Regarder l'immense

Les paysages de Rembrandt

The sight of immensity – Rembrandt's landscapes

Marcia Sá Cavalcante Schuback

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/paysage/21728>

DOI : 10.4000/paysage.21728

ISSN : 1969-6124

Éditeur :

École nationale supérieure du paysage de Versailles-Marseille, Institut national des sciences appliquées Centre Val de Loire - École de la nature et du paysage, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Bordeaux, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, Agrocampus Angers

Référence électronique

Marcia Sá Cavalcante Schuback, « Regarder l'immense », *Projets de paysage* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2011, consulté le 16 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/paysage/21728> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/paysage.21728>

Ce document a été généré automatiquement le 16 octobre 2021.

La revue *Projets de paysage* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Regarder l'immense

Les paysages de Rembrandt

The sight of immensity – Rembrandt's landscapes

Marcia Sá Cavalcante Schuback

- 1 La philosophie se définit depuis longtemps selon le geste métaphorique qui fait apparaître le motif du regard de l'âme. La peinture naît beaucoup plus tard en Occident en faisant apparaître un autre motif, celui de l'âme du regard. Le rapport assymétriquement symétrique entre philosophie et peinture nous renvoie à la question du comment le regard de l'âme se rapporte à l'âme du regard. Pour suivre cette question, il nous faut d'abord nous méfier de l'identification du regard de l'âme, ce regard philosophique pratiqué sous les noms grecs de *theoria* et d'*idea*, avec l'ocularisme qui domine la civilisation contemporaine.
- 2 Rembrandt, le maître « déformateur de la lumière » (Malraux, 1974), qui met sur la toile la lumière de la singularité de chaque chose, a aussi peint l'immense. Rembrandt n'est pas seulement un *peintre* et donc celui qui *regarde les choses avec immensité*, mais aussi un *peintre de l'immense*.
- 3 Il se peut que, dans la peinture, tout *fond* soit d'une certaine manière toujours déjà *paysage*. Cela apparaît d'une manière sublime dans les fonds de Rembrandt. Même dans les portraits qui ont comme fond une chambre si vide de sens, comme dans son portrait de Johannes Wtenbogaert ou dans son autoportrait qui se trouve au Musée national de Stockholm où le fond est mur, on retrouve le fond comme paysage, c'est-à-dire comme image de l'immense. Cela transparaît aussi tendrement dans l'image de la *Fille à la fenêtre* où la variation des clairs et des obscurs du fond-mur, du fond-paysage dimensionne l'éclaircie du regard-fille, l'éclaircie d'un regard tourné vers l'immense dehors. Ce regard vers l'au-delà lointain n'a rien à voir avec l'aliénation ou l'oubli des choses dans leur singularité. Bien au contraire, il s'agit de mettre en lumière le geste déplaçant, déréalisateur, désactualisant qui est celui de regarder et de penser avec immensité les choses et ainsi de regarder et de penser l'immense. L'immense ne peut pas être vu comme on voit les choses, les visages, les figures et les non-figures. L'immense de la vie, du monde de la vie, bref de l'âme du monde dépasse toute chose,

en étant et n'étant pas à la fois chaque chose. *Regarder et penser l'immense* n'est pourtant possible qu'en regardant dans la visibilité des choses l'invisibilité de l'immense, en voyant dans le corps opaque des choses l'ombre transparente de son immensité. Pour cela il faut une sorte de regard très rare et difficile, un regard capable de voir et de ne pas voir à la fois. Il faut y voir ce qui ne se laisse pas voir en tant que chose – l'immense – et ne pas voir ce qui ne laisse pas voir les choses comme forces, naissances de sens. Il faut un *entrevoir*. Un regard entrevoyant, qui sait voir et ne pas voir à la fois, est un regard qui réussit à voir dans les figures d'ébauches, dans les ébauches figures, dans les corps des ombres et dans les ombres des corps. C'est un regard qui voit dans des choses existantes non pas leur être mais, leur *venir-à-être*, leur *apparaître* et dans l'apparaître la seule possible *existence*. Il s'agit d'un voir qui jette l'ombre irréal de l'immense sur tout ce qu'il voit. C'est un regard qu'on pourrait appeler une *vision pénombrante*.

- 4 Une toile qui met bien en scène cet en-se-montrant du fond comme paysage c'est le *Repos pendant la fuite en Égypte*. Ici, la figure, la scène, les visages se présentent en *diminuendo* au fur et à mesure que le paysage s'agrandit, dans le *crescendo* de l'immensité. Tandis que dans d'autres toiles les figures semblent croître de l'immensité, ici il semble que c'est l'inverse qui se passe, que l'immense croît de l'intérieur des figures. La scène-crèche qui héberge la famille sacrée commence à se mélanger avec le paysage de l'immense, montrant le trait plus intense qui caractérise les paysages de Rembrandt. Ce trait plus intense est le drame d'une tension extrême où ce qui est figure tend à l'extrême du disparaître en même temps que le fond tend à l'extrême de l'apparaître. Tension des contraires, l'un en soi-même différencié, tout est un. Le croître de l'immense est le *même* que le décroître du chacun. L'apparaître de l'immensité est le *même* que le disparaître des choses. Au sens du regard de l'un en soi même différencié, la vision pénombrante de la peinture apparaît surtout quand le paysage devient *fond et figure à la fois*.
- 5 Dans quelques dessins et toiles de Rembrandt, le paysage est tout. En eux, on peut bien suivre ce que veut dire regarder l'immense et non simplement regarder les choses avec immensité et de voir dans les choses l'immense. En eux, on peut suivre qu'est-ce qu'est regarder avec immensité l'immense. Dans ces paysages de Rembrandt, l'immense n'est pas quiétude mais inquiétude. Cela se confirme directement dans un beau dessin intitulé *Les Trois Arbres*.

Figure 1. Rembrandt, *Les Trois Arbres*, 1643

Des traits géométriques tracent le s'abattre du ciel sur la vie de chacun de nous telle une pluie noire. L'incision ardue de la main-ciseau sur la dureté de la matière imite le s'abattre du ciel sur le vivre. Tout le vivre devient ici si petit qu'à côté de cette expansion de ciel et terre, de ses lignes horizontales et verticales il semble qu'il n'existe plus rien d'humain. Il ne reste que des arbres, que trois arbres-Parques, trois arbres-destins comme les seuls ponts capables d'unir terre et ciel, enracinement et détachement. Ces arbres sont comme des ponts invertis, des ponts verticaux car ils unissent en séparant ciel et terre. Ils unissent ciel et terre intensifiant la tension entre l'obscurité de la terre et la clarté du ciel, en montrant les éclaircies de l'obscur et les ombres du clair. Dans ce paysage de tant de paysages, les proportions de la vie s'effondrent. Le monde humain, les maisons, le commerce, les villes, avec ses distinctions et oppositions se voient infiniment petites sous la lumière de cet abattement du ciel sur la terre. En se référant à Rembrandt comme l'un des meilleurs exemples de ce qu'il a appelé « paysage de fantaisie » par contraste avec le « paysage historique », Baudelaire décrit ces paysages comme « l'expression de la rêverie humaine où l'égoïsme humain se voit substitué par la nature » (Baudelaire, 1967). Baudelaire décrit cette articulation entre rêverie et substitution de l'égoïsme humain par la nature comme une importation : « L'imagination du dessin s'importe vers le paysage », nous dit-il. En regardant ce dessin de paysage avec les trois arbres, il est possible de percevoir ce qui va émerger avec immensité dans les tableaux de paysage de Rembrandt et qui à vrai dire refuse ces mots de Baudelaire. Dans ces tableaux il ne se passe aucune substitution de l'égoïsme humain, de l'infiniment petit de l'homme par l'infiniment grand de la nature. Dans le regard de l'immensité-paysage on voit au contraire l'obscur éclat de la coïncidence d'opposés : l'infiniment petit touche l'infiniment grand. Au toucher des contraires, ce qui avant se présentait comme infini et ainsi opposé au fini se présente maintenant comme immensité. Lorsque les

proportions de la vie se voient ébranlées, l'inquiétude s'installe. *Paysage tempétueux* est le titre de l'un des paysages les plus impressionnants de Rembrandt.

Figure 2. Rembrandt, *Paysage tempétueux*, c. 1638

L'immensité est ici ciel. Et ciel rayon. L'humain n'est pas substitué mais dimensionné par l'immensité lorsque l'infime et l'immense se rejoignent. Si le dessin jusqu'à un certain point peut se définir comme le trait le plus fidèle de la rêverie et du saut de la main modifiante, on peut bien admettre que l'imagination du dessin suppose une substitution de l'égoïsme humain par la générosité de la nature, du petit par le grand. Cependant, dans les paysages de Rembrandt, soit dans les dessins, soit dans les toiles, ce qui est le plus marquant c'est le toucher tempétueux entre l'immense et l'infime. Comme en tout toucher, le distinct tend à se défaire, il cherche à se faire indistinct, d'être soi-même dans l'autre. À ce toucher de l'infiniment grand à l'infiniment petit, le tempétueux émerge de l'intensité ébranlante dans laquelle rien ne peut continuer à être comme avant. Ici tout avant devient autre. Tout autre se montre un non-autre. Tout ici est un défixer soit d'images, soit même de l'ouvert. En étant une défixation de toute représentation et expression de l'ouvert, l'ébauche se distingue du dessin qui est toujours encore une quête pour fixer l'ouvert. Dans ce sens, Valéry a pu définir le croquis avec les mots-images suivants :

« L'oiseau frémit, bondit, abandonne instantanément sa présence sur une branche et l'emporte. Il ravit avec soi un centre du "monde", et vole le poser ailleurs. (Je ne sais s'il choisit ou non la branche d'arrivée). » (Valéry, 1957.)

Dans ce tableau de Rembrandt, tout ce qui du point de vue de l'humain était construction, du point de vue de l'immense devient trait, ébauche, croquis. Ici ce n'est pas tant l'imagination du dessin qui s'envole vers le paysage mais l'extrême de la peinture qui rencontre et touche l'extrême de l'ébauche. Sous la perspective de l'immense, paysage est oscillation et ébranlement. Pure défixation.

- 6 Les paysages de Rembrandt sont des visions de l'inquiétude et de l'effondrement lorsque l'immense s'abat sur la terre et le monde des hommes. Si des lieux ne peuvent

être qu'humains, les paysages sont toujours la confusion entre l'humain et le non-humain, l'inexplicable fusion entre ce qui n'existe que parce qu'il a été fait et ce qui n'existe que pour avoir été donné. Paysage expose cet étrange point de rencontre et touche entre ce qui est de l'homme et ce qui ne l'est pas, entre le point de vue de l'homme et celui de l'immense. Paysage nomme le vaste, l'ample, l'ouvert – mots qui décrivent un au-delà qui se trouve dans les choses, dans l'homme, dans la vie, dans le monde. Parler d'un paysage fermé est aussi absurde que de parler d'un fer en bois. Le vaste, l'ample, l'ouvert n'ont pas besoin de coïncider avec la notion d'horizon qui le définit d'après l'idée mathématique d'un plus en plus, à nouveau et à nouveau, d'un *et cætera*. Le paysage est vaste, ample, ouvert même quand il est vertical et serré, tel le *Paysage de la source bleu* de Courbet, qui ne réserve presque aucun espace au ciel. Le paysage est vasteté, amplitude, ouverture, vertical comme une source et horizontal comme la rencontre du ciel et de la terre, de l'univers et du monde.

- 7 Les paysages de Rembrandt naissent d'une sorte de pénombrement qu'on pourrait nommer cosmologique. Dans le ciel on voit la terre, dans l'univers le monde et dans le monde l'univers, dans l'homme l'immense et dans l'immense l'homme. Mais il s'agit encore de visualiser comment se concrétise ce pénombrement cosmologique. La vision de la terre dans le ciel, de l'homme dans l'immense et *vice versa* est bien la vision de la corporeité propre de l'ombre et de la pénombre propre du corps. Cette vision ici appelée pénombrement cosmologique n'est pas une vision de dissidences, orientée par l'appréhension des opposés et des contradictions. C'est une vision des coïncidences où ce qui auparavant faisait semblant d'être des définitions opposées apparaît maintenant comme intensité d'infinités. Il est du point de vue de ce que Braque a appelé « l'infinité » (Braque, 1952) des choses, de la force de leur apparaître, que les opposés coïncident. Dans les pénombrements cosmologiques de Rembrandt, qui sont ses paysages, n'importe quelle image – soit des arbres, des habitations, des églises, des hommes ou des animaux – apparaît comme des ébauches, vestiges et ombres de la cosmologie de l'immense. Dans ces peintures, l'extrême de la peinture, de la décision de couleur et forme, touche l'extrême de l'ébauche, de l'incision du risque et vide. Le projet le plus extrême du peindre rencontre le trajet le plus intense de l'ébaucher. C'est justement ce qui saute le plus aux yeux lorsque l'on regarde un autre tableau de paysage, qui se trouve à Cracovie, intitulé *Paysage avec le bon samaritain*.

Figure 3. Rembrandt, *Paysage avec le bon samaritain*, 1638

Au docteur de la loi, Jésus répond que Dieu a donné la sagesse aux « petits », à ceux qui ont leur nom « écrit dans les cieux », à ceux qui « possèdent des yeux pour regarder ». Le docteur de la loi demande en fait comment est-il possible d'acquérir ces yeux qu'il faut déjà avoir pour pouvoir voir. Jésus dit à sa manière que ces yeux ne peuvent pas être acquis par entraînement. Sa réponse ne parle cependant que du *comment* sont ces yeux qu'il faut déjà avoir. Ce sont des yeux qui regardent quand ils « aiment Dieu de tout cœur, de toute âme, de toutes forces et de tout esprit à Dieu et ton prochain comme à toi-même ». Le docteur de la loi se demande alors : « Mais qui est mon prochain ? » La réponse de Jésus est la parabole du bon samaritain. Loin de la parabole sur ce qui doit être fait pour gagner la vie éternelle et sur le devoir d'être bon, il s'agit d'un renvoi à ce que signifie avoir des oreilles pour entendre et des yeux pour voir. Car le « prochain » n'apparaît que comme « mon » prochain lorsqu'on voit de tout cœur, de toute âme, de toutes forces. Celle-ci est au moins la parabole racontée par Rembrandt. Il y en a bien sûr d'autres façons de la raconter. Dans la parabole de Rembrandt se peint la tension entre avoir des yeux pour voir ce qui se montre et ne pas avoir des yeux pour ce qui se montre parce qu'on le croit déjà vu avant de le regarder. Dans la parabole de Rembrandt il vient à la toile la tension entre regarder de tout son cœur et âme et l'indifférence d'une vision à distance. Ce regard « de tout cœur, de toute l'âme, de toutes forces et d'esprit », ce regarder-avec transparaît avec clarté dans l'étude du samaritain soignant l'homme blessé, qui se trouve à Rotterdam, dans le musée Boijmans Van Beuningen.

Figure 4. Rembrandt, *Le Bon Samaritain*, vers 1655-1660

Dans cette étude du regarder-avec, le bon samaritain disparaît presque entièrement. Les vestiges de son corps, ses traces deviennent presque invisibles. L'art du dessin atteint ici son paroxysme, qui est l'impossible d'un profil qui acquiert précision justement dans l'absence d'une ligne profilante. Le samaritain ne devient qu'une tête baissée, avec des yeux invisibles, entièrement dédiés à guérir la blessure. Le dessin n'est ici rien d'autre qu'une main soignante, une main en train de dessiner. La tension des contraires entre regarder et voir, entre différenciation et indifférence, entre le regarder avec âme et la négligence sans âme (sans soin) du non-regard parcourt ces diverses études, ébauches et toiles. Cette tension devient, pourtant, encore plus intense dans le tableau *le Paysage avec le bon samaritain*. Ici, regard et vision, voir et ne pas voir se rencontrent au fond de l'immense. Cette coïncidence des opposés devient claire dans un étrange dévoilement. La peinture ne voit pas. Elle dévoit. Dans ce dévoier, ce qui est à voir (le devoir du regard) se donne à voir comme déchirement de l'immense au fur et à mesure qu'on se détache des contours, des lignes différenciatrices de chose, figure, contour et forme. Le paysage avec le bon samaritain est la mise sur toile de ce détachement de la figuration. Ici s'entaille la défixation tempétueuse et inquiétante soit du fermé, soit de l'ouvert, soit du formé, soit du sans forme.

- 8 Dévoier en défixant – l'ébauche-geste – s'avère être la condition pour regarder l'immensité. Dévoier n'est pas cependant la même chose qu'altérer la suprématie de la figure sur le fond en faisant du fond figure et de la figure, fond. Dans ce dévoilement pénombrent il se fait apparent un se défaire du fond et de la figure, ses défigurations. Il s'agit de défigurations et pas seulement d'élaborations partielles où le fond et la figure se verraient partiellement recouverts au sens duquel Walter Benjamin a défini le dessin (Benjamin, 1991). Fond et figure se défont plutôt dans l'étrange intensité du clair et de l'obscur de ce tableau. Ici le clair-sombre et le sombre éclairé de Rembrandt apparaît comme intensité de poids et densités. La tension entre fond et figure se déplace vers

une tension entre la droite et la gauche de celui qui regarde la toile. À droite, surgit le sombre épais et terriblement obscur où les arbres sont déjà le ciel lourd de plomb. De ce côté, se voient défaire les figures-ébauches du samaritain, de l'homme blessé sur la jument et des indifférents. À gauche, émerge un ouvert aérien, étonnement clair – où la clarté plus souple du blanc-source touche le surgissement du bleu-vol du ciel. Du même côté on voit des traits qui ébauchent la vie humaine, chariot, moulin, vestiges du pays. Le jeu des poids et des densités de ces deux côtés est si intense qu'on peut sentir le souffle d'un vent extrêmement fort qui déplace, défixe, défigure toute solidité. C'est dans et de ce mouvement que se met en toile la naissance de la couleur, le surgissement du jaune-fontaine et du bleu-ouvert. Le souffle violent des vents, ce qui ouvre temps et espaces, n'arrive plus à se distinguer de la désinvolture de la main qui peint. Peindre c'est tracer comme le vent, défixant tout et ainsi ouvrant l'ouvert d'un temps et d'un espace. La force avec laquelle le minimum de blanc apparaît dans cette toile comme éclat irradiant de la source conduit toute la vision de ce paysage de l'immense vers l'ouverture de l'ouvert. Elle nous amène à l'entre-ouvert de Rembrandt. L'entre-ouvert de Rembrandt est un souffle-source de transformation. Dans ses paysages, Rembrandt s'approche des maîtres chinois du paysage (Cheng, 1980). L'entre-ouvert est un souffle qui traverse tous les traits, révélant la tension qui relie un trait à l'autre en les séparant. L'entre-ouvert est le souffle transformateur par lequel seulement l'infiniment petit et l'infiniment grand peuvent coïncider dans l'immense.

- 9 Le regard-peintre des paysages est un pénombrement cosmologique dans la mesure où il fait voir dans ce qu'il peint l'apparaître de l'invisible immense dans l'immense apparaître du visible. Les paysages de Rembrandt sont la mise en toile de cet instant dans lequel l'infiniment petit et l'infiniment grand se touchent, le clair et l'obscur coïncident, ciel et terre se font indistincts, le visible rencontre l'invisible, l'humain et le non-humain se découvrent un dans l'autre comme non-autre. Ce qui apparaît c'est la mystérieuse loi de la vie et du vivre que les anciens ont appelé l'âme du monde et qui peut être formulée, comme l'a fait Eugen Fink, en termes d'une concordance de deux principes de connaissance (Fink, Heidegger, 1970). Celui selon lequel le dissemblable connaît le semblable et le principe selon lequel le semblable connaît le semblable. Dans cette coïncidence, différencier c'est indifférencier, distinction diurne est indistinction nocturne, clarté du jour est ombre de la nuit. Ces prédications n'ont de sens que lorsque le « est » se révèle comme coïncidence et l'être comme apparaître. Il est dans le souffle transformateur qui déréalise, déplace et défixe tout, que la vision diurne du visible touche l'entrevoir nocturne de l'invisible. Dans ce souffle transformateur, l'homme se découvre nature au moment où il s'oppose à la nature. Guidé par le principe selon lequel le dissemblable connaît le dissemblable, l'homme se dénie lui-même en se différenciant et séparant tout de soi-même et surtout la nature. Selon ce principe diurne, l'homme se voit comme non-nature. Cependant l'homme est encore nature en étant par exemple dans le sommeil non seulement un être dans la nuit mais un être de la nuit. L'homme est *l'entre-ouvert* où jour et nuit, ciel et terre, dissemblable et semblable, différencié et même co-incident. Parce qu'il faut dévoyer pour voir la nuit opérant sur le jour, l'ombre illuminant la clarté et parce que, pour dévoyer, l'homme doit subir une transformation, et parce que ça demande un grand courage, l'homme tend à fuir cet impératif du regard. Il tend ainsi à voir comme opposition ce qui n'est que non-altérité. Il tend à voir comme substance ce qui n'est qu'altération. Cette tendance décrit la facticité de l'homme. L'homme tend ainsi à se saisir comme opposition à la nature, en tant qu'écarté du ciel et de la terre. Il est cependant cette

tendance de n'être que tourné vers lui-même – l'égoïsme humain – qui montre, de manière paradoxale et tragique, dans quelle mesure l'homme est ombre de la nature, le trait-ébauche de l'immense. Car l'un est en soi-même différencié. Car l'immense de la vie et du monde-vivre aime se cacher, apparaissant dans leur retrait. Ainsi la vie de la vie, l'immense de la vie – ce que les anciens ont appelé nature –, apparaît en disparaissant dans le vivre de l'homme et de tout ce qui est en vie. Ce disparaître c'est son mode de vie. Rembrandt a prononcé une fois un impératif pénombant : « Il faut choisir un seul maître – la nature. » Quand la nature est comprise comme l'immense de la vie et du monde-vivre et comme un apparaître dans le retrait, comme un « devenir dans le périssable », la citation de Rembrandt peut bien être traduite par : « Il faut choisir un seul maître – l'immensité. » Dans ce choix, le regard-peintre coïncide avec le regard-philosophe et le regard pénombant de la peinture redimensionne l'idée et la théorie comme la vie d'un regard immense.

BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, Ch., *Salon de 1846*, dans *Œuvres complètes*, Lausanne, La Guilde du livre, 1967, p. 1017.

Benjamin, W., *Über die Malerei oder Zeichen und Mal* (1917) dans *Gesammelte Schriften*, vol. II, Frankfurt am Main, Shurkamp, 1991, p. 603-607.

Braque, G., *Le Jour et la Nuit, Cahiers 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1952, p. 30.

Cheng, F., *L'Espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*, Paris, Phébus, 1980.

Fink, E et Heidegger, M., *Heraklit*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1970, p. 232.

Malraux, A., *L'Irréel*, Paris, Gallimard, 1974, p. 276.

Valéry, P., « Croquis » dans *Mélange, Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque de la Pléiade », 1957 (t. I) et 1960 (t. II), p. 303.

RÉSUMÉS

Le texte présente des éléments pour une phénoménologie du paysage extraits d'une réflexion sur les paysages de Rembrandt. Suivant comment Rembrandt traite le fond pictural comme paysage et les paysages comme événement du regard, le texte propose une pensée du paysage comme regard de l'immense et comme immensité du regard. Il essaie de montrer comment les paysages de Rembrandt sont la mise en toile de l'instant où l'infiniment petit et l'infiniment grand se touchent, le clair et l'obscur coïncident, ciel et terre se font indistincts, le visible rencontre l'invisible, l'humain et le non-humain se découvrent un dans l'autre comme non-autre.

The text presents elements for a phenomenology of landscape departing from a reflexive description of Rembrandt's landscapes. Following up how Rembrandt depicts backgrounds as landscapes and landscapes as the event of seeing, the text proposes to think of landscape as a looking into immensity and as the immensity of the regard. It aims to show how Rembrandt's landscapes set on the canvas the instant when the infinitely small touches the infinitely big,

clarity and obscurity coincide, sky and earth become undifferentiated, the visible meets the invisible, the human and the non-human discover each other one inside the other and thereby as a non-other.

INDEX

Mots-clés : paysage, immensité, entrevoir, co-incidence, non-autre

Keywords : landscape, immensity, in-between, co-incidence, non-other

AUTEUR

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK

Marcia Sá Cavalcante Schuback est professeur titulaire de philosophie, Södertörns University College.

marcia.cavalcante[at]sh[dot]se