

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 présentées 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)