

La pensée des lieux de Paul Ricœur à l'épreuve du paysage Un dialogue possible entre herméneutique, esthétique performative et phénoménologie

Francesca D'Alessandris

Université de Modène et Reggio Emilia

Résumé

Dans cet article, nous soutenons que l'herméneutique des espaces de Paul Ricœur et la vision esthétique du paysage comme performance, basée sur les théories contemporaines de Erika Fischer-Lichte, peuvent être réconciliées par la médiation de la phénoménologie de *l'a priori* de Mikel Dufrenne. Nous montrons en particulier comment la représentation du paysage et son interprétation en tant que « texte » sont essentiellement liées à l'expérience pré-réflexive que nous en faisons. Cette expérience, rendue possible par l'activation d'*a priori* matériels précis – et donc historiques et culturels – peut être ainsi traduite en images et en textes. En entretenant l'herméneutique, la phénoménologie et l'esthétique performative, nous proposerons une description philosophique aussi exhaustive que possible du paysage ; c'est-à-dire une définition du paysage qui ne néglige pas les aspects de ce phénomène suggérés par sa précompréhension linguistique et par ses représentations artistiques.

Mots-clés: Paysage ; Performance ; Imitation ; Expérience ; Texte.

Abstract

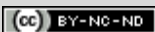
In this article, we argue that Paul Ricœur's hermeneutics of spaces and the aesthetics vision of the landscape as a performance, based on the contemporary theories of Erika Fischer-Lichte, can integrate each other through the mediation of Mikel Dufrenne's phenomenology of the *a priori*. In particular, we will show how the representations and the hermeneutics of a landscape as a peculiar "text" are essentially connected with its the pre-reflective experience, which, being made possible by the activation of precise material – and therefore historical and cultural – *a priori*, can be thus translated into images and words. By intertwining hermeneutics, phenomenology, and performative esthetics we will provide with a non-reductive philosophical description of a landscape, i.e., a definition that does not neglect the aspects of it suggested by its linguistic pre-comprehension and artistic representations.

Keywords: Landscape; Performance; Imitation; Experience; Text.

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 12, No 2 (2021), pp. 31-43

ISSN 2156-7808 (online) DOI 10.5195/errs.2021.562

<http://ricoeur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

La pensée des lieux de Paul Ricœur à l'épreuve du paysage

Un dialogue possible entre herméneutique, esthétique performative et phénoménologie

Francesca D'Alessandris

Université de Modène et Reggio Emilia

I. Le paysage : du texte à l'expérience

Pour Paul Ricœur, les lieux urbains peuvent être pensés comme des « textes » narratifs, à savoir comme des réalités composées par plusieurs éléments qui ont entre eux une relation significative et qui, pour cette raison, peuvent être « lus ». Dans des pages désormais très connues de son œuvre¹, il parle en effet de l'architecture comme d'un genre de *mimèsis*, laquelle configure et reconfigure les espaces de notre vie. Notre intention n'est pas de retracer ici le détail de ces thèses car nous avons déjà largement abordé ce sujet² dans un précédent article. En revanche, nous nous proposons d'en explorer la fécondité pour une pensée philosophique du paysage.

L'idée du paysage ne recoupe pas celle de lieu envisagé par Ricœur, et cela pour plusieurs raisons. Dans un sens, elle est une idée plus générale, qui ne vise pas forcément les lieux urbains mais également les lieux naturels³. Dans un autre sens, l'idée du paysage n'est pas nécessairement l'idée d'un espace *en tant qu'espace habité*. Néanmoins, l'idée de texte de Ricœur s'adapte au paysage d'une manière que nous aide à saisir ce phénomène dans son intégralité. Comme nous allons le voir, toute la difficulté de comprendre ce qu'est le paysage relève du caractère double de ce dernier, qui se présente à la fois comme ce qui fait l'objet de représentations linguistiques et visuelles, et comme ce qui donne lieu à une expérience qui relève d'abord du domaine du vécu. C'est pour penser cette duplicité que la réflexion de Ricœur s'avéra être cruciale, même si elle devra être mise en dialogue, comme nous allons le faire, avec des approches philosophiques différentes.

On trouve dans les représentations mimétiques artistiques du paysage un témoignage du fait que ce dernier peut être considéré comme un texte. Dans une œuvre de 1902, Rainer Maria Rilke reconstruit les manières dont l'art, des vases grecs aux peintures de paysage du XIX^e siècle

¹ Voir notamment de Paul Ricœur les textes suivants : « Urbanisation et sécularisation », *Autres temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, vol. 76-77 (2003), 113-126 (le texte a été présenté une première fois en 1968 au Congrès du christianisme social) ; « La cité est fondamentalement périssable », in *Les Grands Entretiens du « Monde »* (Paris : Le Monde, 1994), t. II, 10-12 ; « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, vol. 303 (novembre-décembre 1998), 41-51 (texte repris et présenté par Samuel Lelièvre et Yvon Inizan dans le vol. 7/2, 2016 (« Ricœur et les arts ») des *Études ricœuriennes/Ricœur Studies*).

² Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article paru en 2019 : Francesca D'Alessandris, « La durée dans la dureté. Espaces de la mémoire et mémoires de l'espace chez Paul Ricœur », *Études ricœuriennes/Ricœur Studies*, vol. 10/1 (2019), 58-72.

³ Au sujet de l'herméneutique de Ricœur en relation avec l'environnement naturel, je renvoie à l'hypothèse suggérée dans l'article de Maria Cristina Clorinda Vendra, « Interpreting the Natural Environment. Paul Ricœur's Directions for an Eco-Hermeneutic Phenomenology », *Discipline Filosofiche*, vol. 2 (2020), 261-276.

– celles de Runge, en particulier –, a interprété le paysage⁴. D'abord toile de fond invisible des actions humaines et divines, seul protagoniste dans la peinture ornant les vases grecques, puis présent comme symbole de la nature créée, dans l'art chrétien, le paysage a pris une centralité propre lorsqu'il s'est détaché, pour la première fois sous la forme d'une énigme pour l'homme, sur le fond des tableaux de Léonard de Vinci⁵. L'art chrétien a d'abord représenté le paysage comme un arrière-plan neutre pour les figures sacrées ou comme une célébration, par contraste, de la grandeur des cieux. D'abord peinte comme le reflet pâli de l'infini, la dimension paysagère terrestre, singularisée dans des scénarios précis – comme dans le cas des fresques du cimetière de Pise⁶ –, finit pourtant par être une fin en soi. C'est ce qui se produit avec Léonard de Vinci qui, en mettant l'accent sur le paysage en lui-même, le montre dans son caractère insondable et écrasant. La représentation artistique des paysages naturels dans les siècles suivants prolonge cette disposition, en opérant un rétrécissement croissant de l'homme par rapport à son environnement – comme c'est le cas chez Jacob van Ruisdael⁷. La restriction de la place de l'homme est encore plus prononcée chez Théodore Rousseau, qui, selon Rilke, le rend complètement superflu par rapport à l'environnement dans lequel il est immergé⁸.

Une exigence différente de celle de Rilke amène Augustin Berque, dans *La Pensée paysagère*, à identifier chez Pétrarque l'un des points d'origine de la pensée paysagère dans la modernité⁹. En 1336, Pétrarque compose en regardant le sommet du mont Ventoux et, d'abord enchanté par ce qui l'entoure, il se livre ensuite à une méditation, d'une manière qui évoque, comme une survivance, les paroles d'Augustin dans un passage des *Confessions*¹⁰. Le besoin de Pétrarque, comme celui d'Augustin, de revenir à soi-même sans se perdre dans les lieux témoigne, pour Berque, de la manière dont les modernes vivent le paysage comme un objet qui se dresse devant un sujet, qui en fait un élément de représentation et d'étude. Dans les mêmes années, les arts figuratifs présentent également des exemples d'une attitude similaire, comme c'est le cas, selon Berque, des *Effets du bon gouvernement dans la campagne* d'Ambrogio Lorenzetti au palais public de Sienne¹¹.

Ces images, étudiées par Rilke et Berque, de paysages réapparaissant dans les arts sont des « textes » car elles configurent les éléments dispersés du paysage dans une totalité douée de sens. Or, ce faisant, elles nous suggèrent en même temps une caractéristique commune à toute représentation du paysage, à savoir la dépendance originelle de ce dernier au sujet. Dans tous ces exemples, l'homme est en effet inclus dans la représentation du paysage, même lorsqu'il est pensé et décrit comme absent de celui-ci : qu'il ignore le sens des milieux auxquels il est attaché et que le paysage ne soit en fait qu'un simple arrière-plan, qu'il l'interroge comme un mystère ou se représente à travers lui, le sujet apparaît toujours comme partie intégrante du paysage. Les

⁴ Rainer Maria Rilke, *Del paesaggio*, in *Del paesaggio e altri scritti*, trad. Giorgio Zampa (Milano : Adelphi, 2020), 50, nous traduisons de l'italien.

⁵ Rilke, *Del paesaggio*, 29-30.

⁶ Rilke, *Del paesaggio*, 28.

⁷ Rilke, *Del paesaggio*, 42.

⁸ Rilke, *Del paesaggio*, 44.

⁹ Augustin Berque, *La Pensée paysagère* (Bastia : Éoliennes, 2016), 11-12.

¹⁰ Berque, *La Pensée paysagère*, 11.

¹¹ Berque, *La Pensée paysagère*, 13.

paysages-textes nous renvoient donc aux paysages-vécus. Mais pour décrire ces vécus, et pour comprendre comment ils peuvent se rendre disponibles au langage et à l'image, la peinture et la poésie ne suffisent pas. Il nous faut, pour accomplir cette étape, nous retourner vers la philosophie esthétique.

Le fait que le paysage soit une réalité phénoménale qui doit être placée, selon son essence, dans la diachronie d'une expérience subjective est quelque chose qui est clairement compris dans le cadre d'une description esthétique performative de l'expérience des lieux. L'esthétique performative est une approche récemment théorisée par Erika Fischer-Lichte¹². Cette dernière introduit un paradigme de compréhension de l'objet esthétique, dans tous ses formes, qui est différent de celui de l'herméneutique : elle propose de considérer ce dernier, non pas comme un produit qui, une fois réalisé par l'artiste, s'en détache et se situe devant le spectateur comme un objet isolé, mais au contraire comme un événement qui dépend, pour sa réalisation, de l'action de ceux qui le créent autant que de l'action de ceux qui l'utilisent¹³.

Ce type d'interprétation place la réalité de l'objet d'art sur un plan temporel dynamique et clairement pré-réflexif : l'œuvre d'art n'est pas décrite comme une création isolable qui renvoie à une multiplicité de significations, ou, dans les termes de l'esthétique traditionnelle, comme une sorte de « texte » dont les références peuvent être découvertes par une opération de « lecture ». Plutôt que de comprendre le sens selon un décodage herméneutique, le spectateur expérimente le sens de l'œuvre en réagissant à son exécution sur un plan émotionnel, physiologique, énergétique et moteur¹⁴. L'événement artistique et la réaction corporelle à cet événement précédent – dans un sens chronologique – toute forme d'appropriation intellectuelle, à savoir toute compréhension interprétative des composants significatifs de l'œuvre et du phénomène artistique en tant que réalité signifiante.

L'exemple cité par l'auteur pour expliquer ce que l'on entend par art performatif est celui des célèbres *Lips of Thomas* de Marina Abramović : pendant la performance de l'artiste, qui à un moment précis se grave une étoile à cinq branches sur le ventre, se flagelle puis s'allonge, en sang, sur des blocs de glace, l'attention des spectateurs, explique Fischer-Lichte, n'est pas mobilisée en vue de saisir les références possibles des signes individuels mis en jeu par la performeuse – pas même les plus intuitivement explicites, comme l'étoile. De même, bien que la flagellation soit un acte ayant une signification historiquement stratifiée, le public n'est pas amené, dans l'instant de la réception de l'œuvre, à saisir les échos des rites et traditions religieuses qui résonnent dans cette action. En fait, la réaction la plus immédiate des spectateurs est d'aider l'artiste, dans un mouvement déclenché par une réponse essentiellement émotionnelle.

Cet aspect de l'art comme performance s'explique par la particularité de la performance artistique qui est de se donner non pas comme un signifiant dont le sens réside dans quelque chose d'extérieur à lui, mais comme une transformation créative de la réalité qui, en tant que telle, est

¹² La possibilité d'appliquer au paysage l'esthétique performative a quant à elle été suggérée par Rita Messori dans « Paesaggio e performatività. Tra estetica, etica e pratiche artistiche », *Studi di estetica*, vol. 3 (2021).

¹³ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (Roma : Carocci, 2014), p. 29-40, nous traduisons de l'italien.

¹⁴ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, 29-30.

entièrement autoréférentielle. Cette superposition du signifiant et du signifié implique, d'une part, la primauté de la matérialité de l'œuvre sur ses composantes sémiotiques, et s'inscrit, d'autre part, dans un développement temporel non répétable¹⁵.

Comme le souligne Fischer-Lichte, la description de l'art en tant qu'événement peut également être étendue à l'ensemble des sciences culturelles, comme cela s'est produit, dans les dernières décennies du XX^e siècle, lorsque la vision du produit culturel en tant que « texte » a été flanquée d'une vision qui mettait plutôt l'accent sur ses aspects performatifs. L'une des implications de l'approche performative, qui a en partie motivé sa fécondité, est la valorisation du rôle que le corps joue dans l'activation, la concrétisation et la transmission de formes culturelles spécifiques, en les incarnant matériellement¹⁶. Le corps de l'individu construit en effet sa propre identité, comme le suppose Butler¹⁷, en s'appuyant sur un vocabulaire de gestes, d'habitudes, de significations en circulation à un moment donné qui, à partir du champ de la virtualité, sont activés comme des contraintes dans lesquelles la subjectivité incarnée se « joue », permettant à la culture de se concrétiser.

Il est intéressant de voir comment l'application de ce type de description au paysage comme objet esthétique¹⁸ permet d'en saisir les caractéristiques les plus originales : la référence inéluctable à un sujet d'expérience, la réalité pré-réflexive, l'unicité et le pouvoir transformateur. Dans un passage extraordinairement poétique de sa *Vie des abeilles*, cité par Rilke¹⁹, Maeterlinck exprime avec les mots d'un compagnon de marche inconnu comment l'occurrence du monde et, en lui, du paysage, est inévitablement une correspondance, une résonance :

Il n'y a pas encore de vérité pour nous, me disait un jour l'un des plus grands physiologistes de notre temps, alors que je me promenais avec lui dans la campagne, il n'y a pas encore de vérité, mais il y a partout de très bonnes apparences de vérité. Chacun fait son choix ou plutôt le subit, et ce choix, qu'il subit ou fait souvent sans réfléchir, et auquel il s'en tient, détermine la forme et la conduite de tout ce qui nous pénètre. [...] ce ciel de septembre que nous regardons, ce jardin superbe et enchanteur [...], le troupeau qui paît et le berger qui dort, les dernières maisons du village, l'océan parmi les arbres, tout s'abaisse ou s'élève, tout se pare ou se dépouille avant d'entrer en nous, selon le signe que lui donne notre choix. Apprenons à choisir l'apparence. Au terme d'une vie où j'ai tant cherché la vérité infime et la cause physique, je commence à aimer, non pas ce qui m'en éloigne, mais ce qui les précède, et surtout ce qui les dépasse un peu²⁰.

¹⁵ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, 21-28.

¹⁶ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, 49.

¹⁷ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore/London : Johns Hopkins University Press, 1990), 270, nous traduisons de l'anglais.

¹⁸ Raffaele Milani, « L'art du paysage », *La Pensée écologique*, vol. 2/1 (2018).

¹⁹ Rilke, *Del paesaggio*, 60.

²⁰ Maurice Maeterlinck, *La Vita delle api*, trad. Cosima E. Fedeli (publication indépendante, 2020 [1921]), 218, nous traduisons de l'italien.

Chaque paysage est donc, en bref, définissable comme une singularité superficielle composite qui se produit en interceptant, dans sa « performance », une perspective tout autant singulière sur le monde. La représentation d'un paysage, comme c'est le cas dans les arts figuratifs et la littérature, est une forme d'interprétation représentationnelle qui, en tant que telle, se greffe logiquement sur cette expérience individuelle pré-réflexive de l'espace. En tant qu'environnement qui est autour (*Umwelt*) et qui est expérimenté et, seulement à un stade ultérieur, représenté²¹, le paysage se produit donc en premier lieu quand un sujet, dans une perception synesthésique intégrale, synthétise ses composants. Cela ne veut dire pas pourtant qu'une compréhension herméneutique du paysage en tant que « texte » est à écarter à la faveur d'une description purement phénoménologique et performative. Tout au contraire, ce que nous allons montrer dans ces pages, est que la compréhension performative du paysage en tant qu'objet esthétique peut être achevé par une lecture herméneutique des lieux comme celle de Paul Ricœur. De cette manière, il en résultera un enrichissement mutuel de ces deux approches du paysage.

II. Les *a priori* du paysage : le phénomène entre « performance » et texte

L'approche performative nous suggère que la « pensée paysagère », lorsqu'elle devient une « pensée (au sujet) du paysage²² », à savoir une description philosophique de ce dernier, se doit d'intégrer une compréhension de l'expérience paysagère. Pour comprendre exactement quels sont les caractéristiques du paysage qui permettent d'aller de son expérience performative à sa représentation, les réflexions de Mikel Dufrenne, qui a été un important interlocuteur de Ricœur²³, peuvent nous fournir un outil précieux. L'événement du paysage advient à travers une interaction de plusieurs niveaux qui concernent à la fois la spatialité du sujet et celle de l'environnement, et qui déploient un jeu particulier entre les formes symboliques sédimentées impliquées dans ces deux spatialités.

Dans *La Notion d'a priori*, Dufrenne propose de repenser l'*a priori* comme un *a priori* matériel, et il s'efforce de rendre compte de cette connivence du subjectif et de l'objectif, ainsi que, sous de multiples formes, de la connivence spéculaire de l'espace et du temps. Ce type d'intelligence du transcendantal, qui justifie la position d'une appartenance immédiate de la conscience au monde – et vice versa –, montre ce qui prépare et conduit, en termes de fondement et non de causalité, à l'éventuelle donation du paysage. Comme le physiologiste Maeterlinck, Dufrenne est conscient que « le monde, c'est le réel ordonné à la vie singulière d'une conscience percevante : réel indéterminé, mais signifiant, parce que centré sur l'expérience d'un être singulier ». Comme l'écrit Dufrenne, qui cite De Waelhens, « "le monde n'est pas un principe d'ordre qu'il faut penser [...]. À son propos les meilleures images sont celles déjà utilisées du champ et de l'horizon" [...]. L'horizon situe les choses présentes, mais aussi il déploie ou démultiplie la signification : il est au fond en quelque sorte accordé aux figures ». Et c'est pourquoi

²¹ Berque, *La Pensée paysagère*, 13.

²² Berque, *La Pensée paysagère*, 14.

²³ Paul Ricœur, « La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne », in *Lectures 2. La contrée des philosophes* (Paris : Seuil, 1999 [1961]), 330.

« s'il pleut dans la ville comme dans le cœur du poète, il pleut aussi dans toutes les villes et jusque sur les paysages les plus riants : la figure de la tristesse trouve des harmoniques indéfinies²⁴ ».

Le sujet dans lequel viennent se refléter ces harmonies qui resteraient sinon virtuelles est le « je pense » en tant que sujet empirique. Instrument d'un véritable pouvoir de connaissance, qui est activé par l'expérience, le moi est, pour Dufrenne, non seulement un principe formel mais aussi un organe factuel de connaissance. *L'a priori*, en effet, se déploie concrètement dans l'esprit, parce que l'esprit est traversé par lui tout autant que l'objet : le « je » transcendantal, qui ne se distingue qu'abstraitement du « je » empirique, n'impose pas une forme à l'objet, mais exprime, en entrant en résonance avec lui, son sens latent. Cet accord entre le moi et les phénomènes du monde, qui permet au premier de recueillir et d'articuler le sens du second, est rendu possible par le fait que tous deux sont assignés à la même nature²⁵ : le sujet, parce qu'il est incarné, est tout autant incorporé dans le monde que l'objet et c'est seulement pour cette raison que, en rencontrant ce dernier, il exprime les significations mondaines qui s'offrent à la compréhension réfléchie. Le champ des *a priori* est donc constitué de toutes les correspondances possibles entre les sens de différents phénomènes : il comprend toutes les physionomies du monde que le sujet peut exprimer et exprime dans son rapport aux choses. « Il faut un sujet », écrit Dufrenne, « pour ouvrir cette carrière au sens, mais il faut un objet pour proposer ce sens²⁶ » : l'objet suggère immédiatement un sens (*l'a priori* objectif) auquel le sujet est prêt à consentir en vertu d'une disposition virtuelle à accepter le sens (*l'a priori* subjectif) dans une évidence anté-prédicative. Le corps, qui est irréductiblement la subjectivité elle-même, est « l'expression d'une certaine familiarité avec le monde²⁷ » qui permet, comme l'imagination, d'anticiper la perception d'un objet possible²⁸ « en vertu d'une habitude qui [...] rend familier et [...] disposé à accepter l'expérience ». La conscience, en tant qu'activité d'interprétation de la réalité, émerge donc d'un état de connaissance et de savoir dormant mais prêt à s'exprimer. Ce qui, du côté de l'objet, peut être décrit comme un filigrane structurel et caractéristique, constitué d'unités affectives, imaginatives et mythiques dans lesquelles le sens de la chose est donné, se présente plutôt, du côté du sujet, comme un « texte », qui est le « transcendantal de l'humanité en chaque homme²⁹ » et qui permet d'habiter le monde de manière expressive. Ce transcendantal est, dans le rationalisme immanentiste de Dufrenne, un réel possible qui informe *a priori* l'expérience du sujet mondain, et qui est activé dans une reconnaissance soudaine et immédiate du sens de la chose en soi. C'est ce sens, qui n'a pas de genèse historique, qui permet de communiquer à autrui ce qui est vécu, et qui permet de porter au langage des singularités non répétables et temporelles. Pour Dufrenne, en effet, *l'a priori* est tout ce qui peut être saisi *a posteriori* en vue de former une connaissance. Le particulier, de ce point de vue, n'est donc pas une concrétisation imparfaite d'une essence, mais le lieu où celle-ci est immédiatement présente et s'exprime.

²⁴ Mikel Dufrenne, *Le Poétique* (Paris : Puf, 1963), 140.

²⁵ Mikel Dufrenne, *La Notion d'a priori* (Paris : Puf, 1959), 17.

²⁶ Dufrenne, *La Notion d'a priori*, 140.

²⁷ Dufrenne, *La Notion d'a priori*, 188.

²⁸ Dufrenne, *La Notion d'a priori*, 190.

²⁹ Ricœur, « La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne », 330.

On voit alors comment il est possible d'appliquer cette conception des *a priori* matériels au paysage, afin de comprendre les traits de l'expérience des lieux que les images artistiques et l'esthétique performative nous ont seulement permis de supposer. Le trait récurrent des descriptions abstraites de paysages est le sentiment d'immersion dans la chose, et donc la passivité inhérente à la donation du paysage : c'est cette réceptivité qui peut être traduite, dans les termes de Dufrenne, comme la présence d'un sens non encore catégorisé. Dans ces descriptions, ce n'est pas le sujet qui impose une forme à un lieu qui semble neutre : au contraire, le sujet est impliqué, au même titre que l'objet, dans le paysage. C'est pour cette raison que l'énigme du paysage s'impose et dépasse le sujet et l'objet empiriques. De plus, cette donation ne renvoie à rien d'autre en dehors d'elle-même : l'apparition du paysage est dans l'instant, elle se produit donc dans une superposition logique et temporelle, sans résidu, entre ce qu'elle signifie et ce qui est au contraire signifié. Le paysage en tant qu'objet esthétique manifeste donc un *a priori*, et c'est ce qui lui permet de devenir une idée communicable, transmissible, une unité culturelle potentielle.

Dans la compréhension pathique où il s'exprime comme signifiant, le paysage passe de l'invisible au visible : il ne s'agit pas d'une simple compréhension mais d'un changement dans l'instant, d'une expression non distante, immédiate, comme celle d'un *a priori* perçu avec une vivacité non encore intellectuelle et réfléchie. C'est là aussi que réside le potentiel transformateur de l'expérience paysagère, similaire à celui de l'objet d'art comme performance : comme le théâtre et les arts de la scène, l'expérience paysagère investit le spectateur qui, en voyant l'environnement qui l'entoure se transformer, modifie déjà son regard dans une contemporanéité logique.

Cette prise du paysage sur le sujet, en tant que phénomène esthétique, est liée à son caractère inédit. Pour s'interroger, *a posteriori*, sur les unités qui participent à un paysage, sur leur harmonie et leur dysharmonie, il faut en effet être originellement désemparé par celui-ci³⁰, il faut « se désengager tellement du monde qu'on ne le regarde plus avec l'œil préjugé de celui qui y est né, attentif à tout renvoyer à soi³¹ ». L'inquiétude devant un paysage n'est pas générée par la désorientation du nouveau, mais, dans un sens essentiel, par une forme de surprise et d'étonnement liée à une certaine façon de sentir le monde (*Befindlichkeit*) qui, en changeant, modifie l'évidence dans laquelle un environnement est donné. Le sentiment de désorientation accompagne inévitablement la perception du paysage en tant que signifiant : celui-ci est toujours singulier et surprenant car il est circonstanciel³² et se définit dans une perception de coordonnées ponctuelles³³. Des lieux familiers peuvent alors apparaître comme étrangers, ou bien il peut arriver de trouver dans un environnement inconnu des analogies et des résonances avec une expérience, qui, éloignée dans le temps, se superpose à lui dans une réémergence mémorielle immédiate, et c'est précisément cela qui fait que ce paysage apparaît soudain chargé d'une signification différente et nouvelle. Cela est possible parce que la façon dont nous disposons de la mémoire des lieux et

³⁰ François Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret. Néo-géographie* (Paris : Vrin, 2018 [1973]), 81.

³¹ Rilke, *Del paesaggio*, 31.

³² Philippe Nys, « Del paesaggio », in Roberto Barbanti, Luciano Boi et Mario Neve (eds), *Paesaggi della complessità. La trama delle cose e gli intrecci tra natura e cultura* (Milano : Mimesis, 2011), 321.

³³ Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag Zur Grundlegung Der Psychologie* (New York : Springer, 1978), 367.

des paysages n'a pas seulement à voir avec le souvenir conscient, mais aussi avec le dépôt de sentiments dans la conscience corporelle qui déclenche finalement ce souvenir lui-même.

L'idée d'une donation de sens, qui advient dans la rencontre avec les lieux, transforme le moi empirique et explique ce type de réémergence mémorielle, est radicale chez Gaston Bachelard, qui voit dans l'accord entre le sujet et le lieu un moment de construction, au sens strict, de l'identité corporelle. Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, écrit que l'espace affecte notre intimité bien plus que le temps, et que, de manière spéculaire, l'atmosphère des lieux n'est accessible qu'à la première personne³⁴. Il se concentre spécifiquement sur les coins de la maison, les chemins qui s'y trouvent comme des lieux qui ne sont ouverts à la mémoire que pour ceux qui en ont fait l'expérience personnelle³⁵. La lecture d'œuvres littéraires et de poèmes sur des lieux tels que le grenier, le toit, la cave ravive un imaginaire qui était souterrain même au moment où l'on construisait directement et personnellement le sens et la complexité de ces coins domestiques. La poésie traduit de manière palpable un sentiment ancré dans la réalité³⁶, dans des lieux que même la narration n'est pas en mesure de raconter : ce sont plutôt les images qui les racontent, les archétypes qui ressurgissent dans la vision des poètes et dans la rêverie de ceux qui se souviennent et, se souvenant, se projettent dans les lieux de leur enfance. Seule l'image, après tout, peut représenter les espaces absorbés comme des traces dans les organes et les muscles de ceux qui les ont vécus³⁷.

Aussi impossible que cela puisse paraître aux yeux d'un réaliste, écrit Bachelard, « un rêveur des maisons [...] voit des maisons partout³⁸ ». « Voir des maisons partout », c'est superposer l'espace de la mémoire à ce qui reste à vivre, admettre une extension possible de l'idée de « maison », c'est-à-dire de ce qui est « dedans », dans l'intimité, à ce qui est « dehors ». Le « dedans », caractérisé dans ce cas par une mémoire personnelle, est une forme dans laquelle l'ensemble des virtualités possibles conçues par Dufrenne peut prendre forme et qui se confond avec le sujet qui l'incarne.

Les *a priori* avec lesquels l'expérience du paysage est donnée sont aussi les manières dont les formes de la mémoire, en tant que telles déjà imprégnées du transcendantal qu'est la culture d'une époque, s'hybrident et sont déjà toujours hybridées avec l'expérience présente. C'est pourquoi l'expérience de la maison sur laquelle se concentre Bachelard, dans laquelle tout résonne avec ceux qui l'habitent, trouve un analogue dans l'expérience du paysage. Nous en trouvons une description, par exemple, chez Rilke, que nous citons à nouveau :

Dans Millet, immobile comme un arbre, la seule chose dressée dans la grande plaine de Barbizon. Il reste immobile au milieu de ses brebis comme un aveugle, comme quelque chose qu'elles connaissent bien, ses vêtements lourds comme la terre et délavés comme la pierre. Il ne possède en aucun cas une vie propre, une vie spéciale. Sa vie est celle de la plaine, du ciel et des animaux qui l'entourent. Il n'a pas de souvenirs, car ses impressions

³⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : Puf, 1957), 28.

³⁵ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 31-32.

³⁶ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 66-67.

³⁷ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 89-90.

³⁸ Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 64.

s'appellent pluie et vent et midi et crépuscule, et il n'a pas besoin de les conserver, car elles reviennent sans cesse³⁹.

Dans ce passage, nous voyons comment l'imitation figurative tente d'exprimer de manière créative le sentiment d'harmonie entre le sujet et l'objet, le pacte secret entre l'individu et le lieu. Millet fait entendre son sentiment personnel, qui est déjà lié aux virtualités historiques de *l'a priori*, en se donnant au paysage dans des contraintes culturelles précises, et à son tour, le paysage peint est capable d'intégrer et de préserver une coloration affective qui peut toujours être réactivée. Dans une nouvelle rencontre possible et imaginaire avec la personne de Millet, le paysage modifierait son état émotionnel, ravivant des sensations qui, vécues dans le passé, participent encore à l'atmosphère du lieu.

III. En cercle : l'herméneutique du paysage

Identifier ces traits de l'expérience paysagère nous permet de comprendre comment l'expression du paysage sur le plan de la réflexion découle de l'expérience préreflexive et la reflète. *L'a posteriori* manifeste, au moyen d'un processus impliquant un moment abstrait, ce que le sentiment saisit spontanément de manière confuse. Ce que les descriptions de Rilke et de Berque montrent, et ce qu'elles indiquent à leur tour, c'est que la représentation de second niveau du paysage ne trahit pas entièrement sa donation originelle. Il serait en effet très difficile pour la surface – l'imitation représentative – de dissimuler complètement la continuité avec ce qui la précède au sens logique – l'expérience non réfléchie, le vécu. À un autre niveau, la spéculation philosophique qui explique et rend compte de la manière dont l'imitation saisit l'expérience ne doit pas ignorer le paysage en tant qu'événement, ni le considérer comme secondaire par rapport à son interprétation comme texte. Le lexique même choisi par Fischier-Lichte, lorsqu'il prend en considération la relation entre *l'a priori* et *l'a posteriori* de l'événement artistique, c'est-à-dire entre l'expérience immédiate de la performance et sa récupération interprétative, préfère parler en termes d'antériorité plutôt que d'exclusion et suggère une réflexion sur la possibilité d'une articulation entre l'esthétique performative et l'herméneutique⁴⁰. En bref, le paysage peut être interprété comme « texte » tout en tenant compte des expériences singulières des hommes et des événements qui s'y entremêlent. Dans sa reconstruction philosophique des voyages de Darwin en Amérique du Sud, qui ont donné lieu aux observations rapportées dans *The Structure and Distribution of Coral Reefs* (1842), François Dagognet montre par exemple comment, même dans l'étude d'un paysage naturel, « le "contenu manifeste" inclut trop le "latent" pour qu'il soit nécessaire d'aller derrière l'écran » ; il soutient donc que la recherche géomorphologique est une forme de lecture des traces présentes dans les « seules surfaces ». C'est en explorant horizontalement une surface, par un « déplacement méditatif [...] aussi migrant que réflexif⁴¹ », que Darwin en déchiffre les signes en confrontant les réalités naturelles aux représentations cartographiques préexistantes, dont l'expérience directe fait ressortir les incohérences, et en

³⁹ Rilke, *Del paesaggio*, 41.

⁴⁰ Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, 40.

⁴¹ Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret*, 80.

élaborant des hypothèses où les temps et les lieux sont mis en relation dans une symptomatologie aussi exhaustive que possible du paysage.

Chez Dagognet, il s'agit d'une *Épistémologie de l'espace concret* qui, sans ignorer que l'étude du paysage utilise les outils linguistiques de l'entendement humain, considère, précisément pour cette raison, qu'il est possible de suivre le chemin inverse du déchiffrement de la topologie à la psychologie de l'individu et des expériences qui surgissent dans le monde naturel et historique, dans le monde de la vie qui, chez Dufrenne, s'autogénère et se déverse ensuite en opérations réflexives. La cartographie peut ainsi prêter sa méthode à la psychologie : non seulement parce que le soi dépend d'une configuration socio-matérielle⁴² qui peut se déployer géographiquement, mais aussi et surtout parce que le paysage et la personne ont beaucoup en commun : ils partagent la singularité, le fait d'être indiscernable, d'être fait de particuliers. Ils participent aux mêmes processus de diffraction qui les rendent visibles, ces processus qui, lorsqu'ils sont retracés, permettent de les déchiffrer. En d'autres termes, le visage et le paysage, le moi et la chose, sont les résultats du même mouvement autopoïétique qui réalise les *a priori* de Dufrenne, les rendant particuliers et donc connaissables. Les gestes et les expressions du visage, les quelques lignes qui le composent et qui se composent indéfiniment, sont comme les traces d'un paysage car ils répondent aux mêmes contraintes virtuelles que le sujet incarne.

Nous avons ainsi esquissé l'une des manières dont l'événement paysager et sa réinterprétation « textuelle » ne s'excluent pas mutuellement, puisque la seconde maintient et ne peut que maintenir le premier comme son moment anté-prédicatif. Dans cette perspective, l'herméneutique des lieux de Ricœur représente à nos yeux une étape ultérieure et décisive. Pour Ricœur, le récit, qui donne vie au sens large à un texte, et l'événement ne sont jamais en opposition. Dans le cas de l'historiographie, par exemple, le caractère événementiel des épisodes n'est pas absorbé au point de disparaître dans la trame narrative ; au contraire, elle y est préservée, contrairement à d'autres lectures de l'histoire, comme celle des *Annales* de Fernand Braudel⁴³. « Au plan narratif, écrit Ricœur, l'événement est ce qui, en survenant, fait avancer l'action : il est une variable de l'intrigue. Sont dits soudains les événements qui suscitent un revirement inattendu [...]. D'une façon générale, toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement⁴⁴. » Dans le cas de l'écriture de l'histoire, « en tant qu'unité de sens, l'intrigue est capable d'articuler dans une même configuration structures et événements [...] la structure, en tant que phénomène de longue durée, devient par le récit la condition de possibilité de l'événement⁴⁵ ». L'intrigue est donc une forme d'intelligence du particulier, qui fonctionne en construisant un cadre dans lequel la cohérence est donnée, d'une part, par les relations et les conditions obligatoires – c'est-à-dire par la « structure » historique – auxquelles répond le récit ; et, d'autre part, par les résonances et les correspondances qui se jouent dans le récit lui-même. Lire un paysage comme un texte signifie quelque chose de très similaire : ne pas ignorer les contraintes – les *a priori* – dans lesquelles il est donné, ne pas l'immortaliser dans une image qui en cache l'expérience, donc ne pas le « représenter », au sens heideggérien de la représentation comme

⁴² Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret*, 174.

⁴³ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000), 309.

⁴⁴ Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 313.

⁴⁵ Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 317.

objectivation, mais l'imiter, entretenir avec l'expérience originelle de celui-ci un rapport qui en garde les caractères essentiels et qui cherche à être non pas sa représentation mais, comme l'historiographie le fait avec l'histoire, selon Ricœur, sa « représentation⁴⁶ ».

Dans le cas de la narration architecturale, la reconfiguration est l'acte de lecture qui découle, selon Ricœur, de la capacité du sujet à habiter les lieux de manière significative, en laissant émerger leur expressivité historiquement originale. L'action d'habiter interagit, en le réveillant, avec un imaginaire historique en sommeil : c'est le sens des mots de Ricœur décrivant « l'habiter réceptif et actif » comme « une relecture attentive de l'environnement urbain, un réapprentissage continu de la juxtaposition des styles, et donc aussi des histoires de vie dont les monuments et tous les édifices portent la trace ». Il s'ensuit qu'il est de la responsabilité de ceux qui habitent un lieu de « faire que ces traces ne soient pas seulement des résidus, mais des témoignages réactualisés du passé qui n'est plus mais qui a été, faire que l'avoir-été du passé soit sauvé en dépit de son ne-plus-être⁴⁷ ». En plus de témoigner d'un passé historique qui demande à être maintenu en vie, les lieux suggèrent également à ceux qui les vivent un lien avec leur propre histoire (inter)personnelle, et cela peut se produire non seulement par rapport à l'espace urbain mais aussi à d'autres types de paysage. Les processus d'innovation et d'accumulation des gestes, qui sont à la base de la formation des habitudes en tant que mémoire, sont en fait en partie le résultat de nos mouvements et déplacements dans le monde. La mémoire se forme dans la répétition des mouvements d'un corps, et transformer le contexte spatial en l'habitant nous transforme car le corps n'est pas seulement le sujet mais aussi l'objet de toute action qui s'inscrit dans le temps et l'espace. Chaque changement et mouvement y laisse une trace, un fragment de mémoire qui, s'il est expérimenté et sédimenté à nouveau, devient une habitude. La mémoire qui est dans les lieux est donc le résultat et l'analogue de la mémoire qu'est notre corps avant qu'il ne se déploie en une mémoire et une histoire.

Ricœur n'ignore donc pas que les lieux, comme les paysages, sont des « textes » qui abritent derrière eux des histoires personnelles et intersubjectives. C'est pourquoi l'herméneutique des lieux se présente comme un modèle philosophique de compréhension des lieux alternatif au modèle sémiologique, dans lequel le temps disparaît complètement au profit d'une compréhension synchronique des éléments du lieu habité qui, pris comme signes d'un système, trouvent leur sens dans la différence avec d'autres signes⁴⁸. Dans une vision herméneutique, en effet, le texte, dans sa « juxtaposition de styles » et de traces, cache et montre en même temps son propre développement, à savoir la polyphonie des *événements* qui, en s'entrecroisant et en se rappelant les uns aux autres, convergent en lui. Appliquée au paysage, cette approche herméneutique signifie que ce dernier n'est jamais *uniquement* un texte, car il est toujours également le résultat d'un processus d'accumulation des événements qui le précèdent logiquement.

Toutefois, Ricœur en reste là. Comme nous avons tenté de le montrer ici, ce sont l'esthétique performative et la phénoménologie de Dufrenne qui nous permettent de mieux comprendre la nature de ces événements, en nous montrant comment les décrire en tant qu'expériences singulières tissées par des *a priori* qui en permettent la représentation visuelle et

⁴⁶ Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 319.

⁴⁷ Ricœur, « Architecture et narrativité », 51.

⁴⁸ Umberto Eco, *Semantica della metafora*, in *Le forme del contenuto* (Milano : Bompiani, 1971), 203.

linguistique et, en conséquence, l'interprétation en tant que textes. En passant par l'esthétique performative et par la phénoménologie de Dufrenne, nous avons appris que l'expérience du paysage, et le paysage comme son corrélat, sont des événements qui dépendent d'un « texte » : celui des *a priori* possibles et mutuellement résonnants qui sont réactivés dans ces événements. L'expérience des paysages renvoie ainsi à des textes qui s'enracinent toujours dans des événements dont le caractère temporel, unique, inédit et autoréférentiel trouve, dans la *mimèsis* envisagée par Ricœur, sa compréhension la plus fidèle et la plus claire.

Bibliographie

- Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris : Puf, 1957).
- Augustin Berque, *La Pensée paysagère* (Bastia : Éoliennes, 2016).
- Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », in Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore/London : Johns Hopkins University Press, 1990), 270-282.
- François Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret. Néo-géographie* (Paris : Vrin, 2018 [1973]).
- Francesca D'Alessandris, « La durée dans la dureté. Espaces de la mémoire et mémoires de l'espace chez Paul Ricœur », *Études ricœuriennes/Ricoeur Studies*, vol. 10/1 (2019), p. 58-72.
- Mikel Dufrenne, *La Notion d'a priori* (Paris : Puf, 1959).
- , *Le Poétique* (Paris : Puf, 1963).
- Umberto Eco, *Semantica della metafora*, in *Le forme del contenuto* (Milano : Bompiani, 1971).
- Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (Roma : Carocci, 2014).
- Maurice Maeterlinck, *La Vita delle api*, trad. Cosima E. Fedeli (publication indépendante, 2020 [1921]).
- Rita Messori, « Paesaggio e performatività. Tra estetica, etica e pratiche artistiche », *Studi di estetica*, vol. 3 (2021).
- Philippe Nys, « Del paesaggio », in Roberto Barbanti, Luciano Boi, Mario Neve (eds), *Paesaggi della complessità. La trama delle cose e gli intrecci tra natura e cultura* (Milano : Mimesis, 2011).
- Paul Ricœur, « La cité est fondamentalement périssable », in *Les Grands Entretiens du « Monde »* (Paris : Le Monde, 1994), t. II, p. 10-12.
- , « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, vol. 303 (novembre-décembre 1998), p. 41-51.
- , *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Seuil, 2000).
- , « Urbanisation et sécularisation », *Autres temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, vol. 76-77 (2003), p. 113-126.
- Rainer Maria Rilke, *Del paesaggio*, in *Del paesaggio e altri scritti*, trad. Giorgio Zampa (Milano : Adelphi, 2020).
- Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag Zur Grundlegung Der Psychologie* (New York : Springer, 1978).
- Maria Cristina Clorinda Vendra, « Interpreting the Natural Environment. Paul Ricœur's Directions for an Eco-Hermeneutic Phenomenology », *Discipline Filosofiche*, vol. 2 (2020), p. 261-276.