



HAL
open science

**Se ressaisir du paysage ; explorer son expérience.
Recherches phénoménologiques en terre aveyronnaise**

Hugo Guionnet

► **To cite this version:**

Hugo Guionnet. Se ressaisir du paysage ; explorer son expérience. Recherches phénoménologiques en terre aveyronnaise. Sciences de l'Homme et Société. 2017. dumas-01876502

HAL Id: dumas-01876502

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01876502>

Submitted on 18 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE CHARLES-DE-GAULLE – LILLE III
UFR HUMANITES

Se ressaisir du paysage ; explorer son expérience
Recherches phénoménologiques en terre aveyronnaise

Mémoire présenté en vue de la validation de la deuxième année de
Master de Philosophie

Hugo GUIONNET

Juin 2017

Sous la direction de Madame Anne Boissière

Sommaire

I/ Introduction à une approche phénoménologique du paysage réel.....	p.4
a) Élaboration d'une méthodologie phénoménologique d'étude du paysage.....	p.4
b) Penser et expérimenter une pluralité de rapports au paysage.....	p.7
c) Le regard comme posture corporelle : entre sentir et percevoir.....	p.10
d) Exprimer le paysage : paysage et langage.....	p. 13
II/ Espace pathique : Maldiney et Straus au service d'une pensée nouvelle de l'expérience du paysage réel.....	p. 17
a) Aller au plus près du paysage grâce à la phénoménologie.....	p. 17
b) Développer une nouvelle vision des pratiques paysagères avec Maldiney.....	p.26
III/ Écrire le paysage : élaboration d'une continuité existentielle.....	p. 32
a) Paysage et ruptures : se ressaisir de l'expérience par l'écriture.....	p. 32
b) Discours et paysage : la nécessité d'un changement de régime de langage.....	p. 41
IV Marche et photographie : se reconduire au paysage.....	p.49
a) D'un paysage à explorer : l'espace circulaire.....	p.50
b) Photographier le paysage : prise et lâcher prise.....	p. 56
Conclusion.....	p.74
Bibliographie.....	p.77

« Quand on suit la route sans vie qui va de Rodez à Saint-Pons, on traverse d'abord les bocages montueux du Rouergue, où la route sinue sans autre vue que les peuplements des châtaigniers. Mais, après avoir passé Réquista et grimpé la côte abrupte qui suit le franchissement du Tarn, on voit, en se retournant, tomber sur la rivière, face au sud, une falaise raide et caillouteuse, toute ocellée telle une garrigue de buissonnements frisés, serrés en boule, qui fait penser aux talus du Conflent ou du Vallespir. Ce premier et fugace pressentiment de la Méditerranée s'efface vite. Seulement, dès qu'on sort des gorges mouillées et que de nouveau on s'élève, on a changé de région : on a quitté le repaire des arbres, on est entré dans le pays des lointains calmes, dans la région des *montagnes bleues*. Les poumons s'emplissent d'une inspiration délicieuse quand on roule vers la fin de l'après midi sur la route qui, par Saint-Sernin, avant de plonger vers Lacaune, suit pendant longtemps une ligne sommitale, tandis que partout au loin émerge et s'allonge sur l'horizon, sans coupures, sans ressauts brusques, sans arêtes, le troupeau des douces montagnes rases, fourrées de bruyères, et parfois sommées de longues barres de forêts, dont la couleur semble déjà toute infusée de nuit et fait penser à ces teintes d'ardoises tendres et de cendre bleue qui flottent autour du disque de la lune, quand il apparaît longtemps avant le coucher du soleil un jour clair. Dans toutes mes traversées du Massif, je n'ai nulle part trouvé un paysage plus ample et plus paisible : ce sont ici les formes poncées et polies d'une statuaire paysagiste qui a rejeté un par un comme des voiles les embroussaillements capricieux de la végétation et qui ne recherche plus que le galbe pur, le modèle essentiel. La lumière seule joue sur les plans et les dômes, les arêtes adoucies et usées ; dans le jour rasant, sous leurs gazons lustrés, leurs bruyères et leurs branches courtes, ces solides aux lignes d'épure, presque schématiques, se détachent pour l'œil avec une netteté glorieuse.»¹

1GRACQ, Julien (1989) «Carnets du grand chemin» dans *Oeuvres complètes*, Paris ; Gallimard, pp. 937-1112, p. 979

I/ Introduction à une approche phénoménologique du paysage réel

a) Élaboration d'une méthodologie phénoménologique d'étude du paysage

Dans son essai *Écrire en phénoménologie, « une autre époque de l'écriture »* Nathalie Depraz essaie de déterminer s'il existe, oui ou non, une écriture spécifiquement phénoménologique et, si oui, quels sont les traits qui la constituent en propre. Pour ce faire, elle passe par une analyse détaillée de l'écriture chez les grands phénoménologues que sont Husserl, Sartre et Merleau-Ponty, mais aussi bien d'autres. Elle parvient à allier cet intérêt de près aux textes mêmes avec une perspective plus générale sur la phénoménologie dans son ensemble. Dans ce cadre, elle essaie de comparer écriture phénoménologique et écriture poétique afin de voir comment les deux se sont nourries mutuellement au fil du temps, tout en restant distinctes. C'est ainsi qu'elle soutient que phénoménologie et poésie ont « cette exigence commune de revenir aux choses elles-mêmes dans l'immédiateté de leur état naissant et vif encore, pour capter cette dimension jaillissante du sens à même le sensible non encore conçu ni même perçu »². Ainsi le souci majeur de la phénoménologie est peut être d'intuitionner le réel tel qu'il se révèle, avant que nous nous en soyons servis et que nous l'ayons catégorisé, transformé. C'est là un des enjeux centraux de l'époque expérientielle qu'est la réduction, méthode centrale et élaborée par Husserl. Ainsi, la phénoménologie a pour enjeu de se placer dans une zone limite de l'expérience, encore inappropriée, où nous sommes dans une forme d'ouverture au monde-se-révéant. C'est probablement cette volonté de saisir notre ouverture au monde et à son inépuisable renouvellement de formes qui a fait du paysage une des thématiques centrales de phénoménologues comme Maurice Merleau-Ponty ou Henri Maldiney. L'expérience du paysage y est décrite comme privilégiée de notre entrelacement avec la chair du monde chez l'un, et de notre perte au monde chez l'autre.

Maldiney, s'inspirant du psychiatre Erwin Straus, définit l'expérience du paysage comme l'expérience de l'être perdu. Quand nous évoluons dans un paysage, nous ne sommes plus dans l'espace géographique des repères, nous ne sommes plus dans l'espace de l'action qui implique un certain nombre d'orientations. Cet espace-là, nous dit Maldiney à la suite de Straus, est un espace défini, clos sur lui-même et ses propres structures. Bien plutôt, l'espace du paysage est celui de l'ouverture à ce qui apparaît et donc de l'abandon des repères qui structureraient cet apparaître. Nous évoluons dans le paysage d'ici en ici, c'est-à-dire que nous sommes dans une forme de relation exclusive au réel phénoménal ; il n'y a rien que le monde m'apparaissant, il y a

2 DEPRAZ, Nathalie (1999) *Ecrire en phénoménologie, "une autre époque de l'écriture"*, Fougères ; Encre Marine, p. 91

un trou dans le souci de la mondanité. Cela correspond à ce que Straus et Maldiney appellent l'espace du pathique ; celui où nous cessons de maîtriser tous nos mouvements selon des schèmes pratiques prédéterminés pour nous laisser traverser par le rythme du monde-se-faisant. Nous y développons une forme d'écoute au monde mais aussi à notre corps. Par là, s'opère quelque chose comme une perte de la distinction nous/paysage, sujet/objet. Maldiney cite à plusieurs reprises Merleau-Ponty, et notamment dans son ouvrage *Ouvrir le rien, l'art nu*, publié en 2000 chez Encre marine, pour soutenir que dans notre expérience du paysage se révèle notre appartenance à la chair du monde, le fond du monde avec lequel nous sommes « dans un rapport d'embrassement » traduit-il en ses propres termes. Ainsi les phénoménologies maldinienne et merleau-pontienne se donnent pour tâche de saisir le rapport primordial au monde qui se révèle dans notre expérience du paysage, en deçà du travail de nos catégories mentales. Un penseur comme Merleau-Ponty s'intéresse à la façon dont les couleurs d'un paysage résonnent en nous et nous font vibrer à leur tonalité propre afin de déterminer la façon dont se constitue le rapport symbiotique que nous avons à la chair du monde³.

Cette démarche est tout à fait intéressante car elle nous permet de mieux comprendre ce qui apparaît quand nous faisons l'expérience d'un paysage. Toutefois, même si la perspective phénoménologique définit l'expérience du paysage comme l'expérience d'une ouverture, celle-ci est aussi accompagnée d'une certaine fragilité ; nous sommes empêtrés dans un monde changeant et en perpétuel devenir qui ne cesse de se redistribuer sous nos yeux. L'expérience du paysage comme *Gestaltung* implique une certaine précarité de la chose perçue, et par là même du sujet percevant. Cette précarité ne signifie pas un manque à être, mais bien le contraire. C'est parce que la forme qui se révèle à nous excède notre pouvoir d'emprise et de prévision que se dévoile une forme de fragilité qui m'unit au monde. Fragilité du surgissement, de la surprise, du changement inéluctable. L'être perdu dont parlent Straus et Maldiney est un être ouvert, parce que pris dans un espace rythmique, mais est aussi un être proprement erratique. Par cela, nous entendons un être qui perçoit le monde tel qu'il se donne, et non tel que nous le catégorisons, et donc qui perçoit le monde dans son instabilité propre ; un être qui fait le choix d'errer, c'est-à-dire de se laisser guider totalement par le monde qui lui apparaît au fil des chemins. L'instabilité et les aspérités du monde, il ne les exclut pas mais les fait siennes, les redouble de sa propre durée qui, de ce fait, se retrouve elle-même en perpétuelle évolution. C'est aussi cela qui fait la force de

3 Chez Merleau-Ponty, notre rapport au monde n'est pas absolument symbiotique puisque nous sommes un corps percevant mais aussi un corps perçu, nous sommes sujets et objets, appartenance et exclusion. C'est cette ambivalence qui lui permet de conserver comme valide le concept d'individu, faute de quoi nous serions totalement aliénés au monde. Cependant, cette question nous dépasse et mériterait un approfondissement trop important. Ce qui nous intéresse ici est que, chez Merleau-Ponty, l'expérience du paysage est une expérience d'une appartenance au monde, ce qui ne veut pas dire que notre rapport au monde ne se définisse que par cette appartenance.

l'expérience du paysage, ce qui la rend capable de nous ramener aux structures profondes de notre être. Toutefois, cette fragilité semble prise dans une certaine contradiction avec le moment où notre expérience du paysage se referme, devient souvenir, et que nous entrons dans le monde de l'action qui exige une certaine fixité. Il semble donc important de penser ce qu'apporte un regard qui se situe dans la distance, dans la séparation, volontaire ou non.

Quand nous faisons l'expérience d'un paysage, il n'y a pas que les moments où nous marchons en épousant les courbes d'un petit sentier, où nous nous laissons glisser le long d'une rivière, et où nous sentons le vent et le soleil sur notre visage ; il y a aussi le moment où nous rentrons chez nous, agir selon notre quotidien, le moment où nous retournons dans notre livre après une courte pause passée à observer ce qui nous entoure, le moment où nous reprenons les outils pour finir de bêcher cette terre qui va nous sustenter. Que devient alors cette relation d'appartenance au monde ? Que devient cette expérience de fusion quand nous développons un regard compréhensif, c'est à dire un regard qui cherche à saisir, et donc à fixer ? Est-elle dissoute ? Fin d'un être ouvert au monde pour entrer dans une fermeture sur soi ? Pour mieux comprendre ce problème nous pouvons reprendre, pour l'interroger, une illustration que Maldiney développe dans *Regard, Parole, Espace* :

« Demandez donc à un homme qui ne sait rien des définitions des philosophes ni des discussions des esthéticiens, à un homme de tous les jours, debout dans un champ : « Qu'est-ce que l'espace ? ». Le premier moment de stupeur passé, il fera un geste. Tout en répondant : « Je ne sais pas », il étendra les bras et il respirera plus largement, le regard fixé sur rien. Il a tout simplement donné la définition du poète : *Atmen* dit Rilke pour dire l'espace. [...] Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace. »⁴

Cette illustration nous permet, de façon frappante, de saisir la nature du lien que nous avons à l'espace dans le paysage. Ce lien est un lien corporel qui est affaire de respiration, de posture, de redressement du dos et d'extension du regard. Alors, le paysan touche quelque chose comme une forme d'appartenance à l'espace du monde, il se laisse vibrer à son diapason. Toutefois, Maldiney ne dit pas ce qui se passe quand le paysan reprend les outils ; ou plutôt, si, il le dit, mais le présente comme une simple fermeture. L'homme s'ouvre au monde en abandonnant l'action, et se referme quand il doit accomplir les tâches quotidiennes, plus ou moins nécessaires à sa survie. Ce que nous voudrions penser c'est ce que devient son expérience du paysage une fois que le

4 MALDINEY, Henri (2012) *Regard, Parole, Espace*, Paris ; Editions du Cerf, p. 56

rapport extatique, décrit par Maldiney, est rompu pour retourner dans l'action ; ou plutôt, faut-il penser ce changement de régime en terme de rupture ? Comment exprimons nous notre expérience une fois qu'elle est achevée ? D'emblée, ces questions impliquent la prise en compte de deux facteurs inhérents à notre expérience du paysage : la nécessité du retrait, et la nécessité d'une pluralité de regards possibles. Sans le premier, nous serions pris dans une perpétuelle expérience extatique qui empêcherait le geste expressif (qui implique un certain rassemblement de soi dans l'action) ; sans le second, nos expressions n'auraient pas d'intérêt puisqu'elles seraient toutes les mêmes.

b) Penser et expérimenter une pluralité de rapports au paysage

L'approche phénoménologique du paysage que nous avons brièvement présentée risque de nous laisser penser que ce retrait est un accident, quelque chose qui arrive en plus mais n'influence pas la nature propre de ce qu'est le fond de notre expérience du paysage ; expérience de notre embrassement avec le monde. Or, ce retrait de l'attention est structurel de notre expérience du paysage, non seulement du fait de notre nature propre (nous avons des besoins et envies qui impliquent que nous concentrons notre attention sur eux) mais aussi du fait de celle de notre environnement. Le but de notre réflexion est donc, non pas de nous opposer à la pensée de Maldiney, et à la phénoménologie en général, mais de mettre en lumière des aspects peut-être moins mis en valeurs et pourtant tout aussi constitutifs de notre expérience du paysage. C'est ici que nous introduisons une spécificité de notre recherche, une réflexion *in situ* dans la région aveyronnaise, et plus précisément dans le Canton de Saint-Sernin-sur-Rance, au sud-ouest de l'Aveyron. Cette réflexion que nous avons qualifiée d'*in situ* répond à une double exigence. La première tient à la nature de ce que Nathalie Depraz appelle l'écriture phénoménologique, la seconde à l'intérêt qu'une expérience de cette région peut avoir quant à une réflexion plus générale sur le paysage. Dans le livre de Nathalie Depraz dont nous avons déjà parlé, celle-ci affirme qu'un des traits distinctifs de l'écriture phénoménologique est « la motricité de l'exemplification »⁵ qu'elle développe. Souvent, dans la philosophie, le cas est pris comme un exemple illustratif. On part du système, de la théorie déjà élaborée, et on va vers le réel pour incarner notre propos, quitte à déformer les phénomènes pour les faire coïncider avec ce que nous voulons en dire. Mais le propre de l'écriture phénoménologique, selon Nathalie Depraz, est d'avoir inversé ce schème, ou du moins de l'avoir remis en question. Le réel exemplaire n'est plus là uniquement pour cautionner la théorie une fois établie ; il est là pour la nourrir, la dynamiser,

5 DEPRAZ, *op. Cit* , p. 130

la complexifier :

« Faire un usage moteur de l'exemple laisse découvrir de l'inédit, de l'inattendu dans la pensée, mais c'est aussi ce qui peut conduire à une impasse cette même pensée, si, du moins, elle ne dispose pas des moyens conceptuels appropriés en vue de la structuration catégoriale du bouillonnement expérientiel initial. »⁶

L'exemple devient ce qui empêche le tour et le retour sur soi d'une pensée trop sûre d'elle-même, fermée au réel. Toutefois, cela implique un risque : si la surprise a le mérite de nourrir la pensée, elle peut aussi la faire exploser, la déborder infiniment et en montrer le caractère caduc. Le réel et sa puissance corrosive risquent de dissoudre la pertinence de la pensée que nous essayons d'élaborer. Toutefois, dans notre recherche, nous avons décidé de prendre ce risque, et cela nous a paru d'autant plus nécessaire que notre objet d'étude est le paysage. Comment comprendre une expérience où nous nous ouvrons au monde sans traduire cette même ouverture au sein même de notre méthode ? Cette ouverture, nous essayons de l'opérer en nous intéressant, non pas à un concept pris et repris par des philosophes de bureau ; bien plutôt, nous avons décidé de passer par le cas (l'expérience que nous avons de l'Aveyron). Toutefois, cela ne va pas nous empêcher d'opérer un travail de catégorisation et d'analyse sans lequel il n'y a pas de phénoménologie, ni de réflexion tout court.

L'intérêt d'un passage par une forme d'expérience du paysage aveyronnais répond à une exigence qui tient à une méthodologie générale phénoménologique. Mais il tient aussi à la nature même de cette région. En effet, il s'agit d'une terre de contrastes et de rencontres⁷. L'Aveyron, et plus précisément le sud-ouest, nous empêche de tomber dans la facilité du panorama, de la vue. Les forêts les plus denses sont avoisinées de fermes recouvertes de tôles, de silos à grain et de tracteurs fouillant la terre, les champs les plus lisses sont piqués d'éoliennes, les routes qui constituent les artères vitales de la région passent dans des lieux où on a parfois l'impression que l'homme n'a jamais mis les pieds. De ce fait, un regard contemplatif trouve ici une grande richesse qui remet en cause ses codes habituels. Cette dimension plurielle, propre à la terre aveyronnaise, fait que cette terre génère une autre pluralité : celle des postures possibles, et nécessaires. Le pays, à cause de ses richesses diversifiées, nous force, peut-être plus qu'un autre, à adopter des postures et des regards variables. Nous nous promenons sur les routes pour en épouser les courbes douces, nous gravissons des sentiers raides ; tantôt nous cultivons la terre, tantôt nous

⁶ *Ibid*, p. 118

⁷ Voir un livre très riche et instructif qui nous révèle toute la complexité de l'Aveyron, complexité qui n'est pas celle que nous aurions pu imaginer. BOUSQUET, Christian, TAUSSAT, Robert (1999) *Aveyron, Terre de contrastes*, Rodez ; Fil d'Ariane Éditions.

nous laissons porter par le courant du Tarn ; nous marchons en forêt pour trouver du bois ou des champignons, nous nous enfermons dans la maison face à la cheminée, un livre à la main. Ce pays nous force à développer différents regards ; parmi lesquels, celui de la contemplation furtive. Toutefois, il a aussi pour caractéristique d'être en perpétuelle évolution ; les forêts ne cessent de gagner du terrain, d'anciennes terres cultivées s'enfrichent. Mais en même temps l'écosystème est mis en péril, notamment à cause de l'invasion d'espèces nuisibles, végétales ou animales (les sapins recouvrent les forêts et acidifient les sols, écrevisses et silures contribuent à la destruction des berges du Tarn). De plus, les vents forts et le grand nombre de cours d'eau font du Tarn une région propice à la production d'électricité. De ce fait, fleurissent barrages et éoliennes qui transforment fortement le paysage. Ainsi, cette terre invite aussi à un regard qui ne prenne pas ce qu'il perçoit comme une évidence mais qui soit conscient des transformations qui se jouent face à lui. Il s'agit alors de ne pas prendre l'état du paysage tel que nous le percevons comme quelque chose de donné, mais de le réintégrer dans la temporalité qui lui est constitutive. Or, ce regard est bien distinct de celui de l'être perdu dont nous avons parlé, et pourtant il est tout aussi important. La pensée de Maldiney définit le rapport au paysage comme un surgissement continu de formes, nous ne soutenons donc pas qu'il ignore la mobilité qui lui est inhérente. Toutefois, la mobilité dont parle Maldiney est exclusivement de l'ordre du perçu, or, le paysage se façonne sur des temporalités si longues que la perception seule ne peut prétendre le saisir. Dans ce type de regard, nous pourrions intégrer au sentir des données plus cognitives, qui viendraient le complexifier.

Ce que nous voudrions penser c'est la variabilité des regards, la façon dont des regards, peut-être plus pragmatiques, se nourrissent de ce regard naïf dont parlent les phénoménologues, tout en s'en distinguant. Toutes ces postures sont le fruit d'une rencontre entre notre propre variabilité et celle du pays. Parfois nous rencontrons des personnages qui semblent incarner une posture plus qu'une autre ; le fermier qui passe ses journées au champs et dans sa bergerie, le randonneur qui a décidé de traverser toute la région en déterminant son itinéraire au fil des jours et des rencontres, le défenseur de la nature qui fait les marchés de la région pour sensibiliser la population sur les effets nuisibles qu'aura l'implantation de ce champ d'éoliennes. Cette terre, comme toute terre, ne s'offre pas une perception d'un seul type ; si on y fait l'expérience de notre entrelacement avec le monde, on fait aussi celle de l'écartèlement et de la précarité ; nous devons travailler la terre, nous devons agir sur le monde et quitter la contemplation extatique. Mais que devient alors notre expérience de ce paysage ? Comment continuons-nous à l'exprimer ? Cela, il semble que ce soit variable selon les personnes.

Nous voudrions penser ce passage à l'expression, en même temps que la pluralité de

modalités d'expression possibles ; leurs points communs et leurs différences. Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur deux « types » de vision : la vision de celui qui écrit son expérience du paysage et celle de celui qui le photographie. A ces différentes visions correspond la conscience de trois modalités de la fragilité du paysage : fragilité structurelle, phénoménale, mémorielle. La première, la fragilité structurelle du paysage, renvoie au fait que le paysage est soumis à une variation continue de nombreux facteurs, naturels ou humains. De ce fait, les structures mêmes du paysage (séparation ville/campagne, exploitation des terres, tracé des routes) ne cessent d'évoluer. Ainsi, celui qui prend acte des évolutions du paysage, du devenir qui l'a constitué, fait que cette fragilité structurelle ne fait pas tomber le paysage dans le néant mais l'inscrit dans un temps du récit. Une telle vision s'inscrit dans un temps de la narration du passé, temps de la perception éclairée du présent. La fragilité phénoménale, quant à elle, renvoie à l'instabilité de nos sensations (pas exclusivement perceptives mais aussi affectives) dans l'expérience que nous faisons d'un paysage. Notre corps sentant, ainsi que notre psyché, sont en mouvement perpétuel, et cela fait que le monde ne cesse de nous apparaître différemment même quand il ne change pas. Il apparaît que la fragilité la plus complexe à définir est celle que nous avons appelée mémorielle ; par-là, nous entendons en réalité la difficulté que nous avons à conserver dans le temps un souvenir de notre expérience du paysage, au-delà de simples flashes. En effet, bien que l'expérience du paysage ait pour dimension centrale son inscription dans la durée il semble que, avec le temps, elle tende à perdre cette durée pour se réifier dans des visions. C'est cette tendance que nous qualifions de fragilité mémorielle et qui, c'est le postulat que nous faisons, trouve une sorte de résolution dans le regard de celui qui redouble l'espace perçu d'un espace verbal. Le but de celui qui écrit sur le paysage n'est alors pas de le résumer pour pouvoir s'en débarrasser, mais de parvenir à créer un espace dans lequel il laisse être le paysage qu'il a perçu, avec ses lignes et ses blancs. Si nous avons choisi ces deux médium – l'écriture et la photographie – et les visions spécifiques qu'ils génèrent c'est parce que, d'une part nous avons pu les expérimenter tous les deux, et d'autre part parce qu'ils arrivent chacun à saisir des aspects centraux de la région aveyronnaise.

c) Le regard comme posture corporelle : entre sentir et percevoir

Nous demander comment nous exprimons le paysage implique une double interrogation. La première revient à se demander comment chacun de nous, dans nos perceptions propres et dans la vision que nous développons, exprimons quelque chose du paysage. La seconde s'intéresse à la façon dont, quand nous nous exprimons verbalement ou gestuellement,

nous donnons à voir quelque chose du paysage. Nous allons d'abord nous intéresser au premier aspect de la question. Il semble que nous adoptions différentes postures dans le paysage. Ces postures relèvent, de prime abord, de la façon dont notre corps s'organise et se positionne dans le paysage : on est debout, assis, statique, en marche, essoufflé, reposé, etc. Mais elles peuvent aussi correspondre à certaines actions : le fermier assis sur son tracteur, le jardinier en train de bêcher, le lecteur les yeux rivés sur son livre. Toutes ces postures ne sont pas forcément des modalités d'exposition directe au paysage : le lecteur reste attentif au déroulement de l'intrigue, le fermier à la régularité des sillons qu'il trace. Toutefois, il semble qu'elles conditionnent, d'une certaine façon, la façon dont on va retourner au paysage. Toutes ces postures influencent, sans que nous en ayons forcément conscience, la façon dont le paysage nous apparaît. C'est bien en termes de postures que François Jullien, dans *Vivre de paysage, L'impensé de la raison* publié en 2014 chez Gallimard, définit les modalités d'exposition au paysage. En reprenant la philosophie chinoise, il définit trois positionnements possibles pour accéder au paysage : regard au loin, regard en haut, regard à travers. Sans entrer dans les détails, ce qui nous intéresse ici c'est le choix de Jullien, et avant lui de la pensée chinoise du paysage, d'avoir diffracter un regard qui peut être conçu comme unique, dominant et centralisateur (regard tel qu'on le donne à voir dans les théories de perspective de la Renaissance) en divers postures qu'on peut faire varier, et qui ne nous placent pas en face mais dans le paysage. C'est cette corporéité qui fait que nous partageons quelque chose avec le paysage que nous percevons ; nous prenons parti, au sens strict. La position de Jullien en finit avec une sorte d'autonomisation du regard comme relation abstraite au monde mais le réintègre à notre corporéité globale. Si par nos sensations nous exprimons quelque chose du paysage c'est parce que nous en faisons partie, de ce fait nous pouvons l'agencer différemment selon les postures que nous adoptons, et tous ces agencements expriment, sous un certain jour, le paysage global (qui n'est qu'une abstraction). On peut rapprocher la pensée de Jullien avec celle de Straus ou Maldiney en ceci que ces trois penseurs insistent sur le fait que la perception du paysage n'a rien à voir avec une saisie visuelle et instantanée. Bien plutôt, la perception du paysage est de l'ordre d'un devenir global qui nous unit au monde dans ce que nous percevons. Nous exprimons le paysage en coïncidant avec son devenir, et en le faisant coïncider au nôtre. De plus, comme Maldiney et Straus, Jullien définit la relation au paysage comme une relation perceptivo-affective. En effet, notre relation au paysage n'est pas qu'une question de saisie objective des formes, saisie qui appartient à la perception (et à la connaissance). Dans le rapport au paysage, peut-être plus qu'ailleurs, la perception se fissure pour laisser place au vide, et à l'affectif. Cette importance du sentir est centrale, non seulement parce qu'elle nous éloigne d'un empirisme absolue (il y a du vague, de l'invisible), mais aussi

parce que c'est ce que nous révèle le sentir qui singularise l'expérience du paysage et la distingue d'expériences plus quotidiennes. Quelque chose se révèle, qu'on ne peut prévoir :

« Mais elle [la configuration des formes] fait soudain entendre un accord de fond, préalable, moins un son distinct qu'une mise au diapason, celle d'une cooriginarité (le moi-le monde) commençant de se retrouver. »⁸

C'est quand la perception laisse la place à l'affectif que quelque chose, qui ressemble fort à la conscience de notre entrelacement avec la chair du monde que décrit Merleau-Ponty, se révèle. Toutefois, Jullien insiste sur la nécessité de diffracter ce qu'on appelle généralement « perception » en deux concepts : la perception (qui saisit les formes objective et les catégorise) et l'affectif (qui nous ouvre à l'apparaître de quelque chose pourtant insaisissable). La configuration des formes donne naissance à quelque chose de plus qui nous saisit et rive notre regard, pour un temps, sur ce qui nous entoure. Toutefois, il serait restrictif de soutenir que le sentir ne donne accès qu'au sentiment de notre cooriginarité au monde. En effet, c'est aussi par le sentir que se révèlent à nous toutes les atmosphères que peuvent créer lignes et couleurs. Ainsi nous exprimons le paysage à travers la relation perceptivo-affective que nous avons avec lui. Si nous souhaitons penser la façon dont notre agencement corporel détermine un être au monde perceptivo-affectif spécifique, c'est afin de pouvoir penser une continuité entre les regards distincts dont nous avons parlé (photographique, scripturaire, historique) car le corps nous autorise une certaine malléabilité, là où les catégories de l'esprit rationnel nous en empêchent.

Ainsi nous avons vu que toute perception (au sens général) implique, d'une certaine façon, un mouvement interne puisque, au-delà du simple mouvement de nos yeux, nous entrons dans le devenir du monde. Par ailleurs, nous pouvons aussi rappeler les apports spécifiques de la pensée de Straus en ce qui concerne la définition du sentir. Dans son ouvrage principal, *Du sens des sens*, ce dernier insiste sur la relation interne qui unit le sentir au se mouvoir :

« Ce qui attire et ce qui effraie n'est tel que pour un être capable de s'orienter, c'est-à-dire de s'approcher ou de s'éloigner, en bref, pour un être capable de se mouvoir. »⁹

Les apports de la pensée de Straus sont importants. Non seulement tout sentir implique un auto-mouvement du corps qui se positionne dans le monde, mais en plus la faculté même de sentir

8 JULLIEN, François (2014) *Vivre de paysage ou L'impensé de la raison*, Paris ; Gallimard, p. 93-94

9 STRAUS, Erwin, (1989) *Du sens des sens*, trad. G. Thines, J-P. Legrand, Grenoble ; Millon, p. 377

implique celle de se déplacer. Ainsi, le sentir se définit toujours par rapport à nos mouvements, qu'ils soient actualisés ou non. C'est cette interrelation avec le mouvement qui fait que le sentir relève bien de la façon dont nous nous donnons au monde dont nous prenons part, la façon dont nous nous situons en lui, plus ou moins consciemment. Nous pouvons donc soutenir ici que la façon dont nous nous déplaçons, mais aussi nos actes, influencent la façon dont nous nous donnons au paysage à travers le sentir. Nous pouvons introduire ici une sorte de malléabilité du sentir ; celui-ci dépend de la façon dont notre corps se dispose. De plus, cette malléabilité devient aussi une variabilité : selon le mouvement que nous sommes en train d'effectuer, l'action que nous opérons, le sentir va se structurer de façon différente. Par-là, nous devenons capables d'exprimer le paysage de différentes façons. Par ailleurs, cette importance du mouvement dans la perception vient complexifier notre réflexion sur les deux visions que nous avons présentés car ils tendent tous à fixer quelque chose du paysage ; le photographe constitue des vues, celui qui écrit, élabore des phrases ; fixe des idées sur le papier. Le rôle de la variabilité des postures, que nous avons décrites, est nécessaire pour comprendre la pluralité de façon dont on peut accéder au paysage, et ne pas en faire une expérience privilégiée et restreinte. Notre but premier sera donc d'aller contre un concept monolithique du paysage, au profit d'un concept plus ouvert qui nous permette de comprendre un peu mieux comment se constitue notre expérience.

d) Exprimer le paysage : paysage et langage

Le second aspect de la question de l'expression du paysage est, nous l'avons dit, le fait de s'interroger sur la façon dont on peut exprimer nos épreuves¹⁰ de paysage grâce à des mots, des gestes, la photographie ou la peinture. Une certaine pensée de l'expression la définit comme la façon dont on prolonge notre expérience en l'extériorisant et en la fixant, d'une certaine façon. Toutefois, dans notre réflexion il faudra nous interroger ; peut être ce schéma ne peut-il pas être conservé quand il s'agit de penser le paysage ? ; peut être n'y-a-t-il rien du paysage avant qu'on l'ai exprimé, c'est-à-dire fixé, stylisé ? Si l'expérience du paysage est, comme le soutient Maldiney, une question de devenir et de motricité, l'expression, elle, impose l'incarnation dans une fixité (et donc une certaine forme de cristallisation). On écrit un texte, une fois notre expérience du paysage finie, mais il n'a pas la mobilité de l'expérience qui nous a poussés à écrire. Il conserve une structure immuable, une forme qui lui est propre et qu'on ne peut reprendre indéfiniment. On ne perçoit pas le tableau, ou le texte, se mouvant. Cette absence de

¹⁰ Par l'expression l'épreuve, au sens de ce que nous éprouvons du paysage, devient épreuve au sens photographique ou lithographique. Nous tâchons de produire une image qui nous donne à voir où en est le processus d'élaboration de notre être au monde.

mouvement accompagne, spécialement dans l'écriture, le fait que nous exprimons souvent des expériences achevées. Habituellement, c'est assis à son bureau que l'écrivain décrit un paysage qu'il a vu ; c'est le soir, après la randonnée que nous avons faite le jour, que nous décrivons à nos proches la beauté de ce que nous avons vu. Alors, nous exprimons nos expériences d'après des souvenirs, c'est à dire des images plus ou moins fixes qu'il faut mettre en mots, les fixant un peu plus, leur donnant corps. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que de telles expressions ne puissent pas suggérer le devenir, le rendre d'une façon qui n'est pas perceptive ; le faire sentir. Cependant, il nous faut prendre en compte comment cette incarnation, cette réification inhérente à toute expression, transforme l'expérience que nous faisons, à travers elle, du paysage. Il est vrai que l'expression de notre expérience du paysage nous prive de ce qui le caractérise ; devenir des formes, recours simultané à tous les sens, ouverture de l'espace, rapport extatique au monde. Que reste-t-il alors ? Il semble que cette question soit encore trop générale. En effet, les modalités de l'expression par la peinture, l'écriture, ou la photographie ne sont pas les mêmes. Il serait absurde, et illusoire, de produire des concepts normatifs pour dire ce que chacun de ces médiums peut, ou ne peut pas, donner à voir du paysage. Le propre de la création artistique sera toujours de se situer à coté de ce qu'on aura déjà dit. Toutefois, nous pouvons essayer de penser des éléments structurels de différents médiums expressifs, éléments inhérents à leur nature plastique et objectale, mais aussi aux conditions de leur émergence. Ainsi, alors que la peinture suppose une temporalité longue de création, la photographie se situe dans l'instantané. De ce fait, les photographies nous donnent accès à des saisies d'un instant, la capture d'une forme qui s'est révélée à nous et que jamais nous ne retrouverons dans l'expérience. La photographie étire un instant, lui donne la résonance d'une forme stable, l'incarne dans un support qui nous permet d'aller contre l'épuisement de toutes les formes fugaces. C'est en cela que la photographie se pose, d'une certaine façon, contre la furtivité/fragilité phénoménale du paysage¹¹. Mais cette instantanéité propre à la photographie fait qu'elle s'éloigne, peut-être plus que la peinture, du devenir inhérent à notre expérience du paysage. En effet, des artistes comme Cézanne recréent, par la composition de tâches de couleurs, quelque chose comme le devenir ; celui des couleurs qui viennent frapper nos yeux et susciter des impressions. Les aplats distincts de la Montagne Sainte Victoire nous donnent à voir la vibration de la forme se faisant, et non la forme achevée, contenue dans un tracé assuré. Ainsi, chaque médium a des ressources qui lui sont propres, et l'artiste les exploite, les tord pour leur faire rendre des expressions inédites.

Dans le cadre de notre réflexion « expérimentale » en Aveyron, nous allons nous concentrer sur la photographie et l'écriture. Mais un des thèmes principaux de notre réflexion

¹¹ Ce positionnement est paradoxal puisque, comme nous le verrons, la photographie fait une ode à cette fragilité de l'instant, en même temps qu'elle la nie, d'une certaine façon.

étant l'expression, nous tâcherons de penser ces médiums dans leur double fonction expressive. En effet, ces arts, dans un premier temps, nous permettent d'exprimer, d'incarner certaines de nos expériences paysagères. Par-là, nous allons nous interroger sur ce que chaque médium, de par sa nature propre, nous révèle ou occulte. Comment font ils, chacun à leur manière, pour recréer quelque chose de notre expérience du paysage, mais en passant par des voies différentes de celles de la perception directe ? Mais, nous l'avons dit, la question de notre expression du paysage peut avoir un double sens : la vision du paysage que nous produisons quand nous nous exprimons, ou l'expression qu'implique toute expérience. Or, nous verrons que ces deux médiums, photographie et écriture, peuvent finir par prendre part à notre vision, la modifier. Par-là, ils modifient notre perception, c'est à dire la façon dont nous exprimons, d'une certaine façon qui nous est propre, le paysage qui nous entoure. Notre question sera donc de nous demander comment ces médiums peuvent influencer notre perception, finir par devenir des formes de catégories transcendantales paradoxales. Elles structurent l'expérience *a priori*, mais sont le fruit d'un apprentissage. S'il est un peu plus aisé de comprendre comment la photographie, par essence un médium optique, peut influencer notre perception, cela est plus compliqué quand il s'agit de l'écriture. Quand on décrit un paysage perçu, ou que nous percevons actuellement, nous n'essayons pas tous les mots jusqu'à ce qu'un finisse par coller ; nous laissons la perception devenir mots puis phrases, nous laissons les courbes du monde devenir inflexions verbales. Alors, nous laissons s'incarner la continuité entre ce que nous percevons et ce que nous disons ; c'est pour cela qu'il y a expression : continuité et rupture. C'est cette continuité qui, peut-être, permet à un texte de nous « donner à voir » le monde. Si le texte a cette capacité, c'est parce qu'il s'origine lui-même dans le monde. Par-là, nous comprenons mieux comment l'écriture parvient à transformer peu à peu notre perception ; la complexité de notre lexique, la nature de nos tournures et de notre style impliquent une complexité perceptive correspondante. Les structures verbales viennent redoubler l'espace des structures perçues.

Ainsi notre problème est de savoir comment la réification partielle qu'implique toute forme d'expression (au double sens du terme) nourrit la mise au jour de traits constitutifs du paysage, traits qu'on ne remarque pas nécessairement dans l'expérience directe du paysage, expérience dans laquelle nous sommes dans une perpétuelle circulation entre le moi et le monde. Pour pouvoir saisir les enjeux soulevés par notre problème nous le traiterons sous deux aspects : l'écriture, la photographie. Toutefois, si notre but sera de distinguer ces deux visions, nous en dresserons aussi la continuité. Pour ce faire, nous mobiliserons notamment les concepts de corps, tel que l'a défini Merleau-Ponty¹², et la notion de sentir introduite par Erwin Straus et reprise par

12 « Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty distingue 1/ le "corps objectif", qui a le mode d'être d'une "chose", qui est, selon une note travail de 1958, "le corps de l'animal, analysé, décomposé en éléments" et

Maldiney. Ces concepts dresseront des ponts entre les différents regards que nous essayons de penser.

Nous pouvons ici présenter brièvement les différentes étapes qui seront les nôtres. Dans un premier temps, nous essaierons de complexifier l'approche phénoménologique du paysage. L'expérience du paysage n'est pas qu'expérience d'une fusion, nous expérimentons aussi un écart, une séparation irréductible. D'ailleurs, c'est grâce à ce blanc que l'action, le geste est possible, et c'est à travers lui que se reconstruit une nouvelle unité expressive. Nous tenterons de creuser ce que nous permet de penser la perspective phénoménologique, et particulièrement celle de Maldiney. Dans un second temps, nous nous intéresserons à l'écriture et à la façon dont elle parvient à consolider, d'une certaine façon, l'espace du paysage en façonnant un espace verbal. Dans cet espace expressif et langagier, nous pouvons essayer (le poète y parvient, lui) de ménager des blancs qui laissent être le paysage révolu, qui lui donnent une tonalité sur laquelle vibrer indéfiniment. C'est en creusant son extériorité avec le paysage, en se plaçant dans son cabinet, en s'entourant de mots, que l'écrivain donne à voir et à être le paysage. Enfin, nous nous intéresserons à la façon dont la photographie, en tant qu'art mais surtout en tant que pratique, peut nous permettre de jouer sur cette ambivalence de l'expérience du paysage, entre fusion et extériorité. Par la photographie, nous saisissons des instantanées que nous réifions, mais pour faire un ode au renouvellement perpétuel de la nature. Nous prenons empreinte, tout en signalant la vacuité de cette tâche, le monde ne pouvant se rappeler à nous que dans une présence fantomatique, en deux dimensions. Et dans cette appropriation même revient, comme un cercle, la conscience que le paysage nous submerge, nous intègre et nous dépasse, nous transcende pour devenir autre chose, un insaisissable.

2/ le "corps phénoménal" ou "corps propre", qui à la fois est "moi" et "mien", en lequel je me saisis comme extériorité d'une intériorité ou intériorité d'une extériorité, qui s'apparaît à lui-même en faisant apparaître le monde, qui n'est donc présent à lui-même qu'à distance et ne peut pas se refermer sur une pure intériorité [...]. » (DUPOND, Pascal (2001) *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Paris ; Ellipses p. 9)

II/ Espace pathique : Maldiney et Straus au service d'une pensée nouvelle de l'expérience du paysage réel

a) Aller au plus près du paysage grâce à la phénoménologie

Comme le rappelle Natalie Depraz dans son livre la phénoménologie, avec la figure fondatrice que fut Husserl, développe une pensée qui opère « un retour aux choses mêmes »¹³. Ce retour implique la saisie de notre rapport aux choses dans leur apparaître, et non à travers les diverses thématiques systémiques (sciences, dogmes, métaphysique) que nous pouvons produire *a posteriori*. Non seulement ces processus impliquent une séparation d'avec le donné sensible, mais en plus ils tendent à générer une forme de cécité des hommes, comme certains scientifiques, qui ne voient le monde qu'à partir des schèmes qu'ils ont eux-mêmes produits. Chez Husserl, cette ambition passe par un travail analytique qui cherche à saisir la variété des opérations de notre intentionnalité, intentionnalité qui est le lieu de notre rapport au monde. Toutefois, celle-ci implique *de facto* une bipartition entre sujet (défini comme mouvement projectif) et objet (constitué par ce mouvement de saisie). C'est pour cela que la phénoménologie a remis en cause l'intentionnalité telle qu'elle a été définie par Husserl. Au sein de cette branche qui a cherché à sortir de la configuration sujet/objet comme structure inhérente à notre rapport au monde, tout en restant dans une réflexion phénoménologique, on trouve des penseurs tels que Maurice Merleau-Ponty ou Henri Maldiney. Chacun à leur façon, ils ont cherché à penser des niveaux infra-objectifs, régions de notre entrelacement au monde. Cela passe, chez Merleau-Ponty, par le concept de chair, et chez Maldiney, par la primauté du sentir sur le perceptif. Tout cela rend manifeste l'impossibilité pour nous, qui cherchons à penser le rapport au paysage réel¹⁴, de faire l'économie d'un passage par la phénoménologie. Parce qu'elle cherche à se saisir d'un rapport, disons, primitif avec le monde elle est nécessaire pour nous donner une certaine prise sur des sensations, assez floues, mais que nous ressentons pourtant de façon manifeste dans l'expérience du paysage. Le monde dans lequel nous cheminons se manifeste en nous prenant à la gorge, c'est-à-dire en s'imposant de façon inébranlable. Dans le paysage, nous sommes confrontés à la pure présence du monde, en deçà des questionnements ontologiques ou religieux

13 HUSSERL, Edmund (1990) *Premières Recherches logiques*, Paris ; PUF, p. 171

14 A ce stade de la réflexion nous pouvons reprendre à notre compte la définition de paysage donnée par Jean Marc Besse : «Le paysage est le nom donné à cette présence du corps et au fait qu'il est affecté, touché physiquement par le monde environnant, ses textures, ses structures et ses spacialités : il y a là quelque chose comme un événement. » BESSE, Jean-Marc (2009) *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles/Versailles ; Actes sud/ENSP, p. 51. Nous expliciterons la notion d'événement dans la suite de cette seconde partie.

que nous pouvons formuler sur la nature et sa beauté. Quelque chose se révèle et déchire le voile de nos représentations mentales, quelque chose de radicalement autre que, dans en premier temps, nous ne questionnons pas. Sa puissance nous dépossède de tout pouvoir de remise en question, elle nous retire l'envie (et la capacité) de chercher à connaître, à saisir, pour nous laisser être. Nous sommes là - dans le monde, dans l'être qui se révèle et va jusqu'à nous dessaisir de ce qui, habituellement, constitue – pour une bonne part – l'activité de notre subjectivité : l'envie d'agir, de contrôler mais aussi de trouver une vérité qui nous serait cachée.

Tout cela rend le passage par la phénoménologie, parce qu'elle se situe sur ce plan de la prime présence au monde, nécessaire. Mais il s'avère que, à l'intérieur même de la phénoménologie, la pensée de Henri Maldiney se distingue par sa pertinence en ce qui concerne la réflexion qui est la nôtre. Un des enjeux principaux de la pensée de ce dernier relève de ce qu'il appelle la dimension pathique de l'espace. Le sentir est un mode de communication primitif avec le monde car il ne repose pas sur l'appréhension (*apprehendere* en latin : « prendre, saisir, attraper ») mais sur la pure présence à soi, la coprésence du moi et du monde en dehors de tout rapport de maîtrise de l'un sur l'autre. A ce mode originaire de rapport au monde s'oppose la perception qui est, chez Maldiney, une relation au monde qui est seconde car elle implique par essence la constitution d'objets clos, cohérents et définissables et donc une prise de distance avec le sentir. En cela, la perception est du côté de l'action car celle ci a besoin de se reposer sur un monde dans lequel elle a des repères. Ainsi la perception relève de ce que Maldiney appelle un rapport gnosique au monde, qui cherche à fonder le réel de façon à pouvoir le connaître, ou le maîtriser. Au contraire, le sentir est assimilé à l'épiphanie esthétique du monde auquel nous appartenons. A ce double rapport possible au monde Maldiney, à la suite du psychologue Erwin Straus, assimile un double espace :

« L'opposition que je cherche ici à présenter pour caractériser la différence entre géographie et paysage, je l'ai précédemment indiquée à propos de la différence de l'espace optique et de l'espace acoustique, de l'espace de la danse et de l'espace du mouvement dirigé vers un but. L. Binswanger a élargi cette opposition jusqu'à celle de l'espace climatique et de l'espace orienté. »¹⁵

Maldiney reprend cette ligne de pensée qui distingue l'espace du sentir, c'est-à-dire espace de la coprésence rythmique de notre corps au monde (d'où la référence à la danse qui implique un rapport instinctif à l'espace) et espace du contrôle, de la mise en perspective. Le sentir, en tant

15 STRAUS, *op. cit.*, pp. 520-521. Cité par Maldiney dans *Regard, Parole, Espace, op.cit.*, p. 195

qu'il est lié au se mouvoir, donne à expérimenter une spatialité dans laquelle, non seulement notre corps est enjoint au mouvement, mais en plus sa capacité motrice est la condition de possibilité de toutes ses sensations. Ainsi, Maldiney reprend le lexique de Straus et appelle le premier l'espace du paysage, et le second, celui de la géographie. L'expérience du paysage nous livre à notre Ici inéluctable, Ici à partir duquel se développe l'horizon qui nous englobe. C'est dans la dimension pathique de l'espace, assimilée par Maldiney à l'espace du paysage, que nous nous ouvrons au monde qui nous entoure ; celui-ci se révélant comme pur être-là. Nous nous extasions dans la surprise que nous fait le monde simplement en tant qu'il est, et par là nous enjoint à exister ; à nous ouvrir à l'altérité de l'être et à nous réaliser dans cette même ouverture. Nous pouvons nous déplacer, nous promener dans le paysage, nous n'échappons jamais à cet « ici-maintenant »¹⁶ vis à vis duquel nous ne pouvons prendre aucune distance mais qui pourtant est le lieu de la révélation de l'événementialité foisonnante du monde. Nous sommes dans la pure présence, et non dans le regard gnosique qui observe le monde à partir d'une image déjà constituée dans le passé : le géologue cherche telle pierre rare (elle a telle forme, telle couleur, tel reflet), le cueilleur cherche tel champignon (il a en tête – et en œil – l'aspect de ce champignon, ses endroits de prédilection, son goût!). Nous n'observons ce qui se présente à travers aucune structure préalable, au sein d'aucun cadre prédéterminé et rassurant. C'est en cela que, à la suite d'Erwin Straus, Maldiney parle de l'expérience du paysage comme une expérience de perte des repères :

« Le paysage n'est pas en face de nous comme un ensemble d'objets, à moins que nous ne l'ayons converti en site, c'est-à-dire en géographie pittoresque. Il nous enveloppe et nous traverse. Nous sommes immergés en lui : notre Ici ne se réfère qu'à lui-même. Où que nous portions nos pas, notre horizon se déplace avec nous. Nous sommes toujours à l'origine. Nous sommes perdus. »¹⁷

S'il y a perte, c'est parce que nous n'avons plus de repères, certes, mais plus structurellement, cette perte est due au fait que nous ne reconnaissons plus d'extériorité qui nous structurerait dans un apparaître fixe et par là identifiable. Tout nous apparaît pris dans des tensions motrices qui intègrent notre corps même. Le monde ne se révèle plus dans la bipartition sujet/objet, puisque tout se révèle comme notre horizon, notre Ici rayonne et fait advenir un monde auquel nous nous rendons présents. Le fait que nous soyions enfermés dans notre horizon ne veut pas dire que l'expérience du paysage soit égoïste ; nous existons hors de soi, dans le monde « "L'homme

16 *Ibid*, p. 204

17 *Ibid*, p. 57

absent, mais tout entier, dit-il, dans le paysage"- l'homme partout présent »¹⁸. L'homme disparaît car il ne s'objecte plus un monde dans la structure de l'en face, qui est celle de la maîtrise, mais s'éprouve de façon diffuse et rayonnante comme succession d'instant de pure présence. Cela signifie que la perte dont parle Maldiney est existentielle, et non une perte telle que nous l'entendons communément. Dans la perte, au sens commun du terme, nous sommes obsédés par la recherche d'une issue, d'un repère qui nous permettra de retrouver notre route. Dans l'être-perdu, nous cheminons dans le monde, sereinement, « sans souci d'aucune orientation ou mesure préalable »¹⁹. Par là, le lieu du paysage est un « lieu sans lieux »²⁰. C'est en cela que, dans le paysage, « nous sommes toujours à l'origine » : non seulement parce que nous ne pouvons plus sortir de notre propre point de vue mais en plus parce que chaque apparition du monde devient une co-naissance de nous avec lui. L'être-perdu ne suffit pas, en soi, à développer un espace proprement pathique ; pour ce faire, nous devons nous situer dans une certaine ouverture à l'apparaître du monde en mouvement. C'est alors que se constituent des rythmiques communes moi/phénomènes qui permettent d'élaborer une certaine communication avec le monde.

Si la perception s'affaire à constituer des objets clos, identifiables, et donc utilisables - transformant le surgissement de l'être en monde stable - le sentir au contraire se fait dans un espace où tout est continu et ouvert. Il n'y a pas de distinction entre les choses, ni entre nous et les choses : « L'espace du paysage est un espace plein »²¹. Cette plénitude propre au paysage n'est pas la profusion ornementale, la multiplicité de petits détails qui crée le pittoresque d'un paysage²². La profusion implique en elle-même de voir les éléments du paysage comme des objets : quelques brebis, une colline cultivée en terrasse, quelques châtaigniers ; voilà la recette d'un paysage aveyronnais. Bien plutôt, l'espace du paysage est plein, au sens de Maldiney, dans la mesure où, en lui, tout entre en résonance ; « La limite est bien une frontière, mais elle ouvre un espace d'échange et de communication [...]. »²³. L'isolement des éléments est unifié par le flux rythmique qui les traverse et les unifie en un espace cohérent, « omniprésent à lui-même ».²⁴ Tout fusionne avec nous, tout est emporté dans un même mouvement de surgissement, tout appartient au même espace, rythmiquement unifié. Nous ne passons plus l'apparaître au crible de nos catégories psychiques ; le corps prend le relais : « C'est dans mon corps que je sais, mon

18 *Ibid*, p. 245. Cite un passage de GASQUET, Joachim (2012) *Cézanne*, Fougères ; Encre Marine, p. 87

19 *Ibid*, p. 204

20 *Ibid*, p. 197

21 *Ibid*, p. 197

22 Le pittoresque implique aussi un certain rapport à la photographie et à l'écriture qui servent à présenter de façon caricaturale et récurrente les régions en question. Il suffit d'observer les cartes postales qui, souvent, sont le lieu typique où retrouver une telle utilisation du langage et des images.

23 MALDINEY, Henri (2007) *Penser l'homme et la folie*, Grenoble ; Millon, p. 219. Cité par BRUNEL, Sarah « Penser l'altérité avec Henri Maldiney » in *Philosophie : Henri Maldiney*, dir. F. JACQUET, numéro 130, juin 2016, Paris ; Éditions de minuit, pp. 10-24, p. 19

24 MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. Cit.*, p. 155

corps sait pour moi. »²⁵. Nous palpons, avec toute notre corporéité, la profondeur et la plénitude de l'espace. Ce qu'il appelle le mouvement diastolique de l'espace du paysage – l'émergence de chaque élément et sa résistance en lui-même – est dépassé par le mouvement systolique, l'inclusion dans un même espace par le flux rythmique de l'apparaître du monde. Par le sentir, nous expérimentons le tissu du monde et de nous dans le monde. Il y a une respiration commune de notre moi dans l'espace et de l'espace en notre moi, respiration qui, par nature, mobilise l'ensemble du corps sentant ; nous n'avons plus cinq sens dont nous analysons les données, mais un corps unifié, immergé et submergé par l'espace qui le traverse. Dans l'Ouvert l'espace du sentir devient espace d'émergence, espace qui a ses propres caractéristiques ; tout ce qui nous entoure, que nous pourrions toucher, saisir, nous apparaît alors comme transcendant et donc inaccessible. Inversement, le lointain – c'est à dire l'inatteignable de l'être qui apparaît – se donne à nous dans la plus absolue des proximités – car nous ne distançons plus l'apparaître en le constituant en objet²⁶ ; « les lointains sont proches et les proches lointains »²⁷. C'est en cela que l'espace du paysage est un espace circulaire ; pas simplement parce qu'on peut s'y promener, mais parce que nous développons un rapport d'enveloppement avec le monde qui, dès lors, apparaît comme mouvement de surgissement de l'être ; mouvement auquel nous participons par le sentir mais qui par nature est inépuisable, insondable. Cet advenir commun du moi et du monde, s'unissant dans une rythmique à chaque fois singulière, a un nom : l'événement, qui est toujours événement-avènement. Alors que dans le paysage, si nous sommes dans une pure déambulation, nous tendons à « nous oubli[er] nous-même »²⁸ l'apparition pulsative de l'être, l'événement nous arrache à cet oubli et nous fait advenir au monde. Tout cela, que met au jour la pensée de Maldiney, nous permet d'échapper à une définition du paysage comme simple portion d'espace découpée par le regard, pure étendue entièrement mathématisable et représentable. Bien plutôt, ce qui est premier dans l'expérience du paysage c'est ce qui échappe à la représentation, c'est ce qui se lève dans un rythme à demi présent, jamais saisissable.

Un des grands apports de la pensée de Maldiney est d'avoir remis en pleine lumière la pensée de Straus, pensée dans laquelle il puise en partie sa définition du sentir comme être au monde. De ce fait, dans la continuité du psychiatre allemand, Maldiney développe une

25 *Ibid*, p. 82

26 Voir le bel exemple développé par Maldiney : « Nous pouvons l'éprouver parfois dans la nature. Il arrive qu'une brume immense masque la base d'une haute montagne, et que son sommet apparaisse en suspens dans le ciel, sans aucune liaison sensible avec le sol sous nos pas, ou bien il arrive qu'un sommet se dévoile en s'épanouissant verticalement en lui-même à travers la déchirure mouvante des nuages. Dans ces deux cas, la montagne se donne comme un surgissement de l'inaccessible dans le proche absolu, [...] proche parce que dans l'ouvert. » *Ibid*, pp. 199-200

27 TAL COAT, « Traverse d'un Plateau », in *L'Éphémère*, n°5, printemps 1968, Éditions de la Fondation Maeght. Cité par MALDINEY, *Ibid*, p. 172

28 MALDINEY, Henri (2010) *Ouvrir le rien l'art nu*, Paris ; Les belles lettres, p. 53

conception du sentir qui le lie au se mouvoir ; non seulement parce que la faculté sensorielle implique la possibilité d'un mouvement (d'où le fait que, selon Straus, la plante ne sente rien²⁹), mais en plus parce que le sentir est la seule voie possible de communication avec le mouvement de la phénoménalité du monde, le rythme. La perception elle aussi, dans un sens, implique le mouvement, car pour percevoir nous devons continuellement changer notre « système corporel de référence »³⁰ ; c'est-à-dire bouger les yeux, la tête, la nuque, et *in fine* le corps entier. Mais seul le sentir nous unifie véritablement au mouvement de l'être, établissant une communication véritable qui n'est pas fondée sur l'analyse des positions successives des formes qui se révèlent à nous. Nous ne sommes plus dans la séparation mais dans la continuité. De façon structurelle, le sentir est directement lié au mouvoir en tant qu'il détermine un être au monde, c'est-à-dire une façon de nous positionner de tout notre être. Ainsi par le sentir, le monde se révèle à nous comme une certaine structure rythmique, c'est-à-dire une forme en mouvement perpétuel. Ce mouvement, c'est par le sentir que nous pouvons y prendre part parce qu'il nous donne accès à la *Gestaltung* en acte, au lieu d'essayer de la réifier en des *gestalt* fixes. Ainsi le monde, dans le sentir, se révèle comme un espace potentiel que nous éprouvons à travers ce que nous éprouvons de notre propre corps en mouvement. Le sentir appelle le déploiement d'un certain nombre de processus moteurs par lesquels nous structurons notre être-au-monde, ainsi que la façon dont celui-ci nous apparaît. Cela est fondamental, en ce qui nous concerne, pour penser le paysage dans toute sa force. C'est là tout l'intérêt de passer par la pensée de Maldiney, et indirectement celle d'Erwin Straus ; ils nous permettent de penser la façon dont le paysage réel peut parfois nous interpeller ; il y a un appel des sentiers, des pentes douces, des forêts interminables – appel qui nous enjoint à nous élancer dans le monde, à exister.

Nous l'avons vu, Maldiney nous permet de penser ce qui, dans l'expérience du paysage, relève de ce qui n'a pas de forme entièrement saisissable, ce qui fait défaut à la perception, le paysage comme espace où nous nous ouvrons au monde. Toutefois, la puissance de sa pensée réside aussi dans le fait qu'elle nous permet de penser ce qui, au sein même de cet espace du paysage, se joue d'un point de vue existentiel. Le paysage est le lieu d'un rapport rythmique au monde. Dans le rythme, ce qui apparaît n'est pas élément d'un décor mais véritable événement. L'événementialité de l'apparaître du monde est ambivalente. Par nature, l'événement se définit comme un bouleversement, quelque chose qui ne laisse pas le monde inchangé mais laisse sa marque. L'événement entraîne une reconfiguration totale de l'espace, il l'irradie de sa présence et donc par là même me saisit :

29 STRAUS, *op.cit*, p. 373

30 MALDINEY, *Ouvrir le rien l'art nu*, *op. Cit.* , p. 33

« L'espace [...] "s'espace" lui-même dans sa propre diastole à même l'ouvert sans distance du ciel mais simultanément il est lui-même le recueil de son expansion »³¹

Dans l'événement, le hors et le là, la limite et l'ouverture, la diastole et la systole, la forme et la non-forme coïncident dans un tremblement. Cela, nous le ressentons de tout notre corps qui s'émeut à son diapason et, par là même, est rendu à son ambivalence de corps sentant/corps senti. L'événement fait trembler l'espace du paysage. De ce fait, dire que le rythme est fait d'événements signifie que le rythme est la continuité paradoxale entre des événements critiques, la résolution de chacun dans le suivant, faute de quoi l'espace ne serait pas un. Le rythme est un perpétuel retournement de l'apparaître en lui-même, une perpétuelle variation qui pourtant se fait dans l'unité d'un horizon ou d'une forme. Mais, soutenir l'événementialité du monde signifie aussi que l'apparaître du monde et notre conscience ont un rapport profond de communication. Car, comment un événement serait un événement s'il n'y avait aucune conscience prête à l'accueillir comme tel ? L'espace du paysage devient une structure profondément existentielle.

Celui qui se rend présent au paysage à travers le sentir se constitue en foyer pour l'événementialité du monde. De ce fait, il y a une forme d'aliénation, de dépossession de soi dans le sentir, la générosité vis-à-vis du monde. Cet entrelacement moi/monde inhérent à l'espace du sentir fait que ce qui se révèle à nous - la moindre couleur, lumière, forme, apparition - est aussitôt intégré à notre propre advenir rythmique, participe à notre *Stimmung*. Ce mot allemand signifiant « atmosphère » est repris par Maldiney pour signifier l'unité stylistique de notre propre venue au monde qui a lieu dans la phénoménalité du sentir, venue au monde qui ne se fait pas de façon chaotique mais dans une unité pulsative, faisant apparaître différentes tonalités atmosphériques – ce que Maldiney définit aussi comme ce qui donne « le ton à notre *Umwelt* »³². L'atmosphère est la façon dont l'événement de l'apparaître du monde détermine une certaine rythmique, rythmique toujours singulière qui unifie notre corps dans un certain rapport d'inspiration/expiration du monde. L'atmosphère de la *Stimmung* a quelque chose à voir avec l'atmosphère – enveloppe gazeuse qui entoure la terre : la respiration, c'est-à-dire, le mouvement vital. Et cette respiration est à la fois dévoilement progressif de notre être au monde, et dévoilement de ce monde qui nous apparaît. Il est l'*alètheia* de notre coprésence³³. Là où la

31 MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. Cit.* p. 237

32 *Ibid*, p. 189

33 On voit ici une certaine proximité se dessiner avec la pensée de Georg Simmel qui, dans « Philosophie du paysage » insiste sur le fait que la *Stimmung*, qui constitue l'unité nécessaire pour qu'il y ait paysage, n'est pas localisable. Elle a lieu entre moi et le monde, moi à la surface du monde, le monde qui résonne en moi. Tout fait corps. La « tragédie du paysage » c'est justement cette tendance – que Maldiney nomme perception – à vouloir sortir de cette unité, de cette présence primordial de l'un tout dans la nature, pour constituer des vues closes sur elle-mêmes. Pour plus de détails, voir SIMMEL ; Georg « Philosophie du paysage » in (1988) *La Tragédie de la*

perception en tant que saisie ramène l'espace étranger dans la sphère de nos propres schèmes d'action, le sentir nous met au contact de l'altérité irréductible du monde, mais d'une altérité qui n'apparaît que dans la reconnaissance que nous existons en elle – *alter* qui suppose l'*alter ego*. En développant une présence pathique au monde-se-révélant nous développons une « présence à soi hors de soi »³⁴ L'événement, au sein de l'espace du paysage, ne nous arrache pas à nous-même ; il nous fait advenir en tant qu'ex-istant. Paradoxalement, c'est dans le lieu sans lieux du paysage que nous pouvons avoir réellement lieu. Pour mobiliser un lexique proprement maldinéen, la transpossibilité du monde (à savoir que le réel « est toujours ce qu'on n'attendait pas »³⁵, c'est à dire ce qui était en dehors de nos possibles) réalise notre transpassibilité (notre capacité à accueillir l'altérité de l'être pour ex-ister en elle) :

« La crise appelle en effet un mouvement de (re)création de soi à rebours de tout processus de fabrication qui repose sur une planification : l'existant s'invente à la hauteur de ce qui lui arrive, selon un mouvement sans norme ni continuité, un devenir rythmique dont le ressort intime n'est autre que l'événement imprévisible et irréductible »³⁶

On voit là ici la puissance que détient dès lors l'expérience du paysage : en tant qu'elle réside dans une ouverture à l'événement, elle détermine une coprésence au monde qui dès lors nous donne à être. Cela s'appelle l'habiter ; non pas la vie refermée sur elle-même mais la présence à soi dans la présence au monde. Mais par là, le paysage, parce qu'il permet l'habiter authentique, implique un possible sacrifice de ce qui constitue notre identité ; c'est parce que cette identité – qui constitue ce que Ricoeur appelle la mêmété et oppose à l'ipséité qui est justement la ressaisie de soi dans l'altérité– est en fait une fermeture sur soi, un refus de la nouveauté ; je m'appelle Jean et pas Pierre, j'habite à Paris et pas à Marseille, je suis de gauche pas de droite. L'espace du paysage, qui trouve sa réalisation rythmique dans une succession d'événements par définition critiques est « hors-la-loi de la mondéité »³⁷ ; c'est à dire qu'il transcende le monde clos des objets et donc nous transcende nous et notre pouvoir de maîtrise. Par cette dimension im-possible de ce qui se donne, la forme devient une sorte de non forme, car elle ne peut faire l'objet d'aucun processus de reconnaissance. De ce fait, même si l'espace du paysage et l'événement mobilise une certaine mobilité, en tant qu'ils ont lieu dans le sentir, ils mettent aussi un coup d'arrêt à une

culture, trad. V. JANKELEVITCH, Paris ; Éditions Rivages, pp. 231-245

34 MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. Cit.* , p. 140

35 *Ibid*, p. 197

36 JACQUET, Frédéric « Le secret de l'existence » in *Philosophie : Henri Maldiney*, numéro 130, juin 2016, Paris ; Éditions de minuit , pp. 6-9, p. 8

37 MALDINEY, *Ouvrir le rien l'art nu, op. Cit.* p. 35

autre forme de mobilité : celle de l'intervention, de la compréhension ou de la saisie. L'expérience du paysage se trouve investie d'une « inquiétante étrangeté »³⁸. L'homme qui expérimente le paysage semble donc avoir une certaine forme de détermination qui n'est pas tant du courage qu'une lucidité sur sa nature réelle d'être pour l'Être. Il accepte de s'ouvrir à l'Être, qui est le vide en même temps qu'un surgissement car, en tant qu'impossible, il se révèle comme abîme « comme distance »³⁹. Une présence nue que nous ne pouvons intégrer s'impose, comme en témoigne l'apparition du pic du Cervin que Maldiney commente longuement dans *Ouvrir le rien, l'art nu*⁴⁰. Il s'agit bien là d'une acceptation car, même si l'événement ne nous demande pas notre avis pour se révéler – il s'impose comme une fulgurance - il n'empêche que pour pouvoir être perçu il faut que l'homme accepte de sortir de l'espace géographique, sécurisant car orienté, pour se placer dans un espace où il est exposé, où il existe « au péril de l'espace »⁴¹. Alors, tout sensation que nous avons du monde implique la mise en place d'une tension motrice qui nous unifie au monde. C'est parce que cette motricité permet, paradoxalement, la manifestation de l'être comme transcendance que Maldiney parle, à la suite de Cézanne, d'une « religion du paysage »⁴². Ce vide se révèle comme l'Un de l'être, comme tension entre un intouchable qui se donne pourtant dans une proximité absolue, se révèle comme souffle rythmique qui de par sa nature nous donne à être l'insoupçonné qui est en nous ; foyers de l'être⁴³.

Ici apparaît un élément supplémentaire qui rend la pensée de Maldiney tout à fait pertinente pour notre affaire. En effet, nous pouvons être tentés, pour qualifier l'expérience du paysage, de parler d'une abolition de toute distance, d'une simple communion avec la nature. Au contraire, Maldiney en rendant les concepts de vide et de rythme réintroduit une spatialité complexe – et tout à fait singulière – là où nous serions tentés de penser un rapport à l'espace qui ne se fait que sur le mode de la fusion. Certes Maldiney nous permet de penser comment, par le sentir, nous pouvons entrer en contact avec l'espace, mais ce contact se fait toujours dans l'ambivalence d'un mouvement rapprochement/éloignement, proximité/distance. De plus, chez Maldiney cette question du vide est capitale car elle constitue, si l'on peut dire, le désaccord majeur qu'il entretient avec Merleau-Ponty. En effet ce dernier, en mettant au jour le concept de

38 FREUD, Sigmund (1985) *Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon, Paris ; Gallimard

39 JACQUET, Frédéric « Du sens du sentir : Figures de l'être. Maldiney et Merleau-Ponty » in *Philosophie : Henri Maldiney*, numéro 130, juin 2016, Paris ; Éditions de minuit , pp. 72-93, p. 79

40 Voir MALDINEY, *Ouvrir le rien l'art nu, op. Cit.*, pp. 31-53

41 MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. Cit.*, p. 207

42 *Ibid*, p. 226

43 On voit ici en quoi Maldiney s'est nourri de Heidegger. Il est vrai que le premier discute, et notamment dans *Regard, Parole, Espace*, perpétuellement avec le second et lui est reconnaissant d'avoir inauguré une pensée qui sorte de l'intentionnalité, qui nous enferme dans un rapport sujet/objet, pour entrer dans une pensée de la réceptivité de l'être, de l'accueil. « Le regard est le lieu d'une mutation paradoxale, telle que l'activité intentionnelle du Voir fait place, en lui, à la réceptivité accueillante de l'Ouïr. » MALDINEY, *Ouvrir le rien, l'art nu, op. Cit.* p. 132. La perception se transforme en acceptation lucide et bienveillante, foyer de convergence de l'apparaître.

chair, pense une stricte unité entre moi et le monde. Notre corps ne fait qu'un avec le monde, partout il expérimente une interpénétration entre lui et ce qui l'entoure ; tantôt regardé, tantôt regardant, il est sans cesse rappelé à son double statut : objet parmi les objets du monde et sujet dynamique et conscient :

« Chair du monde : cela veut dire que la chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète et empiète sur elle comme elle empiète sur lui. »⁴⁴

Il y a une ambivalence de notre corps qui, bien que nous nous pensions parfois comme individus séparés du tout, ne fait qu'un avec le monde. Du fait de cette ontologie de la continuité que met en place Merleau-Ponty, et que certains appellent monisme⁴⁵, l'expérience de l'altérité pure risque d'être rendue impossible. Car, dans un tel cadre de pensée, l'apparaître du monde ne sort jamais l'individu de son milieu, le monde est toujours reconnu comme notre. De ce fait, le radicalement autre est ramené au même. Cela nous permet de comprendre ce que, *a contrario*, cherche à penser Maldiney : la possibilité de l'événement, de la rencontre effective avec un monde que nous ne pouvons assimiler, digérer. Et il est vrai qu'un monisme véritable⁴⁶ empêche une telle expérience du gouffre. Le vide, l'Ouvert est, chez Maldiney, à la fois la condition de l'apparition de l'Autre, et à la fois ce qui va permettre la genèse d'un rythme qui, dans sa structure même, nous englobe. L'Ouvert est, nous dit Frédéric Jacquet, l'« archi-scène »⁴⁷ de l'événementialité, c'est-à-dire, finalement, de la possibilité pour l'homme de se découvrir autre. En confondant le même et l'autre, les unissant dans la chair, Merleau-Ponty prend, selon Maldiney, le risque de nous condamner à errer dans notre propre fermeture, perpétuellement voués à ne voir que nous même dans le monde. En rendant à l'homme la capacité d'accueillir l'événement, Maldiney lui rend sa capacité à se transformer, mais aussi à rencontrer autrui, au sein de l'espace du paysage.

b) Développer une nouvelle vision des pratiques paysagères avec Maldiney

Tiberghien dans *Paysage et jardins divers* soutient ceci : «Il faut changer de corps pour changer de vision». Cette phrase nous interpelle si on la fait résonner de toute la puissance de la pensée de Maldiney. En effet, par la mise en avant de la dimension pathique de l'espace, il nous permet d'élaborer les modalités d'une expérience renouvelée du paysage. Nous ne sommes plus

44 MALDINEY, *Ouvrir le rien, l'art nu, op. Cit*, p. 51

45 « Parler de chair du monde engage un monisme ontologique (adualisme) décelant la communauté fondamentale entre le corps et le monde, au point que la puissance phénoménalisante du corps coïncide avec celle du monde. » JACQUET, *op.cit*, p, 81

46 Savoir si la pensée de Merleau-Ponty en est vraiment un ne nous concerne pas ici.

47 *Ibid*, p. 83

dans la vue, mais dans la vision globale. Le terme vision a ceci de singulier qu'il a un double apport. D'une part, il permet de penser le rapport au paysage comme dynamique, processus de projection de soi dans l'espace vécu. La vision, contrairement à la vue, ne convoque pas le passé de l'expérience accumulée, mais le présent de l'expérience qui, par ailleurs, ne se fait pas uniquement par le regard. Si nous parlons de vision globale, c'est parce que nous ne la pensons pas ici comme une faculté mais plus comme un être-au-monde dans lequel nous présentons notre subjectivité. De plus, nous sommes habitués à une utilisation du mot vision dans un sens qui prend des distances avec le perceptif. Le poète, le mage, le peintre ; tous ont, à leur façon, des visions. Bien qu'elles ne soient pas perceptibles, elles les frappent de façon parfois plus concrète et forte que les objets qui les entourent et qu'ils peuvent saisir. Il y a quelque chose en plus qui, au moment même où il s'informe, se dérobe au tracé, au visible. La vision s'adresse toujours à un individu, parce qu'elle se donne à lui, et pas à un autre, elle le spécifie. Il en va de même pour notre expérience du paysage. Elle nous fait résonner de tout notre être, mais a quelque chose qui, *a priori*, ne peut être partagé et communiqué. C'est pourquoi nous avons pensé, et nous continuerons à le faire, le rapport au paysage en terme de vision. Nous entendons que ce terme a le double avantage de renvoyer à un être-au-monde (qui mobilise l'ensemble de notre corps) et à quelque chose qui dépasse le purement perceptif, voire s'y dérobe. Revenons aux mots de Tiberghien ; il faut changer de corps pour changer de vision. Comment changer de corps, et donc complexifier notre expérience du paysage ? Il semble qu'une des réponses soit le geste. Cela implique de penser avec le concept phénoménologique de corps vécu ; par le développement de nouvelles gestuelles, nous modifions la façon dont nous vivons notre corps et donc le monde. Il apparaît donc tout à fait intéressant, dans le cadre d'une réflexion sur le paysage réel, de s'intéresser aux différents gestes et pratiques que nous pouvons développer afin de le saisir de façon plus large et complexe.

Le fait que Henri Maldiney pense la création comme un geste, au sens fort, et insiste largement sur ce point dans son œuvre, nous permet d'approfondir certaines problématiques qui ont vu le jour tout au long de notre analyse de la pensée du phénoménologue. En effet, cette thématique du geste créateur, mise en rapport avec celle de l'espace du paysage comme l'ouvert, nous permet de remettre en question la passivité qu'on pourrait projeter illégitimement sur l'expérience du paysage telle qu'elle est pensée par Maldiney. Quand nous disons, pour la qualifier, que l'expérience du paysage est une ouverture pour accueillir le monde qui se révèle, on peut penser que la passivité suffit, et que, même, plus on est passifs, mieux c'est, moins on transforme le monde et donc plus on a un rapport authentique avec lui. Toutefois, ce n'est pas le cas. Maldiney le rappelle lui-même à plusieurs reprises ; l'expérience de l'ouvert n'est pas

expérience absolument passive, elle implique aussi, dans une certaine mesure, une forme d'activité. Du jeu s'instaure entre le rythme de l'espace et notre propre être au monde ; nous sortons de la passivité dans la mesure où le sentir ouvre un espace dans lequel les phénomènes nous obligent à remodeler notre être en permanence, à réagencer notre *Stimmung*. En d'autres termes, nous avons à unifier les phénomènes que nous sentons en une *Stimmung* qui leur offrira une forme de cohérence. Nous entrons dans une inter-relation dynamique avec le monde. Nous concentrons, dans l'espace d'une *Stimmung* (qui est un être au monde toujours singulier), une forme de cohérence générale de ce que nous percevons, une signification diffuse. Nous opérons donc un premier pas vers la signification, et ce par un mouvement de condensation. Le geste du créateur opère un pas de plus. Il prend la signification écartelée dans la *Stimmung* pour la condenser en une œuvre. Il dépasse infiniment ce mouvement de concentration dans la mesure où l'œuvre est toujours un événement surprenant qui oblige l'artiste à opérer un saut par rapport au commun. Toutefois, pour notre réflexion c'est l'étape de rassemblement des significations qui va surtout nous intéresser car, semble-t-il, cette définition du geste comme opération de rassemblement des choses et de soi même, des choses en soi même, nous permet de jeter un regard neuf, et très riche, sur les gestes simples que nous pouvons accomplir au quotidien. C'est par exemple le cas de l'illustration, donnée par Maldiney pour incarner son propos sur le paysage, du paysan qui pose ses outils, se redresse, et observe l'alentour⁴⁸. Une simple posture du corps, un petit frémissement, une extension des muscles du dos, des jambes et des bras ; tout cela devient une opération de tentative de rassemblement du monde en soi, élaboration d'une respiration commune dans laquelle, en structurant l'apparaître, nous nous structurons nous-même. Cependant, nous pouvons faire un pas de plus dans la compréhension de ces gestes du quotidien, et aller vers des comportements que, avec Maldiney, nous aurions peut être tendance à trop vite placer du côté du paradigme de l'action et de l'espace géographique. Tout d'abord, nous pouvons intégrer à ces gestes, qui nous donnent corps (c'est-à-dire strictement qui nous rendent consistant et nous permettent de nous approprier notre corps), des opérations d'un niveau plus complexe, opérations sur lesquelles Maldiney ne s'attarde pas : bêcher la terre, semer, désherber, construire un abri, etc. Toutes ces tâches peuvent, si on s'y attarde, donner naissance à un être au monde inédit, structurer une rythmique nouvelle de coprésence au monde. Dans *Regard Parole Espace* Maldiney développe un très bel exemple, même s'il ne le développe pas dans le sens qui nous intéresse directement :

« Nous étions quelques-uns avec Tal Coat qui défrichions depuis plusieurs

48 MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. Cit.* p. 56

jours le vieil impluvium sous les pins du Château Noir. A mesure que le sol apparaissait, nous avons le sentiment non pas d'un simple socle de pierre mais d'une sorte d'espace sacré où l'homme avait capté des présences impalpables. Chaque matin c'était pour nous la même surprise d'y surprendre l'éveil du jour dans l'entrelac rythmé des lumières et des ombres. Imprévisible lumière dont les éclats les plus durs sur les saillies du rocher s'effritaient en clartés tremblantes entre-tissées d'ombres furtives. Les taches ocres ou vertes des lichens et des mousses irradiaient très loin d'elles-mêmes dans les glissements nu des transparences. Et notre regard, voué à la mouvance n'avait pas d'autre structure que ce rythme insaisissable, esquisse provisoire de tous les rythmes du monde. »⁴⁹

La description phénoménologique devient ici poétique, pour nous donner à sentir de la façon la plus forte possible ce que fut l'expérience de ce groupe, réunissant notamment Maldiney et Tal Coat ; expérience esthétique d'épiphanie du monde se révélant dans une palette de nuances radiantes qui saisissent tous les hommes présents, les ravit. Toutefois, il y a une chose que Maldiney laisse de côté, c'est le rapport qu'il y a entre l'action qu'ils sont en train d'effectuer (désherber un terrain) et l'expérience qu'ils ont à cette occasion. D'emblée, cet exemple nous permet de comprendre que, dans les faits, Maldiney n'exclut pas l'espace géographique de l'espace du paysage. Il nous donne donc les outils pour penser comment l'acte, qui se déroule dans l'espace géographique (le défrichage implique un minimum de conscience de ce que nous sommes en train de faire, des endroits où nous devons désherber, d'où sont nos camarades – si nous ne voulons pas les esquinter à coup de serpettes) conditionne l'apparaître des phénomènes au sein de l'espace du paysage, espace du sentir (même si lui ne le fait pas dans le cadre de l'exemple que nous avons développé). Nous pouvons revenir sur l'exemple de Maldiney et tâcher de le tirer dans ce sens. Lui et ses amis sont constamment penchés sur le sol, à quatre pattes, ils arrachent violemment les branches de lierre qui, depuis plusieurs années, ont recouvert la pierre. Quand il lève les yeux, chacun ne voit que ses camarades autour de lui. Ce n'est que quand il se redresse, le dos et les genoux endoloris, qu'il perçoit le jeu des formes et des couleurs qui se déroule autour de lui. Tous ces gestes opérés, conditionnent la façon dont ils perçoivent les couleurs et les formes. Il ne faut pas prendre au mot ce que sous entend Maldiney ; leur regard a bien d'autre structure que celui du rythme du monde se révélant. Toutes les postures qu'ils adoptent sont autant de lignes structurantes, d'orientations prismatiques qui déterminent la façon

49 *Ibid*, p. 117

dont le paysage va être unifié en une certaine atmosphère, une certaine vision. Le corps devient prisme en ce que, dans la structure qui est la sienne, il unifie, d'une certaine façon, le monde qui se révèle à lui. Seulement, le propre de l'espace du sentir est qu'il n'y plus de distinction entre l'espace que nous percevons et les gestes que nous effectuons.

Il est capital de penser ce fort lien entre déploiement d'une gestuelle particulière et détermination d'une vision à part entière (c'est-à-dire d'un prisme de condensation spécifique) pour pouvoir penser en quoi nous détenons un certain pouvoir d'information de notre propre perception. Nous pouvons saisir le geste sous deux angles : le prendre d'un point de vue extérieur, comme simple succession de mouvements physiques ; et le saisir de l'intérieur comme extériorisation motrice d'un certain vécu. En adoptant le deuxième point de vue, Maldiney nous permet d'opérer un renversement pour ressaisir une certaine ouverture à l'espace du sentir, au sein même d'une certaine maîtrise de soi, inhérente au déploiement du geste. Dans le geste, il y a un moment de rassemblement prismatique de soi, nous condensons des aspects éparses de notre subjectivité en un faisceau signifiant, mais d'une signifiante à demi saisissable. Tout cela nous laisse penser qu'en développant différentes gestuelles, nous pouvons parvenir à complexifier la façon dont nous ressentons le paysage et, en plus, donner aux sens qui s'y font jour – en même temps direction et signification – un plus grande force.

Toutefois, si la pertinence de la phénoménologie de Maldiney, et les outils qu'elle nous donne pour penser l'expérience du paysage, nous apparaît fondamentale, dans notre réflexion nous allons prendre une certaine distance avec celle-ci. Tout d'abord, cela est dû au fait que Maldiney parle rarement du paysage réel, tel que nous l'entendons ici. Pour lui, le paysage est un concept, qu'il reprend à Straus, et qui lui permet de penser une strate profonde de notre rapport à l'espace, strate jusqu'alors souvent impensée. Mais cette strate, il en montre surtout le fonctionnement dans les œuvres d'art, qu'il s'agisse de celles de Cézanne ou de Tal Coat. Nous qui cherchons à penser le paysage réel, et plus particulièrement notre expérience du sud Aveyron, il semble que nous devions faire un pas de côté, sans pour autant réintroduire des oppositions qui n'ont pas lieu d'être. De plus la définition du paysage comme être au monde (qui dépasse largement ce que nous appelons généralement paysage) pose un problème à qui se donne pour projet de penser le paysage, justement parce que penser quelque chose semble impliquer de le transformer en objet, objet de pensée. De ce fait, ce à quoi pensent les paysagistes, les géographes, les sociologues apparaît comme un quelque chose, et donc quelque chose qui par définition n'est pas le paysage dont parle Maldiney, le paysage primordial qui n'est rien et tout à la fois et dans lequel nous il n'y a pas de distinction sujet/objet. Le paysage, avec Maldiney, n'est plus une expérience que nous pouvons localiser spatialement et temporellement, comme

l'industrie du tourisme peut nous y inviter : il y a les paysages bretons, méditerranéens, on vient en vacances pour en profiter, puis on repart. Au contraire, il traverse toute notre existence ; il est l'espace primordial. Or, pour penser de façon efficace le paysage réel, nous sommes forcés de nous appuyer sur des éléments qui relèvent de la connaissance objective, et pas uniquement sur l'espace pathique qui n'est pas un espace à connaître mais un espace à exister. Le sentir implique, par définition, un arrêt de l'action car il est une sortie de l'espace orienté au profit d'un espace rythmique. Il se fait dans un moment de pause - qui est en même temps pose, posture du corps sentant - d'interruption de la vie pragmatique pour entrer dans le devenir réel du monde se révélant. Toutefois, il nous faut aussi penser la façon dont l'espace du paysage réel implique aussi un réinvestissement de l'action – la mienne ou celle d'autrui, passé ou présente. Notre expérience du paysage, dans les faits, s'opère dans le même espace que celui où nous vivons. Nous pouvons dire, avec Maldiney, que nous appréhendons cet espace unique à travers deux modalités de la spatialité. Dans le paysage réel les spatialités pathiques et géographiques ne cessent de se rencontrer, nous passons de l'une à l'autre en permanence. Il nous faut donc penser en quoi cela spécifie le cas du paysage réel par rapport au paysage existentiel que pense Maldiney, et par là même penser les moments de transition entre les deux spatialités. Parfois cette transition nous frappe (nous sommes affairés à une tâche fastidieuse, nous levons les yeux, et sommes ravis par ce que nous voyons) mais parfois, les deux spatialités sont si entremêlées qu'il est difficile de les distinguer. Il nous faut penser ces moments limites auquel nous confronte le paysage réel, et que Maldiney ne traite pas frontalement. L'approche maldinéenne du paysage semble nous éloigner de la façon dont, souvent, il a été étudié ; comme un territoire qui porte les empreintes du passé, et notamment des actions des hommes. Il n'y a pas, entre la perspective historique et celle phénoménologique de Maldiney, de contradiction, mais il semble que nous devions préciser ce que nous dit le phénoménologue afin de pouvoir comprendre comment sa pensée peut nourrir une approche générale du paysage réel. Cela est d'autant plus nécessaire que notre ambition de nous appuyer sur un cas précis (le sud Aveyron) nous oblige à introduire un nouveau lexique, une nouvelle grammaire et différents autres éléments qui relèvent d'une approche géographique du paysage, approche que nous pouvons tâcher de renouveler par les concepts maldinéens. Il est temps, ici, d'explorer de plus près le cas qui nous intéresse, tout en l'articulant au cours de la réflexion que nous produisons.

III/ Ecrire le paysage : élaboration d'une continuité existentielle

a) Paysage et ruptures ; se ressaisir de l'expérience par l'écriture

Ce pays (le canton de Saint-Sernin sur Rance), en même temps qu'il frappe par ses labyrinthes ancestraux composés de bois et de roche, force à se ménager une place. Le corps ne peut pas s'y reposer, il est toujours mis à mal, sorti de son confort, de l'endormissement dans lequel l'uniformité de la vie citadine le plonge souvent. La chaleur l'étouffe, le vent le siffle, le courant l'emporte, la fraîcheur de l'eau le saisit, les montées l'exténuent, les descentes lui font sentir son poids qui le tire irrémédiablement vers l'avant. L'endroit où nous résidons est un lieu, ou un non lieu, baptisé Laroque haute, à ne pas confondre avec Laroque Basse. L'intitulé signale déjà une mise en tension qui ne cesse de saisir le corps. Tout déplacement est changement d'altitude, en même temps que changement d'atmosphère. L'horizon n'y est pas un lointain indéterminé dans lequel nous circulons indistinctement mais un réseau de contrastes, de lignes dont nous savons quels efforts il nous faudra produire pour les gravir. La forêt environnante ne cesse de lancer des appels, ou des injonctions, qui empêchent le corps de tomber en léthargie. Chaque cycle modifie l'équilibre qu'il y a entre la nature sauvage qui assaille, et l'espace humain ; l'ouverture ménagée à la force des bras et des jambes, là où la motorisation ne peut se développer à cause de la rudesse des reliefs. Quand je⁵⁰ travaille la terre, les yeux fixés sur elle, les mains aux prises avec les ronces, les roches qui dévalent à chaque mouvement me rappellent que je suis dans un environnement où tout compte, où l'homme ne vit pas impunément. Je me surprend à creuser, gratter, racler, déblayer ; pour un temps le reste tombe dans l'oubli et je reviens au stade de l'animal qui lutte pour sa survie. Mais il ne s'agit pas de trouver de la nourriture ; il s'agit de trouver l'équilibre que l'on cherche sans cesse entre la liberté et la contrition, la densité et l'ouverture, le contrôle et le lâcher prise. Puis je relève la tête, me retourne ; saisi, je me souviens du pourquoi de mes efforts. Le paysage a un tel poids, une telle massivité que le corps n'a pas le choix : il doit ménager sa propre place, se débattre.

L'expérience du paysage est, par nature, expérience du lointain et de l'insaisissable. Dans sa description de l'apparition du Cervin, Maldiney revient avec force sur une expérience paysagère qui est structurée par l'écart à tel point que, peut être, elle rompt la continuité du paysage. La montagne apparaît en suspens, elle brise l'espace par sa transcendance et le

⁵⁰ A partir de maintenant j'associerai le "je" au récit car il me semble, étant donné le sujet auquel je m'intéresse, de mettre au premier plan les effets des expériences de paysage sur la subjectivité, en l'occurrence la mienne. Le but est bien de faire entendre les relations entre une subjectivité et le paysage, afin de faire avancer notre réflexion. L'utilisation du "je" relève donc de ce que Nathalie Depraz appelle une motrification de l'exemplification plus que de la volonté de mettre mes expériences personnelles en avant. Le nous, quant à lui, sera utilisé pour certaines description de paysage, et pour les moments d'analyse.

reconfigure totalement depuis sa présence. Elle surgit dans un monde que rien ne préparait à cet événement. De ce fait, l'individu n'a aucune prise sur elle. En cela sa forme devient proche de l'informe, dans la mesure où elle ne peut pas être saisie. Le sujet se trouve dépossédé de tout pouvoir d'action, s'ouvre un vide dans lequel il expérimente un vertige. La montagne se donne dans une verticalité sans ménagement, elle semble se soutenir d'elle-même et donc être sans rapport avec l'*Umwelt* de celui à qui elle apparaît. Dans *Regard, Parole, Espace* Maldiney parlera d'une expérience du surgissement de l'inaccessible. Dans ces paysages de l'Aveyron, se retrouve quelque chose de similaire ; quelque chose qui confère à ces lieux la force de pousser notre expérience à ses limites. Ces reliefs ne sont pas très hauts puisque le point le plus élevé du canton culmine à 900 mètres. Ce qui ouvre un vertige sous nos pas ce sont ces forêts qui s'étendent à perte de vue, les gorges à la profondeur insondable ; la rigueur des saisons et la force indéchiffrable des visages que nous rencontrons ici. Tout cela accentue la force inépuisable de ces espaces qui se révèlent comme une distance. Ici c'est l'espace des méandres qui dessaisit l'homme de toute prétention. S'y confronter rompt le fil rectiligne de son existence ; s'insuffle en lui un écart qui le pousse à questionner toutes ses actions passées et présentes. Cette force subversive fait la force de ces paysages qui forcent l'homme à sortir de ses certitudes et l'ouvrent à l'apparition de formes sans cesse nouvelles. Toutefois, elle ne surgit pas, comme le Cervin, en un instant. Le vertige qui se fait jour ici a besoin du temps long, de la fréquentation répétée de ces lieux, de l'exploration continue.

Un jour de printemps, je m'élançais dans le chemin qui relie Laroque à Brousse-Le-Château avec entrain et détermination. J'irai à l'antenne téléphonique installée sur la colline en face de la maison, puis, à la station météorologique un peu plus loin. Pour ce faire, je quitterai le sentier habituel à mi-chemin pour escalader la vallée à pic. Cette antenne, j'ai passé des heures à l'observer depuis la terrasse. Si en été, seul un océan de vert m'en séparait, avec l'hiver qui dénude les arbres j'identifie mieux les espaces que j'aurai à traverser. Je peux distinguer les arbres qui composent la forêt – hêtres, châtaignier, chênes - je vois les traces des anciennes cultures en terrasse. Quand je marche, j'ai en tête tout cela. Je m'oriente assez facilement. Même si je n'ai jamais emprunté ce sentier, j'évolue naturellement dans cet espace. Je n'ai pas un itinéraire à suivre, une carte à scruter, mais un but à atteindre. Instinctivement, j'arrive à m'orienter. Je sais où je vais et malgré cela, je me laisse saisir par le paysage qui m'entoure. Je marche vers un lieu, mais librement. Mon pas trouve le ton débridé de ces formes que j'observe. Il n'y a que l'espace qui nous unit -moi et elles -, espace qui m'est ouvert. Très vite, j'arrive à l'antenne. Se joue alors un changement de monde, je traverse la frontière entre deux espaces radicalement différents. Là où, quelques minutes auparavant, j'étais dans une forêt des plus

denses, je me retrouve ici au pied d'un géant de métal. Le bruit des oiseaux et de la rivière est remplacé par le bourdonnement des armoires électriques. Aux feuilles en décomposition, aux pierres – diverses en couleurs et en formes - on a substitué un gravier gris et calibré. Tout cela laisse l'impression d'une intrusion. Ce ne sont pas, dans un premier temps, des considérations écologiques ou esthétiques qui me viennent à l'esprit. Je suis simplement saisi par la brutalité de cette frontière qui semble opposer deux rythmiques radicalement différentes ; la forêt où le temps s'écoule lentement, au fil du ruisseau qui tourbillonne et où l'espace me perd dans ses méandres ; l'exigence de la rapidité et de l'efficacité, la contrainte des corps. Ici, tout est dégagé, on a coupé les ronces qui, en forêt, ralentissent le pas. L'enceinte est grillagée, compartimentée. La déambulation n'est pas permise. Quelle était l'ampleur du saut que j'avais opéré ? En revenant sur cette expérience, il m'apparaît que ma stupéfaction trouve aussi ses origines dans des motifs écologiques qui, à l'instant même, ne m'étaient pas apparues. L'effet des ondes téléphoniques sur le corps humain est reconnu par nombre de scientifiques, mais il est très difficile d'en déterminer les impacts sur la nature environnante. En ressentant cette présence comme une intrusion, très vite l'idée qu'en étendant de plus en plus son territoire l'homme enlève aux animaux les espaces sauvages dont ils ont besoin devient obsédante. Même sans avoir une connaissance affinée de l'écologie, ce bouleversement fait résonner en moi une préoccupation pour ces espaces menacés. Cela rend mes pas plus incertains, peut être plus précautionneux. Chacun de mes gestes trouve une lourdeur due au sentiment persistant que notre – nous, les Hommes - présence ici a quelque chose d'illégitime. Quoiqu'il en soit, je quitte cet endroit avec le sentiment d'avoir assisté à un bouleversement dont la nature est encore difficile à déterminer.

A cinquante mètre au dessus de l'antenne se situe la station météorologique, et les deux châteaux d'eau à proximité. Mamelon en haut de la colline, cette installation déroute de par sa forme et sa localisation. La grande sphère en métal blanc, qui fait office de capteur et qui trône sur un petit bâtiment moderne, brille dans la lumière blanche de l'hiver. Sur la colline, de l'herbe a été semée et, quand j'y grimpe, un contraste net me saisit. Le plat lisse du gazon et les bâtiments au sommet, le vert frais des jeunes pousses et la blancheur métallique de l'antenne. Incongrue, cette installation m'attire à elle. Bien que la pente soit très raide, mon corps chemine dans un espace qui le happe et l'attire vers la cime des ces montagnes du Rougier. « Je sens l'attraction maintenant mais sous le mode du n'être-pas-encore un avec cela, c'est-à-dire dans la possibilité du changement de l'approche de l'union. »⁵¹ Dans sa distance, et parce que je sens le poids de la pesanteur qui m'incite à faire demi-tour, ce bâtiment polarise mon espace moteur. La distance qui m'en sépare me fait l'effet d'une proximité, car elle se donne comme ce vers quoi il

51 STRAUS, Erwin, (1989) *Du sens des sens*, trad. G. Thines, J-P. Legrand, Grenoble ; Millon, p. 378

faut aller. Une fois en haut, c'est toute la région qui s'offre à moi. Sa force me déroute. Je me suis souvent imaginé la vue que j'aurais d'ici ; ça doit être magnifique ! Mais je n'arrive pas à en profiter. Je n'ai pas encore digéré le changement de mesure. La « continuité rythmique immanente de genèse des formes », que pense Maldiney, a été mise à mal, se répercutant sur « la continuité du sentir où le moi et le paysage coexistent en telle sorte que je deviens en tant que quelque chose arrive et que quelque chose arrive en tant que je deviens »⁵². Entre la forêt, simple et anonyme, et ces constructions où l'homme crie haut et fort sa présence, il y a une rupture ; quelque chose que je peine à assimiler comme existence. Tout me semble irréel, le panorama renforce ce sentiment. Il met tout à distance, transforme les reliefs en spectacle, il impose sa beauté grandiloquente. Le charme discret de la forêt vous invite avec humilité, il vous présente des sentiers potentiels. En revenant, par l'écriture, sur cette expérience, il me semble que m'apparaît quelque chose de ce que n'est pas le paysage. Ce n'est pas un ensemble de vues, de portions de territoire qu'il n'y a qu'à observer. Tout est question de création du devenir selon lequel nous tissons cet espace qui nous entoure. Cet espace demande à être saisi en continuité, élaboré en une façon d'exister. Le mensonge des guides de randonnée ; ce n'est pas le paysage qui détermine les parcours à faire, ce sont les parcours que nous empruntons, la façon dont nous cheminons en nos existences, qui déterminent le paysage. Peut-être que si j'étais venu en haut de cette montagne en voiture, que je m'étais garé le temps de prendre une photo et une grande respiration, puis que j'avais repris la route, j'aurais été saisi par la grandeur de ce lieu. Mais ce n'est pas le cas ; j'ai décidé d'arpenter la discrétion des oiseaux qui chantent, des branches agitées par le vent, des sentiers qui se perdent. Dans mon expérience, quelque chose a surgi qui m'empêche de continuer à admirer ce paysage.

« Sans doute pouvons-nous sortir du paysage pour entrer dans la géographie. Mais nous y perdons notre Ici. Nous n'avons plus de lieu. Nous n'avons plus lieu. [...] Mais il est une autre manière de nous éveiller de l'être perdu sans sortir du paysage. L'art commence à cet éveil. »⁵³ Maldiney ici met le doigt sur le problème fondamental de ce que nous expérimentons du paysage. Dans cette expérience, nous nous décentrons, nous opérons une sortie de la fermeture de notre propre subjectivité. Mais comment, une fois cette sortie faite, retourner à l'existence ? L'art serait un moyen de dépasser ce sentiment de dépossession de soi, sans pour autant retourner dans l'espace de la géographie où tous les objets sont bloqués dans leur fermeture même. Il y aurait là une forme de sublimation de l'être perdu, mais une sublimation qui creuse ce qui s'y fait jour au lieu de combler les écarts ménagés par l'apparition de ces espaces incertains. Mais, moi qui me confronte à ces espaces aveyronnais, comment opérer un tel passage ? Comment

52MALDINEY, Henri (2010) *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris ; Les belles lettres, p. 91

53MALDINEY, Henri (2012) *Regard, Parole, Espace*, Paris ; Cerf, p. 197

m'approprier ces paysages, qui ont une réalité propre, sans pour autant les transformer en « thèmes »⁵⁴, c'est-à-dire en les objectivant. Ménager sa place, non plus face à la végétation envahissante, mais au sein même de notre expérience dont la force, parfois, me dépasse. Il s'agit de mettre un nom sur ces expériences si puissantes et d'en comprendre la portée, sans pour autant se diriger vers une expression artistique qui finirait par les occulter. Cézanne a peut être saisi une dimension fondamentale de l'apparaître de Sainte Victoire, mais il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui on ne peut voir cette montagne sans la voir à travers les traits et les aplats du peintre.

Il apparaît qu'une des solutions pour nous saisir de ces expériences limites dans lesquelles on ne parvient pas immédiatement à faire sens est peut-être l'écriture. Par elle, nous pouvons revenir à des expériences dans lesquelles nous étions incapables de faire le jour sur ce qui se jouait en nous. Dans l'expérience du paysage, nous sommes pris dans un espace moteur où notre corps développe un certain rapport de présence immédiate à ce qui l'entoure. Nous sommes saisis par ce qui se donne à nous, par la brutalité du relief, ou au contraire la douceur de ses courbes. Les couleurs ravissent nos mouvements, les aimantent à elles. « Quand j'erre dans l'épaisseur foisonnante d'une forêt, cette tâche d'un blanc froid légèrement bleuté qui se découvre soudain à moi à travers la masse verte des feuillages, avant d'avoir signifié le ciel, est ressentie comme une mobilité libératrice qui brusquement m'arrache à l'étreinte labyrinthique de la forêt et c'est moins l'indice d'une issue que déjà une libre respiration de mon être. »⁵⁵ Au moment de notre expérience, notre corps sentant est saisi de toute part par ce qui se donne à lui et ne place pas, entre lui et les choses, la distance d'un mot ou d'une idée. C'est grâce à cela qu'elle nous permet de sortir du regard gnosique, c'est-à-dire du regard objectivant. Dans l'expérience du paysage nous ne nous confrontons pas à des signes qui nous renverraient à des significations toutes faites mais bien à de pures présences. Nous n'anticipons pas la richesse de ce qui se présente à nous mais sommes saisis par leur apparaître. Quand bien même nous connaissons le chemin qu'il nous faudra parcourir, il est à chaque fois surprise renouvelée, pour peu qu'on s'y rende présent. Mais, il n'empêche, que nous avons besoin de porter quelque chose comme du sens pour pouvoir continuer à exister et que la moindre de nos expériences de paysage ne nous apparaisse pas comme un traumatisme d'aliénation totale au monde. Il nous faut nous ménager la continuité d'une signification. Pour ce faire, l'écriture apparaît comme un outil central. Plus que simplement mettre au jour ce qui était inaperçu dans l'expérience, elle nous permet de nous en saisir pour changer la façon dont elle fera sens. Par l'écriture, nous décidons de porter certaines significations à partir de ce que nous expérimentons. Nous informons la façon dont nous voulons

⁵⁴*Ibid*, p. 197

⁵⁵*Ibid*, p. 47-48

faire œuvre d'existence. La ligne de notre plume sillonne à travers la somme de nos confrontations au paysage pour en tracer une orientation qui n'est pas une objectivation sclérosante. Il ne s'agit pas d'opérer une simple transposition du pathique dans la sphère du gnosique, c'est-à-dire de détruire l'expérience du paysage, mais de mettre en place une dynamique, une motricité existentielle.

Le moment du retour où, après une promenade, je détourne pour un temps le regard de ces paysages n'est plus un moment de fermeture mais, au contraire, l'occasion de me mettre en présence d'expériences passées. L'écriture se donne à moi comme un outil de l'analepse, me permettant de ne plus opposer le dehors et le dedans, l'expérience authentique et les contingences pratiques qui exigent de moi un certain nombre de conduites. Par le texte, je tisse passé et présent et tâche d'élaborer un devenir entre cette lumière blanche et brumeuse dont j'ai fait l'expérience et la façon dont, à l'heure où j'écris, les objets qui m'entourent se révèlent avec étrangeté, ne semblant plus qu'à demi-familiers. Le moindre de mes gestes semble porter une cohérence avec ce que je ressens de l'alentour, l'atmosphère que génère le camaïeu vert des champs qui bordent la propriété. J'essaie de me laisser traverser par le paysage, et de ne rien faire sans lui. Par l'écriture, je peux me remettre en contact avec lui, ne pas le perdre et ne pas me perdre, retrouver la cohérence de chacun de mes mouvements avec ce qui m'entoure. « Le flux et le reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles, frappe sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléait aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisait pour me faire sentir avec plaisir mon existence sans prendre la peine de penser. »⁵⁶ Il s'agit de parvenir à penser ce moment où le paysage prend le pas sur ma propre subjectivité et confond ma volonté. Or, le propre de ces moments est, comme le rappelle Rousseau dans cet extrait de la cinquième promenade des *Promenade d'un rêveur solitaire*, de se faire dans l'impensé. Peu à peu, le sujet délègue à l'espace qui l'entoure sa propre pensée, il laisse errer son regard au fil de la succession des vallées. Il ne voit plus une succession de choses en face de lui mais voit avec les choses, ou selon elles ; c'est-à-dire qu'il ne distingue plus objet et perception, et que son regard même se teinte de ce qu'il perçoit. Alors, l'écriture n'est pas qu'un simple moyen d'expression, mais bien le développement d'une *praxis* qui a pour but d'amener l'individu à une conscience plus affinée de la relation d'interpénétration qu'il développe avec le paysage.

Recréer de la continuité. Si nous l'expérimentons dans le contact, nous avons parfois besoin de nous retirer, de faire pause, pour prendre conscience de la puissance du paysage. « Le paysage naît à partir du moment où les phénomènes naturels juxtaposés sur le sol terrestre sont regroupés par un mode particulier d'unité [...]. Le support majeur de cette unité est sans doute ce

⁵⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959) «Les rêveries du promeneur solitaire» in *Oeuvres complètes tome 1*, Paris ; Gallimard, p. 1045

qu'on appelle la *Stimmung* du paysage. »⁵⁷ Dans ces mots, Georg Simmel énonce une vérité importante, mais en assimilant cette *Stimmung* à « l'unité visible du paysage », il semble mettre de côté certains éléments importants. D'une part, la *Stimmung* n'émerge pas uniquement dans le visible, mais bien dans le sentir et dans une relation pathique, peut être plus indirecte, au monde. Mais en plus, cette *Stimmung* n'est pas forcément concomitante à l'expérience. Le paysage est aussi fait de zones de rupture où deux rythmiques s'affrontent et où, sur le moment, nous peinons à les intégrer en une continuité. « Cette marqueterie paysagère faite d'unités ramassées fortement imbriquées et très contrastées, aux contacts tranchés, violents, est assez particulière au territoire aveyronnais, par exemple entre causse et dépression argileuse ou entre plateau et gorge. »⁵⁸ Tout particulièrement dans ces terres de contrastes et de ruptures il nous faut penser la façon dont nous pouvons, par le développement de certaines pratiques, ré-insuffler de la continuité dans notre expérience. Alors, l'écriture s'avère d'une importance capitale pour nous permettre de revenir à ces instants critiques et d'en faire émerger une dynamique, sans pour autant en effacer les porosités. Par elle, nous pouvons tâcher de déterminer ce qui rend ces paysages si puissants. Or, la dimension plurielle de ce paysage aveyronnais a une importance fondamentale. François Jullien nous rappelle en quoi la diversité d'un paysage est ce qui nous donne le « sentiment d'exister »⁵⁹ car le surgissement de la nouveauté est, à chaque fois, l'occasion d'une singularisation du monde mais aussi de l'individu dans le monde. Ainsi, par le travail de retour que nous permet l'écriture, nous questionnons la structure fondamentale de notre coappartenance au monde, structure qui fonde jusqu'à notre façon d'ex-ister en lui. C'est l'énigme de notre présence ici que nous questionnons en cherchant à mettre des mots sur notre expérience du paysage. Parfois, la diversité s'emballe et nous plonge dans des failles qui se creusent en nous et nous empêchent de continuer à nous ouvrir à l'espace. Alors l'écriture nous permet de revenir sur ces expériences pour comprendre ce qui s'est joué et pour pouvoir retourner au paysage avec une conscience plus nette de notre corporéité, et donc avec plus de force. Comme le dit Maldiney pour caractériser la position du poète, nous transformons notre présence exclamative au monde en démarche interrogative.

Paradoxalement, ce paysage que j'observe, du haut de la terrasse nord, fait justement tout pour me perdre, en même temps qu'il se présente à moi dans une certaine unité. Les forêts que je vois au loin sont autant de trous dans lesquels je rêve de me plonger, les sentiers et les routes sont autant d'appels, les monts du Ségala et du Lévézou, dont l'ombre se dessine dans le lointain, autant de limites au regard qui tracent pourtant la potentialité d'une ascension. Le

57 SIMMEL, Georg «Philosophie du paysage», *op. Cit.*, p. 240

58BRIANE, Gérard, AUSSIBAL, Didier (2007) *Paysages de l'Aveyron. Portraits et enjeux*, Rodez ; Éditions du Rouergue, p. 7

59JULLIEN, François, (2014) *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris ; Gallimard, p. 177

paysage en lui - même me prive de la contemplation tranquille et satisfaite, il me dérange, me stimule, me sort de l'endormissement. Et pourtant, cela ne l'empêche pas d'être un, apaisé, entre stabilité et mouvement. Les yeux fixés sur un rectangle délimité par des bocages, j'ai l'impression d'une passivité tranquille et immuable, mon regard se laisse aller, il circule, gravit, descend, franchit, se pose, puis revient d'où il est parti : mais ça n'a plus rien à voir. La lumière a changé, d'un coup la montagne qui paraissait lointaine semble s'imposer et me prendre à la gorge ; cette lisière de forêt qui semblait si tranquille a maintenant des allures mystérieuses et brumeuses. En plus de me frapper de leur mystère, ces espaces, parce qu'ils sont en devenir perpétuel, me déroutent. Alors, il s'agit d'écrire pour ne pas laisser disparaître ces variations derrière l'impression trop facile d'une immuabilité du paysage. Le sujet a l'habitude, par la perception, de constituer des objets stables et reconnaissables et, pour cela, il ignore souvent les oscillations infimes qui agitent ce qui l'entoure. Avec humilité, celui qui décrit son expérience du paysage ménage un foyer à ces lumières qui se perdent dans le vent. Le texte apparaît comme un espace où il cherche à laisser être toutes ces teintes et courbes différentes. Le but n'est pas de faire passer ce paysage à la postérité mais d'en proclamer le renouvellement foisonnant et insaisissable. « Si l'on abandonne l'illusoire croyance au pouvoir d'adéquation du verbe à l'objet, que reste-t-il de l'acte poétique ? Très peu de chose. Et pourtant ceci : le témoignage humble, mais irréfutable, que la fleur mugit et que les eaux sombrent. »⁶⁰ Par l'écriture l'individu peut, sans prétendre être un poète, tâcher de témoigner discrètement de ce qui se donne, dans le paysage, à expérimenter.

Cette importance de l'écriture, en ce qui concerne l'expérience de paysage, est d'autant plus grande que notre mémoire a deux caractéristiques fondamentales qui lui font souvent minimiser, *a posteriori*, nos expériences de paysage. « La mémoire schématise toujours et, impressionnée par la rémanence d'une dominante forte, comme la rétine par une lumière trop vive, tend à en éclabousser uniformément tout tableau qui se représente au souvenir [...]. »⁶¹ Dans cette phrase de Julien Gracq sont soulevées les deux problématiques centrales quant à la mémoire, en ce qui concerne le paysage. D'une part, elle conserve souvent en elle ce qui l'a plus frappé. C'est ainsi que, en revenant ici au fil des années, je me suis rendu compte que des zones aux vallons très doux et paisibles jouxtent celles plus montagneuses et sauvages qui m'avaient le plus frappé. Seulement, ma mémoire avait mis de côté cette complexité du paysage, et particulièrement le paysage aveyronnais. Au lieu de creuser ce qui a lieu dans les zones de passage, voire de rupture, la mémoire tend souvent à uniformiser l'expérience selon ce qui l'a le

60DEPRAZ, Nathalie (1999) *Écrire en phénoménologue*, « une autre époque de l'écriture », Fougères ; Encre marine, p. 94

61GRACQ, Julien (1995) *Carnets du grand chemin* dans *Œuvres complètes, tome II*, Paris ; Gallimard, pp. 937-1112, p. 979

plus impressionné sur le moment. De plus, ce que ne dit pas Julien Gracq, mais l'exprime indirectement par la présence d'un champ lexical très net (rétine, tableau), c'est la dominance que prend souvent l'organe de la vue dans les souvenirs. Nous transformons, avec le temps, ce qui a été une expérience impliquant l'ensemble du corps sentant, en pure vue, et donc en une forme d'abstraction. Même quand notre souvenir ne relève pas de la vision, c'est souvent un souvenir soit olfactif, soit auditif, tactile, ou gustatif. La mémoire a tendance à ne retenir qu'un type de sensation ; c'est elle qui constitue en différents sens ce qui, en fait, relève de notre être au monde, c'est-à-dire de la présence de l'ensemble de notre corps à ce qui se donne. Ainsi, tâcher d'écrire pour saisir l'expérience globale que nous faisons de ces terres apparaît d'autant plus nécessaire, pour contrer les effets, souvent réducteurs bien qu'essentiels, de la mémoire. Il s'agit de ne pas tomber dans la simplicité d'une expérience paysagère qu'on penserait toujours comme mono-sensorielle. Il y a là un paradoxe car, quand j'écris sur mes expériences, c'est de mémoire. Toutefois, le bureau sur lequel j'écris se situe en face d'une fenêtre donnant sur les gorges du Tarn et de l'Alrance. Alors, le simple fait de pouvoir, en relevant la tête, voir le paysage réactive une certaine complexité dans mes souvenirs. En voyant les arbres bouger, je me rappelle à quel point le vent accentuait la difficulté de l'ascension. De plus, si l'écriture permet de sortir d'une simplification mono-tonale et mono-sensorielle de l'expérience, c'est aussi parce qu'elle nourrit peu à peu la conscience et lui permet d'opérer un travail qui rend l'individu plus présent à l'ensemble de son corps sentant. Elle devient une forme de *praxis*.

Cela finit par nourrir notre façon de nous positionner dans ce monde. « Le moment pathique, cette ouverture au monde dans le pressentiment du ressentir, ne peut devenir sens du monde que poétiquement. Il requiert un faire capable d'inventer la technique et le matériau à travers lesquels il communique avec lui-même, comme le cri devient mot en inventant sa langue. Inversement, parce qu'il rend accessible l'ébranlement de l'existence à même l'animation d'une matière, le faire apprend à voir, il aiguise le regard. »⁶² La *poiesis* signifie ceci ; par l'adoption de diverses techniques de production nous participons au monde des choses, nous nous saisissons de la matière pour y imprimer la marque de notre présence. Mais, notre écriture devient aussi *praxis*, c'est-à-dire modification progressive de notre être au monde. Par elle, nous tâchons d'informer la façon dont nous nous situons dans ce monde, et donc la façon dont nous le percevons. Peu à peu, on affine notre regard, on se rend plus sensible à la complexité de ce qui se donne à nous. Progressivement, ces sensations grandissantes nous apparaissent d'une richesse prodigieuse, non pas que nous soyons exceptionnels. Simplement, nous apprenons peu à peu à sentir notre corps sentant, à concevoir la façon dont la moindre de nos impressions est en fait un

62MALDINEY, Henri (1976) Texte sans titre, in *Tal Coat*, Paris ; Centre national d'art et de cultures Georges Pompidou, p. 7

témoin, partial mais pertinent, du seul fait de son existence, de ce qui se trame dans ces terres. Elles ne détiennent aucune vérité, mais le simple fait qu'elles existent est l'incarnation précieuse de notre présence au monde.

b) Discours et paysage : la nécessité d'un changement de régime de langage

Par mes gestes, à force de pratiquer ce lieu, je développe un rapport naturel à l'environnement. Non seulement je circule en lui, mais en plus il s'agit d'y vivre. Tous les ans, il faut répéter les mêmes opérations. Défricher les endroits où la végétation, peu à peu, brouille les limites. Réparer ce que les intempéries ont meurtri. Prévoir ce que sera l'hiver en ces lieux et couper du bois. Mais, peu à peu un besoin se fait jour ; il me faut aller plus loin, me servir du langage pour tenter de faire naître ce qui, dans mon expérience, reste de l'ordre du soupçon, mais d'un soupçon qui m'empêche de trouver le sommeil et d'agir comme si de rien n'était. Mais, d'emblée, il apparaît que deux discours peuvent s'emparer de ces paysages. Du fait de leur marginalité ces territoires sont menacés par des discours objectivant qui les transforment en zones – points noirs de la modernité – de l'hyper-ruralité, en espace retardés à faire entrer dans le XXI^e siècle⁶³. Ces discours, politiques et médiatiques, cherchent à se saisir de ces terres pour mieux les faire entrer dans la dynamique mondiale d'échange et de flux. Par la multiplication des communications et leur optimisation, c'est l'abolition du lointain qui se joue. Au contraire, dans ces paysages aveyronnais ce qui interpelle c'est leur fragilité impénétrable. Ce sont des espaces incertains, qui perdurent depuis des centaines d'années. Les visages portent les stigmates de l'occupation millénaire de ces régions inhospitalières. Si ces lieux sont incertains, c'est parce qu'ils ne répondent à aucune définition. Des instances publiques peuvent tenter de leur en donner une, mais c'est en ignorant toute la complexité de ce pays qui s'offre à nous. Écrire alors, peut être, devient un acte politique de résistance à l'appropriation de ces lieux. Redonner à l'expérience sa puissance subversive qui fait éclater les catégorisations. Écrire pour défendre ces espaces de la non maîtrise, rares espaces où la bride n'est pas encore tendue. Il existe encore des sentiers qui circulent dans l'insu, dans l'anonymat des roches et des ronces, des biches et des oiseaux. C'est une terre rebelle qui échappe à tout discours qui cherche à la catégoriser ou à la définir de façon monosémique. Sa fragilité est paradoxale puisque son apparaître fait sentir le poids des années. Mais, si elle existe bel et bien, c'est parce que cette terre en marge a tous les attraits du continent inconnu. On ne peut s'empêcher de se demander qui le premier se

⁶³Voir HYPER-RURALITÉ, Rapport établi par M. Alain BERTRAND, Sénateur de Lozère, *Remis à Mme Sylvia PINEL, ministre du Logement et de l'Égalité des territoires le 30 juillet 2014 dans le cadre de la mission confiée par M. Manuel Valls, Premier Ministre*

l'appropriera, ne serait-ce que dans un discours dominant, et occultera sa richesse. Les guides de randonnées qui s'en approprient les sentiers et nous proscrivent d'en sortir ; les néo-ruraux qui voient dans ces terres leur dernière chance de vivre une vie « à l'ancienne ». L'appropriation n'est pas que discursive, elle est aussi réelle. Peu à peu, les eaux du Tarn sont contraintes par des barrages de plus en plus nombreux, les champs de la vallée se piquent d'éoliennes, les routes bétonnées se multiplient. Ce changement important qui est en train de s'opérer marque ces territoires d'une certaine précarité qui est aussi due à leur marginalité. Tout cela investit d'une certaine responsabilité celui qui les explore. Dans un premier temps elle est pratique et écologique – il faut développer une conscience affinée de ses gestes et de leurs impacts - mais, ici, elle se révèle aussi être de l'ordre du discours. Il faut rendre justice à ces espaces, essayer de trouver un langage qui soit à leur hauteur. Cela commence par ne pas chercher à les objectiver, à les transformer en ce qu'ils ne sont pas. Il faut développer un langage qui soit solidaire de l'expérience, qui se laisse contaminer par ses doutes, qui ne cherche pas à faire exploser les limites auxquelles elle confronte. L'expérience en ces terres se réalise en des espace-temps qui font éclater le discours, à l'instar de certains lieux qui, ici, sont si reculés qu'on se demande s'ils ont déjà été nommés par quelqu'un. Dans notre tentative pour décrire notre expérience de ces paysages et la façon dont notre corps trouve sa place en eux, il nous faut développer un langage qui n'occulte pas cette puissance subversive derrière l'apposition d'un signe qui fait semblant d'être naturel, alors qu'en fait il résulte d'une certaine vision, parfois impensée. Le danger du discours est que, s'il est pensé comme simple signifiant, il efface ses traces, occulte les transformations qu'il opère sur notre être au monde.

Il est très difficile de parler du paysage, et *a fortiori* l'expérience qu'on en a. Quel langage utiliser ? Décrire le paysage peut consister en une suite de termes renvoyant à des éléments objectifs de ce que nous observons : à gauche il y a l'antenne téléphonique et Laroque Basse, devant en contrebas le village de Brousse-Le-château et la vallée de l'Alrance. Sur les hauteurs une enfilade de petits lieux dits et de bourgades ne dépassant pas les 50 âmes chacune. A droite, apparaît le début des reliefs du massif central. Une telle description se contente de décrire le paysage en termes géographiques objectifs qui nous permettent de nous repérer. Cependant, il semble s'agir d'une description du pays plus que du paysage. La compréhension de l'un pourra nourrir l'expérience que nous faisons de l'autre, la complexifier, mais jamais la résumer ; tout simplement parce que, entre pays (géographie) et paysage, nous sommes dans deux spatialités différentes. Notre langage doit donc, en même temps qu'il essaie de ne pas tourner à vide en ne renvoyant qu'à ses propres structures, s'émanciper de la prétention à l'objectivité. Il ne s'agit pas de traiter les éléments que nous percevons en signes (de

bouleversement géologiques, économiques, historiques passés) mais en présences. Le paysage engage la motricité de l'ensemble de notre corps sentant, motricité qui en est l'expression mais qui joue aussi le rôle d'un prisme. La prise en charge de ce rapport de communication avec le monde est d'autant plus compliquée à exprimer qu'on peut développer deux façons de se situer dans le langage. En effet, on peut développer un usage théorique des mots : il s'agit de mobiliser la signification conceptuelle qu'on peut artificiellement rattacher à un mot. Par exemple le mot de montagne a une définition objective et fixe que l'on trouve dans le dictionnaire : « Forme de relief consistant en élévations importantes de terrains, résultant d'un soulèvement du sol et caractérisée par une forte dénivellation entre sommets et fonds de vallées ». Quand on dit que dans tel paysage il y a une montagne, cette phrase ne semble donc aucunement ambiguë et ne pose aucun problème. Mais le mot a aussi son paysage, c'est-à-dire sa puissance de manifestation. Il existe ce qu'on pourrait appeler un usage phénoménologique du mot. Alors l'application du mot renvoie à son apparaître, et à son adéquation ou non avec l'apparaître de la réalité phénoménale, en l'occurrence avec l'expérience du paysage. C'est là que les choses se compliquent. En effet, c'est par cet usage qu'il semble que nous puissions communiquer quelque chose de notre expérience, c'est dans ce cadre que l'écriture peut nous permettre de prolonger notre expérience du monde. Or ce mode d'écriture n'est pas aisé. La description du paysage est difficile car elle peut vite devenir stérile si elle reste enfermée dans une description purement objective. Le passage de la dimension géographique à la dimension pathique de l'espace implique une translation aux deux sens du terme : changement d'espace et de langage. Ainsi la description du paysage est complexe parce qu'elle doit donner à voir, mais en même temps, il s'agit de voir quelque chose qui est invisible et qu'il faut tâcher de rendre visible par les mots. Alors, le mot n'est plus un signe qui renverrait, transitivement, à une signification immuable et définie préalablement. Il est une force motrice, porteuse de significations qui lui sont propres. Le mot devient ce par quoi la pensée de nos expériences peut se complexifier et prendre forme.

Pour trouver un langage qui puisse nous permettre de nous saisir de notre propre expérience de ces paysages, une des étapes primordiales est aussi peut être de prendre conscience que, en réalité, ces terres ne sont pas vierges de tout langage. Il y a une langue qui hante ces terres, bien qu'aujourd'hui elle ne soit plus parlée que par une poignée de personnes. Elle s'entend dans tous les noms de hameaux, de villes ou de lieux dits ; le rouergat. Une langue par laquelle les ancêtres se sont appropriés les lieux, c'est-à-dire l'ont constitué en espace potentiel de circulation. Dans la topographie, il y a un refus de l'indistinction des espaces, la volonté de le mettre en tension à travers des dénominations évocatrices ; Palaret, Puech del Py, Joncas, Cambon, Puech Laroque, etc. Dans la façon de nommer ces lieux, on trouve déjà l'image d'un

corps devant les arpenter. Le hameau de Palaret, par exemple, tient son nom de l'affleurement granitique qui s'y situe et qui, quand on prend le sentier pour s'y rendre, détermine la façon dont il faut situer son corps dans l'espace. Il faut éviter les roches glissantes, prendre garde à ces pierres qui, en bougeant, déstabilisent votre pas. Se saisir de cette langue par laquelle des générations ont posé leur sceau sur ces terres nous permet d'atteindre une conscience plus fine de la façon dont notre corps multiplie les postures pour se mettre en contact avec la variété, notamment de reliefs, qui marque ces paysages. Pour saisir l'expérience que nous en faisons il faut commencer, humblement, par tâcher de se familiariser avec cette langue qui a déterminé la façon dont, au fil des années, ces lieux ont été percus et surtout vécus. Prendre conscience de la topographie ne signifie pas vouloir maîtriser cet espace qui se donne, en s'inscrivant par là dans ce que Maldiney appelle l'espace de la géographie. Simplement, en prenant attention à la façon dont, de manière ancestrale, les corps se sont confrontés à ces espaces et les ont peu à peu nommés, on développe une présence progressive à notre propre corps et à la façon dont il se positionne en ces lieux. Chacun de nos pas réactive l'histoire passée de ce pays.

Intervient alors la question du choix des mots. Pour rendre plus concrète notre réflexion, nous prendrons l'exemple des environs de Laroque vus par sa face sud-est. Devant nous, nous voyons les Causses noires et les contreforts des Cévennes. Objectivement, nous pouvons bien parler de montagne. Mais si nous nous plaçons à un niveau infra, ou supra, conceptuel, que signifie la montagne ? Cela, il nous faut le déterminer avant de parler du paysage qui nous intéresse. Quand Maldiney, dans *Ouvrir le rien, l'art nu*, définit la montagne, il parle d'une présence qui déchire l'espace, rompt tout repère, nous perd pour nous plonger dans le vertige de la verticalité. La montagne se donne dans une unicité ; en témoigne l'exemple qu'il prend de la montagne : le Cervin se dresse, solitaire, il se détache. Ce détachement fait que, au sentiment de suspension que sa vision nous donne, se mêle un sentiment de mouvement chthonien, de puissance déchaînée. Mais dans le cas de ces monts que nous percevons au loin, non seulement nous sommes sur des altitudes largement inférieures, mais en plus il n'y a pas de pic qui se détache et qui nous donne une impression similaire. Tout est au loin. Nous sommes face à une chaîne de montagne, or entre une montagne et une chaîne de montagne, il y a une différence de nature. La pluralité n'est pas additionnelle au même titre que, nous rappelle Deleuze dans son *Abécédaire*, un ossuaire ce n'est pas un os, plus un os. Il nous faut penser la chaîne, et ce qu'elle crée quand elle nous apparaît. Depuis La Roque, il semble que cette chaîne est là comme une frontière ; de ce fait, sa présence est ambiguë. Elle nous protège, nous donne une impression d'isolement, de bout du monde inatteignable, de contrefort. Mais elle appelle aussi un dépassement, nous invite à imaginer les Cévennes à l'est, le haut Languedoc au sud, puis la

Méditerranée. « La limite est bien une frontière, mais elle ouvre un espace d'échange et de communication. »⁶⁴ Ainsi plutôt que de parler d'un ensemble de montagnes, il nous faut parler de chaîne, de barrière montagnaise. Ne serait-ce que par ce simple choix de mot, nous essayons de mettre en avant, autant que faire se peut, quelque chose de l'apparaître du paysage ; barrière à escalader, frontière à traverser mais qui se donne dans cette impossibilité même. Le massif central nous apparaît comme un motif de pierre ciselée, un bas relief qu'on peine à déchiffrer et dont on ne peut que deviner les interstices. Cette barrière décentre notre regard, nous porte au loin. Elle empêche que le dos qu'on avait courbé pour ausculter la terre ne finisse par se pétrifier et se scléroser. Elle nous pousse à étendre notre corps et notre regard, à nous tenir droit. On le laisse circuler et évoluer dans ces motifs qu'on cherche à déterminer. Tantôt tel mont nous paraît devant tel autre, tantôt c'est l'inverse, tantôt ils semblent ne faire qu'un. En percevant ces changements, on perçoit aussi l'atmosphère qui nous joue des tours. Un moment l'air nous paraît transparent et semble laisser notre regard aller, puis, une seconde après, l'air nous semble épais et dérobo certains motifs à nos yeux. Ainsi la chaîne joue ici à la fois le rôle de cadre et celui d'une injonction à la verticalité, et partant à l'ouverture au lointain. Elle empêche un chauvinisme perceptif, un aveuglement au tout.

La recherche d'une langue appropriée demande de s'inscrire dans le temps long car ce paysage, quand je l'observe, rend souvent caduques les formulations que j'essaie de produire. C'est à force de l'explorer que, peu à peu, je fixe un mot, puis l'autre. Petit à petit. Je m'enferme une journée, parfois plus, pour écrire et tâcher, par les mots, de mettre au jour ce qui dans mon expérience se dérobo. Phrase après phrase, j'ai l'impression de progresser. Je poursuis mes impressions pour tâcher de débusquer, pour le rendre un peu plus net, « le petit sens obscur qui les habite, gaieté légère, timide tristesse [et qui] leur demeure immanent ou tremble autour d'elles, comme une brume de chaleur »⁶⁵. Le bureau, face à la fenêtre ; je ne cesse de relever la tête pour observer la colline et la vallée de l'Alrance, en face. Par mes mots, j'ai l'impression d'entrer dans un jeu interminable avec ces formes. Je ne peux plus, comme dans l'espace cartésien, distinguer la chose et son lieu d'apparition. Tout se donne d'un bloc extatique, entre l'opacité de leur identité qui se dérobo et la clarté de leur présence à moi. Plus je regarde ce qui m'entoure, moins je vois. Ce que je pensais toucher du doigt au moment de l'expérience s'éloigne, insensiblement. Malgré tout, il faut traiter avec cela. J'observe, choisis un mot, l'écris puis, en relevant la tête, ce mot me frappe par sa partialité, voire sa fausseté. Il y a un monde qui nous sépare. « La répétition est ainsi le gage, comme en musique, de possibles variations au

64BRUNEL, Sarah (2016) "Penser l'altérité avec Maldiney" in *Philosophie Henri Maldiney*, numéro 130, dir. JACQUET, Frédéric, pp. 10-24, p. 19

65SARTRE, Jean-Paul (2008) *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris ; Gallimard, p. 14

départ imperceptibles, tout d'abord de tempo, d'intensité tonale, mais qui tendent, à terme, à introduire une modification pouvant se traduire dans la mélodie même [...]. »⁶⁶ Peu à peu, j'essaie de me conformer à cette logique incantatoire, et m'accroche à chaque mot comme si, dans la somme de ses lettres à épuiser, je pouvais trouver le secret de ce qui se cache. Répéter les mêmes itinéraires, reprendre indéfiniment le sentier qui mène à Brousse, relève de la même mécanique. J'essaie, par l'usure, de trouver ce qui condensera les significations tremblantes qui infusent mes sensations. « Tout paysage invite au langage, y compris celui qui vous laisse sans voix... »⁶⁷ On pourrait remplacer ce « y compris » par un « surtout ». Ces paysages, qui font l'effet d'une secousse, dérèglent mes sens, me plongent dans une spatialité du « sans prise ». Alors, se ressent l'impérieux besoin de mettre en mots ; se lancer dans une quête du langage adéquat⁶⁸.

Il s'agit de préserver dans l'écriture. La page blanche est un espace dans lequel un sens se fait jour et, par moments, semble me permettre de retrouver ces « sensations confuses »⁶⁹ que j'avais expérimenté. Quand, soudain, un mot apparaît et qu'il semble prendre le relais de ma pensée, qu'il semble la faire avancer un peu plus en profondeur, alors ma surprise est la même que celle que j'éprouve face à la grandeur des paysages qui m'entourent. Au matin, je constate que les champs autour de la maison ont été labourés par des sangliers. J'aperçois leurs bauges et les empreintes de leurs pattes. Alors, mon regard sur l'alentour se modifie, je prends conscience de la vie secrète des forêts et des champs. Ils m'apparaissent plus vivants que jamais, habités d'une présence dont je ne perçois que les traces. Le même sentiment m'étreint quand se donne à moi un mot dont je ne sais ni d'où il vient ni quel était son statut avant de m'apparaître. Seule apparaît sa force de condensation et la portée de ce qu'il signifie. Il me donne l'impression d'une trace, encore brumeuse, seul témoignage d'une pensée qui s'est faite dans l'insu. Au fil des lignes qui se succèdent j'en ai fait quelque chose d'un peu plus clair. Ces lointains mystères qui se donnent, pourtant si proche, il ne faut pas les perdre. Même quand j'ai l'impression de trouver le mot juste, l'angoisse de tout détruire en rendant univoque me saisit. En rendant plus franches mes sensations, je prends le risque de la simplicité qui polie les aspérités du réel. Alors, j'essaie de ménager des trous d'ombres, des espaces incertains dans lesquels peut s'exprimer toute l'ambivalence de ces terres de contrastes. « Nommer, c'est dire, c'est-à-dire montrer. Nommer c'est montrer en ouvrant [...] afin que l'appelé soit sauvegardé en sa lointaineté. »⁷⁰ Par mon

66DEPRAZ, *op. cit.* p. 63

67PAQUOT, Thierry (2016), *Le paysage*, Paris ; La découverte, p. 11

68C'est peut être là une des limites des théories représentationnelles ; elles manquent la capacité de ces paysages à nous sortir de tout cadre pour nous engager à nous plonger dans une quête du langage. On ne saisit pas leur pouvoir subversif si on place le langage avant l'expérience comme simple facteur de détermination.

69MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. cit.* p. 48

70HEIDEGGER, Martin (1968) "Le poème" trad. F. Fédier, *Approche de Holderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 249.

écriture j'essaie de circuler dans l'interstice, entre le mot qui rend lisse ce qu'il nomme par le seul fait de cette nomination même, et le mot qui maintient l'ouvert et la distance qui, au moment de l'expérience, m'avaient ravi. Je m'exerce et, petit à petit, j'entre dans une *praxis* de l'écriture. En travaillant son rapport aux mots, l'individu contribue à une transformation totale de sa façon de sentir et de percevoir le monde. Notre façon de nous mettre en quête d'un mot qui semble juste détermine une posture globale ; elle détermine la façon dont nous explorerons ces territoires et les sentiers qui les parcourent. En pratiquant une « écriture de l'impossible description, la déécriture »⁷¹ nous cherchons à, perpétuellement, se maintenir en état d'ouverture au paysage. Refus de la saisie pleine et entière au profit d'une suggestion qui affiche, au moment même où elle se fait, ses limites.

En somme, par l'écriture nous revenons sur notre expérience afin de nous expliquer avec nous même et avec le monde, c'est-à-dire que nous cherchons à révéler ce qui se joue dans notre expérience du paysage. « Chacun ne s'explique avec les autres qu'à la condition de s'expliquer d'abord avec le monde à travers lequel il s'explique avec l'autre en lui. »⁷² Par là, Maldiney insiste sur le fait que ce travail d'explication de notre expérience est nécessaire non seulement pour que nous puissions faire sens à partir d'elle mais, en plus, pour que nous puissions la partager avec autrui. L'écriture devient parole, c'est-à-dire partage de soi et saisie de soi dans autrui. Cela avant même que nous soyons lu ; par le simple quête de soi et du sens que l'écriture implique. Inscrire son expérience dans le cadre de l'intersubjectivité est d'autant plus important quand il s'agit du paysage. Ici, je parcours des espaces dans lesquels j'ai souvent le sentiment d'être une présence unique. Je peux marcher plusieurs kilomètres sans rencontrer une autre âme. Peu à peu, je développe une relation d'interpénétration avec ces espaces. Le monde me semble loin et l'horizon que j'embrasse, aussi vaste que l'univers. Mon corps se meut librement, il a l'espace de réagir, par des mouvements, à tout ce qui lui apparaît. Nulle contrition. Et pourtant, les espaces que je traverse sont partagés. Le Mousse, dont j'ai souvent suivi les méandres en marchant, se plonge dans le Tarn, qui a son tour nourrit la Garonne, pour enfin se perdre dans l'océan Atlantique. Les champs que je traverse sont cultivés, les forêts appartiennent, en droit, à des paysans du pays. Je ne suis pas seul ici, et cela, mon expérience me pousse souvent à l'oublier. « Il s'agit d'une relation exclusive et jalouse entre un individu et ce quelque chose qu'on nomme paysage »⁷³. « L'Homme n'est dans le paysage que

Cité par DIDI-HUBERMAN, George (2005) *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris ; Éditions de Minuit, p. 75

71Lyotard cité par BESSE, Jean-Marc, *op. cit.*, p. 56

72MALDINEY, *Regard, Parole, Espace, op. cit.* p. 394

73PAQUOT, *op. cit.* p. 7

dans un paysage sans homme. »⁷⁴ Si par là Maldiney signifie la relation d'interpénétration que nous développons entre notre ici et l'horizon qui se révèle à nous, ces mots nous permettent aussi de comprendre en quoi le fait de mettre en mot peut s'avérer nécessaire. Par l'écriture, nous entrons dans une tentative de sortie de cette présence à soi, parfois trop captivante, qui a lieu dans l'expérience paysagère. Il s'agit de retrouver, dans notre expérience même, quelque chose de constitutif dans la façon dont les paysages se sont formés au fil des années : la rencontre avec autrui. Par l'écriture, nous autorisons autrui à entrer en résonance avec la façon dont ces terres ont nourri notre existence. Cela ne correspond pas à la transparence, aujourd'hui exigée de tout honnête homme. Les politiques doivent montrer patte blanche, les citoyens aussi. Au contraire, dans l'expérience du paysage on se permet l'exploration de l'insu ; notre mobilité y a ceci de spécifique qu'elle ne prend pas le temps de s'exposer dans une pensée consciente d'elle-même. « Il n'y a plus beaucoup de liberté dans le monde, c'est entendu, mais il y a encore l'espace. »⁷⁵ Ainsi, il ne s'agit pas de rendre transparente notre expérience, mais de permettre aux invisibles qui la constituent d'entrer en résonance avec ceux d'autrui.

74MALDINEY, Henri (2010) *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris ; Les belles lettres, p. 128

75TESSON, Sylvain (2016) *Sur les chemins noirs*, Paris ; Gallimard, p. 33

IV/ Marche et photographie : se reconduire au paysage

L'écriture nous permet de revenir sur des expériences passées pour, non seulement en dégager le sens caché, mais bien pour les élaborer en ce que nous avons appelé une continuité existentielle. Elle est donc un moment où nous ne nous confrontons plus directement au paysage, mais choisissons de passer par le langage afin d'approfondir notre expérience du monde. Mais, si cette étape est nécessaire, il s'avère que, peut être, elle ne nous donne pas toutes les clefs pour retourner à ce monde que nous avons cherché à mettre en mots. L'écriture nous aide à revenir sur l'expérience du paysage, mais il nous faut peut être chercher ailleurs comment retourner à l'empirie. Il apparaît que la photographie, et plus précisément la photographie articulée à la marche, permet ce retour au paysage afin d'y percevoir à la surface des choses ce que, par l'écriture, nous avons mis au jour. En tant que processus dynamique d'expression la photographie nous permet de ressaisir dans un rapport effectif au monde ce que nous avons exploré grâce aux mots. De par son instantanéité, elle est le cri qui exulte la pertinence des mots prononcés tout en, dans le même temps, les faisant vaciller. Partir ausculter le monde de ses pas et en ressaisir les apparitions par la photographie semble être être une entreprise paradoxale. En effet, il y a dans la photographie une dimension ludique très forte qui est permise par l'espace de jeu ménagé par la distance qu'instaure l'objectif entre nous et le monde, distance dont nous pouvons modifier les modalités pour tâcher d'exprimer, par des saisies, quelque chose de notre vision du monde. Mais, par là, photographier ce qui se donne dans la marche implique aussi une prise de risque, car nous remettons en jeu notre façon d'exister le paysage. L'écriture se fait dans un espace-temps que l'on maîtrise assez facilement ; nous écrivons à un bureau, protégé dans une maison, nous pouvons arrêter quand nous le souhaitons. Au contraire, la photographie nous impose de prendre le risque de la surprise de ce qui, du monde, nous apparaîtra ou non. Alors, l'épreuve devient, peu à peu, de trouver ce que nous faisons de la surprise et de l'événement ; par la photographie nous essayons, d'une certaine façon, de nous en saisir pour développer à partir d'eux une coprésence moi-monde, un être au monde incarné. Par la photographie nous cherchons, non pas tant à dire le paysage, qu'à trouver la note, la secousse, à travers laquelle prendront sens les mots proférés. Nous cherchons, d'une certaine façon, à sortir du langage pour que celui-ci ne tourne pas sur lui même mais s'actualise dans une pratique, c'est à dire dans une vision.

Toutefois, il est évident que, par la photographie, nous ne sortons pas du langage. En effet, au moment même où nous nous confrontons à l'empirie à travers l'appareil photographique notre vision se ressaisit de la somme des paroles passées et présentes, écrites et orales. Cela lui confère une épaisseur temporelle et sémantique qui l'instaure dans un écart avec le présent de ce

qui se donne. Mais ce décalage ne signifie pas que nous soyons à distance du monde, bien plutôt, il est ce qui fait que, dans notre pratique de la photographie, les phénomènes se trouvent renouvelés. Peu à peu, cette totalité qu'est le paysage dans lequel nous déambulons se phénoménalise en des apparitions qui semblent se détacher plus nettement. La photographie semble être un exercice pour ramener le sens dans la forme, la profondeur à la surface, la durée lentement élaborée dans l'instant. Par là il apparaît qu'elle est un bon médium pour nous permettre de retourner à l'expérience, mais à une expérience dont les modalités ont été changées. Mais il faut insister sur le fait qu'en aucun cas la photographie n'est une sortie complète du langage. Par elle, le phénomène se donne dans l'épaisseur du langage, autant au moment de la capture qu'après quand, au soir, nous rentrons chez nous et reprenons les photographies de la journée pour sélectionner les meilleures, voire les modifier. Alors, on cherche à exprimer le mieux possible, sans qu'on ne sache véritablement ce qu'il s'agit d'exprimer. On cherche la note, le ton le plus juste. Ici, le regard de l'ami se trouve avoir une cruciale importance. C'est aussi à l'aune de l'accord ou non que la photographie suscite entre nous et l'autre que nous considérons cette photo que nous avons sous les yeux. Apparaît une nouvelle fonction de la photographie ; elle nous permet d'ouvrir un espace potentiel de rencontre avec autrui, d'interpellation mutuelle moi/autre/paysage pour, finalement, opérer un retour à la discussion, à la parole, parlée ou écrite. Pour bien comprendre cette richesse de la photographie articulée à la marche, notre réflexion évoluera en deux temps. Tout d'abord nous nous concentrerons sur ce que signifie proprement particulièrement partir explorer le paysage. Puis nous reviendrons plus précisément sur la photographie pour comprendre comment elle peut nourrir et se nourrir de notre marche.

a) D'un paysage à explorer : l'espace circulaire

Décider de partir photographier l'espace de la marche, pour tâcher d'exprimer un peu mieux ce qui se fait jour quand nous allons au devant du paysage et que nous ne nous contentons plus de notre passivité habituelle. Le paysage n'est plus simplement un environnement. Nous cherchons à sortir de la façon dont, quotidiennement, nous ignorons ce qui nous entoure, ou nous contentons de le saisir à travers nos intérêts pratiques. Non pas que nous critiquions ce rapport à l'espace ; il est vital et c'est lui qui, pour une bonne part, a sculpté ce territoire. C'est par lui que les paysans ont décidé où cultiver, où faire passer les sentiers de transhumance, qui sont devenus les chemins où nous circulons aujourd'hui. Simplement, par lui, nous ratons quelque chose du pouvoir subversif du paysage qui a la force de nous confronter à un surgissement sur lequel nous sommes sans prise, surgissement de l'inattendu. Il s'agit d'entrer en jeu avec le paysage quand

apparaît que quelque chose en lui se dérobe dans sa manifestation même. Alors, nous poussons la porte de chez nous avec la nette conscience que le paysage n'est pas que le cadre de nos actions. Nous n'avons pas toutes les libertés ; il nous faut en respecter l'équilibre écologique, mais aussi la puissance qui fait sens en nous. Seule apparaît, pour le moment, la possibilité de l'exploration. Marcher pour expérimenter le paysage pour ce qu'il est ; un espace circulaire dans lequel c'est notre motricité qui détermine l'apparaître pathique du monde. Seulement, cette circularité ne se fait plus uniquement dans notre corps sentant. Le même mouvement unifie l'ensemble de notre corporéité. Par elle nous donnons au paysage à se manifester, dans nos articulations qui, au bout d'un moment, souffrent de la rudesse des reliefs, dans notre chair qui, peu à peu, porte les stigmates de ces lieux. Non pas seulement dans les éraflures sur nos jambes et nos mains, mais dans le fait de s'être ouvert à l'espace. Non que, en restant immobiles, nous étions dans la fermeture, mais dans la marche nous tâchons d'abolir la distance physique qui nous séparait encore du paysage. C'est dans nos mouvements qu'il vient au monde. Ils lui offrent asile et, en même temps qu'ils sont infiniment dépassés par lui et se laissent porter par ses méandres, lui donnent à être.

En bas du terrain de la propriété où je réside, passe un sentier de randonnée qui serpente dans la forêt. Sa présence me rappelle que l'espace qui s'offre à moi implique que je le pratique et m'en saisisse. C'est ce que signifie, pour moi, la marche dans un tel lieu. Il ne s'agit pas simplement de s'aérer l'esprit. La marche y est une forme de connexion, de prise en charge du rythme. Tantôt je sens la pesanteur me clouer au sol et me ralentir terriblement, tantôt mon corps semble s'emballer et je n'ai plus aucun contrôle. La marche n'est plus un parcours de distance, elle devient l'occasion de s'éprouver et d'éprouver la nature du paysage à travers ce que j'éprouve de mon propre corps. La marche devient aussi l'occasion de prendre conscience du caractère inatteignable du paysage. Au moment où elle me met en contact avec lui, elle m'en éloigne. Je domine des gorges, la forêt semble s'étaler de façon rectiligne jusqu'au Tarn et au village de Brousse le château. Le paysage m'invite à cette descente ; et pourtant, quand je marche, je constate que rien n'est rectiligne, que ce que je croyais n'être qu'un petit fossé vu d'en haut est en fait un gouffre infranchissable qu'il faudra contourner, que dans une véritable forêt il est impossible de marcher droit, que mon corps est sans cesse perdu, désorienté, privé de tout repère. Marcher, c'est se jeter « dans la gueule de l'inconnu »⁷⁶, quand bien même je connais l'itinéraire à emprunter. C'est en cela que la marche est à chaque fois si précieuse : je m'y mets comme pour saisir à bras le corps ce paysage que j'observais de surplomb, et j'en reviens en me rendant

76 FROGER, Lilian (2016) « Les altérations photographiques de paysage de montagne par Homma Takashi » dans FRANGNE, Pierre-Henry et LIMIDO, Patricia, *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes ; PUR, p. 102

compte que l'expérience que j'ai faite, plutôt que de me révéler un secret du paysage, ne fait qu'en augmenter la complexité. Mon expérience n'en n'est pas moins forte, c'est même le contraire, car elle me fait sentir le caractère en réalité secret du paysage. Je rentre de la randonnée ou de la cueillette exténué, satisfait parce que j'ai été déçu de ne pas trouver ce que j'étais allé chercher ; je m'assoie sur la terrasse, devant les montagnes. « La fatigue agit comme le fixateur sur l'épreuve photographique ; l'esprit, qui perd une à une ses défenses, doucement stupéfié, doucement rompu par le choc du pas monotone, l'esprit bat nu la campagne, s'engoue tout entier d'un rythme qui l'obsède, d'un éclairage qui l'a séduit, du suc inestimable de l'heure qu'il est. »⁷⁷ Il y a une ouverture qui se fait, par l'usure, et qui me rend plus présent à ce qui m'entoure. Le paysage n'apparaît que plus massif, insondable, fort. Mais, en plus, il n'est plus quelque chose qui est « à regarder », dans un en face. Il acquiert une certaine texture, profondeur de l'espace qui s'offre à la déambulation.

Une de ces petites promenades solitaires. Même la proximité de l'ami ne change rien à l'effet que me fait ce paysage. Il me met face au monde, face à moi même et mes responsabilités. La maison est vide, chacun s'isole. Avoir le plus possible d'espace autour de soi. Je voudrais étirer le lieu, étirer le temps, me réfugier au fin fond de ces vallées qui se dérobent - là bas, au loin. Statique face à la fenêtre, les yeux perdus dans les formes ; je me projette, cherchant quelque chose qui est invisible, ou peut être simplement pas là, et qui, pourtant, me prend à la gorge et m'interpelle. Mes rêves ne sont plus les mêmes ; je rêve de non sens et d'espaces vides, d'itinéraires qui se perdent. Quand la lumière brumeuse de l'alentour m'aveugle, quand le vent glacial passant par les interstices me chasse, je suis frappé par cette simplicité qui me complique la vie. La simplicité des saisons qui défilent, des feuilles qui pourrissent, du bois qui se défait. Ce paysage qui m'entoure et auquel je me soustrais se fait de plus en plus insistant. Il hurle, fait grincer les poutres. La lumière opalescente qui entre par la fenêtre se fait l'écho de ces forêts et de ces vallons, de ces sentiers et de ces crêtes qui ne demandent qu'à être explorées. Il faut de l'air, vite. Une de ces petites promenades solitaires. Je m'échappe, dans l'insu. Le café est encore chaud, la radio parle dans le vent. Moi, je me laisse happer par les pentes, j'esquive les embuscades de pierres et de troncs, de mousses et de ronces. L'habitude de la cueillette - et la peur de tomber - rivent mon regard au sol. Mon dos reste courbé, mon regard, hésitant et en quête. J'inspecte et prospecte, j'explore ces chemins noirs qui irradient le pays. Par mes muscles qui se contractent, mes poumons qui se dilatent, j'interroge les reliefs de l'espace qui se révèle devant moi. Derrière la maison, le petit chemin qui descend jusqu'à Brousse avale un dénivelé de 400 mètres. Le moindre de mes pas me fait sentir le poids de mon corps, mais en plus, cette

⁷⁷GRACQ, Julien (1995) *Lettrines II* dans *Œuvres complètes, tome II*, Paris ; Gallimard, pp. 247-401, p. 280

pente à descendre pèse aussi sur mes épaules. Je suis lourd, mon centre de gravité me rive au sol, m'invite à la dégringolade. J'essaie de la maîtriser - autant que faire se peut. Si je laissais mon corps prendre le contrôle, ce serait un roulé boulé jusqu'au Tarn. Chaque pas, en même temps qu'il m'offre de déambuler un peu plus dans les pliures du paysage, devient un exercice de maîtrise. Même cette marche m'enjoint à me contrôler, à maîtriser mes gestes. Que je fasse un pas trop rapide, que je repose mon pied trop violemment sur le sol, et j'ai l'impression que quelque chose dans mon corps prend le relais, ce n'est plus tout à fait moi qui détermine mes mouvements. C'est peut être déjà là qu'apparaît l'espace du sentir dont parle Maldiney. J'accepte de m'ouvrir, je me laisse contraindre par ces concrétions géologiques. Face à ces forêts et ces rocs, ces rivières et ces plaines - cette lumière - je ressens l'envie de me perdre dans le paysage. Je voudrais le rejoindre, devenir radiançe parmi les rayons du soleil qui se lève, tourbillon dans cette eau du Tarn qui se torture en sac et ressac. Mais cette simple marche - petite promenade solitaire - me révèle la limite de ce que je ressens, la force de ces paysages qui ne tolèrent pas l'intrus qui voudrait s'inviter, de façon trop insistante, à leur table. En moi s'affrontent ces tensions, le moindre de mes gestes est une tentative ; je cherche à entrer en communication avec ces espaces qui me frappent. Tous les mouvements de mon corps sont travaillés par cette contradiction qui me noue et me fait vivre ; je voudrais me fondre dans cet autre, je voudrais l'arpenter sans mesure. Mes essais sont comme des caresses maladroités, des mots incertains prononcés pour reconforter l'ami en deuil mais qui ne font que lui rappeler que j'en suis incapable.

Malgré tout, je reprends la marche, les mètres que j'ai descendus ne font que me pousser à persévérer dans cette dynamique. Se retourner c'est voir le granit se dresser devant soi, la pente déjà traversée ne fait que m'enjoindre à prolonger ma descente ; vas-y, continues et tu verras. Je n'ai pas la force de remonter jusqu'à la maison, pas encore. Puis, viens un embranchement ; on prend à droite, il faut toujours prendre à droite pour descendre vers Brousse. Prendre à droite, c'est s'orienter vers la vallée du Tarn. On longe la montagne, on arrive au hameau de Palaret, puis, c'est Brousse qui apparaîtra - avec son château et ses ponts médiévaux. Mais, pour une fois, je me laisse submerger par ce chemin de gauche, l'inexploré. Il remonte en pente douce et sereine puis, disparaît subitement derrière le flanc de la colline. Cette disparition me fait l'effet d'un grand mystère qui confère à cet espace potentiel de déambulation une force d'attraction à laquelle je ne résiste pas. Je fais un premier pas qui, étrangement, est différent de tous ceux que j'ai fait depuis le début de ma promenade. Il a plus de force. Par lui j'ai l'impression de prendre le risque de l'inédit et de la surprise potentielle. Que devient l'espace de cette vallée quand je sors des sentiers de ma promenade habituelle ? L'espace devient étranger. Il n'a rien de différent par

rapport au sentier que j'ai l'habitude de pratiquer. Même végétation, mêmes courbes. Et pourtant, l'atmosphère est différente, à demi rêveuse. Rien de radicalement nouveau, et pourtant, rien que je puisse reconnaître. La brume qui se reprend en nappes sur le sol accroît ce sentiment. Les formes m'apparaissent comme tirillées entre ressemblance et différence, entre forme et apparition brumeuse. Moi qui vois ces lieux pour la première fois, c'est pourtant bien mon ombre qui s'étale sur ces roches, ma présence qui fait se taire certains oiseaux et chanter d'autres, sentinelles de la forêt. Ma présence n'est pas anodine, l'espace m'accueille, prend le temps de poser son regard sur moi. Cette relation, différente de l'espace de la ville où ma présence est fantomatique, fait du bien. Je tâtonne, je laisse courir mes mains, elles caressent l'espace. Alors que j'observe la variation marron-rouge des feuilles, un bruit derrière un buisson. Je lève les yeux ; une biche, puis deux, trois. Une telle rencontre, pour un novice, prend toujours de court. Je reste là, hébété, sans rien faire. Je ne pense à l'appareil qui me pend au coup que trop tard, je l'allume mais les animaux sont déjà loin. Tout est flou. Cette rencontre me procure une joie immense, le sentiment d'avoir vu apparaître, devant moi, l'esprit de ces lieux. Mais malgré tout, un regret me saisit. Si seulement j'avais pu capter cet événement, saisir le regard de l'animal, retranscrire la tension qui s'est alors jouée en moi. Je serre fort mon appareil photo et, de temps à autres, je me force à regarder autour ; j'essaie de saisir le maximum de cet espace. Les branches grises forment des arabesques qui me semblent d'une géométrie inégalée - géométrie de dentelle sur fond de brume. Sur le chemin de retour, l'espace qui m'entoure me semble d'une richesse inégalée. De chaque feuille, chaque branche, peut surgir la surprise. Je suis alerte, aux aguets, mais plus rien. Cette exclusivité de ce qui se donne semble faire la force de l'expérience du paysage, le sentiment d'être présent, d'assister à l'inédit.

La journée du lendemain est bleue et glaciale. Le froid aiguise la lumière, il la rend plus vive et tranchante. Elle perce les murs, se diffracte en faisceaux lumineux dans toutes les pièces de la maison. L'extérieur fait éclater l'intérieur, le submerge. Par ses radiances, il m'appelle. Tout est plus net ; au loin les villages et leur clocher se découpent sur l'horizon, la taule des hangars agricoles reflète les rayons du soleil, l'ardoise des toits se révèle en nuances bleutées. Tout trouve un charme hypnotisant. La lumière transperce le feuillage ; elle me fait l'effet d'une promesse ; promesse d'un monde qui toujours se renouvellera en milles apparitions fugaces. Je veux perdre l'habitude du cueilleur, de celui qui explore le paysage dans un unique but : trouver ce qu'il cherche, et pas autre chose. Ne plus fixer son regard sur le sol et l'inspecter à la recherche de quelque chose qu'il ne contient pas forcément. Je veux étendre mes os, dilater l'espace qui sépare mes vertèbres. Je pars marcher. Je porte mon regard au loin, et m'efforce de préserver dans la verticalité. J'atteins le lointain, j'étends mon champ de présence et par là, mon existence.

J'enrichis le spectre de mon expérience. Mais cela ne se fait pas sans difficulté. Le lointain ressurgit sans cesse ; dans ces espaces que je perçois à peine et que je ne pourrai jamais sonder, dans le sol qui se dérobe sous mes pas, de plus en plus incertains. Je ne suis pas sûr de là où je pose le pied. Parfois, quand d'un coup le niveau du sol baisse et que, au moment de le fouler, je ne retrouve plus la terre là où je l'avais laissé une seconde avant, un vertige s'empare de moi. Descendre un escalier dans le noir. Au début, la peur de la chute me dérange et m'empêche de m'ouvrir complètement au paysage. Mais, au fil des mètres parcourus je développe une certaine confiance. Je ne suis plus obligé de fixer le sol où je marche. Je développe une forme de rapport instinctif et informel à l'espace qui m'entoure. Je ne cherche plus à l'inspecter, mais je laisse mon corps trouver un point de convergence avec la terre sous moi. Je le laisse épouser les courbes du paysage. Mes gestes me semblent moins contrôlés, plus spontanés. Je me rappelle, étant enfant, ces moments où il m'arrivait de descendre des pentes à toute vitesse. Je ressens encore la joie que me procurait le sentiment de l'irrépressible mouvement de ma chute en avant. Dans ces paysages, je retrouve cette ivresse que me procure l'impression que mes jambes atteignent une vitesse que je ne peux contrôler. Elles fendent l'espace. Peu à peu, je ne fais plus la distinction entre moi et ce qui m'entoure.

«S'il court, il ne semble pas faire grande attention à son chemin ; cependant il ne bronche pas, et évite les obstacles sans s'y heurter. Il préfère la traverse aux chemins tracés. [...] S'il voit un bois, il fait tous ses efforts pour s'y enfuir, en poussant des accents de joie, de désir, et de peine.»⁷⁸ Ces mots rédigés par le professeur Virey pour décrire l'attitude de Victor l'enfant sauvage sonnent comme un écho. Ces paysages font résonner en chaque individu quelque chose de primitif qui l'invite à ce lâcher prise. Victor a été capturé, à l'orée du XIXe siècle, dans ce lieu qui m'est si cher, le sud Aveyron. C'est dans les environs de Saint-Sernin, une commune située à une trentaine de kilomètres de Laroque, qu'il hantait la forêt de sa présence, se confrontait à la rigueur de ces espaces inhospitaliers en tâchant de survivre. Nous avons en commun ces paysages de l'Aveyron où le granit affleure et déchire la peau. Comme lui, à force de parcourir ces espaces je développe une nouvelle façon de me situer en eux, plus naturelle, plus libre. Développer un rapport d'interpénétration avec le paysage n'est pas inné, en tout cas pas dans ces terres, et demande un certain apprentissage. Je sors peu à peu des sentiers battus, des itinéraires conseillés, pour tâcher de pénétrer la profondeur de ces lieux. J'essaie de retrouver en moi les accents perdus dont ces paysages sont des réminiscences. «Tout se borne chez lui à sentir»⁷⁹ nous dit aussi le professeur Virey. Cela m'apparaît comme l'horizon auquel m'invite la découverte

⁷⁸ GINESTE, Thierry (2004) *Victor de l'Aveyron. Dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, Paris ; Hachette, p. 308

⁷⁹ *Ibid*, p. 320

progressive de ce pays. Mais à l'inverse, cela sonne aussi comme un avertissement. Ces paysages par lesquels je me laisse peu à peu porter peuvent m'emmener à un point de non retour. Je ressens parfois cette incapacité de retourner dans le monde dont je suis sorti. Monde de la maîtrise et de la prévoyance, monde de la fermeture. Tout cela rejoint les propos du docteur Laumonier qui, au début du livre de Depardon *Errance*, prévient que l'errance à laquelle invitent certains paysages peut parfois toucher un point de non retour et rendre l'individu incapable de retourner vivre parmi les hommes. Victor serait l'image de l'homme qui ne vit que dans l'espace du paysage. Incapable d'en sortir, il nous apparaît dans un ailleurs que certains nomment folie mais qui en réalité est très proche de ce que tout homme en ces lieux peut ressentir. «[...] il laisse errer sa vue et sans montrer une attention directe, excepté pour tout ce qui excite un moment sa surprise.»⁸⁰ «Son regard est errant, et se tourne en général vers la fenêtre où la partie la plus éclairée de la chambre.»⁸¹ Comment ne pas comparer l'image de Victor laissant son regard glisser sur ce qui l'entoure et la posture qui est la mienne quand, parfois, j'observe l'alentour et que mon regard est porté par ses reliefs, qu'il s'arrête un temps sur un village, puis reprend sa course pour aller se poser sur le Tarn en contrebas ? Nous nous rendons sensibles à ce qui se donne présentement, ce qui nous fait la surprise de simplement être là, ouvert à notre déambulation. Comment, encore une fois, ne pas voir de similitude entre le besoin de Victor d'être aux endroits les plus éclairés de la pièce et ces moments où, ne sachant pas trop pourquoi, je prends le chemin de gauche plutôt que celui de droite simplement parce que la douceur de ses courbes et la lumière qui le baigne me charment en m'ouvrant un espace qui, comme une pulsion, m'attire ? Comme Victor qui, voyant la forêt, ne peut s'empêcher d'y accourir, dans ces paysages toute perception invite à l'exploration. Il n'y a pas un champ que je ne vois sans vouloir l'arpenter, pas un rocher qui ne me donne l'impérieuse envie de l'escalader. Victor, avant d'être capturé, ne se contentait pas d'observer ces paysages, ni même de les parcourir. Il devait survivre - ces terres étaient son existence. Et c'est là, coupé du langage et de ce qui nous constitue en tant qu'homme que cet enfant a appris à se doter d'un corps sentant lui permettant d'être le plus possible en adéquation avec ce territoire. Son regard est aux aguets, il observe sans se focaliser absolument sur les objets qui l'intéressent. Il se tient prêt à répondre à ce qui surgirait dans son dos - bête sauvage ou rayon de lumière. Dans ma façon d'errer, ici, je retrouve quelque chose de cet être au monde qu'a développé Victor. Ces paysages mobilisent en moi le primitif. Dans la marche, j'essaie d'ouvrir mon corps, d'en fissurer les mécanismes de replis sur soi, pour mieux être capable de réagir à la surprise sans cesse renouvelée. Comme lui, l'anonymat de ces forêts qui s'étendent à perte de vue m'invite à l'excursion. J'aimerais me perdre dans les méandres

80 *Ibid*, p. 326

81 *Ibid*, p. 352

complices de ces lieux ; y trouver refuge. Plusieurs fois Victor s'est enfui et, inlassablement, il est revenu à ces forêts qui l'ont abrité. Je l'imagine, au fond d'une faille, blotti dans des racines, apaisé par la proximité de ces branchages de châtaigner et de hêtre qui le voilent à la face du monde. Moi, je cherche ce lieu que je n'ai pas encore trouvé, ce lieu où l'espace se donne, où mon existence prendrait sens. A la lisière des forêts, dans une lumière je voudrais trouver hospice. Je cherche une présence qui me saisisse et m'offre consistance. Ici, il y a la place. L'horizon s'offre comme l'ouvert, je guette le surgissement du monde qui me signalerait que je ne suis pas ici pour rien. Finalement, je suis peut être très loin de Victor. Lui, s'est fixé en ces lieux ; son animalité se satisfait de trouver subsistance et ne demande que la paix d'être laissé là où il est. Il ne cherche pas un ailleurs, mais cherche à se prémunir contre cet autre qui le menace : les enfants du canton qui le harcèlent comme une bête, les chasseurs qui cherchent à le capturer, les prédateurs qui s'en nourriraient volontiers. Moi, je suis condamné à traverser ces espaces, mon pas se règle sur des destinations que je fixe dans l'instant. Par la marche j'appartiens encore à l'espace des rêves et de la demi-présence.

Mais, par elle, nous pouvons aussi communier, en notre chair même, avec les dynamiques qui ont engendré ces paysages. Aujourd'hui, avec un ami, nous décidons de suivre un petit affluent du Rance - lui-même affluent du Tarn – le Mousse. Nous avons tous les deux des bottes hautes pour pouvoir marcher dans l'eau, suivre strictement les dédales creusés par l'écoulement millénaire des pluies. Si nous avons décidé de nous fixer cette obligation de marcher dans le lit du ruisseau c'est pour essayer de conquérir progressivement le rythme de ses détours et retours. Parfois nous devons frôler l'eau pour passer en dessous de branches, parfois l'eau est trop profonde et nous devons nous mouiller, ressentir la fraîcheur saisissante des eaux d'automne. Nous alternons posture d'évitement et de contrition, nous intégrons au plus profond de nos muscles la forme du lieu. Cela, nous ne l'aurions peut être pas senti en suivant un simple chemin goudronné longeant le Tarn. Ici nous avons l'impression de faire corps avec l'eau, d'en ressentir tous les cheminements. Par là, nous nous rendons disponibles à la rythmique de l'espace, nous nous ouvrons à ses plis. « Notre marche est affranchie de ce minimum de schèmes moteurs qui donnent à notre vie, à travers le flux du temps, l'allure d'une histoire »⁸². Nous sortons du temps présent. Nos mouvements n'obéissent plus à une structure téléologique classique ; mouvement qui a un but, un début, un milieu et une fin. Par nos pas, nous trouvons une forme d'unité rythmique avec l'écoulement de cette rivière qui serpente entre les champs de luzerne. Nous ne formons plus qu'un avec ces flots et, peu à peu, nous nous perdons dans l'espace-temps ; nous ignorons combien de temps a passé depuis que nous sommes partis du

82 MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, op. Cit. p. 204

village de Coupiac, ni combien de kilomètres nous avons parcouru. Les arbres au dessus de nous nous cachent le ciel et créent l'impression d'un grand tunnel. Nous quittons l'ouverture de l'espace et du champ souvent propres au paysage pour entrer dans quelque chose qui est radicalement différent et que nous ne savons comment appeler. Cependant, être privé d'un espace ouvert renforce notre sensibilité à d'autres éléments. L'obscurité du fond de vallée, paradoxalement, nous aide à voir ce que nous n'aurions peut être pas perçu en pleine lumière : un reflet sur l'eau, un contraste entre la couleur de deux pierres, la forme torturée d'une racine. Puis, quand l'enchaînement compact des arbres finit par s'ouvrir et laisser apparaître une grande plaine éclairée par le soleil naissant dans les nuages, alors nous ressentons cette ouverture au plus profond de notre chair. C'est tout notre corps qui semble pouvoir s'étendre, nous redressons notre nuque, écartons les épaules, défléchissons les cuisses. Nous nous ouvrons avec plus de force à l'étendue. Cela rappelle une phrase du paysagiste Tiberghien « On peut aussi procéder à l'inverse : aborder la montagne comme si l'on en sortait, comme si l'on s'était éveillé en son milieu et que, couvert de glaise et de détritiques karstiques, on avait senti contre soi sa rugosité et son odeur, sa puissance d'enveloppement, son impressionnante solidité et ses vertigineuses dérobades. »⁸³ Par la marche, nous avons tenté de reproduire (avec la rivière) cette approche et d'en faire, non pas une approche théorique fondée sur l'imagination, mais une approche pratique et corporelle. Peu à peu, nous parvenons à entrer dans ce qu'on pourrait appeler la logique du paysage, nous suivons les méandres de l'eau qui, par son passage millénaire, a sculpté cette vallée. Nous développons une proximité plus grande avec les lieux, nous nous familiarisons avec leurs processus d'information. Par la déambulation, nous répondons à l'appel de l'espace qui nous entoure.

b) Photographier le paysage : prise et lâcher prise

D'emblée il faut souligner le fait que la photographie peut, d'une certaine façon, apparaître comme un médium paradoxal quand il s'agit de penser le paysage non pas seulement comme quelque chose qui est vu mais comme quelque chose qui relève d'un être au monde qui s'expérimente à travers tout le corps sentant. Souvent, les photos prises sont vides ; comme si l'appareil avait été dégainé trop tard et que quelque chose s'était envolé. Dégainer ; exporter les événements, transposer les paysages. Il y a peut être une violence trop forte dans la photographie, violence d'un regard qui cherche à saisir ce qui, justement se fait jour dans un lâcher prise, « dans le recueillement d'un percevoir qui demeure un entendre »⁸⁴, dans ce que François Jullien

83 TIBERGHIEU, Gilles. A, (2016), *Paysages et jardins divers*, Paris ; Éditions Mix, pp. 105-106

84 HEIDEGGER, Martin (1958) «Bâtir, Habiter, Penser» dans *Essais et conférences*, Paris ; Gallimard, pp. 170-

appelle un « laisser apparaître »⁸⁵. La photographie est peut être trop du côté de la connaissance, c'est-à-dire de la saisie objective. Elle impose la prévoyance de ce qui apparaîtra, de ce qui, une fois photographié « rendra ». Elle fige ce qui se donne dans le devenir, elle transforme en vue ce qui est de l'ordre de l'ensemble du corps sentant, enclot ce qui est de l'ordre de l'ouvert. On organise, on fixe les objets en leur retirant le libre pouvoir de surgissement ; « les lointains se résignent à n'être que des lointains »⁸⁶. Par là, ils n'en sont plus vraiment, dans la mesure où ils perdent leur pouvoir d'apparaître. Cette perte du lointain implique, dans une certaine mesure, une perte de l'aura. Le paysage n'est plus au loin, nous frappant de sa transcendance ; il est là, entre nos mains. Il n'est plus une présence dont nous respirons l'unicité mais quelque chose que nous pouvons saisir et reproduire. Alors que dans le paysage, nous expérimentons la force du lointain qui nous dessaisit parfois de toute capacité d'agir, au contraire dans la photographie il devient quelque chose que nous pouvons manipuler. L'expérience du paysage n'est plus un moment unique mais devient une denrée reproductible. Par cette reproductibilité, c'est vers une certaine maîtrise de ce qui se donne que nous nous dirigeons. Or, cette maîtrise, et Benjamin insiste sur cela, implique la perte de la fonction culturelle de l'expérience esthétique. La photographie risque de nier ce qui, dans le paysage, est de l'ordre d'une présence transcendante, quasi-divine, que nous ne pouvons que respirer. De plus, de par sa nature, elle ne peut saisir que ce qui relève du visuel. Or, il semble il y avoir là un risque. Peut être que saisir le paysage comme « visuel-aspectuel le retient à sa surface, l'asséchant dans ses traits, et nous maintient nous-mêmes à l'extérieur : s'y tarit déjà sa ressource. »⁸⁷ En voulant résumer notre expérience à ce qui peut être saisi mécaniquement, depuis l'extérieur, le risque est d'en diminuer drastiquement la puissance.

Cela explique la méfiance répétée de Maldiney envers la photographie ou, du moins, l'idée formulée de nombreuses fois que la photographie signe la mort de l'espace du paysage. Ce dernier relève, selon Maldiney, d'une modalité pathique de l'espace où nous perdons tout sentiment de distinction entre nous et ce qui nous entoure. Or, le simple fait de sortir son appareil pour photographier ce qui se donne implique la conscience que ceci ne fait pas partie de nous, qu'il est là maintenant mais qu'il ne sera plus là dans un an (ou une minute), que, *in fine*, le paysage nous est radicalement extérieur et que nous sommes sans prise sur lui. Selon Maldiney, cette conscience est déjà, en quelque sorte, futive vis-à-vis de l'espace du paysage dans la mesure où, dans le pathique, l'homme n'est pas dans la tentative d'une saisie de ce qui se présente, il est simplement dans la coprésence au monde. Par la distance que nous instaurons

193, p. 237

85 JULLIEN, François, (2014) *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris ; Gallimard, p. 35

86 MERLEAU-PONTY, Maurice (2001) *Signes*, Paris;Gallimard, p. 80

87 JULLIEN, François, *op. Cit.* p. 25

entre nous et le monde, nous le restreignons à l'en face, or « l'en-face est irrécupérable »⁸⁸. Il y aurait donc, dans la photographie, la signature d'un abandon, total ou partiel, de l'espace du sentir dans lequel il n'y a pas de distinction sujet/objet. De plus, alors que l'expérience du paysage se fait dans la continuité rythmique du monde m'apparaissant, la photographie est un simple « fragment de paysage »⁸⁹ « arbitrairement limité »⁹⁰. Par là elle est privée de ce que manifeste la peinture, c'est-à-dire d'une totalité nous apparaissant. Cet arbitraire, et la profusion inutile de détails, font que la photographie n'est pas unifiée en une présence rythmique, un espace omniprésent à lui-même. Là où, dans la peinture tout est rythmiquement unifié, dans la photographie, il y a profusion de « parties mortes ». Paradoxalement, si Maldiney, quand il parle de la photographie, la dénigre par rapport à la peinture, c'est pour son manque de réalisme. Seulement, ce réel qui est raté ce n'est pas celui des objets visibles, mais celui de la relation pathique au monde. L'image photographique, au lieu de nous ouvrir à l'apparaître du monde, nous ravit dans son monde. « L'image photographique [nous impose] une réceptivité toute passive qui coupe court à toutes nos prises. Elle s'éploie à même un espace qu'elle déploie selon son rythme temporel. Elle s'énonce elle-même en elle-même, en marge de tout rapport d'indication. [...] Mais toute cette proposition a lieu en face, à l'étalage de son propre espace scénique, et notre corps frappé d'une sorte de catalepsie n'est plus l'esquisse d'aucun dépassement vers le monde. »⁹¹ Le reproche n'est plus celui, formulé par Benjamin, de permettre une manipulation destructrice, mais bien celui d'engendrer une rupture avec l'espace moteur dans lequel le corps a sa place, espace pathique. La particularité de cet espace est que tout se donne dans le contact pour un être ouvert au monde, y compris ce sur quoi il ne peut agir, c'est-à-dire le lointain irréductible qui se donne à lui : « ce à quoi on a ouverture n'est pas ce sur quoi on peut opérer »⁹². La photographie se donne à distance, inatteignable, et ravit nos pensées dans un monde qui lui est propre et qui ne nous ouvre pas, en retour, au monde qui nous entoure. Elle exerce un pouvoir de fascination qui ne nous permet pas d'en sortir pour habiter le monde. La photographie ne serait que la scène d'un jeu de marionnettes qui donne l'illusion d'être le monde réel mais qui, en réalité, nous ferme à l'apparaître qui a lieu dans l'espace du paysage. La photographie est fragment de paysage mais, par sa sortie de l'espace du pathique, elle devient quelque chose de radicalement coupé du réel.

Toutefois, bien que nous nourrissons en profondeur notre réflexion des concepts de

88 MALDINEY, Henri, *Regard, Parole, Espace*, op. Cit. p. 165

89 *Ibid*, p. 45

90 *Ibid*, p. 57

91 *Ibid*, p. 160

92 Henri Maldiney, cité dans YOUNES, Chris (dir.) (2007) *Henri Maldiney – Philosophie, art et existence*, Paris ; Editions du Cerf, p. 190. Cité par JIANG, Dandan «Monde et co-naissance : le surgissement dans l'ouvert, l'événement esthétique chez Henri Maldiney» dans CHARCOSSET, Jean-Pierre et PIERRON, Jean-Phillipe (dir.) (2014) *Parole tenue. Colloque du centenaire Maldiney à Lyon*, Lyon ; Editions Mimesis, pp. 33-47, p. 40

Maldiney, nous nous séparons de lui quant à l'analyse qu'il produit de la photographie. Il apparaît qu'elle peut être pensée à nouveau frais, sans l'opposer radicalement à la modalité pathique de l'espace. Il est possible de penser un moment où la marche transforme structurellement ce qu'est la photographie. Il y a une différence entre photographier ce qui se donne au cours de la marche et photographier la marche elle-même, et l'espace qu'elle contribue à ouvrir. Cela semble correspondre à ce que Catherine Grout appelle la photographie latérale dans laquelle nous ne distancions plus le monde dans un en face (comme cela peut se produire dans un panorama) mais nous voulons saisir la déambulation de notre corps un monde qu'il ne s'objecte plus, notre « présence au temps par la relation sentir – se mouvoir »⁹³. Alors il s'agit de photographier cette mobilité corporelle même, et non simplement le monde qui nous entoure. Ainsi pour penser une photographie qui ne nous sorte pas de l'espace du paysage, il faut peut-être la laisser se faire contaminer par l'espace, toujours moteur, de la marche. Alors peut se fissurer une analyse quelque peu négative de la photographie, notamment telle qu'elle a été produite par Maldiney. C'est ce que nous avons tâché, modestement, de réaliser dans les photographies qui suivent. Nous n'avons pas cherché à photographier le paysage dans toute sa splendeur et sa beauté qui, parfois, ravit notre regard. Bien plutôt, nous avons tenté de pratiquer une forme de photographie latérale, c'est à dire une photographie de l'à côté, de ce qui se donne dans la périphérie de la vision et qu'habituellement la photographie ignore. Et pourtant, paradoxalement, dans ces espaces latéraux se donne quelque chose qui, peut être, nous permet de retrouver la façon dont notre corps se situe dans un horizon dont il est le foyer. C'est de toutes parts que nous ressentons l'espace ; c'est cela qui fait que le corps développe un rapport d'interpénétration avec le paysage, et ne se positionne pas dans un en face. La pratique d'une photographie latérale peut nous permettre, semble-t-il, de saisir cette périphérie qui n'en n'est plus une mais devient la manifestation du rapport de communication globale que nous établissons avec le monde dans l'espace du paysage.

93 GROUT, Catherine (2016) « Paysage : une certaine manière de voir photographique » dans FRANGNE, Pierre-Henry et LIMIDO, Patricia, *op. Cit.* p. 29



Lattérale 1: Le pouvoir d'attraction d'une courbe inclinée qui déséquilibre totalement notre assise, la force d'un rayon de soleil hivernal qui imprime en nos mouvements et dans notre respiration une fraîcheur légère.



Lattérale 2 : Verticale des poteaux fichés dans le sol, horizontale des barbelés ; forme du bord de route qui structure mes pas, ponctue le paysage quand je tourne la tête



Lattérale 3: Tête baissée, une marquetterie d'ombre se dessine sur laquelle s'imprime chacun de mes pas. Une finesse leur est conférée ; et le crissement des graviers sous mes pieds en est l'écho.



Lattérale 4: Courbe géologique de la colline cultivée ; redoublée des sillons du champ labouré. Douceur du relief sur laquelle le regard habituellement glisse.



Lattérale 5: Mon ombre, là, ne se distingue plus de celles des genets et des mûriers. Et pourtant, jeu de formes dans lequel j'éprouve ma présence, ici et maintenant.

Il apparaît que la photographie peut accompagner et soutenir une distorsion de notre corps sentant, et mettre en avant des instants dans lesquels se noue notre présence au monde. Alors elle nous donne à voir un jeu complexe de communication avec le monde. L'espace est rappelé à sa dimension première ; espace de la présence des corps, du mouvement. Quand, par la suite, on reprend ces photographies pour les observer, le paysage se rappelle à nous. Plus simplement la ligne des montagnes qui se dessine au loin, ou la forme spectaculaire du Tarn. Bien plutôt, en observant ces photographies, ce qui réapparaît c'est "ce que ça fait" de marcher dans de tels paysages ; de fixer ses pieds, pris dans ses pensées et, tout à coup, de tourner la tête et d'être émerveillé par ces petits riens qui d'habitude ne sont que l'à côté mais qui, pour une fois, nous émerveillent par leur seule présence. La photographie peut se saisir de l'espace vécu, en mouvement. Certes, la saisie photographique se fait dans l'instantané mais elle ne reste pas enfermée dans l'instant ; certes, elle figure l'immobilité mais pour manifester le mouvement et la révélation des formes. On cherche à saisir comment la lumière perce le feuillage pour venir frapper nos yeux, comment le vent qui agite ce même feuillage crée un fourmillement luminescent. Quand la photographie devient moyen d'expression, elle transforme la fixité en suggestion de mobilité. Nous tâchons de créer dans ce paradoxe : figurer ce qui relève peut être de l'invisible (parce qu'il est de l'ordre du sentir) à travers des éléments physiques. En

photographiant le paysage, on essaie de le capter « en ramenant sa profondeur et sa signification cosmique [...] à la surface même des choses matérielles. » Non pas sacrifier ce caractère lointain inhérent à l'expérience du paysage. Par le contraste des couleurs et des formes nous essayons de donner à sentir quelque chose du mouvement qui structure l'apparaître de ce paysage. Ce qui était de l'ordre de la *Stimmung*, c'est-à-dire d'un sentir, nous aspirons à le cristalliser en des formes visibles qui devront, à leur tour, recréer une forme de mobilité. Par là, nous essayons de donner corps à ce qui se fait jour dans le sentir et qui, justement parce qu'il est l'affaire de notre corporéité globale, reste en quelque sorte mystérieux et diffus pour nous. Ici résonne comme un écho la quête de Depardon dans *Errance* ; par la photographie il essaie de capter le réel, pour un peu mieux comprendre cette énigme : « Ce n'est pas le hasard si j'ai été à droite quelque part sur une piste en Patagonie et que je n'ai pas été à gauche. »⁹⁴ On cherche à saisir sur le vif cette puissance que peut avoir l'espace du paysage, qui s'imisce jusque dans nos gestes et fait que nous ne les reconnaissons plus tout à fait comme nôtres. Par la rythmique qui se fait jour dans le paysage que nous expérimentons, nos mouvements pathiques et physiques se trouvent déterminés. Dans la photographie qui suit, on trouve une tentative pour saisir, dans les formes et contrastes, la façon dont le paysage vient frapper l'ensemble de notre corps sentant pour structurer la façon dont nous existons l'espace.



Photographie 1: Tournant la tête, la lumière striée de troncs de sapins enjoint le corps à la verticalité. Nos mouvements ravis dans l'ascendance, et pourtant, dans ces interstices l'espace nous enjoint à la déambulation.

94 DEPARDON, Raymond (2004) *Errance*, Paris ; Seuil, p. 92

Prendre en photo - par une photo, essayer de prendre quelque chose du paysage, de se saisir de ce qui, dans mon expérience, se donne avec tant de force. J'essaie de capter l'instant, lumière d'hiver à travers le branchage, jeu des ombres. La photographie me permet de créer des instants de pause. Avant même que j'ai appuyé sur le déclencheur, le simple fait de regarder dans l'objectif m'extrait du temps qui court, de l'espace qui fuit et se dérobe dans son propre horizon. Je prends le temps de m'arrêter, de zoomer, dé-zoomer, de jouer avec les formes et les textures, de faire un pied de nez au temps qui passe. Et pourtant, la photo ce n'est que du temps incarné - temps d'exposition, vitesse d'obturation - mais c'est un temps dont je me saisis, et que j'essaie de ne pas laisser filer passivement. Sortir l'appareil me permet d'entrer dans une dynamique avec le paysage dont je fais l'expérience, il me révèle à des espace-temps inédits que j'essaie de capter. Je joue avec lui - il se donne se dérobe, je m'ouvre et me ferme. Un dialogue commence à irradier l'espace, à le colorer d'une certaine joie. Joie d'être ici, présent. Je veux mettre le doigt sur ce qui se donne à moi, sur cette spatialité qui tantôt m'opresse et bloque mes mouvements, et tantôt m'invite à l'exploration. Peut être qu'il s'agit tout simplement d'un pari à prendre. Concevoir la photographie, plus que comme une tentative de transformer le devenir en succession de vues, comme le fait d'entrer dans une dynamique avec celui-ci. Tantôt je me place dans le retrait, tantôt dans l'ouverture. J'avance, coup par coup, pour voir comment le paysage se modifiera, comment il réagira aux différentes attitudes que j'adopte. Prendre la photo à ras du sol, monter sur un arbre, prendre des photographies en noir et blanc, accentuer le sombre, le clair, etc. Alors, encore novices, je tâtonne, et j'expérimente. Je change les réglages de l'appareil, essaie d'alterner plan large ou plan serré, modifie les cadrages. Je décentre mon regard. Tout cela, même s'il ne l'applique pas au cas de la photographie, Maldiney nous donne les outils pour le penser sur le plan d'un déploiement de l'espace pathique : «Le sentir n'est pas un percevoir pontuel et immédiat privé de l'espace de jeu de la médiation»⁹⁵. Le sentir permet la mobilisation d'un certain nombre de médiations par lesquelles nous constituons la façon dont nous nous repérons dans l'espace. Mais, dans le cas de la photographie, cela se fait encore pour moi sous la forme d'une découverte progressive de mes potentialités et puissances. Parfois, j'essaie de faire des expérimentations. Dans le cas des photographies qui suivent, j'ai réglé l'appareil sur un temps d'obturation assez long (une seconde) et pris des photos en marchant, sans même m'arrêter ni délimiter ce que je photographiais. Apparaissent alors des formes qui n'ont plus grand chose à voir avec ce que j'ai pu percevoir. Elles sont striées, fondues les unes dans les autres. Mais, parce qu'elles sont à la frontière entre mouvement et immobilité, il me semble qu'elle peuvent donner à sentir quelque chose de fondamental dans ma tentative de mettre au jour

95 MALDINEY, Henri (2012) *Le legs des choses dans l'oeuvre de Francis Ponge*, Paris; Cerf, p. 73

ce que j'expérimente de ce paysage. Evidemment, le travail de sélection *a posteriori* est, dans le cadre de tels jeux photographiques, crucial. Parfois, émerge quelque chose qui semble exprimer de façon radicalement nouvelle la posture que ces terres, et moi-même, ont assigné à mon corps. Quand dans la photographie de l'inédit – pour moi - semble se jouer, je la sélectionne.



Mouvement 1: La lumière de l'hiver dissout les formes et me rend vulnérable. Chaque mouvement est exposition au froid métallique. Et pourtant tout, au devant, m'attire.



Mouvement 2 : A chaque pas la terre se renverse ; la colline qui se lève devant moi se donne comme une secousse qui me fait vaciller. Poussé en avant ou en arrière, dans le vide, en dessous de la montagne.



Mouvement 3: Dans la forêt, les yeux vers le haut, l'éclat des trous de lumière me fait voir flou. Ma rétine est opaque et, quand je tourne vivement la tête, ce sont - pour un temps - des traits qui apparaissent. Plus d'arbres ; des formes.



Mouvement 3: Dans la forêt, les yeux vers le haut, l'éclat des trous de lumière me fait voir flou. Ma rétine est opaque et, quand je tourne vivement la tête, ce sont - pour un temps - des traits qui apparaissent. Plus d'arbres ; des formes.

Dans cet exercice, j'ai cherché à ne plus me préoccuper des réglages de l'objectif, du cadre, et de toutes ces modalités. Alors quelque chose nouveau pour moi a surgi ; quelque chose dans lequel on ressent l'absence, partielle, de contrôle. Toutefois, même quand j'essaie de faire des photographies plus maîtrisées, l'appareil me permet d'atteindre une nouvelle forme, différente, de présence au monde. En instaurant la distance de l'objectif, je ne m'extraie pas de l'espace du paysage ; il s'agit bien de me laisser porter par le flot de ses courbes et de ses lumières. Seulement, j'essaie de faire une rupture pour mieux pouvoir témoigner de ce qui se joue en ces terres, mais surtout pour mieux pouvoir, une fois l'appareil photo relâché, continuer à goûter à l'eau de vie de cette brume qui se dépose sur mes lèvres, à être aspiré par cette tâche sombre qui, entre deux arbres, semble aussi profonde que l'abîme. Je tente d'opérer, progressivement, ce que Tiberghien appelle une « transmigration continuée »⁹⁶, c'est-à-dire une transformation de mon corps sentant, une variation de mon être au monde, et ce en passant par diverses techniques (l'écriture en est aussi une). Rien dans mon essai de photographie n'est assuré, sinon que le simple fait de porter un appareil a changé mon regard sur cet Aveyron. Il m'a rendu d'autant plus sensible à l'espace et au paysage. Tout cela ne veut pas dire que je transforme à souhait le paysage et que, par là, je le vide de sa substance. Bien plutôt, par le déploiement de

96 TIBERGHIEU, Gilles, *op. Cit.* p. 112

différentes postures je tente d'en augmenter la force d'apparition, laquelle ne se fait pas que sur le mode du passé de la photographie une fois prise mais aussi sur celui du présent d'une transformation processuelle de mon être au monde. Peu à peu, mon corps se situe différemment dans ces espaces. Il est intéressant de reprendre la définition que François Jullien reprend aux chinois pour contrer, notamment, la validité de la photographie du paysage : « la Chine dit [pour penser le paysage] un jeu sans fin entre facteurs contraires, devenant partenaires. »⁹⁷ Il apparaît, en réalité, que par la photographie j'entre dans ce jeu, mais d'une nouvelle façon. Je ne me laisse plus porter naturellement par les courbes du paysage, me satisfaisant du sentiment profond de détente que cela produit. En ménageant une certaine distance avec ce qui se donne, l'appareil photographique crée un espace ludique dans lequel s'établit une nouvelle forme de polarité entre moi et le monde. Nous entrons dans un processus dynamique. Sans cela, la tragédie dont nous parle Georg Simmel, pour qualifier la tendance de l'homme à analyser la continuité du paysage en une succession de vues, serait insurmontable. Certes je prends des vues mais par elles je ne m'extrait pas de l'espace paysager. Je constitue plutôt des interstices dans lesquels il pourra se donner de façon inédite, voire plus fortement que si je m'étais laissé porter par l'indistinction moi/monde qui caractérise la déambulation dans l'espace pathique du paysage. Paradoxalement, par une série de vues, je parviens peu à peu à jouer avec ce qui se donne dans le paysage, parfois de façon disparate, pour constituer une façon d'exister ces paysages qui m'est propre. Dans la photographie qui suit, c'est la délimitation d'un cadre qui m'a permis d'expérimenter ce lieu en une continuité, et non en une opposition ville/campagne, nature/homme. Par le jeu entre les différentes entités en présence, j'arrive à retourner à l'expérience tout en la saisissant comme une unité, dans un seul et même mouvement.

97 JULLIEN, François, *op. Cit.* p. 40



Photographie 2: La taule ondulée rongée par l'eau et les caillasses, elle même découpe un cercle de lumière et de végétation qui m'attire à lui.

En faisant que mon regard, progressivement, sélectionne ce qu'il perçoit, je donne plus de force au hors cadre. Pour le comprendre, il suffit de faire l'expérience d'une randonnée de nuit. Seule une lampe frontale dessine un rond de lumière, éclairant mes pas à un mètre à peine. Tout le reste est plongé dans la pénombre. Jamais autant ce qui m'entoure ne rend mon pas incertain. Je sens la présence des animaux qui s'agitent dans le noir. Le chemin, serpentant à flanc de montagne, trace dans l'obscurité. Il se referme après mon passage et affiche son épaisse noirceur à mon devant. Même si seule une portion m'est visible, c'est tout mon environnement qui se manifeste avec force. Je me concentre sur son rythme cardiaque et sur mes gestes, mais aussi sur le moindre bruit perceptible. Il en va de même dans la photographie. En regardant dans l'objectif, c'est tout l'alentour qui m'apparaît avec plus de puissance. Je ressens l'instabilité de ma posture qui est due à la raideur de la pente sur laquelle je me situe. Je cherche à la modifier pour avoir une photo nette. J'écoute le bruit des oiseaux et du vent. « Avec la respiration, tous les mouvements des fluides avec, bien sur, le tonus postural, actualisent et expriment les modes de communication avec le monde environnant. »⁹⁸ Par ce changement dans ma façon de me tenir, j'explore de nouvelles modalités d'interaction avec le paysage. Quand je reprends la marche, je prends le temps de m'attarder sur tout ce qui se donne à moi. Parfois, un ami m'accompagne, mon expérience change radicalement. Si nous avons tous les deux un appareil, nous nous arrêtons fréquemment pour saisir de brèves apparitions. L'appareil a cette vertu : il incite à l'arrêt,

98 GROUT, Catherine « Paysage : une certaine manière de voir photographique », *op. Cit*, p. 26

à la pause. Cela est accentué par la présence de l'ami : quand il perçoit quelque chose qu'il veut saisir, il s'arrête et me force à faire de même. Alors j'aperçois ce que je n'avais pas vu, je me rends sensible aux détails en suspendant ma marche. Mon appareil est lourd et encombrant, mais cela n'est pas un défaut, au contraire. Ce poids qui pèse à mon cou me rappelle de développer un regard qui se rend attentif à de fugaces surgissements ; à la possible – ou l'impossible - surprise. Quoiqu'il en soit, la photographie nourrit ma marche, la rend d'une certaine façon plus présente aux espaces qu'elle traverse. Quand je prends des photographies, je n'éprouve pas mes actions sous le mode d'un « faire » qui instaurerait une distance irrémédiable avec le monde, mais sur celui d'un « être » qui, peu à peu, se transforme. En réalité, c'est là un des principaux enjeux de la photographie. « La difficulté ne consiste pas [pour le photographe] à pouvoir saisir quelque chose [...] mais à rester disponible dans un dessaisissement. »⁹⁹ Il s'agit de circuler entre prise (de vue) et lâcher prise.

Parvenir à réaliser ce numéro d'équilibriste c'est, peu à peu, réussir à se constituer une vision plus large et plus habile. Il n'y a plus un paysage, mais une concrétion de plusieurs paysages qui chacun ont leur propre échelle et entre lesquels nous pouvons circuler. Ici nous pouvons revenir sur l'expérience de déambulation dans les méandres du Mousse dont nous avons déjà parlé. En effet, elle nous permet d'insister sur le fait que la photographie est un médium qui nous permet de développer une certaine profondeur dans notre rapport au paysage. En effet, nous l'avons dit, le fait d'avoir suivi de près le cours de l'eau nous a permis de nous rendre plus sensibles à la complexité de ce qui, de loin, pouvait nous apparaître simple : les ressacs de l'eau, les formes tortueuses des racines, les différentes teintes des galets qui tapissent le lit de la rivière. Or il semble que l'appareil photographique nous permet de prolonger ce mouvement de complexification du paysage. La maléabilité de l'instrument nous permet d'augmenter le spectre de notre vision, de nous rapprocher de ce qui, dans la vision naturelle, peut nous échapper. La photographie nous permet de multiplier les points de vue sur le monde. Par là, elle nous rend sensible aux différentes échelles du paysage et autorise la saisie d'une multitude de textures. Ainsi, lors de notre expérience le long du Mousse, nous avons pris une série de photographies qui, semble-t-il, nous donnent accès à la complexité du détail, à la richesse de la matière qui constitue ce paysage dans lequel nous déambulons. Cette démarche nous permet d'élargir le spectre de la puissance d'apparition du paysage qui ne se donne plus qu'à l'échelle de la vision humaine "naturelle" mais se joue aussi dans l'infiniment petit, dans les textures des matières – eau, bois, roche – qui nous entourent.

⁹⁹ GROUT, Catherine (2016) « Paysage : une certaine manière de voir photographique » dans FRANGNE, Pierre-Henry et LIMIDO, Patricia, *op. Cit.* p. 26



Matière 1: Les feuilles s'agglutinent, par au dessous et au dessus l'eau, et forment de grandes nappes. Les ombres projetées sur le lit de la rivière abritent la vie secrète des animaux.



Matière 2: Le noeud centenaire des racines qui, elles aussi, suivent la courbe de la rivière. Scarifications cicatrisées dans le bois.



Matière 3: Les araignées d'eau, en sautant, forment des flocons liquides ; des géométries, en mouvement, à saisir dans l'instant.

Conclusion

Pour conclure cette réflexion, plutôt que de classiquement en faire le récapitulatif, je propose de faire un détour par la notion d'empreinte. L'empreinte, dans son apparaître, vaut autant pour la présence passée dont elle est la marque que pour l'absence qui la structure. Par là, nous distinguons l'empreinte de l'indice. Certains historiens - géographes traitent les éléments du paysage en signes, ou indices, d'événements (économiques, géologiques, sociaux) passés. Alors, seul ce passé-à-retrouver importe et la pensée ne cherche pas à relayer le silence et l'absence qui s'y font jour. Cette attitude, qu'on pourrait appeler scientifique, consiste à opérer un mouvement de transition entre le donné et la connaissance des faits passés qui l'ont constitué tel qu'il est. Il y a donc un dépassement de ce à quoi l'individu a accès à travers le sentir. Les phénomènes ne sont pas considérés comme des présences mais comme les manifestations d'un passé qu'il s'agit de reconstituer. Cette attitude, bien qu'elle soit nécessaire dans certaines démarches, n'est pas celle qui nous intéresse ici. Ce sont les empreintes du paysage – ou plutôt le paysage comme réseau

d'empreintes - que nous cherchons à percevoir. Cela signifie qu'il faut se rappeler de l'ambivalence profonde de l'empreinte : non seulement, dans son apparaître, présence et absence se nouent, mais en plus, pour la percevoir il faut se placer, en tant que sujet percevant et sentant, dans une temporalité qui n'est pas celle de l'action. Le silence de l'empreinte ne peut s'entendre que du présent, en acceptant de s'ouvrir, par le pathique, à l'absent et au lointain qui se manifestent. Accueillir l'empreinte relève donc de quelque chose qui est assez proche de l'aura telle qu'elle a été pensée par Benjamin ; présence d'un lointain inatteignable, d'une absence. Ainsi, dans la saisie de l'empreinte se trouve comme réconciliées l'approche phénoménologique qui s'attache aux phénomènes comme présences et l'approche gnosique qui s'attache à élaborer une connaissance du paysage, et donc une certaine forme de mémoire.

Mais cette absence même ne peut être perçue qu'en acceptant de voir le paysage comme un devenir propre, qui dessine sa continuité dans l'insu. Or, cela, l'expérience directe ne permet pas toujours d'en prendre conscience. Pour le comprendre, il faut accepter de ne pas simplement se rendre présent au monde, mais de nouer dans notre vision même, présent et passé. Cela, l'écriture et la photographie le permettent. Paradoxalement, ces deux médiums, parce qu'ils permettent de produire les empreintes de notre fréquentation du monde, nous autorisent à percevoir les empreintes dans le paysage. Par l'écriture et la photographie combinées, il est possible de, peu à peu, dresser un devenir de notre coprésence au réel. En ouvrant la possibilité d'une mémoire, c'est celle d'une évolution progressive que nous inaugurons. Prendre empreinte pour permet d'entrer dans un processus de reconnaissance du paysage, c'est-à-dire par là même un processus permettant de percevoir les différences qui apparaissent au fur et à mesure de l'évolution. Évolution des paysages ; nous devenons aptes à percevoir plus nettement les différents bouleversements écologiques ou sociaux qui marquent le paysage environnant, ce qui par là nous permet d'agir en conséquence. Évolution de notre subjectivité : c'est une continuité existentielle que nous tressons par l'écriture et la photographie ; peu à peu, élaborer la dynamique d'un sens, un devenir dans notre façon d'exister, non pas dans ces lieux, mais avec eux. L'empreinte permet de prendre conscience du devenir commun moi/paysage. Par là il ne s'agit pas de maîtriser ce dernier mais, en l'éclairant, de parvenir à nous en saisir.

Ici, l'appel d'Alain Roger peut être entendu. En effet dans son *Court traité du paysage* il lance un appel pour la constitution d'un nouveau schème de perception des paysages. Il critique l'esthétique conservatrice de certains de ses contemporains qui, parce que leur vision est passéiste, ne peuvent voir les marques de l'homme dans le paysage que comme des scarifications, des taches qu'il faudrait effacer ou du moins réduire au strict minimum. Seulement si comme Alain Roger la nécessité d'élaborer de nouvelles structures de rapport au paysage apparaît

cruciale, nous avons toutefois choisi de nous placer sur le terrain, plus phénoménologique, de la constitution d'un devenir existentiel. Par l'écriture et la photographie nous pouvons unir l'ensemble de notre corps, à la fois sentant et pensant, dans une même dynamique. Il s'agit de ne plus penser le paysage comme un quelque chose à voir, mais comme un espace à exister, non pas simplement à percevoir (pour reprendre le vocabulaire de Maldiney) mais à sentir. Le devenir élaboré par le récit n'est pas quelque chose qu'il s'agit de connaître abstraitement. Il n'a de valeur que parce que c'est corporellement qu'il est éprouvé. Avec Maldiney et l'influence de Straus, nous sommes parvenus à penser une unité entre sentir et espace moteur. Par là, c'est encore dans l'espace moteur pathique que se joue ce devenir élaboré. S'il vaut quelque chose, c'est uniquement parce que dans nos gestes et nos mouvements mêmes nous le réactivons. Dany Trom¹⁰⁰ a montré le rôle structurant du récit dans la constitution d'un rapport engagé au paysage. Nous, avec la phénoménologie, nous précisons que ce récit ne vaut comme vision effective que s'il est éprouvé corporellement. Ce changement de paradigme est déjà politique ; le paysage n'appartient pas à l'espace de l'en face mais relève d'un espace circulaire ; il ne peut plus être saisi et manipulé, il doit être parcouru. Seule cette démarche nous permet de nous ouvrir à lui, strictement, on s'y fait – et s'y constitue en tant que sujet du monde.

Tiberghien, de la même façon, donne aux intellectuels et artistes la charge de créer les modalités d'une nouvelle façon de vivre les paysages¹⁰¹. Avec l'écriture et la photographie considérées comme des pratiques, nous avons cherché à penser comment, cela, chaque individu peut commencer à le faire lui-même, sans attendre que quelqu'un d'autre crée pour lui les germes d'une nouvelle vision. Cela ne signifie en aucune façon que nous cherchions à diminuer l'importance de ces figures. Simplement, nous essayions d'amorcer la possibilité pour tout à chacun de contribuer à l'élaboration d'une nouvelle vision du paysage. Cela vaut en particulier pour le Sud Aveyron qui, aujourd'hui, est en plein bouleversement (comme nombre de régions de France et du Monde). Cette construction de ce que nous pourrions appeler un nouveau style d'être au monde et au paysage est, bien évidemment, intersubjective. C'est en cela que l'expression, en l'occurrence photographique et écrite, est cruciale ; elle ouvre un espace potentiel de rencontre et de dialogue avec autrui. Commencer à mettre en mot et à créer des images relève, pour nous, d'une tentative d'ouverture d'un espace communicationnel non seulement entre l'individu et le paysage, mais entre les individus eux-mêmes.

100TROM, Danny (1997) « Voir le paysage, enquêter sur le temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde » in *Politix*, vol. 10, n°39, pp. 86-108

101TIBERGHIEU, Gilles. A, (2016), *Paysages et jardins divers*, Paris ; Éditions Mix

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter :
 - o (1996) « Petite histoire de la photographie » in *Études photographiques*, 1
 - o (2000) « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version de 1939) in *Œuvres III*, Paris ; Gallimard, pp. 269-316
- BESSE, Jean-Marc (2009) *Le Gout du monde. Exercices de paysage*, Arles/Versailles ; Actes Sud/ENSP
- BOUSQUET, Christian, TOUSSOT, Robert (1999) Aveyron, *Terre de contrastes*, Rodez ; Fil d'Ariane
- BRIANE, Gérard, AUSSIBAL, Didier (2007) *Paysages de l'Aveyron. Portraits et enjeux*, Rodez ; Éditions du Rouergue
- CHARCOSSET, Jean-Pierre et PIERRON, Jean-Phillipe dir. (2014) *Parole tenue. Colloque du centenaire Maldiney* à Lyon, Lyon ; Editions Mimesis
- DEPARDON, Raymond (2004) *Errance*, Paris ; Éditions du Seuil
- DEPRAZ, Nathalie (1999) *Écrire en phénoménologie, « une autre époque de l'écriture*, Fougères ; Encre marine

- DIDI-HUBERMAN, Georges
 - o (2000) *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris ; Éditions de Minuit
 - o (2005) *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris ; Éditions de Minuit
- FLECHEUX, Céline, (2009) *L'horizon, des traités de perspective au land art*, Rennes ; PUR
- FRANGNE, Pierre-Henry, LIMIDO, Patricia (2016) *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes ; PUR
- GINESTE, Thierry (2004) *Victor de l'Aveyron. Dernier enfant sauvage, premier enfant fou*, Paris ; Hachette
- GRACQ, Julien (1995)
 - o *Lettrines II* dans *Oeuvres complètes, tome II*, Paris ; Gallimard, pp. 247-401
 - o *Carnets du grand chemin* dans *Oeuvres complètes, tome II*, Paris ; Gallimard, pp. 937-1112
- HEIDEGGER, Martin (1958) «Bâtir, Habiter, Penser» dans *Essais et conférences*, Paris ; Gallimard, pp. 170-193
- JACOTTET, Philippe (1976) *Paysages avec figures absentes*, Paris: Gallimard
- JACQUET, Frédéric (2016) *Philosophie Henri Maldiney*, numéro 130, Paris ; Editions de Minuit
- JULLIEN, François, (2014) *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris ; Gallimard
- LACOSTE, Yves, (1990) « A quoi sert le paysage ? Qu'est ce qu'un beau paysage ? » in *Paysages politiques*, Paris ; Librairie générale Française
- MALDINEY, Henry :
 - o (1976) Texte sans titre, in *Tal Coat*, Paris ; Centre national d'art et de cultures Georges Pompidou
 - o (2010) *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris ; Les belles lettres
 - o (2012) *Regard, Parole, Espace*, Paris ; Cerf
 - o (2012) Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge, Paris ; Cerf
- MERLEAU-PONTY, Maurice :
 - o (1964) *L'œil et l'esprit*, Paris ; Gallimard
 - o (1960) « Le langage indirect et les voix du silence » in *Signes*, Paris ; Gallimard, pp. 63-135
- PAQUOT, Thierry (2016), *Le paysage*, Paris ; La découverte
- ROGER, Alain, (1997) *Court traité du paysage*, Paris ; Gallimard
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1959) «Les rêveries du promeneur solitaire» in *Oeuvres complètes tome I*, Paris ; Gallimard
- SARTRE, Jean-Paul (2008) *Qu'est ce que la littérature ?*, Paris ; Gallimard
- SIMMEL, Georg, (1988) « Philosophie du paysage » in *Tragédie de la culture*, trad. S. Cornille, P. Ivernel, Paris ; Éditions Rivages, pp. 231-245
- STRAUS, Erwin, (1989) *Du sens des sens*, trad. G. Thines, J-P. Legrand, Grenoble ; Millon
- TESSON, Sylvain (2016) *Sur les chemins noirs*, Paris ; Gallimard

- TIBERGHIEU, Gilles. A, (2016), *Paysages et jardins divers*, Paris ; Éditions Mix
- TROM, Danny (1997) « Voir le paysage, enquêter sur le temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde » in *Politix*, vol. 10, n°39, pp. 86-108
- WYLIE, John (2015) *Paysage. Manières de voir*, Arles/Versailles ; Actes sud/ENSP