



De la perception à l'action

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES PAYSAGES
NORDIQUES COMME CONSCIENCE EXISTENTIELLE

Alexandre MELAY

(université de Lyon / Aix-Marseille Université — LESA)

Pour citer cet article :

Alexandre MELAY, « De la perception à l'action. L'expérience esthétique et phénoménologique des paysages nordiques comme conscience existentielle », *Revue Proteus*, n° 20, L'ère numérique du style, Athina Masoura et Anthony Rageul (coord.), 2023, p. 96-107.

Résumé

Si les territoires nordiques furent principalement représentés dans un genre spécifique à travers le mouvement romantique au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, les créations contemporaines continuent d'être d'influencées par ces idées et ces concepts esthétiques traditionnels. Que ce soit à travers la peinture, la photographie ou l'art immersif, la production artistique actuelle traite de la représentation des paysages nordiques en filiation avec le paysage romantique classique. Les représentations des paysages du nord demeurent ainsi de véritables signes, des témoignages du pouvoir infini de la nature et des effets émotionnels qu'ils peuvent susciter chez le spectateur : une expérience sensible, mais aussi existentielle. C'est le concept du Sublime lié aux impressionnants territoires irréguliers de cette région septentrionale qui symbolise la qualité spécifique du paysage nordique ; le lieu permettant au spectateur une introspection et une meilleure compréhension de lui à l'ère de l'Anthropocène en rencontrant l'expérience physique et l'esthétique visuelle de cet espace géographique spécifique.

Art immersif — Art visuel — Néo-romantisme — Nature — Sublime

Abstract

While the northern territories were mainly represented by the Romantic movement during the 18th and 19th centuries, contemporary art continues to be influenced by traditional aesthetic ideas and concepts. Whether through painting, photography or immersive art, the current artistic production deals with the representation of northern landscapes in accordance with classical romantic landscapes. The representations of the northern landscape remain signs and testimonies of the infinite power of nature and emotional effects that they can stimulate in the viewer: a sensitive and existential experience. And the concept of the Sublime linked to the impressive irregular territories of this northern region which remains a particular quality of Nordic landscape; the place allowing the viewer a self-interpretation and a better understanding of himself in the Anthropocene era by encountering the physical experience and visual aesthetics of this geographical area.

Immersive art — Visual art — Neo-romantism — Nature — Sublime

De la perception à l'action

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE DES PAYSAGES NORDIQUES COMME CONSCIENCE EXISTENTIELLE

La contemplation est la plus haute forme d'activité¹.

Identité environnementale nordique

Notre faculté de percevoir la qualité dans la nature commence, comme en art, par le plaisir des yeux. Elle s'étend ensuite, suivant différentes étapes du beau, jusqu'à des valeurs non encore captées par le langage².

Reflétant la diversité de la géographie et de l'environnement de cette partie septentrionale du monde, l'art nordique européen se caractérise par une proximité avec la nature, dont les phénomènes naturels puissants caractérisent la spécificité de l'art nordique classique et contemporain. Cet intérêt pour le respect et la proximité avec la nature fait partie intégrante de tous les arts de ces régions du nord ; les représentations de ces paysages se définissent encore aujourd'hui comme des témoignages de l'examen critique du pouvoir infini de la nature et de son effet sur le spectateur à travers les réponses émotionnelles qu'elle génère chez lui. Les représentations paysagères nordiques à la sublimité puissante, aux valeurs éternelles demeurent un sujet récurrent qui traduit l'expérience même des forces infinies de la nature ainsi que son élaboration artistique. Cette caractéristique introspective du paysage nordique invite ainsi le spectateur à des tentatives de positionnement et de compréhension de lui-même lorsqu'il rencontre l'esthétique particulière de cette région du monde.

1. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, livre x, chap. 7.

2. Dans son ouvrage, Aldo expose son « éthique de la terre » que résume le fameux « Penser comme une montagne », Leopold ALDO, *Almanach d'un comté des sables, Texte imprimé suivi de quelques croquis*, Paris, Aubier, 1995, p. 96 ; voir aussi Catherine LARRÈRE, *Les Philosophies de l'environnement*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 60-71.

L'intérêt pour les régions du nord est une tendance qui s'inscrit tout au long du XVIII^e siècle pour des raisons politico-culturelles³. Depuis le milieu du XIX^e siècle, les paysages nordiques représentent la fierté nationale de toutes ces régions, c'est d'ailleurs le roi de Suède, qui aimait lui-même peindre des paysages locaux affirmant que le paysage naturel sauvage était une partie significative et distinctive de l'identité scandinave ; certes, un pays pas rayonnant de soleil, mais d'autant plus sérieux et vigoureux, à la beauté naturelle qui demeurera les principaux sujets de l'art nordique⁴. L'appréciation des paysages sauvages et montagneux du nord, ainsi que la valeur accrue pour l'irrégulier, anti-classique – auparavant effrayant – en raison des saisons extrêmes, du brouillard, de la brume épaisse rendent impossible la création d'un art dit « solaire ». Cette profonde appréciation esthétique des phénomènes naturels rudes se manifeste non seulement sous un aspect esthétique et régional, mais aussi dans les choix particuliers de sujets, ainsi que dans la représentation de l'expérience en matière de composition, de représentation ou de choix des couleurs. Dans plusieurs écrits romantiques, de nombreux témoignages établissent une esthétique particulière de ces paysages du nord, comme l'écrit Mme De

3. Si les traits méditerranéens ont été valorisés plus tôt que les traits nordiques, dès les XV^e-XVI^e siècles, c'est le changement d'attitude envers l'aspect et le potentiel esthétique caractérisée par la « domestication » de la haute montagne et en particulier des Alpes, au XVIII^e siècle, marquant la division entre les régions du nord et du sud en Europe (frontière), qui a renforcé parallèlement, l'intérêt pour les formations naturelles grandioses et austères du nord. Cette observation ont pu également conduire à une sorte d'expérience esthétique. C'est pourquoi la valeur accrue de ces paysages alpins et nordiques irréguliers, anticlassiques et effrayants, peut être interprétée comme une sorte de compensation face au manque de formes et de vues des paysages classiques et harmonieux de la méditerranée.

4. Torsten GUNNARSSON, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1998, p. 115.

Staël, en énumérant à la fois les considérations du climat et de la transformation des conditions météorologiques difficiles et désagréables, mais favorables à l'imagination et à la production artistique :

Il était assez généralement reconnu qu'il n'y avait de littérature que dans le nord de l'Allemagne, et que les habitants du Sud se livraient aux jouissances de la vie physique, pendant que les contrées septentrionales goûtaient plus exclusivement celles de l'âme (...). Depuis Weimar jusqu'à Kœnigsberg, depuis Kœnigsberg jusqu'à Copenhague, les brouillards et les frimas semblent l'élément naturel des hommes d'une imagination forte et profonde¹.

Ainsi, l'appréciation de ces qualités esthétiques provient d'un paysage doté d'une beauté naturelle et spontanée, qui représente l'héritage d'un romantisme Nord européen. C'est un lieu de poésie, de rêve et le foyer de l'âge d'or mythique : un paysage primaire avant son développement par la civilisation à l'ère de l'Anthropocène.

Peintures de l'âme et concept de Sublime

Avant de devenir un genre aux qualités esthétiques valables, les formes naturelles ont été présentées seulement comme arrière-plan dans les images religieuses. Ce n'est que plus tard que cet intérêt pour les paysages classiques a motivé plusieurs voyageurs du nord à entreprendre une sorte de Grand Tour ou de pèlerinage, tout au long du XVIII^e jusqu'au début du XIX^e siècle. Le plus sauvage des paysages nordiques n'a été admiré qu'au début du romantisme, et ce sont les peintures de Caspar David Friedrich (1774-1840) qui ont intégré les premières caractéristiques d'éléments issus de cette « beauté négative » qui sont la monotonie volontaire, la répétition formelle, l'intervention du vide dans l'image, ainsi que l'aspect étrange, à la fois proche et lointain de la nature. C. D. Friedrich marie la poésie au paysage, leur donnant une intensité et une spiritualité incomparable, au-delà des émotions subjectives et des sentiments, sans distinction de confession. En 1821, il avoua au poète russe Vassili Joukovski : « ...Je dois me

donner à ce qui m'entoure, m'unir aux nuages et aux rochers, pour être ce que je suis. J'ai besoin de la solitude pour parler avec la nature² ».

Friedrich voit dans le phénomène naturel une connaissance du paysage combinée au rêve et à la mémoire, ainsi que d'autres expériences, émotionnelle, métaphysique et transcendante. L'artiste essaie de saisir et de reproduire visuellement l'expérimentation de l'incommensurable, celle qui subvertit l'ordre, la cohérence et l'organisation structurée, et qui contourne l'esprit rationnel, en concentrant sa force directement sur les émotions. Qualifiées de « paysages d'émotions³ », ces « peintures de l'âme » décrivent ainsi le sentiment esthétique et spirituel né de l'exercice de la rencontre humaine avec les formes et les caractéristiques des paysages nordiques irréguliers⁴. Ce sont bien les paysages du nord, souvent identifiés et célébrés à travers des paysages de montagne austères jusqu'alors ignorés, qui deviennent des objets d'intérêt esthétique, à travers le concept du Sublime, en décrivant le plaisir terrifiant et l'oxymore de la « terreur délicate » qu'ils procurent, selon un mécanisme psychologique lié à la réaction esthétique à la sublimité naturelle :

Par grandeur, je n'entends pas seulement la masse d'un objet isolé, mais l'étendue de tout ce qu'on voit, considéré d'un seul tenant. Telles sont les perspectives qu'offre une campagne ouverte, un vaste désert inculte, un énorme amas de montagne, de rochers et de précipices immenses, ou une large étendue d'eau, qui ne nous frappent pas seulement par la nouveauté ou par la beauté de leurs aspects, mais par cette espèce de magnificence rude qui apparaît dans maintes œuvres de la nature. Notre imagination aime à être remplie par un objet ou à saisir quelque chose qui est trop large pour sa capacité. Ces vues illimitées nous jettent dans un agréable étonnement et l'âme ressent un calme et une stupéfaction délicate à leur appréhension⁵.

1. Germaine DE STAËL-HOLSTEIN, *De L'Allemagne*, chap. V, Paris, Gallimard, 1864, p. 33.

2. Vassili JOUKOVSKI, *Estetica i kritika (Esthétique et critique)*, Moscou, Iskusstvo, 1985.
 3. Hofmann WERNER & Caspar David FRIEDRICH, *Caspar David Friedrich*, New York, Thames & Hudson, 2000, p. 22.
 4. William VAUGHAN, Helmut BÖRSCH-SUPAN & Joachim Neidhardt HANS, *Caspar Friedrich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*, Londres, Tate Gallery, 1972, p. 9.
 5. Joseph ADDISON, « La nature et les plaisirs de l'imagination », *The Spectator*, n° 414, 1712.

Une esthétique du Sublime, qu'Edmund Burke, dans son traité philosophique publié en 1757, base lui aussi sur le grandiose impressionnant et les excitations subjectives qui mettent à nu les abîmes de l'âme humaine¹. Le Sublime se manifeste particulièrement dans la « beauté terrifiante » de la nature, dans les massifs de l'Hochgebirge, près des précipices où l'espace se déploie vers le bas, ainsi que devant la mer où l'horizon semble illimité. Friedrich stylise le paysage et accentue son immensité pour refuser la profondeur spatiale rationnelle des paysages, où l'humain se sentirait trop à son aise. D'ailleurs, c'est l'immensité des paysages nordiques irréguliers qui relate cette « beauté terrifiante » dont les sentiments agréables de crainte, de plaisir et d'admiration se mélangent lors de leur contemplation. Comme dans la vision du tableau *Récif sur la plage* (1824) (Fig. 1), à la fois majestueuse, mais terrifiante qui transforme le monde polaire en creuset des sentiments humains ; un genre de paysages saturés d'émotion qui obéit à la fois à une peinture de sentiments et à une peinture d'idées, réunissant l'éternité et l'immensité, où le temps s'arrête, entre devenir et disparition, entre souffrir et agir :

Pose le pied sur le sommet de la montagne, regarde les longues rangées de collines... et quel sentiment s'empare de toi ? – Il y a en toi un calme recueillement, tu as l'impression de te perdre dans l'infini. Tu sens le calme limpide et la pureté envahir ton être, tu oublies ton moi. Tu n'es rien. Dieu est tout².

D'après les analyses d'Emmanuel Kant, le phénomène du Sublime étonne par son informité ou par quelque chose qui dépasse définitivement la forme perceptible³ :

1. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et de beau*, 1803.

2. Carl Gustav CARUS, *Letters*, 1815-1824.

3. Paulette CARRIVE, « Le sublime dans l'esthétique de Kant », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 86.1, 1986, p. 71-85.



Fig. 1. Caspar David Friedrich, *Récif sur la plage*, 1824. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

La nature, qui dans le jugement esthétique est considérée comme une force sans puissance sur nous, est dynamiquement sublime (...). De même que nous avons trouvé notre limite propre dans ce qui est incommensurable dans la nature et dans l'incapacité de notre faculté à saisir une mesure proportionnée à l'évaluation esthétique de la grandeur de son domaine, de même pourtant nous avons en même temps trouvé dans la faculté rationnelle une autre mesure, non sensible, qui comprend sous elle comme unité cette infinité elle-même, unité par rapport à laquelle tout dans la nature est petit, en sorte que nous avons découvert dans notre esprit une supériorité sur la nature même dans son immensité⁴.

En effet, pour le créateur lui-même, rencontrer physiquement ces paysages rugueux et non harmonieux, pour en faire la description et l'appréciation, fait partie de l'expérience incomparable du Sublime. Kant rappelle d'ailleurs que les artistes ont été très inspirés à saisir l'essence de ces puissantes scènes naturelles en les décrivant dans leurs œuvres, tout en recherchant une nouvelle expérience, pas seulement esthétique, mais capable aussi de transformer le spectateur par une introspection⁵ :

4. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1965, § 28, p. 261.

5. Robert ROSENBLUM, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1994.

C'est ainsi que la nature n'est pas considérée comme sublime dans notre jugement esthétique en tant qu'elle engendre la peur, mais parce qu'elle fait appel à la force inscrite en nous (et qui n'est pas nature) afin que nous considérions ce dont nous nous soucions (biens, santé et vie) comme de petites choses, et que par conséquent nous ne considérions cependant pas la force de la nature (à laquelle nous sommes assurément soumis en tous ces points), devant nous-même et notre personnalité, comme une puissance devant laquelle nous aurions à nous incliner dès lors qu'il s'agit de nos principes suprêmes, de leur affirmation ou de leur abandon. La nature est donc dite ici sublime uniquement parce qu'elle élève l'imagination à la présentation de ces situations dans lesquelles l'esprit peut se rendre sensible ce qui est proprement sublime en sa destination dans ce qu'elle a de supérieur même à la nature (...). Et ceci est vrai, quelle que soit la clarté avec laquelle, s'il pousse sa réflexion jusque-là, l'homme peut prendre conscience de son impuissance actuelle et effective¹.

Terres inachevées du nord

Depuis longtemps, le paysage accidentel et l'identité nationale nordique ont favorisé une production culturelle spécifique, avec des valeurs morales qui ont eu de nombreuses conséquences esthétiques et historiques sur l'art de cette région du monde. Ces territoires du nord ne sont pas homogènes et les pentes douces du Danemark par rapport aux fjords écrasants de la Norvège affaiblissent la généralisation de la morphologie de ces paysages dans une immobilité sublime. Cependant, chaque pays demeure reconnu pour ses paysages vastes et désertiques, où la nature est toujours très proche et la population humaine dépassée en nombre par les éléments de la nature ; où l'individu se retrouve souvent seul face à la Terre-Mère.

La terre islandaise, où la nature est un défi pour tous les sens, traduit la conscience nationale, dont les Islandais tirent une partie de leur identité. Dans ce territoire sauvage, le rythme est dicté par la nature : de la vapeur s'échappe du sol, du sable

noir recouvre les plages, et partout les volcans et les glaciers évoquent la fin du monde. La nature rugueuse, mais diversifiée du nord peut créer une dépendance, surtout pour les photographes qui trouvent leur vocation à la capturer. Cette dureté des terres devient une source d'inspiration que le plus célèbre photographe islandais Ragnar Axelsson (Islande, 1958) tente d'exprimer dans une production artistique monochrome. Pour le photographe, plus les conditions météorologiques sont mauvaises, meilleur est le résultat ; d'ailleurs, d'après un dicton islandais, il est presque impossible de prendre une mauvaise photographie en Islande. Au cours des trente dernières années, le travail de Ragnar s'est concentré sur les régions les plus isolées de l'Arctique, notamment l'Islande, le Groenland et la Sibérie. Les photographies montrent la dureté de l'expérience du paysage nordique que Ragnar brave dans des conditions extrêmes : tempêtes, plaques de glace, glaces brisées². Le Grand Nord représente un environnement hostile pour ceux qui ne savent pas s'en protéger. Le climat rigoureux et ses changements imprévisibles exigent de l'organisation et de la prudence de la part du voyageur, ainsi que du courage. Selon le photographe, la nature est notre amie, tant que nous ne la contrarions pas trop ; en d'autres termes, il s'agit d'accepter de se plier aux éléments naturels, sans trop imposer notre présence humaine. Ainsi, le photographe fait référence à la Technosphère qui tend à s'imposer de manière brutale dans l'environnement naturel ; un phénomène qui désigne la partie physique de l'environnement affecté par les modifications d'origine anthropique, l'ensemble des constructions d'origine humaine, des premiers outils jusqu'aux dernières avancées technologiques, en passant par les infrastructures, l'industrie, les différents moyens de transport et l'ensemble des produits transformés. Et ce sont bien les changements de la Terre qui finissent en définitive par devenir le reflet des changements de nos sociétés humaines.

Last Days of the Arctic (2013) ou *Glacier* (2018) sont autant de séries photographiques esthétiques, mais aussi une documentation précise sur les pay-

1. Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 262.

2. Voir les photographies réunies dans l'ouvrage d'Axelsson RAGNAR & Lani YAMAMOTO, *Glacier*, Reykjavik, Qerndu, 2018.

sages sublimes pour lequel ce territoire lointain est devenu célèbre : Ragnar rappelle que le Nord est un espace fragile et voyager sur ce territoire est comme être l'individu le plus riche de la terre. Regarder les étoiles la nuit sans que la lumière n'interfère est un privilège¹. Le perfectionnisme et l'exigence esthétique du photographe, ainsi que ses vastes compositions sans surcharge apportent à l'image une sorte de pureté et de poésie à la limite du surnaturel. Chaque fois que la lumière est dure, les formes deviennent pures et les angles inhumains. Les photographies en noir et blanc se concentrent sur la ligne, la forme, la texture et le contraste, et beaucoup ressemblent à des gravures de la Renaissance ou des dessins au fusain. Les photographies de Ragnar Axelsson, avec son vide immense, semblent parler de la force des éléments et de la survie humaine sans lieu ni temps défini. Après plus de soixante voyages, sur terre ou dans les airs, ces territoires aux accès dangereux sont difficiles à reproduire par image ; le photographe raconte les jours bloqués par la tempête dans le brouillard, le vent terrifiant descendant des glaciers, ou parfois les terribles souffrances physiques ressenties. Dans la dureté du froid et de l'atmosphère polaire, Ragnar transcrit en photographies des paysages dont l'existence est en danger ; le photographe documente ainsi les paysages arctiques menacés, où la neige disparaît progressivement des montagnes et où le glacier qui domine le paysage semble reculer d'année en année, emportant avec lui l'histoire de ces territoires.

Passer du temps dans les montagnes en tant qu'activité récréative pour trouver la paix intérieure en surmontant les obstacles de la nature par le corps a toujours participé à l'élaboration de l'histoire de l'art norvégien. Les photographies de Per Berntsen (Norvège, 1953) avec son mélange nuancé de lumière naturelle sereine caractéristique de l'atmosphère nordique s'inspirent des conditions météorologiques changeantes de l'éclairage



Fig. 2. Per Berntsen, *Metsä 168, Pasvik, Sør-Varanger, Norway*, 2014.
Photo : Courtesy of the artist and Galleri Riis, Oslo

naturel qui affectent le paysage norvégien marqué par une topographie brute et organique. Reconnu pour son approche documentaire dans la série *Metsä* (Fig. 2), le photographe recherche dans ses images la beauté dans la simplicité, en mettant en évidence des détails insignifiants. Son travail fondé sur une palette de couleurs neutres rappelle que cette prise en compte du monde naturel et de toutes ses textures, couleurs et formes uniques sont à la fois une expérience individuelle et sensible ; car l'art photographique crée « des œuvres qui ne peuvent que nous sensibiliser et nous émouvoir, nous déstabiliser et nous ébranler, et donc que nous enrichir. La photographie est source d'étonnement : elle nous fait penser et imaginer, rêver et voir ; elle peut nous inciter à philosopher² ». Dans un style différent, avec un rendu plus précis et une capacité sensible à représenter la distance entre le sujet et l'objet naturel, les photographies artistiques de Per Bak Jensen (Danemark, 1949) montrent une vision intelligible du paysage danois. Les images du photographe traduisent l'infini sublime invincible, la distance de l'inaccessibilité et la puissance incontrôlable de la nature qui ne peut être dominée par l'humain. En capturant ainsi l'« âme des lieux », Per Bak Jensen saisit une certaine essence de l'intemporalité des

1. Axelsson RAGNAR & Mary Ellen MARK, *Faces of the North: Iceland – Faroe Islands – Greenland*, Reykjavik, Qerndu, 2019, p. 8.

2. François SOULAGES, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 308.



Fig. 3. Per Bak Jensen, *Wandering rock, from Rügen*, C-print / Diasec, 124 cm x 164 cm, 2008.

Photo : © Per Bak Jensen / Galleri Bo Bjerggaard



Fig. 4. Per Bak Jensen, *Disko Bay*, C-print / Diasec, 160 cm x 200 cm, 2007.

Photo : © Per Bak Jensen / Galleri Bo Bjerggaard

paysages du nord. Dans *Wandering Rock* (2008) (Fig. 3), le calme et la sérénité des éléments naturels induit une attitude d'errance de la part du spectateur. La vision froide du caractère formel et descriptif avec des contours aux couleurs fanées fait écho à la nature sauvage, évoquant l'atmosphère de solitude de ces paysages mélancoliques, dans laquelle la présence humaine reste inexistante. Comme les icebergs de *Disko Bay* (2007) (Fig. 4) et les autres paysages marins du photographe qui rappellent les compositions traditionnelles, ces étendues infinies qui sont comme des paysages mentaux invitant au rêve, où le spectateur devient l'expérimentateur et l'interprète des éléments naturels. En définitive, « c'est l'articulation de deux énigmes, celui de l'objet et celui du sujet [qui rend la photographie] intéressante : elle ne donne pas une réponse, mais pose et impose cette énigme qui fait passer le récepteur d'un désir de réel à une ouverture sur l'imaginaire, d'un sens à une interrogation sur le sens, d'une certitude à une inquiétude, d'une solution à un problème¹ ». C'est ainsi que le paysage devient un guide métaphysique, qui aide aussi bien l'artiste que le spectateur à se positionner à travers l'analyse de son rapport au monde extérieur et à la réalité, même si la capture de l'inatteignable de la nature et de l'immédiatement visible resteront toujours impossibles.

1. *Ibid.*, p. 308.

Maniérisme nordique

Dans une conception minéralogique de l'art, le peintre néo-expressionniste Per Kirkeby (Danemark, 1938-2018) perpétue la tradition de l'art nordique en réinterprétant la dureté et la brutalité des paysages septentrionaux dans une vision abstraite. Géologue de formation, l'œuvre de Kirkeby représente une métaphore du Danemark, produisant une œuvre inspirante pour comprendre l'expérience des paysages danois. En tant que scientifique et lors de ses premières expéditions dans le Grand Nord (Groenland, îles Féroé, Islande et Norvège), les plaques de gravures ont fait partie du matériel de voyage indispensable de ce géologue passionné. Ainsi, ce sont ses premières estampes qui illustrent ses expéditions dans la région polaire, ainsi que ses observations sur la nature et ses changements. Si la force des territoires du nord est profondément fascinante et émouvante avec ses contrastes saisissants, c'est aussi un lieu où les saisons sont ressenties dans une intensité beaucoup plus grande ; et ce sont toutes ces caractéristiques qui donnent de la puissance au travail de l'artiste à travers les thèmes de la mémoire, de la texture et du processus². Ces descriptions visuelles de falaises, de roches, de

2. PER KIRKEBY & GÖHR SIEGFRIED, *Per Kirkeby – Reisen in der Malerei und anderswo = journeys in painting and elsewhere : Werke aus einer Privatsammlung = works from a private collection*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2008.

sédiments, de strates, de minéraux, se retrouvent encore plus présentes dans ses dernières peintures (Fig. 5). Depuis les années 1980 jusqu'à sa mort, Kirkeby a représenté principalement le paysage danois de l'île de Læsø, une île entre le Danemark et la Suède où il vécut toute sa vie. Peignant en contact direct avec la nature, les terres vierges de la mer du nord – dépourvues de toute présence humaine – l'amènent à peindre des paysages colorés de grand format en réaction à l'environnement qui l'entoure. Par temps clair, l'expérience offre des variations de couleurs, avec des ciels et une géologie sous-marine qui révèlent des formes fascinantes aux couleurs vives.

En tant que « romantique contemporain », la plupart de ses toiles ou dessins à l'huile et à la craie sur tableau noir laissent entrevoir des éléments de la nature, parfois de très près, parfois de plus loin. Sa peinture est abstraite, mais l'eau, le vent, le minéral et le végétal sont souvent suggérés – vagues, coulées, blocs, lignes, ce qui accentuent ces sensations de plein air, de grand jour, de bord de rivière ou de sous-bois. Ses peintures à l'huile apparaissent brutes avec leurs couleurs boueuses ; la toile lavée, les écorces de terre ouverte, les tourbillons de verdure moussue sont engloutis par des bandes de bruns terreux aux nuances violacées. Marbrures, cratères ou précipices enfumés, ces stries d'ocres brûlées ou ces reflets jaune soufre dans les compositions favorisent des scènes, qui sont alternativement en mouvement, entraînées par de longues touches fluides et des masses statiques arrêtées avec lesquelles le regard entre en collision (Fig. 6). Kirkeby crée une œuvre minérale marquée par son sens de la composition où il mêle l'abstraction et la plénitude de la couleur en traduisant les nuances de son pays, des tonalités infinies de vert et d'ocre, avec de multiples pastels. De même, les sculptures rocailleuses en bronze de l'artiste qu'il réalise à partir de 1981 représentent à la fois des morceaux abstraits et des représentations de météorites, qu'il a lui-même étudiés lors de ses voyages effectués tout au long de sa vie.



Fig. 5. Per Kirkeby, *Untitled*, 200 x 300 cm, PK 1101, 2006
Image © The Estate of Per Kirkeby



Fig. 6. Per Kirkeby, *Untitled*, 200 x 300 cm, PK 927, 1999
Image © The Estate of Per Kirkeby

Géologue de la couleur, Kirkeby réalise des peintures qui oscillent entre abstraction et réalisme dans la réception du paysage nordique traditionnel. Du romantisme à l'expressionnisme auquel il se rattache, mais aussi qu'il fait revivre dans une approche plus émotionnelle et plus instinctive, l'artiste peint en permanence dans une relation physique et directe avec son support. Dans des évocations moins descriptives qu'abstraites, puis oniriques, inclassables et puissantes, chaque toile développe un sentiment poétique, romantique et onirique, qui invite à exprimer ce que l'on y perçoit, ce qu'il suggère formellement et émotionnellement¹. Une partie du mystère est ainsi créée par

1. PER KIRKEBY & ANE HEJLSKOV LARSEN, *Per Kirkeby Paintings 1978-1989*, Cologne, Buchhandlung Walter König ; Aarhus, System, 2016.



Fig. 7 à 9. Olafur Eliasson, *The mediated motion*, 2001 Water, wood, compressed soil, fog machine, metal, foil, Lemna minor (duckweed), and Lentinula edodes (shiitake mushrooms) Installation view: Kunsthaus Bregenz, Austria, 2001

Photo: Markus Tretter Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles.

les multiples couches de peinture sur la toile qui sont comme des strates témoignant de passages temporels. Les peintures de Kirkeby finissent par ressembler davantage à des fouilles archéologiques, à un alphabet inconnu ou à une recherche de la réalité profonde, mystérieuse et vaste de la nature en tant qu'entité qui nous dépasse inlassablement. Car l'artiste est comme un scientifique qui ferait un voyage d'études dans une partie inconnue du monde, il décrit soigneusement ce qui s'offre à lui sur les chemins non frayés et non pas toujours les plus courts qu'il emprunte. Dès lors, ses peintures sont des descriptions qui conserveront toujours leur valeur, parce qu'elles sont une expression fidèle de ce qu'il a vu, même si de nouvelles représentations doivent donner le jour à de nouvelles images considérablement améliorées.

Environnements environnés

Les installations artistiques immersives sont un autre moyen de médiation de l'expérience de l'éternité sublime de la nature. L'artiste islandais Olafur Eliasson (Danemark, 1967) conçoit depuis plusieurs années de gigantesques installations qui permettent au visiteur qui les expérimente de ressentir presque physiquement les conséquences esthétiques de la rencontre avec les phénomènes naturels. Pour cela, l'artiste puise dans ses origines islandaises, une terre de contrastes qui compte plusieurs fjords, glaciers et volcans, une terre de glace et de feu, une terre d'obscurité et de lumière, située juste sous le

cerle arctique. Ce décor vivant devient une base de données de phénomènes et d'observations que l'artiste utilise comme source de développement pour son art. Par des dispositifs visuels et artistiques, les installations d'Eliasson impliquent une dimension cosmique et immémoriale, jouant sur l'expérience perceptive et sensible d'une nature recomposée, hybride et fictionnelle à l'intérieur d'une structure artificielle. Ce que Gaston Bachelard définit sous le terme de « phénoméno-technique¹ », une nouvelle phénoménologie par laquelle de nouveaux phénomènes ne sont pas simplement trouvés, mais inventés et construits à partir de zéro. Entre phénomènes naturels et purs artifices, ces dispositifs sont des interprétations artistiques du concept d'« inversion environnementale » où le naturel et l'artificiel, l'organique et le machiniste, le corps et l'architecture sont constamment interactifs et s'unissent dans une vision en tension qui devient paradoxale. Les dispositifs oscillent entre réalité et illusion, croyance et incertitude, nature et artifice. Ce fragment construit de la nature devient artificiel, et la frontière entre le naturel et l'artificiel finit par s'estomper².

Dans l'installation à grande échelle *The Mediated Motion* (2001) (Fig. 7) présentée au Kunsthaus de Bregenz, l'artiste défie et exalte la nature en recréant des expériences extrêmes et des phénomènes naturels qui ne sont pas seulement une

1. Gaston BACHELARD, « Noumène et microphysique », *Études*, Paris, Vrin, 2002, p. 11-22, p. 18.

2. Peter SLOTERDIJK, *Écumes, Sphères III. Sphérolologie plurielle*, Paris, Maren Sell Editions, 2005, p. 297.

évasion spectaculaire, mais une désarticulation du regard. En perdant ses repères, le spectateur devient capable d'inventer une nouvelle temporalité et de nouvelles modalités de déplacements, qui perturbent les repères spatiaux, tout en sollicitant sa mémoire sensorielle, ses émotions, exploitant les caractéristiques physiques de l'environnement en termes de qualités symboliques et émotionnelles¹. Sur les quatre étages du musée, accessibles par une succession de ponts suspendus, le visiteur se trouve confronté à plusieurs parcours faits de couleurs, d'odeurs, de brouillard, d'eau, de plantes qui métamorphosent l'architecture du lieu en un chemin d'expérience et de conscience de l'expérience². Au rez-de-chaussée, le visiteur est accueilli par un amas de bûches sur lequel poussent des champignons ; pour atteindre le niveau supérieur, le visiteur traverse un large étang recouvert de lentilles d'eau flottant à sa surface à l'aide de plusieurs pontons (Fig. 8). Continuant son chemin, au deuxième niveau, le visiteur devient encore plus désorienté lorsqu'il franchit un sol en terre comprimée légèrement incliné en pente douce, qui débouche sur un pont suspendu entouré de brouillard et terminant sur un mur aveugle, comme une barricade qui force le visiteur à rebrousser chemin (Fig. 9). Le parcours dans chaque environnement différent est rendu possible par des passerelles étroites qui amplifient la prise de conscience du corps par la gravitation. Ces différents environnements naturels que montre l'artiste sont ce que le philosophe Peter Sloterdijk appelle des « environnements environnés », c'est-à-dire des phénomènes naturels interprétés et répétés par la science et la technique. Selon Sloterdijk, « nous n'avons pas devant nous de totalités stylisées par l'écoromantisme, mais des implants de natures dans la salle d'exposition et le laboratoire ; nous voyons des édifices reproduits, des prothèses, des expériences, des arrangements dont l'exposition et la présentation éclairent toujours deux choses à la fois : la structure naturelle ou l'effet naturel, et l'optique scientifico-technique

par le biais de laquelle ceux-ci entrent dans notre conception. C'est ainsi que « tous ces environnements créés par l'homme cherchent l'interaction avec une forme spécialisée d'attention esthétique³ ».

Le travail artistique d'Eliasson interroge l'humain et l'expérience humaine, en invitant le visiteur à expérimenter les atmosphères et les environnements nordiques. Car il s'agit bien d'une expérience immersive, « à ne pas interpréter, mais à expérimenter⁴ ». Sloterdijk rend ainsi hommage à Eliasson qui utilise l'installation comme une démarche contemporaine portée par un désir d'explication, en offrant l'interprétation la plus lucide du concept d'inversion environnementale à travers une véritable implication phénoménologique dans l'acte visuel et dans l'expérience artistique. C'est alors que l'environnement naturel est toujours un paysage dans son rapport à l'humain et sa perception est établie par l'esprit et le corps en lien avec l'espace et le temporel. Ce type d'installation permet d'insérer des modèles de spatialité dans une dimension temporelle ce qui facilite ainsi l'immersion du visiteur. Il s'agit donc d'installer le temps dans l'espace et de réactiver l'appréhension phénoménologique de l'œuvre par le visiteur dont la conscience physique et mentale est éveillée par son expérience de l'environnement artistique. Contrairement à un espace urbain, l'environnement naturel induit une autre perception d'échelle, d'espace, de profondeur, de temps, de vitesse. Les installations d'Eliasson interrogent ces notions d'espace et de temporalité, ce que le philosophe Maurice Merleau-Ponty décrit comme une notion de temps liée à notre appréhension du corps dans l'espace :

Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps (...). En tant que j'ai un corps et que j'agis à travers lui dans le monde, l'espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas davantage d'ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la

1. Jessica MORGAN, *Olafur Eliasson: Your Only Real Thing Is Time*, Boston, Insitute of Contemporary Art, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001, p. 16.

2. Olafur ELIASSON & Günther VOGT, *Olafur Eliasson, the Mediated Motion*, Cologne, W. König, 2001.

3. Peter SLOTERDIJK, *Écumes*, *op. cit.*, p. 297.

4. Cf. la phrase « Expérimentez, n'interprétez jamais » dans Gilles DELEUZE & Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 2008, p. 60.

synthèse et où elle impliquerait mon corps ; je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. L'ampleur de cette prise mesure celle de mon existence ; mais, de toutes manières, elle ne peut jamais être totale : l'espace et le temps que j'habite ont toujours de part et d'autre des horizons indéterminés qui renferment d'autres points de vue. La synthèse du temps comme celle de l'espace est toujours à recommencer. L'expérience motrice de notre corps n'est pas un cas particulier de connaissance ; elle nous fournit une manière d'accéder au monde et à l'objet¹.

Par conséquent, ce n'est qu'en tant que corps dans l'espace que nous pouvons saisir le temps et produire le passé et le futur². Cela qui renvoie à l'idée de Michel De Certeau, pour qui « l'espace est un lieu pratiqué³ », car toute transformation de notre rapport à l'espace induit une modification de notre rapport au temps ; une durée propre au regard, à l'expérience du corps qui en se déplaçant redéfinit notre conception de l'attente. Il est important pour Eliasson de toujours penser l'environnement en relation avec l'humain qui l'expérimente, puisque seule la relation entre le corps et l'environnement peut induire des expériences sensibles et des perceptions inédites ; comme dans l'installation *Riverbed* (2014) (Fig. 10), au Louisiana Museum of Modern Art de Humlebæk, qui présentait plusieurs tonnes de roche islandaise exposées sur le sol de l'espace d'exposition du musée. Les visiteurs étaient invités à marcher sur les rochers qu'ils ressentaient et entendaient se déplacer sous leurs pieds.

L'artiste partage avec de nombreux philosophes la conviction que l'expérience humaine ainsi que la perception sont intégrées dans le



Fig. 10. Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014 Water, blue basalt, basalt, lava, stone, wood, steel, foil, hose, pumps, cooling unit Installation view: Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2014 Photo: Anders Sune Berg Collection of Queensland Art Gallery Gallery of Modern Art, The Josephine Ulrick and Win Schubert Charitable Trust

corps de chacun ; le monde doit être perçu, en conséquence avec l'être physiologique et la réalité conditionnée par le visiteur qui est lui-même toujours sensible aux circonstances qui se déroulent dans « l'ici et maintenant ». Pour Eliasson, « l'histoire n'est pas extérieure et objectivée dans une situation, mais elle est à l'intérieur du visiteur⁴ ». L'art immersif adopte une approche centrée sur la description du fonctionnement de l'expérience. Pour l'artiste, le terme d'« expérience » est synonyme de nature et des phénomènes naturels. Selon lui, l'expérience physique produit une impression beaucoup plus profonde qu'une rencontre purement intellectuelle. D'ailleurs, Henri Lefebvre tente de l'expliquer en réunissant l'espace social, l'espace mental, l'espace architectonique et l'espace historique⁵. Un corps donné n'est pas seulement présent dans un espace, mais il génère lui-même l'espace. Pris isolément, les corps n'ont aucun sens ni existence, ils se reflètent et se transforment à travers les modifications qu'ils génèrent dans leur espace. Le philosophe Henri Bergson met lui aussi en doute le fait que le corps et l'esprit sont des entités séparées. Il ajoute

1. Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 164.

2. Peter SLOTERDIJK, *Écumes*, *op. cit.*, p. 470.

3. Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

4. Jessica MORGAN, *Olafur Eliasson: Your Only Real Thing Is Time*, *op. cit.*, p. 16.

5. Voir Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace* (1974), Paris, Anthropos, 2000.

que les objets ne peuvent exister indépendamment les uns des autres, mais seulement les uns par rapport aux autres ; une théorie qui pourrait être le commentaire de l'œuvre d'Eliasson :

Plus généralement, la fiction d'un objet matériel isolé n'implique-t-elle pas une espèce d'absurdité, puisque cet objet emprunte ses propriétés physiques aux relations qu'il entretient avec tous les autres, et dont chacune de ses déterminations, son existence même par conséquent, à la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'univers ? Ne disons donc pas que nos perceptions dépendent simplement des mouvements moléculaires de la masse cérébrale. Disons qu'elles varient avec eux, mais que ces mouvements eux-mêmes restent inséparablement liés au reste du monde matériel¹.

Ces différents espaces environnés sont des « espaces liquides », puisque les formes de non-permanence perpétuelle visent à affecter et à réagir au comportement du visiteur comme un « engagement génératif² ». Toutes ces installations peuvent être perçues comme une narration à l'aspect séquentiel, en traçant des chemins et des parcours. L'intérêt demeure le déplacement, le mouvement dans l'environnement naturel vierge de tous les facteurs conflictuels de la civilisation contemporaine. En s'appuyant sur les effets désorientants de l'échelle agrandie des installations, Eliasson utilise son art pour sensibiliser le visiteur à la fois à son environnement et à sa position en tant que sujet phénoménologique. Ces différents espaces environnés sont fondés sur une expérience de la rencontre et du ressenti individuel, où le visiteur expérimenté est placé au centre, semblable à la place de l'humain à l'ère de l'Anthropocène. La perception par les sens s'oppose à l'abstraction, à la rationalité de certains processus économiques, politiques et scientifiques du monde postmoderne, c'est en ce sens que les environ-

nements environnés d'Eliasson sont à comprendre comme des éléments entièrement orchestrés, mais qui partagent les technologies, ainsi que les enjeux liés aux problèmes environnementaux actuels³.

Conclusion

Les territoires nordiques demeurent des espaces à vivre et à ressentir, ils sont les lieux idéaux pour expérimenter les forces sublimes des éléments naturels. Une expérience liée aux idées romantiques de l'aliénation de l'individu par rapport à la Terre-Mère, et dont l'une des principales intentions concerne l'expérience de la brutalité du réel présente dans les forces intensives et primitives de cette nature toute puissante. Ces forces infinies et effrayantes de l'environnement nordique révèlent l'essence et la permanence éternelles dans l'espace et dans le temps qui s'opposent aux limites de l'individu. Cette infinité temporelle demeure une réalité hors de notre portée, mais qui provoque une réaction sensible et émotionnelle directe en rencontrant la sublimité des aspects sauvages et rudes de ces paysages nordiques, et qui finissent par nous conduire à notre propre processus d'introspection.

L'individu à l'ère postmoderne est aliéné par la nature et la nature est devenue un objet. Dès lors, il est de la responsabilité de l'esthétique artistique de rendre la nature perceptible à travers la représentation d'un autre paysage ; comme l'ont montré certains artistes dans des représentations artistiques proches de la nature, baignées d'une certaine quiétude et d'un sentiment apaisant. Des œuvres capables de provoquer des sensations intangibles, immatérielles qui ne peuvent être perçues par le toucher, et qui sont susceptibles de

3. Cette notion d'interdépendance des objets renvoie à *La pensée écologique* de Timothy Morton (2019) basée sur l'idée d'interconnexion de tout ce qui est, vivant ou non, animé ou inanimé, celle de prendre conscience des liens de tout avec tout, en changeant de paradigme dans notre relation au monde, en se libérant du déni et du désespoir, en se reconnectant à la biosphère, par le biais d'outils ou de concepts comme l'intuition, l'art, l'empathie ou l'interconnectivité. Cf. Timothy MORTON, *Être écologique*, Paris, Zulma, 2021.

1. Henri BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 14-15.

2. Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille plateaux* ; plateau 14, « 1440 – Le lisse et le strié », Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 592-625.

faire naître une expérience physiologique autant que psychologique chez l'individu :

Le sentiment du sublime se fonde sur l'instinct de conservation et sur la peur, c'est-à-dire sur une douleur qui, parce qu'elle ne va pas jusqu'à la destruction effective des parties du corps, provoque des mouvements qui, en purifiant les vaisseaux délicats ou ceux d'une certaine grosseur des engorgements dangereux et pénibles, sont propres à susciter d'agréables sensations, non de la joie certes, mais une sorte de frisson agréable, un certain calme qui vient se mêler à la terreur (...). [Le beau est lié] au relâchement, à la détente, à l'engourdissement des fibres du corps, par suite à un affaiblissement, une désagrégation, un épuisement, un affaissement, un dépérissement, un alanguissement par plaisir¹.

Ce genre d'expérience et de recherche d'introspection qui est en jeu dans de nombreuses représentations de paysages nordiques, rappelle que l'art peut changer la perception qu'un individu porte sur son environnement. Dès lors, il devient possible à travers nos perceptions de modifier la réalité qui nous entoure, de provoquer des émotions spirituelles, esthétiques ou politiques, et de stimuler des processus, des réflexions, tout comme un nouveau regard sur le monde. Les paysages naturels du nord peuvent en définitive être le lieu d'une expérience individuelle permettant à l'individu de réfléchir à sa propre perception de l'environnement. C'est finalement en affrontant ces paysages abrupts aux pouvoirs illimités qu'est rendue possible une redéfinition de notre rapport avec cette nature aliénée, en ressentant l'expérience sensible de cette beauté terrifiante.

Alexandre MELAY

1. Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et de beau*, cité par Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 277.