

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 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 décallage 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'usage, 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 irradiant 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 réconforter 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 repend en nappes sur le sol accroît ce sentiment. Les formes m'apparaissent comme tiraillées 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'environne. 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 ressenti 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 cultuelle 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, fautive 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 lumineux. 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'immisce 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'extraît 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'opprime 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. Evidement, 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'extrais 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 flan 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'Arianne
- 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 phénoménologue*, « 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