Studi di estetica, anno LIV, IV serie, 1/2026
ISSN 0585-4733, ISSN digitale 1825-8646, DOI 10.7413/1825864763

Germana Alberti

Le paysage et l'œuvre d'art
Rencontres et rétroactions

Abstract
This paper explores the relationship between the work of art as an aesthetic object and the experience of landscape. This nexus – frequently emphasized in the history of aesthetics – may be understood either as conflictual and asymmetrical or as symbiotic, and even as simultaneously both. More specifically, two different perspectives within phenomenological aesthetics – those of Henri Maldiney and Mikel Dufrenne – will be examined in order to identify their internal paradoxes and theoretical difficulties.

Keywords
Ontology of landscape, *Phenomenological aesthetics*, *French phenomenology*

Received: 05/02/2025
Approved: 24/02/2026
Editing by: Agostino Bertolotti

© 2026 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0
germanaalberti@virgilio.it (Università di Roma Tor Vergata)

1. *De l'œuvre au sentir et du sentir à l'œuvre*

Qu'il existe une relation entre le paysage (compris comme l'observation d'une portion de nature) et l'œuvre d'art (notamment celle picturale) a été souligné, même de manière non systématique, dans de nombreuses réflexions esthétiques et pas seulement: il suffit de rappeler les observations de Oscar Wilde (1998) ou de Alain Roger (1997) selon lesquelles la nature imite l'art (la peinture de paysage, c'est-à-dire, nous éduque à regarder la nature), mais aussi la persistance de l'idée selon laquelle l'art serait une imitation de la réalité ou de la nature (Halliwell 2002), pour ne citer que la pensée contemporaine. La présence d'une relation étroite entre l'œuvre d'art et l'expérience esthétique de la nature, comme cela a été bien établi, peut déjà être retracée dans l'étymologie de certains termes désignant le paysage (*paysage*; *paisaje*; *paesaggio*) ou son observation (*panorama*): contrairement à ce qui se passe dans la langue anglaise ou allemande où les mots *Landscape* et *Landschaft* indiquent une "portion de territoire", ces termes d'origine latine ne désignaient pas initialement un territoire réel, mais plutôt sa représentation picturale selon un genre ou une technique artistique (D'Angelo 2021). En somme, l'expérience esthétique de la nature et celle de l'œuvre d'art semblent avoir besoin l'une de l'autre pour exister.

Il s'agit donc d'une relation féconde, qui toutefois, n'étant pas exempte d'ambiguïtés et de problématiques, mérite encore d'être approfondie. Nous soutenons qu'une thématisation remarquable et originale du rapport existant entre la jouissance de l'œuvre et celle du paysage a été apportée par l'esthétique phénoménologique. Cet aspect, à notre avis, n'est pas fortuit, dans la mesure où, dans cette esthétique plus que dans d'autres, une coïncidence entre l'esthétique comme théorie de l'art et l'esthétique comme théorie du sentir, ou encore une coïncidence entre l'expérience esthétique comme expérience de l'œuvre et l'expérience esthétique comme expérience tout court se produit (Escoubas 1991, 1998; Maldiney 1994; Barbaras 1998). Et cela, notamment, pour deux raisons – ou de par la présence de deux "mouvements" métaphoriques – que nous exposons ci-dessous et que nous analyserons ensuite plus en détail.

1) D'une part, les philosophies phénoménologiques ont souvent attribué une primauté cognitive à l'expérience artistique, dans la mesure où ce serait principalement celle-ci qui nous permettrait d'effectuer la réduction phénoménologique (Escoubas 1991, 1998). Comme il est connu, Husserl lui-même avait déjà relevé une analogie fondamentale entre l'attitude esthétique et l'attitude phénoménologique, celle d'une attention portée

aux modalités mêmes de l'apparaître (Husserl 1991). La conjonction entre l'expérience de l'œuvre et l'expérience tout court, cependant, ne concerne pas tant la philosophie husserlienne, étant donné que cette dernière garde toujours une séparation nette entre l'attitude esthétique et l'attitude ordinaire, mais elle concerne plutôt de nombreuses phénoménologies post-husserliennes. Dans celles-ci, le rapport entre réduction phénoménologique et expérience esthétique, loin de s'épuiser dans la simple reconnaissance d'une analogie, devient à certains égards une identité, qui finit par brouiller les frontières entre la perception des phénomènes en général et la perception artistique, en attribuant une primauté révélatrice à cette dernière. Autrement dit, si chez Husserl l'expérience esthétique est *comme si* elle accomplissait une réduction phénoménologique, dans de nombreuses phénoménologies ultérieures elle seule permettrait d'accomplir cette réduction[1]. En résumé, l'expérience esthétique de l'œuvre d'art serait essentielle tant pour définir la méthode phénoménologique elle-même, que pour révéler l'essence de ce qui apparaît ou de l'expérience tout court, y compris, donc, l'expérience de la nature. La philosophie du sentir ou de la perception devient ainsi une philosophie de l'art, et l'expérience esthétique une expérience de l'œuvre.

2) D'autre part, l'implication de ce qui vient d'être dit est que la fonction de l'art finit par être principalement celle de faire ressentir un sensible qui n'est pas donné à la perception (un invisible), l'art ne pouvant être compris qu'à la lumière de celui-ci (Saison 1999). L'esthétique comme théorie ou ontologie de l'art en vient en fait à être subordonnée à une esthétique comprise comme théorie du sentir. En effet, l'œuvre d'art n'est le plus souvent pas prise en considération en tant qu'artefact, et l'expérience esthétique qui en est faite n'est pas à proprement parler suscitée par l'œuvre *stricto sensu*: l'œuvre est plutôt vue comme le "lieu" où se manifeste et où est éprouvée une dynamique sensible, une phénoménalité, dont le sens et l'origine transcendent l'œuvre elle-même. Une œuvre qui ne peut donc être comprise qu'à la lumière de ce qui la dépasse: le monde ou la nature. La philosophie de l'art se réduit finalement à une philosophie du sentir, et toute expérience peut devenir esthétique.

Sans entrer dans le bien-fondé de la manière dont ces deux hypothèses générales peuvent s'appliquer jusqu'au bout à toutes les esthétiques phénoménologiques, elles peuvent néanmoins nous expliquer pourquoi,

[1] Nous pensons, en particulier, au rôle révélateur attribué à l'œuvre d'art dans les philosophies de Martin Heidegger (l'œuvre comme "mise en œuvre de la vérité"), Michel Henry, Maurice Merleau-Ponty, Henri Maldiney, Mikel Dufrenne.

dans ces dernières, l'expérience de l'œuvre d'art et l'expérience du paysage sont souvent liées. Plus précisément, nous allons maintenant examiner comment les deux dynamiques analysées émergent différemment, dans le cadre d'une théorie du paysage, au sein de deux esthétiques phénoménologiques différentes: celle de Maldiney et celle de Dufrenne.

2. *Premier mouvement: l'expérience de l'œuvre d'art nous dévoile le paysage ou le fait exister*

Il est connu que la philosophie de Maldiney reprend nombre des présupposés de la pensée du psychopathologue allemand Erwin Straus, dont il emprunte avant tout la distinction entre expérience pathique et expérience gnosique[2], et dont il contribuera à diffuser la pensée en France à partir des années 1970. Ce qui caractérise la dimension pathique c'est l'inséparabilité des aspects sensoriels et moteurs – concept que Straus approfondit en mettant en évidence le lien indissoluble entre l'écoute musicale engendrant un rythme et le mouvement dansant –, mais aussi l'expérience spatiale d'une tension entre proximité et éloignement (Straus 1992, 2000).

Pour Maldiney, tout ce que Straus dit explicitement sur la relation entre musique et danse peut être étendu, sur la base de ses principes, à tous les arts: "en mettant l'accent essentiel sur le proche et le lointain, Straus pose le fondement d'une phénoménologie de l'espace artistique" (Maldiney 2012: 199). Tout art est indissolublement musique et danse: Van Gogh, Gauguin, Kandinsky auraient évoqué le moment musical de la peinture, se référant d'abord au rythme coloré. L'art, en particulier la peinture, serait donc ce qui nous permet de faire l'expérience pathique de l'espace, bien que par le biais de ce sens de la vue que Straus associait plutôt à l'expérience gnostique (Maldiney 2012: 194-200). Ce dernier l'aurait pressenti, sans toutefois aller jusqu'au bout, en affirmant que: "la peinture du paysage ne représente pas ce que nous voyons, en particulier ce que nous remarquons en considérant un lieu donné […] elle rend l'invisible visible" (Straus 2000: 382). Grâce à la peinture de paysage, en effet,

[2] La première – qui s'identifie à un sentir pré-réflexif – est la manière primaire par laquelle le sujet participe au monde et fusionne avec lui; la seconde – qui s'identifie à la perception partagée intersubjectivement et exprimée linguistiquement – est une modalité de la connaissance visant à saisir les propriétés de l'objet dans un espace-temps objectif et universel (Straus 2000).

nous prenons conscience de l'existence même de l'espace pathique du paysage, de la remise en question des paradigmes ordinaires du proche et du lointain. Pourquoi? Dans l'art, ce qui est vu ne tend pas à se transformer en "perception"; nous sommes amenés à éprouver une temporalité et une spatialité différentes de celles ordinaires: dans le tableau, c'est déjà la toile plane qui nous dit que nous sommes dans un espace différent de celui de la perception ordinaire, dans un espace différent de celui tridimensionnel (Maldiney 2000). L'espace du tableau n'est qu'un espace potentiel, une pure ouverture donc: dans l'art pictural le paysage devient "l'ouvert" (Maldiney 2012: 197).

À proprement parler, cette révélation de l'espace pathique ne se produit cependant pas dans n'importe quel type de représentation artistique. Maldiney observe en effet que la peinture occidentale s'est souvent limitée à représenter des objets distincts, en éludant leur interdépendance, ainsi que le vide et la profondeur. C'est plutôt dans la peinture de paysage chinoise représentant l'eau et la montagne (*Shan shui*) – dont Maldiney voit un correspondant, en Occident, dans la peinture hollandaise du XVII[e] siècle représentant le ciel et la terre –, ou encore dans certaines représentations de paysages impressionnistes, que ce phénomène se manifesterait de manière plus évidente: ici une autogenèse de l'espace, une situation d'échange dynamique entre le proche et le lointain se produirait (Maldiney 2012: 198; Maldiney 2000: 132-6). Dans la peinture de paysage chinoise, en particulier, le vide n'est pas conçu et traité comme une absence, mais comme un espace alternatif à celui occupé par l'objet individuel: il coïncide précisément avec une ouverture totale et originaire, il devient la dimension dans laquelle quelque chose peut apparaître[3]. On peut en dire autant du concept de "mutation" présent dans la philosophie chinoise, qui recèle en lui-même la référence à un champ de tensions parmi lesquelles, encore une fois, celles entre le proche et le lointain (Maldiney 2003a: 25, 176-9). Ce n'est pas un hasard si trois types de distances sont présents dans la théorie picturale chinoise: de haut en bas, de bas en haut et d'ici au loin, autant de manières d'exprimer la diversité

[3] Pour souligner le caractère non thématisable du vide, sa présence-absence, Maldiney se réfère souvent au peintre et théoricien de l'art chinois Shitao, qui, à travers le concept de "pinceau-encre", avait mis en évidence qu'une peinture – mais aussi une calligraphie – véritablement accomplie est celle qui unit les traits décidés du pinceau (la présence) aux traces plus fuyantes de l'encre (l'absence) (Maldiney 2003b: 277; Shitao 2000).

des espaces vécus (Maldiney 2012: 197-200; Maldiney 2000: 113-43)[4]. Cela se constaterait également dans les paysages du peintre hollandais Jan van Goyen, qui y propose une tripartition analogue: dans ses tableaux, il n'y a pas une simple alternance d'objets proches et lointains, mais une alternance entre des éléments qui s'étendent et des éléments qui se replient. Dans la peinture de paysage, on peut alors parler, plus précisément, d'"uni-muldimensionnalité de l'espace, dont la saisie unitaire précède toute construction *volumétrique*" (Maldiney 2003b: 113).

À cet égard, et comme on le sait, la notion de rythme – elle aussi empruntée à la pensée de Straus et comprise comme l'essence de l'espace pathique – s'avère également cruciale. L'œuvre d'art nous ferait découvrir de manière pure le rythme, interprété non comme ce qui est dans l'espace mais comme ce qui le crée: "l'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de l'*aisthesis*" (Maldiney 2012: 208). Mais qu'est-ce que le rythme dans l'œuvre d'art picturale? C'est ce qui met en forme et délimite le sensible lui permettant d'apparaître sans le réduire à un objet, c'est ce qui met en relation les opposés: dans le tableau, la représentation n'est donc qu'un aspect dérivé. Voici alors que le rythme constitue la véritable forme de l'œuvre (Maldiney 2012: 154). L'œuvre picturale, avec son rythme, nous montre la réalité (dans notre cas le paysage) comme un champ dans lequel une expérience pathique peut surgir, à travers un processus d'abstraction qui ne doit pas être compris comme un genre artistique mais comme le fait de montrer sous un jour inhabituel le donné (Maldiney 2000)[5]. L'expérience artistique est donc un être ouvert ou disponible au sentir rythmique, et l'artiste est celui qui est sensible aux aspects pathiques et kinesthésiques qu'il saisit: il est cet "ici" particulier qui caractérise l'expérience pathique ("j'y suis") (Maldiney 2012: 196, 201-30, 291).

L'essence de l'espace du paysage nous est révélée par cette peinture qui transpose sur la toile les premières sensations rythmiques inexprimables éprouvées au contact de ce dernier, ainsi que les phénomènes – en particulier celui de la lumière – saisis au moment même de leur apparition. C'est aussi pour cette raison que Maldiney considère l'Impressionnisme – et en particulier la peinture de Cézanne – comme l'un des exemples les plus accomplis de représentation de paysage, auquel il consacre

[4] Pour une reconstruction documentée de la relation entre Maldiney et la pensée chinoise, voir Jiang 2016.

[5] Pour une compréhension du sens à attribuer au concept d'abstrait, exposé par Maldiney dans *Ouvrir le rien, l'art nu*, cf. Escoubas 2002.

à la fois des textes structurés et des réflexions dispersées (Maldiney 2000: 137-43; Maldiney 2003a: 18-27; Maldiney 2003b: 21-35; Maldiney 2012: 153-5, 171-3, 249-53; Maldiney 2014: 250-1). Dans les tableaux de Cézanne, la montagne Sainte-Victoire (qui est le paysage "dans ce sens qu'elle le fait être") émerge majestueusement, irradiant sa présence partout et transformant l'espace environnant. Le rythme y est rendu par le contraste entre les couleurs chaudes, qui suggèrent l'expansion, et les couleurs froides, qui évoquent la contraction, contrastes qui l'emportent sur les figures individuelles:

> Les moments constitutifs d'un tableau de Cézanne sont bien des événements issus du fond, comme le sont les confuses sensations primitives, mais aucun ne commet l'injustice d'exister seul. Ils coexistent tous dans un même rythme, qui implique la simultanéité en profondeur du temps. (Maldiney 2003a: 26)

Même les oscillations et les clignotements des couleurs raréfiées dans certains tableaux de Monet et Renoir dépassent le simple positionnement local des objets, conférant à l'espace pictural une dynamique rythmique propre (Maldiney 2000: 140)[6].

Si, chez Maldiney, l'œuvre d'art nous permet de saisir l'essence du paysage naturel, il en va de même chez Dufrenne, à la différence que, dans certains passages de ses textes, on peut même en arriver à parler d'une "création" du paysage par l'œuvre artistique. Avant d'examiner comment et en quel sens cela se produit, il est utile de faire une autre remarque préliminaire: étant donné que l'esthétique dufrennienne s'intéresse davantage à esquisser une ontologie de l'œuvre d'art, dans sa pensée, bien plus que dans celle de Maldiney, l'œuvre d'art et le paysage naturel établissent une relation qui n'est pas seulement de fondation réciproque mais aussi "conflictuelle". Parfois, en effet, Dufrenne soulignera comment l'œuvre artistique seule peut revendiquer le statut d'objet esthétique, en minimisant ainsi la portée révélatrice de l'expérience esthétique de la nature; d'autres fois, comment seule l'expérience du paysage naturel permet une fusion avec la réalité porteuse d'une expérience esthétique authentique (Dufrenne 1953, 1967a). Commençons donc, dans ce cas aussi, par analyser la présence d'un "premier mouvement": celui qui considère l'expérience du paysage comme dérivée ou subordonnée à celle de l'œuvre d'art.

[6] Pour un aperçu des différents sens dont se charge la notion de rythme chez Maldiney cf. Sauvanet 2014.

Dans la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Dufrenne souligne comment, n'ayant pas été créé par un artiste, le paysage naturel est dépourvu de forme, de sens et de cohésion; en somme, il est dépourvu d'une expressivité d'ordre affectif claire et cohérente qui lui permette de se présenter comme objet esthétique. Si, au contact de la nature, nous avons l'impression d'éprouver des sentiments esthétiques, cela se produit soit parce qu'ils sont simplement projectifs (c'est-à-dire, non déclenchés par des qualités intrinsèques du paysage, mais projetés par le sujet percevant), soit parce que les objets naturels sont insérés dans un certain contexte:

> Ces objets si proches de la nature sont esthétisés, comme l'est la nature, par un regard qui les fixe et les compose comme un tableau et se tient devant eux à distance de tableau. (Dufrenne 1953: 138)

> Une chaumière séduit l'œil artiste par l'accord qu'elle forme avec des fleurs à demi-sauvages, le creux d'un vallon, l'ombre d'un chêne; c'est comme élément de la nature qu'elle plaît, et non pour ce qu'elle est. (Dufrenne 1953: 136)

L'œuvre d'art, au contraire, se constitue comme objet esthétique précisément parce qu'elle parvient, de manière autonome, à induire chez le sujet une attitude de type esthétique. En utilisant une terminologie propre à la pensée néo-phénoménologique (Griffero 2016: 97-100), nous pourrions exprimer cet aspect en affirmant que l'œuvre d'art, chez Dufrenne, revêt un caractère "autoritatif", en ce sens qu'elle s'impose au sujet et à ce qui l'entoure: "que le mot devienne poésie et je ne puis plus le consommer ainsi [de manière ordinaire], il s'impose avec tant de force, si pressant et si neuf, que je ne puis le réciter qu'avec respect" (Dufrenne 1953: 139). Pour cette raison, l'objet esthétique revendique également l'espace qui l'entoure comme sa "propriété", tel que l'espace du silence qui se crée lors de la jouissance des arts performatifs. Il ne s'agit en effet pas d'un "espace" construit ou créé par les sujets, mais d'un espace dont l'objet esthétique *s'empare*:

> Ce milieu n'est pas saisi comme le fait de nos précautions ou de notre recueillement; il est si bien requis par l'objet esthétique qu'il semble en être une propriété: le silence qui se fait dans la salle lorsque la baguette du chef s'est levée ou que sont frappés les trois coups, ce n'est pas un silence que le public fait en se taisant, c'est un silence que l'œuvre apporte comme son messager: il fait partie de l'œuvre comme le cadre du tableau, il est perçu comme un objet, le commencement de l'objet esthétique […]. (Dufrenne 1953: 203)

Dufrenne utilise une expression très évocatrice et efficace pour décrire ce caractère autoritatif ou l'"impérialisme souverain" de l'œuvre d'art, en parlant d'un "caractère tentaculaire" de l'objet esthétique, caractère qui, même avec l'utilisation d'autres expressions, est souligné à plusieurs reprises par l'auteur à propos de tout type de perception esthétique-artistique: "Ainsi se manifeste déjà […] le caractère tentaculaire de l'objet esthétique: il esthétise ses alentours en les intégrant à son propre monde, il en fait les provinces de son royaume, les serviteurs de sa puissance" (Dufrenne 1953: 204).

Ces prémisses étant posées, nous pouvons maintenant comprendre pourquoi, chez Dufrenne, l'expérience esthétique de l'œuvre d'art ne possède pas seulement une priorité gnoséologique et ontologique par rapport à l'expérience esthétique du paysage, mais finit, dans certains cas, par "créer" le paysage naturel lui-même. Dans ce cas, cependant, l'œuvre d'art que nous devons considérer n'est pas comme auparavant la peinture de paysage, mais l'œuvre d'art architectural: d'une part, parce qu'elle se dresse souvent dans un environnement naturel ou à proximité de ce dernier; d'autre part, parce que, en raison de certaines de ses caractéristiques, elle exerce une influence esthétisante plus forte que celle d'autres formes artistiques (l'architecture serait ainsi "le plus impressionnant des arts"). Mais pourquoi? Parce qu'en tant qu'œuvre d'art éminemment spatiale et enracinée dans l'environnement, ou dans les lieux de vie commune, le monument ne peut pas compter sur cette distance des spectateurs et de la réalité environnante dont bénéficient les autres œuvres d'art (le cadre dans le cas du tableau; la scène dans le cas des arts performatifs; l'isolement intérieur dans le cas de la poésie et de la prose). Voilà donc que, pour se tailler son propre espace esthétique, l'œuvre architecturale devra s'en emparer plus violemment que les autres œuvres. Et elle le fait en "esthétisant" (c'est-à-dire en rendant "esthétique" ou semblable à elle) tout ce qui l'entoure, notamment l'environnement naturel proche (Dufrenne 1953: 202-5, 237): même s'il ne peut surgir que grâce à cet environnement, le monument opère sur lui une "métamorphose paradoxale", car "il annexe ce voisinage indiscret et exerce sur lui sa royauté esthétique" (Dufrenne 1953: 204). Ce qui devient son arrière-plan, c'est-à-dire ce qui est vécu à la lumière de la présence du monument, c'est à la fois l'espace depuis lequel nous le regardons (un parc, la ville), et l'espace que grâce à lui nous regardons (le parc ou une portion de ciel vus depuis l'une de ses fenêtres). Ce qui entoure le bâtiment se teint des mêmes qualités affectives qui lui appartiennent, elles sont "comme une basse qui porte la voix claire des monuments" (Dufrenne 1953: 237):

> Par la magie du château, à Versailles, le parc, et le ciel, et la ville, reçoivent une qualité nouvelle; je ne peux plus les percevoir comme des objets ordinaires. […] ces séparations elles-mêmes, et tout l'environnement auquel elles font allusion, sont convertis par l'œuvre en sa propre substance. (Dufrenne 1953: 205, 207)

> L'objet esthétique exerce un impérialisme souverain: il neutralise son environnement pour l'esthétiser; le parc devient un décor pour la statue comme le mur un fond pour la fresque. (Dufrenne 1967b: 200)

Dufrenne se demande donc où s'arrête exactement cette influence magique exercée par l'œuvre architecturale et s'il est possible d'en circonscrire les limites. La réponse est que, cette influence étant indéfinissable, elle s'arrête là où s'arrête notre regard: pas forcément un regard au sens propre, mais "un regard au moins possible" (Dufrenne 1953: 206).

Enfin, l'œuvre d'art – et en particulier l'œuvre architecturale, du fait qu'elle occupe un espace qui a autrefois été un lieu de vie ordinaire – semble exercer son influence esthétisante et "tentaculaire" non seulement sur l'espace mais aussi sur le temps. Comme le note Dufrenne (quoique en passant), la qualité affective émanant de ses environnements et de ses objets nous amène même à ressentir différemment le passé qui concerne ces lieux et ceux qui les entourent, à transformer l'histoire elle-même en objet esthétique, sans trop nous soucier de ce que nous avons appris à travers une connaissance historique plus objective et rigoureuse:

> Même l'histoire, dont le monument me parle peut-être, est promue à la dignité esthétique: sa vérité n'est plus dans le récit qu'on peut faire d'événements dont les mécanismes se compliquent à perte de vue, elle est dans l'image – images de la Cour, images d'un monde précieux, de cérémonies bien réglées, d'attitudes nobles comme celles des statues – qui donne un clair visage au passé et refoule les scrupules de l'historien. L'œuvre devient le sujet des objets où elle règne, elle aimante le milieu comme fait selon Sartre le regard d'autrui: tout converge vers elle et se transforme par elle. (Dufrenne 1953: 205-6)

En résumé: l'œuvre d'art architecturale – en exerçant un rayonnement expressif encore plus "envahissant" que les autres œuvres en raison de ses caractéristiques qui viennent d'être décrites – transforme la physionomie du milieu environnant, le métamorphosant lui aussi en objet esthétique: elle "crée" le paysage. La tonalité affective de ce dernier est une extension de celle de l'œuvre.

Il faut dire que, dans certains écrits ultérieurs, comme nous le verrons, Dufrenne en viendra à concevoir différemment cette idée du paysage. Et pourtant, même dans l'un de ses derniers textes consacrés à l'exaltation

de l'expérience esthétique de la nature, le paysage ne semble obtenir une dignité esthétique autonome que dans la mesure où il est lui aussi conçu comme une œuvre d'art, qui, encore une fois, transformerait les objets qui tombent dans sa propre sphère d'influence par son rayonnement "tentaculaire". Le Cap Ferrat (site touristique décrit dans l'essai homonyme de Dufrenne), en effet, n'est pas seulement un objet esthétique (un objet esthétisé par des sujets), mais une œuvre d'art dont il est lui-même l'artiste ou le poète, une œuvre qui finit par engendrer et capturer ses habitants, par les inspirer, par les influencer, de sorte que, en soignant leurs jardins, en animant une salle de bistrot, en prenant le soleil ou en admirant les feux d'artifice, ils deviennent des "acteurs qui jouent le Cap", des acteurs grâce auxquels le Cap peut exister ou bien ils deviennent certaines de ses composantes (Dufrenne 1996: 136-7). Encore une fois, donc, le paysage n'existe que parce qu'il est créé par une "œuvre".

3. *Deuxième mouvement: l'expérience du paysage ou de la nature est à l'origine de celle de l'œuvre d'art*

Après avoir analysé l'importance que revêt l'œuvre d'art pour la perception, la compréhension ou l'existence du paysage, nous pouvons constater comment, à l'inverse, l'expérience du paysage naturel est à l'origine de l'expérience esthétique de l'œuvre d'art.

Dans le cas de Maldiney, cet aspect met à profit, entre autres, la célèbre association faite par Straus entre l'expérience pathique et "l'espace du paysage" d'une part, et entre l'expérience gnosique et "l'espace de la géographie" d'autre part (Straus 2000: 378-83). Le premier est un espace affectivement orienté dont le centre est déterminé par notre propre position; c'est pourquoi son horizon se déplace continuellement en fonction de notre point de vue, et plus nous le conquérons, plus nous nous y perdons. Le second est l'espace intersubjectivement partagé, connu à travers les catégories de la connaissance et du langage, et descriptible au moyen de coordonnées géométriques. L'expérience du paysage naturel incarne alors, aux yeux de Maldiney, le prototype de l'expérience pathique ou de l'expérience esthétique (au sens originel de ce terme) en général; c'est ce qui manifeste, de manière plus concrète et évidente, ces dynamiques sensorielles et kinesthésiques fondamentales que l'on retrouvera ensuite à la base de toute expérience esthétique de l'œuvre d'art:

L'espace du paysage [réel ou naturel] dont E. Straus a fait une analyse définitive est au principe non seulement de la peinture de paysage, mais de tout espace pictural et même artistique. Et pourtant il est le dernier que la peinture a découvert. […] L'espace du paysage est d'abord le lieu sans lieux de l'être perdu. Dans le paysage, dit en substance E. Straus, l'espace m'enveloppe à partir de l'horizon de mon Ici […]. Nulles coordonnées. Nul repère. (Maldiney 2012: 197)

Nombreuses sont en outre chez Maldiney les références à une expérience du paysage naturel qui manifeste une fusion primordiale avec la réalité et qui se révélerait ainsi plus originaire que celle artistique:

L'esthétique-artistique est une limitation par rapport à la richesse d'information de l'esthétique-sensible, qui recouvre tout le champ du *sentir* [...]. À la base de tout grand art, il y a toujours ce premier contact indicible [...]. (Maldiney 2012: 229, 47-8)

L'espace du paysage ou le paysage (car en lui l'espace et le monde sont un) commence avant la peinture de paysage qui le révélera. Plénitude enveloppante au milieu de laquelle nous sommes *ici*, il est la spatialité primordiale qui ne comporte aucun système de référence, ni coordonnées ni point origine. (Maldiney 2012: 203)

Parmi les expériences des paysages naturels décrites, celle du paysage de montagne revient particulièrement dans les textes de Maldiney. La montagne – à la fois inaccessible et manifeste, troublante et enveloppante – nous permet de sentir le rythme cosmique millénaire dont nous dépendons mais qui reste indépendant des événements historiques ordinaires, ainsi que le vertige résultant de la coexistence simultanée de différentes perspectives et de l'ouverture de son espace abyssal (cf. Maldiney 2012: 47, 161-2, 199, 205; Maldiney 2003b: 256). De plus, dans un texte consacré exclusivement à l'expérience du paysage montagneux, il ira jusqu'à affirmer que ce dernier "est un autre espace plus primitif encore que celui du paysage", fondant ainsi tout espace paysager et toute autre forme de sentir (cf. Maldiney 2000: 35-53).

[L]a montagne [réelle] n'est pas située dans le paysage, elle est le paysage. Un paysage n'est pas un site. Il est au contraire insituable. Il n'est localisable dans aucun système de référence. Il n'a lieu qu'en lui-même. Ne nous y trompons pas, l'expérience pure du paysage est rare. Dans le paysage nous sommes, n'importe où, c'est-à-dire nulle part, en nulle partie du monde, sans coordonnées ni repères. (Maldiney 2003b: 22)

> Nous pouvons l'éprouver parfois dans la nature [l'espace pathique]. Il arrive qu'une brume immense masque la base d'une haute montagne, et que son sommet apparaisse en suspens dans le ciel, sans aucune liaison sensible avec le sol sous nos pas, ou bien il arrive qu'un sommet se dévoile en s'épanouissant verticalement en lui-même à travers la déchirure mouvante des nuages. Dans ces deux cas, la montagne se donne comme un surgissement de l'inaccessible dans le proche absolu. […] Ce sommet du rapport pathique est aussi le sommet de l'art. (Maldiney 2012: 199-200)

C'est précisément sur ce point que l'on peut constater la plus grande convergence entre la conception maldinéienne et la conception dufrennienne de l'expérience esthétique du paysage. Bien que Dufrenne ne donne pas une véritable définition du paysage, la jouissance de celui-ci est, dans l'ensemble de ses écrits, toujours envisagée comme une expérience immersive, synesthésique, charnelle et symbiotique, contrairement à ce qui se passe dans l'expérience esthétique des œuvres d'art:

> L'expérience esthétique d'un paysage nous fait éprouver notre connaturalité avec la Nature: l'assurance tranquille ou exaltante d'une intimité ombilicale avec la montagne que nous gravissons, la lumière qui nous pénètre, le vent qui nous caresse, le cri d'oiseau qui nous perce. (Dufrenne 1973: 208)

> C'est pourquoi, soit dit en passant, je pense que l'expérience esthétique la plus authentique est celle des "beautés naturelles". […] parce qu'elle incline à une allègre sauvagerie, parce que, à l'air libre, le corps s'engage mieux, tous sens déployés, dans l'aventure de la présence. (Dufrenne 1974: 104)

> Reste que l'expérience esthétique de la nature est exemplaire; saisissante parce que nous sommes saisis, parce que tout le corps est mobilisé pour la jouissance. Goûter un paysage, ce n'est pas seulement le contempler de quelque point privilégié, c'est aussi y pénétrer, y errer, sentir le vif de l'air ou l'ardeur du soleil sur son visage, entendre le chant des oiseaux, flairer les odeurs de l'herbe, accéder à une communion charnelle avec toutes les zones érogènes du sensible. […] Et c'est, répétons-le, l'expérience esthétique de la nature qui lui apprend [au spectateur] à être présent; il ne tient pas le paysage à distance de contemplation, il est en lui, il se mêle à lui, il s'accorde à lui du fond de son corps comme le loup à la steppe, l'antilope à la savane […]. (Dufrenne 1976: 16, 18)

Dans ce dernier texte, Dufrenne compare la relation entre le spectateur et le paysage à celle entre l'animal et son environnement. Quelques années plus tard, dans *L'œil et l'oreille*, en se référant lui aussi à la distinction entre le sentir et le percevoir faite par Straus, il notera également que: "le monde du sentir est l'*Umwelt* de l'animal, ou le paysage du promeneur ou du peintre, alors que 'le monde du percevoir est un monde de choses

avec des propriétés fixes et inaltérables dans un espace objectif universel et un temps objectif universel'" (Dufrenne 2020: 20). Ce fait l'amène, d'une part, à critiquer ces créations qui voudraient susciter des expériences esthétiques de la nature en intervenant artificiellement sur elle (comme le *Land art*) en tant que déguisements adressés principalement à l'entendement; d'autre part, à reconnaître que tout type de paysage (même celui urbain) peut susciter une expérience symbiotique, à condition qu'elle ne soit pas artificiellement prédisposée et s'impose au sujet (Dufrenne 1967a: 46; Dufrenne 1976: 16).

Cela étant dit, nous pouvons également repérer chez Dufrenne la présence de ce "deuxième mouvement" que nous avions initialement introduit: l'expérience esthétique du paysage naturel nous fournit les coordonnées expérientielles et perceptuelles pour comprendre pleinement l'expérience esthétique de l'œuvre d'art. Sans entamer une discussion sur la manière dont cette conception peut se concilier avec celle énoncée dans le paragraphe précédent sans entraîner de véritables contradictions (cf. Alberti 2025: 221-9), nous pouvons affirmer que l'expérience esthétique du paysage est pour Dufrenne plus authentique que celle de l'œuvre dans la mesure où elle est plus proche de cette Nature (avec le n majuscule) comprise comme fond génératif de toute réalité. Cette expérience nous rappelle notre présence au monde, nous fait sentir notre consubstantialité avec lui (raison pour laquelle "ses gouffres me signifient mes propres enfers, ses tempêtes mes passions, ses cieux ma noblesse, ses fleurs mon innocence") malgré et précisément en raison de son altérité. Si les œuvres d'art ont une épaisseur sensible, un pouvoir de s'imposer, une nécessité intérieure, une profondeur, alors, c'est parce qu'elles puisent au fond ces caractéristiques de la nature et les révèlent; parce que ces caractères sont déjà perçus ou, mieux, ressentis par nous en contact avec elle:

> L'œuvre d'art mime l'apparaître originaire, pour ceux qui acceptent d'y saisir son expression; car avec elle il faut retrouver la simplicité du premier contact […] l'art imite la Nature [mais] il l'imite en tant que naturante. […] il ne la mime pas, mais en révèle quelque chose. (Dufrenne 1981: 46)

4. *Une contamination fatale? Quelques conclusions*

Les deux perspectives analysées ont le mérite de montrer comment il existe une relation significative entre l'expérience de l'artefact artistique

et l'expérience du paysage, et qu'il n'est pas toujours facile de distinguer où commence et où finit l'influence de l'une sur l'autre. L'œuvre d'art donne sans doute lieu à une expérience esthétique plus pure ou plus prototypique, car, en les isolant, elle rend plus identifiables et donc amplifiées ces composantes sensibles, spatio-temporelles et affectives qui président à toute expérience, en parvenant ainsi à projeter une nouvelle lumière même sur des attitudes ou des objets qui, normalement, n'auraient pas de portée esthétique. L'expérience du paysage, en revanche, apporte cet horizon d'appartenance primaire qui est incontournable pour vivre pleinement toute autre expérience pathique, même artificiellement produite: chez les deux auteurs, il s'agit d'une expérience charnelle, immersive, pré-réflexive, synesthésique et originaire. Ces deux perspectives constituent également une application claire, à un cas spécifique, de cette interrelation entre l'esthétique comme théorie de l'art et l'esthétique comme théorie du sentir qui, comme nous l'avons souligné au début, constituerait pour de nombreux interprètes la clé de voûte pour comprendre la spécificité de l'esthétique phénoménologique (ou du moins d'une grande partie de celle-ci). Une esthétique qui s'intéresse, pour des raisons évidentes, non pas tant à disserter de ce qu'est une œuvre d'art en général, mais à s'ouvrir au caractère unique de chaque objet esthétique pour en observer la révélation expressive: cette dernière ne découle que des aspects sensibles de l'œuvre qui nous surprennent et s'imposent à nous, et non des "discours" éventuels construits à son sujet (Maldiney 2000: 13-31; Maldiney 2003b: 28-32; Dufrenne 1974).

Cela dit, on ne peut manquer de relever, dans les discours examinés, la présence de certains points problématiques, du moins s'agissant de la compréhension de cet objet esthétique particulier qu'est le paysage. Dans le cas de Maldiney, une confusion pourrait en effet se créer entre la notion de paysage au sens propre et sa notion figurée (l'espace du paysage, compris à l'instar de Straus comme espace pathique en général), risquant d'assimiler la première à toute autre expérience pathique. Chez les deux penseurs, et surtout chez Dufrenne, en outre, l'expérience esthétique générée par l'observation de l'œuvre d'art risque d'engloutir le paysage en tant qu'objet esthétique, c'est-à-dire qu'elle finit par constituer un modèle normatif pour comprendre l'expérience esthétique du paysage. Le cercle herméneutique mis en place risque en somme de nous empêcher de saisir la spécificité de l'expérience du paysage par rapport à l'expérience artistique, en ne se montrant pas non plus intéressé à réaliser une analyse approfondie des différences existant entre les différents

types de paysage (naturel, urbain, sonore, etc.). Enfin, si l'expérience esthétique du paysage est pathique, pré-intentionnelle et immersive, comment la comprendre à travers une expérience de l'œuvre d'art qui est, elle, aussi et surtout réfléchie?

Bibliographie

Alberti, G., *Un'estetica della coappartenenza. Il tema dell'affettività in Mikel Dufrenne*, Pisa, ETS, 2025.

Barbaras, R., *Sentir et faire. La phénoménologie et l'unité de l'esthétique*, dans E. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1998, pp. 21-39.

D'Angelo, P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Puf, 1953.

Dufrenne, M., *L'expérience esthétique de la Nature,* dans Id., *Esthétique et philosophie* (1955), vol. 1, Paris, Klincksieck, 1967a, pp. 38-52.

Dufrenne, M., *Objet esthétique et objet technique*, dans Id., *Esthétique et philosophie* (1964), vol. 1, Paris, Klincksieck, 1967b, pp. 187- 202.

Dufrenne, M., *Le poétique* (1963), Paris, Puf, 1973.

Dufrenne, M., *Art e politique,* Paris, U.G.E., 1974.

Dufrenne, M., *Les métamorphoses de l'esthétique*, dans Id., *Esthétique et philosophie*, vol. 2, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 13- 48.

Dufrenne, M., *Arte e natura*, dans M. Dufrenne, D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica,* vol. 2, Milano, Mondadori, 1981, pp. 25-48.

Dufrenne, M., *Le Cap Ferrat*, dans D. Noguez (dir.), *Mikel Dufrenne. La vie, l'amour, la terre,* "Revue d'esthétique", 30 (1996), pp. 133-7.

Dufrenne, M., *L'œil et l'oreille* (1987), Paris, Nouvelles éditions Place, 2020.

Escoubas, E., *Liminaire*, dans E. Escoubas (dir.), *Art et Phénoménologie*, "La Part de l'Œil", 7 (1991), pp. 8-11.

Escoubas, E., *Préface*, dans E. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et esthétique*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, 1998, pp. 15-8.

Escoubas, E., *Henri Maldiney et l'endurance de la peinture*, dans S. Meitinger (dir.), *Henri Maldiney une phénoménologie à l'impossible,* Puteaux, Le Cercle Herméneutique, 2002, pp. 167- 80.

Griffero, T., *Il pensiero dei sensi. Atmosfere ed estetica patica*, Milano, Guerini, 2016.

Halliwell, S., *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton - Oxford, Princeton University Press, 2002.

Husserl, E., *Une lettre de Husserl à Hofmannsthal* (1907), dans E. Escoubas (dir.), *Art et Phénoménologie*, "La Part de l'Œil", 7 (1991), pp. 13-5.

Jiang, D., *La révélation du vide. Henri Maldiney et la pensée chinoise*, dans C.Younes, O. Freror (dir.), *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney. Philosophie, art, psychiatrie*, Paris, Hermann, 2016, pp. 389-408.

Maldiney, H., *Esquisse d'une phénoménologie de l'art*, dans E. Escoubas, B. Giner (dir.), *L'art au regard de la phénoménologie*, Toulose, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 195-250.

Maldiney, H., *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.

Maldiney, H., *Art et existence* (1985), Paris, Klincksieck, 2003a.

Maldiney, H., *L'art, l'éclair de l'être* (1993), Chambéry, Comp'Act, 2003b.

Maldiney, H., *Regard, parole, espace* (1973), Paris, Cerf, 2012.

Maldiney, H., *Existence: crise et création*, dans J. Benoist (dir.), *Maldiney. Une singulière présence* (2001), Paris, Éditions Les Belles Lettres, 2014, pp. 217-57.

Roger, A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Saison, M., *Le tournant esthétique de la phénoménologie,* "Revue d'esthétique", 36 (1999), pp. 125-40.

Sauvanet, P., *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney: approche et discussion*, dans J. Benoist (dir.), *Henri Maldiney. Une singulière présence*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, pp. 169-88.

Shitao, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* (1710), trad. fr. et commentaire P. Ryckmans, Paris, Hermann, 2000.

Straus, E., *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. fr. G. Thinès, J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 2000.

Straus, E., *Les formes du spatial. Leur signification pour la motricité et la perception* (1930), trad. fr. M. Gennart, dans J.-F. Courtine (dir.), *Figures de la subjectivité*, Paris, CNRS Éditions, 1992, pp. 15-49.

Wilde, O., *Le déclin du mensonge* (1891), trad. fr. H. Rebell, Paris, Allia, 1998.