ludique ou d'autres sources psychologiques en soi étrangères : si assurément elles peuvent se mélanger à sa source authentique et co-déterminer ainsi son expression, l'art en tant que tel vient d'une dynamique proprement artistique. Non qu'il commence une fois l'oeuvre achevée. L'art vient de la vie, certes, mais parce que et dans la mesure où cette vie, comme elle est chaque fois et partout vécue, contient les énergies formatrices dont l'effet pur, autonomisé, apte à déterminer son objet, va donc s'appeler art. Aucun concept d'art, sans doute, n'opère lorsque l'homme s'exprime en paroles ou en gestes quotidiennement, ou lorsque sa vision modèle ses matériaux d'après le sens et l'unité. Mais dans tout cela, néanmoins, agissent des modèles qu'il nous faut bien appeler, après coup en somme, artistiques; et lorsque ceux-ci, obéissant à leur propre loi, dégagés du service les amalgamant à la vie, donnent forme à un objet en soi qui est leur produit pur - il s'agit justement là d'une « oeuvre d'art ».

C'est dans cette perspective élargie que se justifie notre interprétation du paysage à partir des fondements derniers modelant notre image du monde. Là où réellement nous voyons un paysage, et non plus un agrégat d'objets naturels, nous avons une oeuvre d'art *in statu nascendi*. Et quand on entend des profanes, confrontés à des impressions de paysage, dire si étonnamment souvent qu'ils voudraient bien être peintres pour retenir l'image, il n'y a pas là seulement le désir de fixer une réminiscence - lequel se manifesterait aussi, selon toute probabilité, devant beaucoup d'autres impressions d'un autre genre -, il y a également qu'avec une telle vision la forme artistique devient en nous vivante, agissante, et que, sans pouvoir accéder à cette créativité propre, elle vibre au moins du désir de celle-ci, de son anticipation antérieure.

La capacité artistique de chacun se réalise mieux dans la vision du paysage que, par exemple, dans celle des humains, et cela tient à bien des raisons. D'abord le paysage se dresse devant nous à une distance objective qui bénéficie au comportement artistique, mais ne s'obtient pas avec facilité ou immédiateté quand il s'agit de la vision d'autrui. Ce qui fait ici obstacle, ce sont les diversions dues à la sympathie ou à l'antipathie, les implications pratiques, et surtout ces prémonitions encore mal définies, du genre : que pourrait bien signifier pour nous l'individu en question s'il était un facteur de notre vie - sentiments très obscurs et très complexes, bien sûr, qui semblent pourtant influencer toute notre façon de voir les êtres, y compris les plus étrangers à nous.

À la difficulté de prendre une sereine distance vis-à-vis de l'image humaine, comparée au paysage, s'ajoute ce qu'il faut appeler la résistance de celle-là au processus de mise en forme artistique. Notre regard peut réunir les éléments du paysage en les groupant soit d'une façon soit d'une autre, il peut déplacer les accents parmi eux de bien des manières, ou encore faire varier le centre et les limites. Mais la figure de l'homme détermine par elle-même tout cela, elle effectue par ses propres forces la synthèse autour de son propre centre, et se délimite ainsi sans équivoque. Elle se rapproche donc déjà, dans sa configuration naturelle, de

¹ Suit une explication de cette thèse à propos de la religion et de la science (note de J.-P. Le Dantec).

Foeuvre d'art, et ce peut être la raison pour laquelle un regard moins exercé confondra plus vite, en tout état de cause, la photographie d'une personne avec la reproduction de son portrait qu'une photographie de paysage avec la reproduction du tableau de paysage. La refonte de l'apparence humaine dans l'oeuvre d'art est indiscutable; mais elle se fait à partir du donné immédiat de cette apparence, alors qu'on arrive au tableau de paysage en passant par un degré intermédiaire en plus, le modelage des éléments naturels en « paysage » ordinaire, auquel ont /p.372/ déjà contribué forcément les catégories esthétiques, et qui donc se trouve sur la voie de l'oeuvre d'art, qui est leur produit pur, autonomisé.

L'état présent de notre esthétique ne nous permet guère d'aller au-delà de ce constat théorique. Car les règles que la peinture de paysage sut élaborer pour le choix de l'objet et du point de vue, pour l'éclairage et l'illusion spatiale, pour la composition et l'harmonie climatique, seraient sans doute aisées à critiquer, mais, dans l'évolution menant de l'impression première des choses prises dans leur singularité jusqu'au tableau de paysage, elles concernent le segment au-delà du stade de la perception générale du paysage. Ce qui conduit jusqu'à ce stade-ci est accepté et supposé sans aucune prévention par ces mêmes règles et donc ne saurait, bien que semblablement dirigé vers la création artistique, se lire en celles-là, qui norment l'esthétique au sens plus étroit.

Un de ces éléments modeleurs impose de manière inéluctable sa problématique au plus profond. Le paysage, disions-nous, naît à partir du moment où des phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité, différente de celle que peuvent embrasser dans leur champ de vision le savant et sa pensée causale, l'adorateur de la nature et son sentiment religieux, le laboureur ou le stratège et leur orientation finalisée. Le support majeur de cette unité est sans doute ce qu'on appelle la *Stimmung*² du paysage. Chez un homme, nous entendons sous ce mot l'unité qui colore constamment ou actuellement la totalité de ses contenus psychiques, unité qui ne constitue rien de singulier en soi ni même n'adhère, dans beaucoup de cas, à quelque singulier aisément indicable, mais qui néanmoins représente le général où se rencontrent maintenant toutes ces particularités. Or, il en va de même pour la *Stimmung* du paysage : elle pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable - mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme.

Cette étrange difficulté à localiser la *Stimmung* d'un paysage s'approfondit avec la question suivante : dans quelle mesure la *Stimmung* se fonde-t-elle en lui objectivement, étant donné qu'elle est un état psychique et réside par là dans le réflexe affectif du spectateur, et non dans les choses extérieures dépourvues de conscience ? Autant de problèmes qui se recoupent dans notre sujet d'intérêt propre : si la *Stimmung* est un facteur essentiel, et même peut-être le facteur essentiel qui réunit les morceaux en un paysage dès lors ressenti dans son unité -comment cela se peut-il, alors que le paysage possède une *Stimmung* à partir du moment où il est vu comme unité, et n'en possède donc pas avant, lorsqu'il se réduit à la simple somme de ses morceaux disparates ?

Il ne s'agit pas là de complications artificielles : elles sont au contraire impossibles à éviter, comme bien d'autres du même genre, dès que le vécu simple, comme tel indivis, est décomposé en éléments par la pensée et demande à être compris désormais à travers les rapports et les raccords entre lesdits éléments. Or, cette idée, justement, va peut-être nous permettre d'avancer. La *Stimmung* du paysage et l'unité perceptible de celui-ci ne seraient-elles point, en réalité, une seule et même chose, considérée sous deux aspects ? Un seul et même moyen, exprimable en deux, par lequel l'âme du spectateur instaure le paysage, tel paysage précis à chaque fois, à l'aide de ces morceaux juxtaposés.

Ce comportement ne serait pas sans analogies. Quand nous aimons quelqu'un, nous semblons d'abord en avoir une image peu ou prou homogène, sur laquelle s'oriente /p.373/ alors le sentiment. Mais en réalité, la personne regardée objectivement d'abord est tout autre que la personne aimée, et celui qui éprouve un

² *Stimmung* : admettons que ce terme, bien connu mais intraduisible en français, évolue entre « atmosphère » et « état d'âme » (n.d.t.).

sentiment exact ne saurait justement dire si la transformation de l'image a provoqué l'amour ou si l'amour a provoqué la transformation de l'image. Il en va de même quand nous recréons en nous le sentiment déposé dans un poème lyrique. Si ce sentiment n'était immédiatement présent pour nous dans les mots entendus, ceux-ci ne constitueraient pas un poème à nos yeux, mais un acte de simple communication -et si intérieurement nous ne les recevions comme un poème, jamais, d'autre part, nous ne pourrions éveiller ce sentiment au fond de nous.

Face à tout cela, c'est apparemment mal poser la question que de se demander si notre vision unitaire de la chose est première ou seconde par rapport au sentiment concomitant. Il n'y a entre eux aucune relation de cause à effet, tout au plus devraient-ils passer tous deux aussi bien pour la cause que pour l'effet. Ainsi, l'unité qui instaure le paysage en tant que tel, et la *Stimmung* qui passe de lui à nous et par quoi nous l'embrassons, ne représentent que les éléments analysés après coup d'un seul et même acte psychique.

Alors, une lumière vient éclairer l'obscur problème signalé plus tôt, à savoir : de quel droit la *Stimmung*, processus affectif exclusivement humain, vaut-elle pour une qualité du paysage, c'est-à-dire d'un complexe d'objets naturels inanimés ? Ce -droit serait illusoire si le paysage, au vrai, consistait en une pareille juxtaposition d'arbres et de collines, d'eaux et de pierres. Or n'est-il pas déjà, lui aussi, une formation spirituelle ? On ne peut nulle part le tâter ou le fonder dans l'ordre purement extérieur, il ne vit que par la force unifiante de l'âme, comme un mélange étroit entre le donné empirique et notre créativité, mélange que ne saurait traduire aucune comparaison mécanique. En possédant ainsi toute son objectivité comme paysage dans le ressort même de notre activité créatrice, la *Stimmung*, expression ou dynamique particulières de cette activité, a pleine objectivité en lui.

Le sentiment n'est-il donc pas- à l'intérieur du poème lyrique, une incontestable réalité, aussi indépendante de tout arbitraire et de toute humeur subjective que le sont le rythme et la rime eux-mêmes, bien que dans les mots particuliers qui sont engendrés par le processus naturel de formation des langues, et dont la succession va constituer extérieurement le poème, ne soit décelable aucune trace d'un tel sentiment ? Mais puisque le poème, en tant que formation objective justement, est déjà une production de l'esprit, le sentiment devient à son tour une réalité objective, aussi peu dissociable de la première que les vibrations de l'air atteignant notre oreille ne peuvent être dissociées du son avec lequel, en nous, elles deviennent réalité.

Seulement, par *Stimmung*, nous ne devons pas entendre ici un de ces concepts abstraits sous lesquels nous subsumons l'élément général de *Stimmungen* très diverses pour mieux les désigner : serein ou sérieux, héroïque ou monotone, animé ou mélancolique, ainsi nommons-nous le paysage, laissant donc sa propre *Stimmung* immédiate se diffuser à un niveau qui à vrai dire s'annonce aussi secondaire psychiquement, et ne retient de la vie originaire que les échos non spécifiques. Au contraire de tout cela, la *Stimmung* d'un paysage, dont il est ici question, n'est la *Stimmung* que de ce paysage-là et rien de plus; elle ne se confondra jamais avec celle d'un autre, bien que toutes deux se laissent peut-être saisir sous le concept général, par exemple celui de mélancolique. On prêtera peut-être de pareilles *Stimmungen* au paysage antérieurement achevé; mais la *Stimmung* qu'il a en propre immédiatement, et qui deviendrait autre dès qu'on modifierait /p.374/ la moindre ligne, celle-là donc est innée au paysage, et indissolublement liée à l'émergence de son unité formelle.

C'est une erreur courante, retardant la compréhension des arts plastiques, et même de la vision en général, que de chercher la *Stimmung* du paysage dans les seuls concepts généraux de la sensibilité lyrico-littéraire. La *Stimmung* authentiquement et individuellement propre à un paysage se laisse aussi peu désigner par de telles abstractions que sa vision même se laisse décrire à l'aide de concepts. A supposer même que la *Stimmung* se résume au sentiment déclenché par le paysage chez le spectateur, un pareil sentiment aussi, dans sa détermination effective, n'en restera pas moins lié exclusivement à ce paysage précis, sans permutation possible, et il faudra que je commence par effacer l'immédiat réel de son caractère pour que je puisse le ramener au concept général du mélancolique ou du gai, du sérieux ou de l'animé.

La *Stimmung* signifiant donc le général de tel paysage précis, indépendamment de tout élément particulier, mais non le général de multiples paysages, on est autorisé à la désigner, elle et le devenir du paysage en question - c'est-à-dire la mise en forme unitaire de tous ses éléments particuliers - comme un seul et même acte, et cela comme si les diverses énergies de notre âme, perceptives et affectives, chacune dans sa tonalité, ne disaient *unisono* qu'un seul et même mot. Là où, devant le paysage par exemple, l'unité de l'existence naturelle s'efforce de nous intégrer à son tissu, la déchirure entre un moi qui voit et un moi qui sent se révèle doublement aberrante. C'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir, scindés après coup en instances isolées par la réflexion. L'artiste est juste celui qui accomplit cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même, tandis que nous autres, nous restons davantage liés à cette substance, et en conséquence nous gardons toujours l'habitude de percevoir tel élément et tel autre, là où l'artiste en réalité ne voit et ne crée que le « paysage ». /p.375/

© Rivages pour la présente traduction