Usages contemporains du romantisme : variations paysagères

Olivier Schefer*

Critique, nos 903-904

Un romantisme sans (le) sujet : paysages au loin

L'écran est d'abord balayé par des nuages gris sur fond bleu. Ce pourrait être une toile de John Constable en mouvement, accompagnée par un vent puissant. Presque malgré nous, nos yeux cherchent un repère dans cette masse mobile d'où émergent finalement des pics montagneux. Puis, telle une épiphanie, paraît une simple silhouette de dos, plantée sur un rocher. Évocation irrésistible du *Wanderer* romantique, celui de la toile de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur devant la mer de nuages* (1818). Mais au lieu de nous faire pénétrer plus avant dans le paysage brumeux, comme semble nous y inviter cette figure de dos, la vidéo de l'artiste plasticienne Marylène Negro, *Highlands* (2013), opère un mouvement inverse de révélation du fond par élargissement du champ. Imperceptiblement, millimètre par millimètre, au son d'une corne de brume de bateau, annonçant quelque voyage lointain, la caméra réalise un zoom arrière qui fait surgir le paysage et avec lui les conditions amont du regard. Peu à peu la figure s'éloigne et s'estompe puis elle se dissout dans le ciel nuageux, tourmenté, d'une nature primitive où se détachent rocs, algues, bancs de sable. [1]

Que le visage de l'Homme s'efface sur une étendue sablonneuse, Michel Foucault en avait philosophiquement établi le diagnostic à la fin de *Les Mots et les Choses*. Dans son *Land Art*, Gilles A. Tiberghien relie la vidéo de Walter de Maria, *Two Lines Three Circles on the Desert*, où l'on assiste à la disparition progressive de l'artiste au fond de l'horizon, à ces remarques de Foucault sur l'effacement du concept d'homme dans les sciences humaines du langage, de l'ethnologie et de la psychanalyse. Claude Lévi-Strauss notait de son côté dans *Tristes Tropiques* : « Le monde a commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui ». [2]

L'une des grandes leçons de la période romantique, dont on interrogera ici quelques usages contemporains, n'aura pas été seulement ni d'abord de doter toute choses de parole et d'âme, suivant le mot de Novalis (« L'homme n'est pas seul à parler – l'univers aussi parle – tout parle – langues infinies » [3]), mais de faire remonter à la surface un fond silencieux et lointain, l'arrière-plan de nos images et de nos histoires. La régression vers une nature où nous ne sommes pas tend à effacer le sujet ethnocentré de la représentation. Plusieurs pérégrinations scientifico-poétiques dans la nature défient ainsi le paysage pris en son acception d'image construite depuis un sujet centré et réflexif : « Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil de celui qui le regarde », selon le mot d'A. W. Schlegel. [4] Découvrant le Vésuve avec Tischbein, Goethe exprime son horreur et son attrait pour ce spectacle « grand et sublime », écrit-il, raccourci esthétique insuffisant, on le sent bien, à traduire l'infini étrangeté de ce

*Philosophe, écrivain, professeur d'esthétique à l'université Paris 1.

1. Voir le site de l'artiste où cette séquence est disponible en ligne : `www.tousdesindiens.com/marylene_negro/`. L'artiste travaille sur table de montage un ensemble de photographies liées et fondues entre elles, produisant des images en mouvement depuis des images fixes.

2. Cl. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terres Humaines », 1955, p. 477.

3. Novalis, *Le Brouillon général*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2015 [2000], no 143, p. 53.

4. A. W. Schlegel, *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art*, trad. M. Géraud et M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 2009, p. 169.

qu'il découvre : « Le chemin à travers les derniers faubourgs et les jardins avait déjà quelque chose de plutonien. Comme il n'avait pas plu depuis longtemps, les feuilles, toujours vertes par nature, étaient recouvertes d'une épaisse poussière cendrée ; les toits, les corniches, tout ce qui présentait une surface plane avait de même passé au gris, si bien que le ciel, d'un bleu magnifique, et le soleil, qui nous dardait sa puissante lumière, témoignaient seuls que l'on cheminait encore parmi les vivants. [5] » À une même déprise du moi est conduit Carl Gustav Carus lors de ses promenades sur l'île de Rügen, en compagnie de Caspar David Friedrich : « Arkona par lui-même était un endroit parfaitement désert et isolé [...] la large grève où s'amplifiait le bruit, avec ses éboulis de silex à perte de vue, et la vaste surface gris acier de la mer : tout cela me donnait l'étrange impression d'une nature primordiale intacte et authentique. [6] »

Difficile dans ces conditions de réduire le regard romantique sur la nature à l'élaboration d'un « pays de l'âme » (Amiel), l'effusion d'un moi se reconnaissant dans les choses. Ce vocable résulte d'une rêverie de propriétaire-foncier, comme le note Jean-Christophe Bailly. C'est un « mensonge théorique » qui nous fait oublier la leçon du romantisme allemand, nourri de la *Naturphilosophie* de Schelling. [7] À ce sentiment bourgeois de possession des choses naturelles, Fernando Pessoa, rappelle Bailly, oppose dans *Le Livre de l'intranquillité* son impression de plénitude devant un paysage de Lisbonne : « [...] cette plénitude, loin de venir de lui, venait à lui, et provenait de ce qu'il appelle « la vérité de l'extérieur absolu ». C'est donc du contraire de l'épanchement que venait la plénitude, le paysage n'était pas beau ou émouvant parce qu'il reflétait ou prolongeait un état d'âme, mais parce qu'il se tenait au contraire, sans même avoir à se rétracter, dans la sobre et opulente évidence de son existence, sans connivence et sans participation avec quoi que ce soit d'humain. [8] »

Il faudrait méditer à cet égard l'œuvre de Caspar David Friedrich, *La Grande réserve*, vision condensée du ciel et de la terre où s'égare une embarcation vide sur l'eau – peut-être une allusion à la barque du nautonier où même le mort n'est plus. Suivant une improbable vue aérienne, le peintre représente un marécage au premier plan qui ressemble à une terre fuyant de toutes parts, comme s'il dessinait la carte de notre globe vu de haut, en traduisant l'instabilité du regard sur le tout. Y aurait-il ici, avant toute esthétique du paysage et de sa supposée grandeur cosmique et mystique, une leçon de désapprentissage, les prolégomènes esthétiques à une repolitisation de l'écologie et de l'écoumène, comme le suggère Bruno Latour ? [9]

« Réenchanter le monde » ?

L'apport du moment romantique à nos imaginaires contemporains de la nature a souvent été réduit en une formule aussi courante que convenue : le réenchantement du monde. On sait que pour le Max Weber du *Savant et le Politique*, le projet technoscientifique moderne – « se rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » (Descartes) – vide la nature de toute dimension sacrée et livre le réel à la rationalisation, la vie mystique refluant dans l'intériorité de la conscience. Le réenchantement du monde est censé remédier à cette perte d'un sentiment magique (*die Entzauberung der Welt*), entraînant le découplage entre sphère publique et sphère privée. Dans l'introduction au catalogue de l'exposition du Centre Pompidou-Metz, *Sublime. Tremblements du monde*, sa curatrice, Hélène Guenin, interrogeait plusieurs usages artistiques et féministes du *care*, de la réconciliation avec la nature à sa réhabilitation chez

5. Goethe, *Voyage en Italie*, trad. J. Porchat, revue par J. Lacoste, Paris, Bartillat, 2003, p. 223-224.

6. C. G. Carus, *Voyage à l'île de Rügen*, trad. N. Taubes, Charenton, Premières Pierres, 1990, p. 56-57.

7. J.-Ch. Bailly, *L'Élargissement du poème*, Paris, Bourgois, 2015, p. 13.

8. *Ibid.*, p. 14-15. Voir aussi le récent numéro spécial de *Critique*, « Jean-Christophe Bailly. Poursuites » (n° 896-897, janvier-février 2022, sous la dir. de M. Macé et M. Rueff).

9. B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 288.

Gina Pane, Ana Mendieta ou Judy Chicago. Ces pratiques du *reclaim* relevaient, selon elle, d'un « droit au réenchantement ». Les artistes qui s'approprient un « héritage mêlant mélancolie romantique, résignation industrielle, remédiation esthétique et débats écologiques contemporains » mettent en œuvre des « alternatives poétiques, fictionnelles, politiques au fonctionnement de la société moderne ». [10] D'une autre façon, lorsqu'il interroge le partage occidental entre nature et culture, préjudiciable à une pensée de la continuité et du lien entre humains et non-humains, Philippe Descola évoque le moment romantique en lequel il décèle une pratique de ré-ensauvagement, à l'image de la *wilderness* américaine de Henry David Thoreau et Ralph Waldo Emerson. Le génie de la Création ne s'exprime plus au travers d'une nature arcadienne, grecque ou romaine, à la douce lumière atemporelle, mais par la représentation d'espaces tourmentés, violents, « sublimes » chez Friedrich, Carus ou dans la littérature contemporaine. « L'histoire n'est plus à faire », note enfin Descola, « de cette sensibilité nouvelle qui, en pleine industrialisation, découvre un antidote au désenchantement du monde dans une nature sauvage rédemptrice et déjà menacée ». [11] Philippe Descola évoque de possibles effets de ce réenchantement de la nature, tels que la protection des sites naturels, la préservation des espèces, le goût des randonnées et des paysages exotiques. Dans *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Paul Ardenne interroge pour sa part les diverses pratiques d'éco-art contemporaines, en soulignant la limite d'une approche esthétique du problème, sommée de rendre les armes face à l'urgence du problème climatique. [12] Le réenchantement du monde ne peut se penser à l'aune d'une douceur de vivre perdue ni d'un supplément d'âme artistique qui ne sauvera personne de rien.

Mais le romantisme a-t-il jamais porté un tel projet, où se mélangent de façon indistincte fantasmes contemporains et reconstitutions après coup ? S'agit-il, selon le vers d'Hölderlin, rendu célèbre par Heidegger, de vivre poétiquement sur terre ? Sans doute rencontre-t-on sous la plume des romantiques des formules qui iraient en ce sens. Dans un de ses plus célèbres fragments, Novalis évoque la romantisation du monde, articulation réversible entre le fini et l'infini, l'ordinaire et le sublime : « C'est ainsi qu'on retrouvera le sens originel », nous assure-t-il. [13] Note à compléter avec telle autre affirmant : « Jadis l'esprit se manifestait en toutes choses. À présent, nous ne voyons que répétition morte qui nous est incompréhensible. La signification du hiéroglyphe nous fait défaut. Nous vivons encore du fruit de temps meilleurs. [14] » Mais si l'« éducation de la terre », que Novalis appelle aussi de ses vœux, en une manière d'anticipation de la proposition nietzschéenne sur le sens de la terre (*Sinn der Erde*) de son *Zarathoustra*, prend en charge la question du sens de la vie, elle ne promet guère de lendemains qui chantent. Assurément, le moment romantique fait revenir contes et légendes – on repeuple les forêts et les grottes sous-terrestres, en revisitant les mythes d'Amphion et d'Orphée. Dans *La Critique de la faculté de juger* de Kant, la nature secrète du fragment d'Héraclite (« la nature aime à se cacher ») fait retour par le biais d'une esthétique du sublime : un frisson sacré saisit le disciple à l'approche de la Nature voilée, l'Isis égyptienne, l'Artémis grecque. [15] Si de réenchantement il peut être question, ce sera sous la forme d'une pensée poétique et scientifique qui place l'homme devant une alternative existentielle : soulever ou non le voile de la Nature, percer ses mystères, affronter la grandeur d'une beauté divine, inhumaine ou simplement effrayante. Disparaître, en somme, ou se réarticuler à un ensemble plus vaste. La justesse des propositions romantiques paraît tenir, en la matière, à leur conscience aiguë du caractère méta-critique de

10. H. Guénin, « Chaosmose », dans H. Guénin (éd.), *Sublime. Tremblements du monde*, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016, p. 22.

11. Ph. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 111-112.

12. P. Ardenne, *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Bruxelles, Le Bord de l'eau, 2019, p. 187-188.

13. Novalis, *Semences*, éd. O. Schefer, Paris, Allia, 2004, n° 105, p. 142.

14. *Ibid.*

15. P. Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2004, p. 272-273.

ce supposé réenchantement. Personne n'est dupe, le rêve fait fond sur un cauchemar et une crise majeure : le monde antique, arcadien et idéal n'existe plus. « Nous ne sommes plus des Grecs », écrit Philipp Otto Runge à son frère Daniel en 1802. À quoi bon les imiter ? Les Allemands possèdent une littérature critique ignorée des Anciens, écrit ailleurs Friedrich Schlegel, ajoutant : chez nous autres modernes, la critique précède la littérature. [16] Quant au concept d'Antiquité, il est le fait d'une construction moderne, rappelle Novalis. Les Anciens ignoraient qu'ils l'étaient, ils ne le sont que pour nous. [17] Il n'existe plus dès lors quelque chose comme une antiquité-refuge, les fantasmes s'accusent d'eux-mêmes, au même titre que le groupe sculpté du *Laocoon* qui cesse d'être un modèle classique d'équilibre et d'harmonie pour devenir une étude amorale et pathologique, le lieu d'une pétrification des sensations : « Laocoon, comme membre d'une série – comme étude – et non comme œuvre d'art – œuvre d'art simplement scientifique. [18] »

Difficile dans ces conditions de croire en la naïveté d'une « remagification » nostalgique du monde de la part d'un premier romantisme si lucide sur sa position historique instable. Le retour romantique de la nature, plutôt que le retour à une nature idéale, est assurément indissociable des lectures philosophiques, scientifiques et techniques produites en cette période.

« Toutes les sciences doivent être poétisées »

Au détour d'une lettre à August Wilhelm Schlegel, en date du 24 février 1798, Novalis note : « À l'avenir, je me consacrerai entièrement à la poésie – toutes les sciences doivent être poétisées – j'espère vraiment beaucoup parler avec vous de cette poésie réelle et scientifique. [19] » On peut dire qu'il a esquissé les contours de cet ambitieux projet à travers ses divers manuscrits théoriques et ses récits géologiques. S'il paraît revisiter l'ancienne liaison entre l'art et les sciences, il en propose une articulation inédite. Novalis n'entend pas étayer le geste créateur sur des fondements scientifiques (anatomie, mathématique, géométrie) : *poétiser les sciences* est davantage une incitation à faire un usage artistique, quasi « *ready-made* » de l'algèbre, des mathématiques infinitésimales, de la médecine ou encore de la cristallographie pour autant que ces disciplines offrent des objets, des formes, des signes spécifiques qui n'ont rien à envier à ceux de l'art. Lorsqu'il se demande si toute formation plastique, depuis le cristal jusqu'à la forme humaine, ne relève pas d'un processus acoustique, d'un mouvement contenu et figé, soit d'un temps spatialisé, Novalis jette un pont entre les travaux de la science (les figures acoustiques de Chladni) et le désir romantique d'outrepasser la distinction lessingienne entre les arts de l'espace et du temps, sans mettre l'une au service de l'autre. [20] Ailleurs, il note dans ses carnets scientifique et poétique *le singulier des adjectifs est-il justifié ?*, en 1799 : « Je suis convaincu que l'on peut parvenir à de véritables révélations par un entendement technique et froid, un sens moral paisible, plutôt que par l'imagination qui semble nous mener au royaume des spectres, cet antipode du ciel véritable. [21] » La tonalité religieuse et probablement piétiste de cette note n'interdit pas d'y déceler autre chose en déplaçant légèrement le curseur : les royaumes de l'imagination s'enrichissent du travail de l'esprit quand celui-ci est relié à des techniques et savoir-faire (et pas uniquement à une technique de pensée).

Qu'on prenne ces révélations dans leur acception religieuse, ou de manière plus phénoménale

16. F. Schlegel, « De l'esprit combinatoire », dans *L'Essence de la critique* (trad. sous la dir. de P. Rabault), Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 124.

17. Novalis, *Semences*, *op. cit.*, p. 237 : « La nature et l'étude de la nature naissent simultanément, de même que l'antique et la connaissance de l'antique [...] Les restes de l'Antiquité ne sont que les stimuli spécifiques pour la formation de l'antique. »

18. Novalis, *Le Brouillon général*, *op. cit.*, n° 745, p. 206.

19. Novalis, *Semences*, *op. cit.*, p. 29.

20. Novalis, *Le Brouillon général*, *op. cit.*, n° 376, p. 96.

21. Novalis, *À la fin tout devient poésie*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2020, n° 182, p. 56.

et écologique, le recours à une méthodologie rationnelle prend à présent la forme d'un dialogue entre les artistes et les scientifiques, les philosophes et les physiciens. Pierre Huyghe réalise divers écosystèmes et vivariums, en exposant par exemple des poissons fossiles et des roches millénaires dans un aquarium, sur le toit partiellement déchaussé du MET (*Rite Passage*, New York, 2015). Pour sa part, Hicham Berrada propose des formes dynamiques auto-engendrées qui résultent de manipulations chimiques (*Paysages générés*, Centre Pompidou-Metz, 2019) ou des paysages mobiles et abstraits de dunes artificielles, réalisés pour le Palais de Tokyo avec un chercheur en morphogénèse. [22]

Depuis le romantisme, l'art ne se reconnaît plus dans l'ensemble clos, presque fortifié des Beaux-Arts. Il se pense et n'existe que dans la porosité des disciplines et l'élargissement de ses frontières. L'être poétique est un être vivant (*dichten ist zeugen*, écrit Novalis en un raccourci saisissant [poétiser c'est engendrer] [23]) de même que le projet romantique fut pour partie celui de l'emblématique fragment n° 116 de l'*Athenaeum* de Friedrich Schlegel, où se lit entre autres propositions celle-ci : la poésie romantique « universelle progressive » veut et doit « rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques ». [24] On ne prendra pas non plus à la légère, malgré leur lyrisme quelque peu désuet, les formules de Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme* sur le renouveau romantique de la poésie, efflorescence printanière de l'esprit, éclosion naturelle menée en marge des systèmes académiques : « Une sève de vie nouvelle circulait impétueusement. Tout germait, tout bourgeonnait, tout éclatait à la fois. Des parfums vertigineux se dégageaient des fleurs ; l'air grisait, on était fou de lyrisme et d'art. Il semblait qu'on vînt de retrouver le grand secret perdu, et cela était vrai, on avait retrouvé la poésie. [25] » Ce même Gautier qui aspirait à un romantisme « dégagé de toute imitation, une expansion de l'art moderne plus complète », un romantisme moins fait de livres que d'expériences vécues, ayant « les mêmes audaces que la science qui cherche toujours, osant interroger directement la nature au lieu d'aller la consulter aux galeries ». [26]

Mimesis contemporaines, paysages géologiques

L'héritage contemporain du romantisme prend notamment la forme d'une reprise de la thèse mimétique. Dans sa *Théorie de l'art*, A. W. Schlegel assigne à l'art de son temps cette tâche inspirée de Spinoza : imiter la nature naturante plutôt que naturée, la nature comme œuvre et non comme produit visible. [27] Cet autre régime de la mimesis, dont l'histoire récente reste à écrire, ressurgit chez nombres d'artistes modernes et contemporains qui entreprennent de rejouer des processus naturels, de comprendre de l'intérieur, et dans l'intimité des substances, le jeu des forces physiques. Cette question est centrale chez Paul Klee qui évoque souvent dans ses écrits la matrice naturelle à laquelle l'artiste doit puiser ses formes, pour traduire en signes l'énergie et la forme vivante. Elle transite ailleurs dans l'œuvre de Robert Rauschenberg de 1953, *Growing Painting*, qui exposait un carré d'herbe sur le sol de la galerie qu'il fallait venir arroser chaque jour. Cette peinture « vivante », rappelle Judith Delfineur, répondait au credo de John Cage selon lequel : « L'art est l'imitation de la nature dans son mode de fonctionnement. [28] » Ce recours à la nature naturante conduit l'artiste à occuper de fait la

22. C. Moulène, « La Plasticité du vivant », *Palais. Le rêve des formes*, magazine du Palais de Tokyo, n° 25, 2017, p. 26.

23. Novalis, *Semences*, *op. cit.*, n° 36, p. 131.

24. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, trad. et prés. de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy avec la collaboration d'A.-M. Lang, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 112.

25. T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Le Félin, 2011, p. 23.

26. Cité dans O. Schefer, *Novalis*, Paris, Le Félin, 2011, p. 11.

27. A. W. Schlegel, *La Doctrine de l'art. Conférences sur les belles lettres et l'art* [1801-1804], *op. cit.*, p. 35.

28. J. Delfineur, *Double-Barrelled Gun. Dada aux États-Unis (1945-1957)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 210.

position de l'être vivant, comme Giuseppe Penone, dont Georges Didi-Huberman rappelait dans *Être crâne* l'ambition artistique : être fleuve, remonter du produit à la matrice.

Parmi les propositions contemporaines qui font écho au moment romantique, on retiendra celles qui ont trait au monde minéral, en marge des esthétiques empathiques du vivant et de l'organique. Elles permettent de relier les problématiques géophilosophiques, pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* aux questionnements de l'écologie sur les mouvements terrestres ou la fonte des grands glaciers. On n'a peut-être pas suffisamment prêté attention au fait que Carl Gustav Carus ait proposé, en son temps, une réforme linguistique et ontologique du paysage. L'élargissement du paysage hors de la sphère restreinte de la représentation – celle de l'équation : paysage = pays + cadre – résulte pour partie des propos de Carus suggérant de délaisser le terme *Landschaft* pour adopter celui de *Erdlebenbildkunst* : le paysage est l'image (*Bild*) d'une vie terrestre (*Erdleben*), l'image d'une expérience vécue (*Erdlebenerlebnis*). [29] Autant dire que certaines toiles de Carus, notamment ses paysages dits géognostiques et la grotte de Fingal avec ses orgues basaltiques, s'apparentent davantage à des vues en coupe du relief terrestre, des plans stratifiés et en vue longitudinale, qu'à des « pays de l'âme » éthérés et oniriques. Le paysage tel qu'il l'envisage, au croisement de la science et de l'intuition divine, traduit cette « vie mystérieuse de la terre » qu'il évoque souvent, requérant abnégation et abstraction d'un point de vue particulier.

On sait la méfiance de Roger Caillois pour les analogies pseudo-scientifiques des romantiques allemands, ce qui ne l'empêche pas, s'expliquant avec le Surréalisme à travers le Romantisme, de retrouver la porosité romantique entre les arts et les sciences et le goût de la rencontre, du hasard créateur, du recueil significatif de fragments, notamment dans le champ minéralogique. [30] Lorsqu'il évoque les « pierres nues », plutôt que les pierres déjà artistiques de rêve chinoises et florentines, Caillois remarque que : « Peintres et sculpteurs puisent souvent dans la nature plus que la matière première et le modèle de leurs œuvres. Il leur arrive d'annexer à celle-ci des éléments que la nature leur propose ou de constituer, avec ou sans retouches, leur butin en ouvrages originaux, qu'ils n'ont ensuite qu'à reconnaître au sens fort et juridique du terme. Au hasard d'une promenade, ils ramassent épaves séduisantes et débris inattendus. [...] En outre, ils recherchent la surprise plutôt que la beauté, l'informe ou le difforme plutôt que la forme achevée. [31] » Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long n'ont pas fait autre chose que collecter ces pierres nues et trouvées et d'articuler ces éléments bruts, non policés, au champ de l'art, en établissant une tension ouverte entre le site et le non-site. Plus près de nous, Stéphane Thidet a rejoué mimétiquement l'énigmatique passage des pierres en Californie sur le lac de Racetrack Playa, sur le sol d'une des salles de l'Abbaye de Maubuisson, pour l'occasion recouvert d'argile, *Un peu plus loin* (2016). [32]

Le paysage bascule dans des histoires naturelles. L'art se lie au non-art, sans que l'un ne l'emporte sur l'autre. Certains artistes actuels explorent ces croisements entre l'art et les sciences physiques, voire astrophysiques, dans leurs dimensions proprement extraterrestres et poétiques, en questionnant par exemple la possibilité d'un coucher de soleil sur Mars, à partir d'images réalisées par le robot *rover* de la Nasa. [33] Ils recueillent à leur tour ce double héritage des esthétiques nomades et géologique des premiers romantiques et de l'art environnemental des années 1960-1970.

© Olivier Schefer

29. C. D. Friedrich et C. G. Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, trad. E. Dickhenherr, A. Pernet, R. Rochlitz, Paris, Klincksieck, 1983, p. 109.

30. O. Schefer, « Novalis, poésie et philosophie de l'analogie », dans Ch. Michel (éd.), *Le Démon de l'analogie*, Paris, Garnier, 2016.

31. R. Caillois, *Pierres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971, p. 23.

32. S. Thidet, exposition *Désert*, catalogue d'O. Schefer et G. Charbau, Paris, Lineart, 2017.

33. Voir l'installation de Félicie d'Estienne d'Orves, *Continuum*, accompagnée d'un extrait de la composition électro-acoustique d'Éliane Radigue, *La Trilogie de la mort*, au Centre Georges Pompidou, Paris, 2019.