

Rachel Rajalu

Introduction

Les flâneries en paysages ou quand la créativité vient en marchant

« [Une promenade] me réconforte, me ravit, me requinque, elle est une jouissance, mais qui en même temps a le don de m'aiguillonner et de m'inciter à poursuivre mon travail, en m'offrant de nombreux objets plus ou moins significatifs qu'ensuite, rentré chez moi, j'élaborerai avec zèle. Chaque promenade abonde de phénomènes qui méritent d'être vus et d'être ressentis. Formes diverses, poèmes vivants, choses attrayantes, beautés de la nature : tout cela fourmille, la plupart du temps, littéralement au cours de jolies promenades, si petites soient-elles¹. »

Robert WALSER

Cet ouvrage collectif s'intéresse aux flâneries en paysages. Il est le résultat d'un programme de recherche-action qui a été conduit à l'École supérieure d'art et de design TALM, sur le site du Mans, de 2017 à 2019. Son ambition est d'examiner, d'une part, ce que les flâneries font aux pratiques créatives et, d'autre part, ce que ces mêmes flâneries nous permettent de comprendre des paysages. L'exploration de cette thématique s'est réalisée en expérimentant ce mode de déplacement dans le cadre d'ateliers menés à l'école à l'initiative de ses enseignants et d'artistes invités. Parallèlement, un cycle de conférences a été proposé rassemblant des enseignants-chercheurs en sciences humaines et sociales, des artistes, des designers, des architectes-paysagistes et des élèves. Par cette démarche, nous avons souhaité assurer les conditions d'un rapport de coconstruction entre personnes provenant de champs disciplinaires différents et mêler la pratique à la théorie.

La flânerie est une manière de marcher ou d'avancer, dont la spécificité est d'être conduite sans but particulier. Elle ne correspond pas à un usage purement fonctionnaliste et téléologique d'un territoire donné. Pour autant,

1. WALSER Robert, *La promenade*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987 (1967), p. 76.

elle n'est pas non plus une errance non consciente d'elle-même, qui impliquerait une perte : perte de repères topographiques, environnementaux, ou de soi. Elle est une façon de se déplacer, souvent à pied, qui privilégie un rythme lent et la possibilité d'une dérive (mais pas nécessairement) soutenue par une attention de circonstance à ce qui arrive, à ce qui est, à ce qui s'ouvre au-devant de soi et en soi. Le flâneur est un promeneur aventureux qui prend son temps en satisfaisant sa curiosité. En même temps que la flânerie se pratique dans un espace, celui géographique où se réalisent les mouvements d'un corps marchant, elle ouvre sur une conscience sensible, esthétique et cognitive des paysages qu'elle traverse et par lesquels elle est traversée, qui révèle les ambiguïtés du paysage comme étant à la fois le résultat d'un acte esthétique et le milieu enveloppant à partir duquel cet acte prend forme. À cet égard, l'expérience de la flânerie souligne l'impossibilité d'envisager les paysages comme de simples décors à l'intérieur desquels le marcheur se frayerait un chemin sans y prendre part, et reconnaît, sur le mode du senti d'abord, la dimension relationnelle et coconstituante de notre présence au monde. Ainsi s'effectue-t-elle non pas dans un paysage plus ou moins indifférent dans ses effets, ni face à un paysage entièrement construit par un effort d'intentionnalité, mais bien « en » paysages, selon des modalités polysensorielles, symbiotiques et d'interdépendances, qui sont retravaillées par des actes esthétiques.

C'est ce que cet ouvrage collectif tend à montrer dans la perspective d'une esthétique environnementale de type pragmatiste. Car, comme l'a souligné le philosophe américain John Dewey, l'expérience esthétique n'est pas circonscrite aux relations que nous pouvons entretenir avec des œuvres d'art mais s'étend possiblement à toute autre forme de relation. De plus, l'expérience esthétique ne se réduit pas à un plaisir désintéressé dans l'appréciation d'une chose ou d'une représentation d'une chose envisagée comme belle, elle relève plutôt d'un engagement intéressé, au sens de vigilant, attentif, éthique, voire politique, un engagement dans la relation au travers duquel des transformations opèrent, et pour notre cas, à la fois au niveau des paysages que chez le flâneur ou la flâneuse. Aussi l'expérience de la flânerie en paysages oriente-t-elle vers de nouvelles possibilités créatives et d'action, que nous pensons susceptibles d'agir en faveur de l'écologie.

Dans son indétermination même, la flânerie est en effet productrice d'effets, ce qui a été exploré dans le domaine artistique. C'est ce que montre par exemple l'historien d'art Thierry Davila dans son ouvrage *Marcher, créer*² : la flânerie y est considérée comme un outil pour notre créativité en raison même de la mobilité physique et psychique qu'elle met en œuvre. Davila reprend ici une idée chère au philosophe Walter Benjamin selon laquelle le flâneur « herborise sur le bitume³ », dans le sens où il fait un usage poétique de la

2. DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du xx^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

3. BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du xix^e siècle*, exposé (1939), version française du texte de Walter Benjamin de 1939, Paris, Allia, 2013.

marche en ramassant au fil de son chemin des éléments pour ses rêveries. Davila souligne d'ailleurs que ce mode opératoire constitue une des caractéristiques majeures d'un pan de l'art occidental contemporain, tout au moins depuis les années 1980. Francis Alÿs, artiste belge, en est une des figures marquantes. Installé à partir de 1987 à Mexico, il fait de la rue tout à la fois une source d'inspiration en la pratiquant sans relâche, et un lieu d'intervention. Le petit chien sur roulette qui, fait d'aimants, s'habille au fil de son avancée des éléments métalliques qui traînent par terre, constitue une des expérimentations de l'artiste. Nommée *The Collector*, elle prend la métaphore de Benjamin en son sens littéral dans la pratique du ramassage qu'elle met en œuvre. Elle renvoie également aux imaginaires collectifs qui associent le flâneur à ce promeneur du milieu du XIX^e siècle qui tirait par une laisse une tortue et s'alignait sur les rythmes ralentis de ses pas, pendant qu'autour de lui s'agitaient les passants. Mais bien d'autres pourraient être convoqués ici. Par exemple Gabriel Orozco, artiste contemporain mexicain, qui, avec *Piedra que cede* (1992), roule une pierre en plasticine (sorte de pâte à modeler composée de cire et d'huile) du poids de l'artiste en la poussant avec ses pieds en milieu urbain. La pierre relève ainsi les empreintes d'un sol plein d'aspérités et de débris au gré de son déplacement. Une façon pour Orozco de donner une visibilité aux traces qui s'inscrivent en nous et que nous opposons aux paysages au cours de nos trajectoires de vie. C'est encore le groupe italien d'artistes et d'architectes Stalker, fondé en 1995, qui s'intéresse aux espaces urbains plus ou moins livrés à eux-mêmes comme les friches ou les marges. En 1995, le laboratoire organise ainsi une grande marche en périphérie de la ville de Rome dont l'objectif est d'arpenter des terrains vagues, des espaces laissés à l'abandon, non pas pour y projeter une organisation architecturale mais afin d'éprouver par le contact avec le sol et par un regard neuf le perpétuel mouvement et devenir des lieux. Aujourd'hui, les flâneries d'artistes sont très répandues, parmi des collectifs actifs, pensons au *Bureau des guides du GR2013*, cofondé en 2014, rassemblant des artistes, des habitants et des architectes qui pratiquent des marches et flâneries notamment en milieu périurbain. Leur idée consiste à aller à la rencontre de territoires peu explorés, de leurs habitants, de leurs usages, de leurs mémoires. Il s'agit encore de faire l'expérience esthétique de la diversité des paysages au contact desquels ces déplacements mettent. Pensons également au collectif *Urbain, trop urbain*, coordonné par l'artiste et philosophe Matthieu Duperrex, qui au début des années 2010 est parti à la découverte du périphérique intérieur de la ville de Toulouse et de ses non-lieux⁴. Les usages de la flânerie dans les arts contemporains sont variés, ils contribuent à l'augmentation de la sensibilité aux paysages, ainsi que des connaissances et imaginaires qui leur sont liés.

4. DUPERREX Matthieu et al., *Urbain, trop urbain. Périphérique intérieur. Récit*, Marseille, Wildproject, 2014.

Si la flânerie intéresse les arts, elle est aussi une ressource pour d'autres domaines de la création contemporaine. Des designers, des urbanistes, des architectes et des paysagistes s'en saisissent comme d'un outil de travail, s'inscrivant à cet égard dans les pas du biologiste Patrick Geddes et du géographe Élisée Reclus, qui au XIX^e siècle insistèrent sur la valeur de la marche dans une approche plurielle (sensible et cognitive) des territoires en vue de leurs aménagements. Dans cette perspective, en partant d'une phénoménologie du corps qui reconnaît à la sensibilité son rôle dans notre précompréhension du monde, la sociologue Rachel Thomas⁵ souligne que « la marche, sous toutes ses formes – en permettant la démultiplication des angles d'observation, en engageant le corps du chercheur et en l'obligeant à des adaptations – offre nécessairement une pluralité de perspectives qualitatives sur l'existant⁶ ». Une démarche ethnographique reposant sur les sensations renseigne ainsi sur les caractéristiques d'un lieu, sur la diversité des êtres qui l'habitent (humains et non humains) et sur les relations engagées dans les territoires explorés (y compris dans leurs fractures). Conscient de l'importance qualitative de la traversée infraconsciente des espaces par les corps, le paysagiste Michel Corajoud conseille d'aborder un site par « une attention en deçà du seuil où émergent les structures et les formes », par un « regard plus rudimentaire, plus animal, un regard qui glisse constamment, sans véritable récurrence et qui reste englué dans la diversité locale ». Grâce à cette manière d'éprouver, ce sont, dit-il encore, « des affluences » qui sont perçues, « un monde d'émanations et de présences furtives⁷ », qui informent de façon diffuse la sensibilité sur les temps et les espaces d'un paysage avant toute analyse de ce dernier. Mais ce ne sont pas uniquement dans les empreintes laissées dans nos corps ici et maintenant que se donnent les paysages, sont expérimentés également les façonnements antérieurs laissés par le passage du flâneur, lui-même sculpteur. Cela implique de prendre la mesure de la part d'intervention, aussi infime fût-elle, de toute traversée. Ce mode de présence corporel au paysage indique de la sorte les façons dont les milieux agissent sur nous et dont nous agissons sur eux. Il permet d'expérimenter sensiblement la réversibilité des rapports entre les êtres humains (aménageurs) que nous sommes et les milieux transformés.

5. Rachel Thomas est une sociologue membre du Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain de l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, centre dont l'ambition est de fonder une culture architecturale sur des approches sensibles et situées des formes de l'habiter. Le centre accorde de ce fait une place essentielle aux pratiques urbaines du déplacement.

6. THOMAS Rachel, « Pour une ethnographie sensible de l'expérience urbaine ordinaire. Retours sur les coulisses de quelques travaux de terrain collaboratifs », *Cadernos Proarq. Revista de arquitetura e urbanismo do Proarq*, Post-graduate Program in Architecture at FAU – Faculty of Architecture and Urbanism Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, p. 1-15.

7. CORAJOUD Michel, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », in BRISSON Jean-Luc (dir.), *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 2000, p. 37-50.

Mais la flânerie n'apporte pas seulement une compréhension prélangagière des territoires, elle en est aussi un instrument d'analyse en termes d'usages et d'investissements émotionnels par les habitants, qui peut précéder et accompagner les phases de projets de paysages, urbains et architecturaux. Les caractéristiques des lieux seulement senties peuvent alors s'énoncer dans leurs dimensions sociales, historiques, politiques, éthiques et culturelles. Pensons par exemple à la méthode des itinéraires mise en œuvre par les sociologues Jean-Yves Petiteau et Élisabeth Pasquier dans les années 1975-1990 dont l'objectif était de redonner une place aux habitants dans la compréhension et l'explicitation des dynamiques territoriales et par là des enjeux sous-jacents aux processus de transformation urbaine. La méthode des itinéraires consistait pour les sociologues à mettre « en suspend la logique aménageuse » et à se « laisser guider⁸ » par un habitant qui décide du parcours de la marche pendant laquelle il raconte sa manière propre de pratiquer et de se représenter un territoire familier. Une première occurrence de cette méthode s'est tenue à Cholet en amont de la réhabilitation de son centre en 1975. Les habitants-guides devaient ainsi orienter leur parcours et leur récit à partir d'une réflexion sur le centre-ville. À l'issue de l'enquête, les sociologues ont souligné l'importance pour les habitants du jeu des rapports sociaux dans l'écosystème du centre et de sa prise en compte dans les projets d'aménagement. Depuis ces années, ce type de démarche est repris et réadapté notamment par des architectes qui s'inscrivent dans le mouvement de l'architecture participative initié par Lucien Kroll et son épouse Simone Kroll dans les années 1960.

Une pratique renouvelée de l'itinérance participe ainsi à une meilleure connaissance des milieux de vie, elle permet d'envisager leur transformation de manière plus singularisée, appropriée et participative, avec une plus forte sensibilité et attention portées aux enjeux et aux conséquences des aménagements envisagés ou opérés. À cet égard, la flânerie peut être interprétée comme une expérience constituante et structurante pour celui qui s'y abandonne autant que pour les milieux eux-mêmes. Elle exerce une certaine performativité que l'on pourrait dire environnementale dans le sens où elle participe à produire des changements par les traces qu'elle dessine dans le paysage, elle contribue à l'éveil d'une conscience sensible, culturelle et écologique chez le flâneur ou la flâneuse, enfin elle provoque les projets artistiques ou d'aménagement dans les imaginaires et dans le monde. Dans une époque comme la nôtre où les conditions d'habitabilité de la Terre sont plus que fragilisées, les flâneries en paysages trouvent alors un nouvel écho. Par elles en effet deviennent sensibles les modifications paysagères de notre monde (perte de la biodiversité, pollution, destruction, sanctuaire mais aussi structure du social, inégalités territoriales et rapports de domination), les relations

8. PETITEAU Jean-Yves et PASQUIER Élisabeth, « La méthode des itinéraires : récits et parcours », in GROSJEAN Michèle et THIBAUD Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2022, p. 63-77.

qui le constituent (écosystèmes, interdépendances, solidarités, formes de la socialisation et de l'exclusion), enfin les potentialités qu'il recèle en termes de mobilisation et de transformation de nos formes de vie.

LA FLÂNERIE, UNE PRATIQUE SEULEMENT URBAINE ?

Historiquement, la flânerie est réservée à l'arpentage de la ville : « Le flâneur est un promeneur urbain⁹ », écrit le philosophe Walter Benjamin. L'association de la flânerie à une pratique de la marche urbaine est liée à la formation même de ce concept : le flâneur au sens moderne, comme figure de la mobilité, du déplacement, apparaît en même temps que la ville moderne au XIX^e siècle, et plus particulièrement encore au moment des grandes mutations de la ville de Paris. Auparavant, aux XVII^e et XVIII^e siècles, le flâneur incarnait la figure de la paresse, de l'inertie, celle d'une oisiveté stérile, lâche et improductive¹⁰. Au contraire, à partir des années 1830, le flâneur, à la fois sentant, analyste et imageant, est reconnu pour sa capacité de déchiffrement et de saisie du foisonnement qui anime la ville moderne, allant de ses plus grands mouvements d'ensemble à ses plus singuliers détails. On connaît le rôle qu'a joué la flânerie au XIX^e siècle dans la littérature liée à la vie en ville, aussi bien en termes de protocole d'écriture que de thème pour certains auteurs. Honoré de Balzac trouve par exemple dans ses observations issues de flâneries des éléments pour dessiner les caractères de ses personnages de roman et, avec eux, leurs allures et leurs manières, comme leurs situations. Charles Baudelaire, poète flâneur par excellence, investit aussi l'espace de la ville et restitue dans ses « tableaux parisiens » les fruits de ses déambulations, avec ce qu'elles comportent d'inattendu, d'accidentel, de hasardeux. Dans son poème « À une passante¹¹ », par exemple, l'artiste transcrit un instant où une femme lui apparaît dans une rue bruyante et écrasante. Il évoque une apparition légère, éphémère et fugitive, qui vient suspendre le cours du temps et jeter le poète dans un sentiment d'infini. Dans un même mouvement, pourtant, Baudelaire exprime l'impossible saisissement de l'absolu que cette rencontre symbolise et donc les limites de l'écriture poétique à pouvoir le consigner. Ce qui demeure malgré tout du transitoire, c'est une capacité : celle d'être présent au monde dans des mouvements de va-et-vient entre une extériorité et une intériorité ; celle d'éprouver le passage du temps et ses seuils. Cette capacité place le flâneur, pour de courts instants, dans l'événement du *Kairos*, c'est-à-dire dans la saisie d'une occasion de rencontre poétique. Baudelaire articule ainsi magnifiquement flânerie urbaine et poésie. Edgar Allan Poe dresse un portrait du flâneur dans sa confrontation à la foule des grands boulevards.

9. BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit.

10. Pour une histoire de la flânerie, voir le chapitre VI de BAECQUE Antoine de, « Flâneries et autres démarches urbaines », *Une histoire de la marche*, Paris, Perrin, 2016, p. 245-292.

11. BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2021 (1857).

Ce sont encore des artistes peintres qui au XIX^e siècle flânent et peignent la flânerie en ville. Les tableaux de Gustave Caillebotte ou du dessinateur et peintre Constantin Guys en attestent. Charles Baudelaire voit dans la figure du flâneur qu'incarne ce dernier, « un citoyen spirituel de l'univers », un homme curieux du monde qui l'entoure, qui lui prête une attention particulière, tout à la fois sensible et intellectuelle, là encore une personne capable de présence au monde et à soi-même, à « la vie multiple¹² » dans l'espace de la ville. Plus tard, cet attrait pour la ville moderne persistera. Notons les déambulations des surréalistes du début du XX^e siècle luttant contre une planification exacerbée du milieu urbain et un contrôle rationnel des mobilités de ses usagers, en investissant la ville de manière déréglée, et souvent la nuit, dans l'espoir d'y provoquer l'heureuse, car inattendue et mystérieuse, rencontre. Dans leur directe lignée, au milieu du XX^e siècle, les situationnistes feront de la ville et de ses ambiances leur terrain de jeu privilégié en y pratiquant la dérive. Ces deux figures du déplacement, la déambulation surréaliste et la dérive situationniste, bien qu'elles se distinguent de la flânerie, la première parce qu'elle accorde à l'errance une place essentielle, la seconde parce qu'elle repose sur un principe de rapidité, affirment et revendiquent comme elle et à nouveau frais l'espace de la ville comme un espace de transformation et d'émancipation. À cet égard, Guy Debord, tête de file de l'Internationale situationniste, soutient dans son article « Théorie de la dérive » de 1958, que « l'errance en rase campagne est évidemment déprimante et les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais¹³ ».

Quelles raisons justifient un élargissement de la notion de flânerie à la pratique d'autres paysages comme ceux des champs, des prés, des vallons par exemple ? L'extension de la flânerie hors du milieu urbain s'appuie d'abord sur la critique de l'opinion d'après laquelle la campagne serait dépourvue de vie (en étant « rase ») et imperméable à la surprise (en étant « pauvre » en hasard). Cette perspective relève d'une approche anthropocentrée du monde qui valorise certains signes de la modernité que nous retrouvons dans les villes (la mobilité, les lumières, la densité, le mouvement continu, le bruit permanent) et qui perçoit dans ces signes des éléments de culture qui assurent les conditions d'une émancipation créatrice. Quant à la campagne proprement dite, elle est perçue comme un espace où l'être humain semble s'absenter pour laisser place aux êtres de nature. De façon générale, elle est reléguée du côté de la reconduction des cycles de la vie, de la répétition, de l'inertie, d'un éternel retour du même. Une approche relationnelle du monde montre les limites d'une telle partition premièrement dans l'idée que tout milieu (urbain, rural, etc.) est le fruit d'un entrelacement d'êtres humains, d'animaux, de végétaux, de minéraux, d'objets artificiels interdépendants qui forment ce milieu, y compris ceux qui nous paraissent les plus « naturels »,

¹². BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, chap. III, Paris, Calmann Levy, 1885.

¹³. DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956.

voire « sauvages ». Elle signale deuxièmement que cette impression de calme, d'immobilité, de manque d'inattendu est le reflet de formes attentionnelles non sensibilisées aux différentes échelles, qui vont de l'inframince, du microscopique au monumental, au macroscopique. Ces attentions obstruées empêchent de voir le foisonnement de vie des milieux ruraux ou désertiques. Ce sont ensuite des considérations physiques qui indiquent que la flânerie n'est pas réservée au cadre de la ville mais peut, matériellement, s'exercer dans presque tous les paysages que nous rencontrons : urbain, campagnard, montagnard, rural, il en est à cette condition bien sûr que l'espace géographique dans lequel avance le flâneur soit aisément praticable et permette sa distraction. Mais cet élargissement des espaces de flânerie peut encore admettre un sens plus métaphorique, notamment quand elle vient se pratiquer dans l'espace imaginaire du tableau ou dans celui virtuel des images numériques. Tous ces paysages concrets, imaginaires et/ou virtuels peuvent accueillir un pas selon les modalités de la flânerie : une incertitude dans les orientations ; un ralenti dans la démarche ; une place accordée au hasard dans les formes de circulation ; des modes d'attention ouverts à ce qui entoure et à soi-même. Ces quatre caractéristiques de la flânerie : indétermination, lenteur, hasard et attention engagé des rapports au temps, à l'espace et aux milieux tout à fait singuliers.

Ces élargissements se justifient enfin par ce qu'instaure la flânerie comme rapports pluriels et variés d'expérimentation, d'observation et de compréhension dans les déplacements. Premièrement, le flâneur échappe pour un temps par son activité aux phénomènes d'accélération des sociétés modernes¹⁴ qui font de la vitesse un facteur de progrès dans le transport, la communication et la production, vitesse qui contribue à contracter l'espace, compresser le présent et multiplier le nombre de nos actions en des temps records. Au contraire, le pas tranquille du flâneur vient dilater les espaces temps pour mieux les éprouver et les réinscrire dans la durée d'une existence. Deuxièmement, la flânerie accorde une valeur à l'indécision, à l'hésitation, à la perplexité, à la surprise dans leur capacité à impulser des bifurcations. Enfin, troisièmement, la disponibilité sensible et relationnelle au milieu du flâneur est entière car soustraite à des exigences de performance.

La flânerie à cet égard non seulement peut s'exercer en différents milieux, mais constitue un outil inestimable de développement de formes attentionnelles pour y sensibiliser et apprendre d'eux comme de nous-mêmes. Mais alors qu'entendre précisément par la notion de paysage dans ce contexte ?

¹⁴. Pour une analyse des formes d'accélération des sociétés modernes et de leurs conséquences aliénantes, voir ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduction de Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2014 (2010).

DU PAYSAGE TABLEAU AU PAYSAGE COMME MILIEU

Le mot paysage apparaît seulement au ^{xvi}^e siècle. Sa naissance est attribuée au poète Jean Molinet (1435-1507) qui l'utilise pour désigner un tableau représentant un pays. Un paysage est donc d'abord une peinture qui représente un fragment du monde. Le terme ne correspond ni à la portion représentée, ni à la façon dont le peintre se la représente : le paysage est la peinture, le résultat de l'activité de peindre. Ce n'est qu'ensuite que la signification du mot paysage s'étendra à la perception de la réalité dans une amplitude qui n'admet plus aucune limite, si ce n'est celle d'un espace quelconque, fût-il concret, imaginaire et/ou virtuel. Mais que le paysage soit du côté de la représentation (iconographique et/ou mentale) n'empêche pas qu'il ait également une dimension objective, relevant bien d'une réalité concrète, qui est celle du paysage dans lequel nous évoluons, à savoir cet espace dessiné par les activités humaines et sociales dans leur rencontre avec un lieu spécifique sur un sol donné. Selon les termes du paysagiste Michel Corajoud : « Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent¹⁵. » Le terme de paysage rassemble alors trois éléments : la représentation iconographique d'un pays (et par conséquent l'histoire de la peinture et de la photographie de paysages), la représentation mentale d'un fragment du monde (une manière de voir symboliquement un lieu), la réalité physique d'un pays (un agencement d'êtres – végétaux, animaux, humains, minéraux, objets, habitations, voies) produit et animé par un ensemble d'usages, de connaissances, de valeurs, de représentations et d'aménagements volontaires et involontaires. Ces trois éléments bien que parfois séparés selon les disciplines depuis lesquelles le discours sur le paysage s'élabore restent liés au cœur de la notion de paysage et des expériences que nous en faisons.

La saisie d'un paysage n'est pour autant réductible ni aux représentations, ni à la réalité d'un pays. Il prévaut des conditions à son apparition. Comme le souligne le philosophe Pierre-Henry Frangne dans *Les inventions photographiques du paysage*, ce qui fait advenir un paysage c'est « un acte d'appréhension qui unifie, organise et assemble des éléments présents ». Le philosophe ajoute que cet acte est « constitutif d'une scène *poétique*¹⁶ ». L'apparition d'un paysage relève donc d'un acte esthétique¹⁷, qui se réalise à partir de la perception d'un panorama, et dont la caractéristique est d'instaurer une

15. Voir CORAJOUD Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes Sud, coll. « Nature Paysage », 2010.

16. FRANGNE Pierre-Henry et LIMIDO Patricia (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et société », 2016, p. 10.

17. Baldine Saint Girons décrit l'acte esthétique de la manière suivante : « L'acte esthétique répond à la provocation du monde et implique une décision plus ou moins consciente, par laquelle je m'utilise moi-même pour m'exposer à l'altérité, l'approfondir et la retravailler, de manière à produire un "senti" au deuxième degré, imprégné de savoir et d'imagination, qui devient réel », SAINT GIRONS Baldine, *L'acte esthétique*, Paris, Kincksieck, 2008, p. 15. Voir également BURGARD Christelle et SAINT GIRONS Baldine (dir.), *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux/Éditions du Seuil, 1997, p. 87.

relation poétique à ce dernier, c'est-à-dire une relation sensible et créative car inspirante et susceptible de déverrouiller nos capacités imaginatives et d'action. De la sorte, l'acte esthétique « transforme [...] le sensible en l'élevant à une nouvelle puissance¹⁸ ».

Mais la flânerie, en raison de la mobilité qu'elle met en jeu, permet-elle la construction de ces images-paysages ? Ne constitue-t-elle pas au contraire un obstacle à l'acte d'unification du perçu, ne donnant accès qu'à du divers et du changeant ? Comment paysage et flânerie peuvent-ils s'articuler ? Ce que permet la flânerie, c'est un regard nomade qui ouvre sur la possibilité d'une démultiplication de paysages grâce à l'hétérogénéité des points de vue qu'elle admet, à la perception discontinue de fragments qu'elle offre. Cette approche fractionnée du paysage par la flânerie se réalise à plusieurs échelles : elle passe de détails, de non-événements, à des perspectives d'ensemble plus larges. À cet égard, la flânerie installe un rapport tout à fait contemporain à nos façons d'investir les espaces. Le flâneur perçoit, grâce à ces jeux d'échelle en mouvement, les tensions, les fêlures, les points de rupture et de continuité, ainsi que les compositions hétéroclites et les morcellements des paysages. Tous ces éléments caractérisent nos espaces sociaux et culturels, manifestent les rapports et les places qu'y occupent les êtres humains et les non humains, enfin signalent des formes de vie politique¹⁹. La flânerie n'est donc pas un obstacle à la construction de paysages, elle en est plutôt l'occasion d'expériences plurielles : sensible, esthétique, historique, sociologique, culturelle, politique, paysagère.

Par ailleurs, en tant qu'activité synesthésique elle donne accès à une perception plurisensorielle des paysages. Lorsque nous flânons, nous sentons des odeurs, nous touchons des reliefs, des textures, nous ressentons l'humidité de la pluie ou de la neige, le froid ou la chaleur, nous goûtons des saveurs, nous voyons des images, nous entendons des sons. Ce sont tous les sens, et pas seulement la vue, qui sont en mouvement et qui se structurent selon des dynamiques différentes en fonction des espaces et des ambiances traversés. Aussi est-il insuffisant de dire que la flânerie ouvre simplement sur un *regard* en déplacement. Cette expression, si elle vaut pour l'œil du flâneur, semble en effet écarter l'activité des autres organes sensoriels. Or la flânerie justement invite à interroger le caractère hégémonique du paradigme du visuel dans l'appréhension des paysages.

Une approche phénoménologique de la flânerie en paysage opère ainsi une inflexion du concept de « paysage ». Elle permet de passer d'un rapport classique, issu de la philosophie de l'art, où un sujet fait face à un objet qu'il saisit par la vue (le paysage comme tableau), à un rapport écologique et englobant dans lequel le sujet est au paysage de la même manière qu'il est à

18. *Ibid.*, p. 18.

19. Sur les relations entre paysage et politique, voir RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

l'espace ; où il est un corps parmi d'autres corps, un être parmi d'autres êtres. Pour le dire autrement, ce sont les paysages qui fument à travers les corps dans la flânerie. En vertu de ce rapport, il est possible de comprendre le paysage comme milieu, c'est-à-dire comme un assemblage d'êtres, de personnes, de choses qui sont liés et interagissent les uns avec les autres. Cette deuxième acception du paysage, outre qu'elle confirme l'importance d'autres modes d'appréhension perceptifs que celui de la vue, présente également un intérêt éthique et politique. En effet, la conscience d'être un élément parmi d'autres d'un milieu au titre de la participation implique deux choses : d'abord une déhiérarchisation des modes d'être au monde et des modes d'habitation faisant que les uns n'ont pas plus de valeur que les autres ; ensuite l'intuition que cette égalité relative puisse se concrétiser dans des pratiques plus respectueuses, voire dans des pratiques de soin, des uns envers les autres ; enfin une reprise non naturaliste, et donc non dualiste, de la partition moderne sujet/objet. De la sorte, la conception d'un paysage par le milieu invite à l'abandon d'une perspective anthropocentrée sur les paysages d'après laquelle l'être humain en serait le personnage principal et central, qu'il fût constituant d'une vue, habitant, saccageur et/ou aménageur. Elle donne à considérer au contraire les logiques de liaisons et de déliaisons, dans lesquelles sont pris des êtres différenciés dans une perspective écologique et selon une dynamique symbiotique.

L'EXPÉRIENCE DES SONS, UN PARADIGME POUR PENSER LE PAYSAGE COMME MILIEU

Les sons que produit le monde environnant ainsi que ceux que nous occasionnons indiquent conjointement de manière claire et évidente les phénomènes d'enveloppement dans lesquels sont pris nos corps. Une approche par les sons du paysage permet ainsi de mieux comprendre en quoi consiste sa compréhension comme milieu. Le son n'est pas devant nous, il est tout autour de nous et en nous. Il manifeste avec acuité la dimension écologique de nos existences. Aussi nous a-t-il semblé pertinent de nous arrêter plus longuement sur l'appréhension sonore de nos paysages par la flânerie.

Depuis les années 1970, le phénomène sonore, le son comme objet d'étude, attire l'attention de nombreux chercheurs en sciences humaines et sociales. L'étude des sons offrirait de nouvelles perspectives aux grandes questions historiques, sociologiques, philosophiques et politiques. C'est le pari que font les *Sound Studies* et son représentant l'historien de la culture Jonathan Sterne²⁰, selon lequel le champ social est pour partie structuré par le son et l'écoute. Pour prendre quelques exemples, on voit ainsi des historiens s'intéresser aux sons dans le cadre d'un large programme d'étude des

²⁰. Voir STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, traduction de Maxime Boidy, Paris, La Découverte, coll. « La Rue musicale, culture sonore », 2015.

sensibilités et de l'évolution des perceptions sous l'impulsion d'Alain Corbin, qui a publié en 1994 *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*²¹. S'inscrivant dans ce sillage, l'historienne Arlette Farge a proposé une reconstitution de la sonosphère des rues parisiennes sous l'Ancien Régime à partir d'archives judiciaires²². En sociologie, notons parmi tant d'autres, les travaux du sociologue Jean-François Augoyard autour des espaces sonores en milieux urbains²³. Roberto Casati et Jérôme Dokic ont publié *La philosophie du son* en s'intéressant de leur côté à son statut ontologique²⁴. Dans une perspective politique, d'autres s'interrogent sur les pouvoirs du son aussi bien en termes d'augmentation de nos capacités cognitives, qu'en termes de puissance contraignante et de contrôle, soulignant ainsi le caractère performatif du sonore dans ses opérations de subjectivation et de désobjectivation. *Vox populi, vox Dei, voix et pouvoir*²⁵ de Michel Poizat, ou encore *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*²⁶ de Juliette Volcler vont dans ce sens. Les champs artistiques et esthétiques ont également ouvert cet immense chantier sonore sur les scènes, au théâtre, dans les espaces publics, les jardins, au cinéma, en littérature, en arts plastiques, souvent aidé par les acteurs du design sonore. Le design sonore trouve enfin d'autres champs d'application dans des projets paysagers, architecturaux ou encore urbanistiques. Tous ces éléments montrent un passage vers une « culture du son », comme objet et comme sujet. Cet engouement a très certainement pris son élan avec l'ouvrage du compositeur et pédagogue Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World*, en français : *Le paysage sonore, le monde comme musique*²⁷, publié en 1977. Cet ouvrage s'inscrit dans le « projet mondial d'environnement sonore » dont l'ambition est de développer l'écoute du monde sonore, sa captation et sa construction ou son organisation par le design sonore. Il est aussi le résultat d'une prise en compte de toutes les formes sensibles de la vie humaine et d'une concomitante critique de la primauté du visuel dans les méthodes des sciences humaines et sociales.

Et pourtant, c'est en même temps dans des concepts relevant dans leurs premiers usages du domaine du visuel que les recherches autour du son trouvent des ressources pour la formation de leur propre pensée. L'exemple le plus évident et qui nous intéresse ici est celui de « paysage sonore »,

21. Voir CORBIN Alain, *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

22. Voir FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, coll. « Histoire », 2009.

23. Pour un accès à ses nombreux articles sur la question, se reporter à [<https://aau.archi.fr/equipe/augoyard-jean-francois/>].

24. Voir CASATI Roberto et DOKIC Jérôme, *La philosophie du son*, Nîmes, Chambon, 1994.

25. Voir POIZAT Michel, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2001.

26. Voir VOLCLER Juliette, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011.

27. Voir SCHAFER Raymond Murray, *Le paysage sonore, le monde comme musique*, traduction de Sylvette Gleize, Marseille, Wildproject, 2010 (1977).

traduction française de *soundscape*, forgé par Schafer. Le « paysage sonore » est l'objet d'étude de l'« écologie sonore », science qui s'intéresse aux façons dont l'homme se rapporte à son environnement acoustique, environnement qui articule des sons provenant des êtres de nature, du monde humain, du secteur et des produits de l'industrie. Ce concept ne fait cependant pas l'unanimité. Plutôt que de convoquer un terme souvent qualifié de flou, voire de « primitif²⁸ », et qui renvoie au domaine du visuel par l'acte esthétique qu'il suppose, certains chercheurs, après Schafer, préféreront parler d'« environnement sonore » (cette notion met l'accent sur les sons émanant d'un environnement), d'« ambiance sonore » (elle correspond au fond sonore vécu par un individu), de « milieu sonore » (terme qui appuie sur la dimension d'interaction entre les sons), ou encore d'« espace sonore » (qui insiste sur le rôle des sons dans la production d'une spatialité), reprenant même le principe du néologisme schaférien et le transformant en « *soundspace*²⁹ ». D'autres, en revanche, se satisferont tout simplement du mot « son », à l'instar d'un Michel Chion. Mais n'est-ce pas justement ce mélange dans les significations qui assure toute la richesse d'une notion telle que celle de « paysage sonore » ?

Car l'impureté de l'expression « paysage sonore » rappelle premièrement que nos différents sens fonctionnent le plus souvent de concert, qu'ils se constituent et s'informent les uns les autres. Or la circularité des sensorialités empêche de traiter de façon séparée la vue d'une part et l'ouïe de l'autre, et plus largement la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat, et le goût. Une synesthésie qui a été soulignée par la théorie des correspondances au XIX^e siècle, que Baudelaire a su magistralement mettre en poésie dans *Les Fleurs du mal*. L'expression « paysage sonore » permet deuxièmement de souligner des ambiguïtés sémantiques, qui correspondent à des confusions expérientielles. Qu'entendre en effet par « paysage sonore » ? S'agit-il des sons d'un paysage concret ? Correspond-il à un paysage imaginaire, mental, qui se dessinerait en forme, couleur, texture, odeur, goût et mouvement à l'écoute de sons ? Renvoie-t-il à un espace sonore unifié par ce sens qu'est l'ouïe, fût-il urbain, rural, ilien, etc. ? Enfin, est-ce une création sonore offerte à l'écoute en direct ou grâce aux techniques de l'enregistrement ? L'indécidabilité d'une telle expression ne serait-elle pas le signe de ses potentialités en termes d'expérience ? Troisièmement, s'intéresser aux sons, c'est se questionner sur leur valeur et leur signification, or celles-ci sont intimement liées à la vie des images et autres représentations mentales, qui constituent les arrière-plans culturels de nos attentions. L'expression « paysage sonore » renvoie ainsi à des dynamiques de symbolisation et de signification, qui viennent donner une identité et un sens aux lieux que nous habitons ou que nous traversons.

28. CHION Michel, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume/Sacem, 1993, p. 88.

29. Voir GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORGUE Henry et WOLOSZYN Philippe (dir.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Géographie sociale », 2015.

Ainsi, d'un côté, une attention à la dimension sonore des paysages apporte de nouveaux éclairages sur ce qu'est un paysage comme milieu, de l'autre, une attention à la dimension paysagère du sonore ouvre et diversifie le champ de nos expérimentations pour en déployer tous les ressorts symboliques et imaginaires.

QUAND FLÂNER C'EST RENOUVELER NOTRE ÉCOUTE DES PAYSAGES

En quoi concrètement la flânerie est-elle un mode d'expérience des paysages propice à en révéler la complexité et les potentialités sonores ? Tout d'abord, comme nous l'avons souligné plus haut, le fait de marcher sans objectif précis implique la possibilité d'une dérive territoriale ou géographique : s'éloigner des sentiers battus, passer à travers champs, sauter par-dessus une haie, s'engouffrer dans une petite ruelle, entrer dans une impasse, franchir les portes ouvertes d'une cour intérieure, longer une avenue. En se laissant guider par les possibilités d'exploration d'un territoire, le flâneur s'expose à de nouveaux paysages sonores qu'il n'a pas pour habitude d'entendre, mais qui lui apparaîtront au gré de sa déambulation.

L'absence de finalité de la marche ouvre ensuite sur un détournement des sens et de l'attention par rapport à leur mode de fixation habituel. Nos déplacements quotidiens, pour la plupart fonctionnels, font que nos sens et nos attentions sont employés à déchiffrer les signaux sonores que nous envoie notre environnement indiquant des repères géographiques, d'orientation, de distance, de temps. La flânerie est une occasion de dépayser notre écoute en la menant vers d'autres signes jusqu'alors restés imperceptibles ou ignorés, tout simplement parce que jugés inutiles pour nos parcours ordinaires. Dès lors l'attention devient capable de s'intéresser à d'autres éléments sonores que ceux purement informationnels, et de transformer de simples signaux en objets esthétiques.

En tant que marche libérée de ses exigences d'efficacité, la flânerie propose de plus l'expérience d'une dérive des rythmes même de la mobilité. La marche, qu'elle soit celle qui nous mène d'un endroit à un autre ou qu'elle soit celle de la balade ou de la randonnée, pressée ou lente, concentrée ou détachée, se réalise le plus souvent selon une cadence régulière, peu encline aux déviations, aux arrêts, aux ruptures et aux changements de rythme. La flânerie, si elle privilégie la lenteur, admet cependant des variations et des discontinuités. Le flâneur ne craint pas de s'arrêter et de suspendre son pas pour un temps d'écoute, comme il peut accélérer pour s'approcher d'un bruit qui l'aura attiré. Il n'hésite pas non plus à revenir en arrière. Si son avancée est irrégulière et hésitante, c'est parce qu'il est directement en prise avec le hasard et la contingence de ce qui se donne à sentir et à percevoir. Grâce à ces temps différenciés qui vont du vagabondage au bivouac provisoire, le flâneur renouvelle les rythmicités de ses modes perceptifs.

Ce lien avec l'environnement implique encore une nouvelle forme de dérive d'ordre psychique cette fois. Au contact du monde extérieur, le flâneur laisse libre champ aux mouvements de ses pensées : tel son vient rappeler tel souvenir passé, tel évoque une lecture, tel autre réveille une sensation oubliée. La flânerie propose ainsi un voyage en paysages intérieurs faits de réminiscences mais aussi de projections, toutes deux provoquant en chaque individu la naissance d'émotions parfois inouïes. À l'image de la cadence irrégulière des pas et avec elle des sons éprouvés, des paysages sonores imaginaires adviennent de façon dérégulée selon le principe de l'association d'idées. Ces pensées ne sont pas le résultat d'un travail que l'on pourrait qualifier d'introspectif ou de méditatif, où le marcheur serait appelé à entrer en lui-même pour y conduire un dialogue privé, abstraction faite de ce qui l'entoure. Ces associations résultent au contraire d'un va-et-vient entre l'extériorité d'un milieu sonore et l'intériorité d'une existence entée sur une histoire. L'écoute s'en trouve alors fragmentée, toujours remise en chantier, recommencée au fur et à mesure des déplacements. Le flâneur ne perd pas contact avec le monde, dont la diversité des éléments sonores continue d'éveiller de nouvelles configurations au fur et à mesure que ceux-ci se présentent. Aussi, dans ces jeux de résonance, ce sont des effets *Heimlich* et *Unheimlich*, dans leur dimension de déjà-vu ou d'inédit, qui viennent en même temps reconforter et perturber les rêveries du flâneur par leur savoureuse familiarité et leur inquiétante étrangeté, toutes deux mêlées dans une écoute secrète et intime.

Enfin, c'est à une dérive des interactions et des relations à laquelle s'expose le flâneur écoutant. En même temps qu'il marche, il rencontre la présence sonore d'autres êtres qui se manifestent à travers des paroles, des bruissements, des froissements, des clapotements, des murmures, des vrombissements, des pépiements, des tumultes, des sonneries, etc. Le flâneur prend alors conscience des interventions que constituent ses mouvements, sa respiration et ses pas quand ils interrompent ou provoquent des bruits sur leur passage. Par ces expériences d'interactions sonores, il se comprend également lui-même comme producteur de sons dans un espace partagé en commun avec des non-humains. C'est ainsi que l'expérience des sons par et dans la flânerie contribue à former une approche des paysages en termes de milieu, laquelle invite à penser son éthique et les manières d'être qui lui sont associées.

DISPONIBILITÉ, HOSPITALITÉ ET CRÉATIVITÉ

La flânerie met en effet dans un état de disponibilité à partir duquel naissent l'hospitalité et la créativité. Être disponible, c'est être ouvert à, être dans une posture de réceptivité et de présence, ou encore être dans un état d'accueil. Comme le souligne le philosophe Gabriel Marcel, cette disponibilité est celle de l'être et non celle de l'avoir. Il ne s'agit pas de se mettre à la disposition de, au service de (ici des sons qui peuvent s'entendre) mais bien d'être disponible

pour, c'est-à-dire de se faire l'hôte de ces sons. Toujours selon Gabriel Marcel, on peut considérer que « l'être disponible s'oppose à celui qui est occupé ou encombré de lui-même. Il est tendu hors de soi, tout prêt à se consacrer à une cause qui le dépasse, mais qu'en même temps il fait sienne³⁰ ». Le philosophe Claude Romano parlerait lui d'« un aller-à-la-rencontre de l'avenir³¹ ». Or cela requiert d'être toujours prêt à cueillir dans son jaillissement ce qui advient par surprise. Autrement dit, la disponibilité consiste à s'exposer à l'inenvisable. Cette part d'accueil se double d'un contre-don qu'est la créativité, car être disponible c'est « transformer les circonstances en occasions, disons même en faveurs³² ». C'est ainsi que cette pratique nomade s'avère être un moyen de devenir hôte des sons dans les deux sens que comporte ce terme polysémique d'« hôte » : au sens de celui qui accueille mais aussi au sens de celui qui est accueilli. Dans cette relation de participation et de coprésence hospitalière de l'écouter et de l'écouter se joue un entendre différent, où se défont nos habitudes de sélection, de séparation, d'isolation, de collection de sons à des fins utiles, où nous prenons conscience de notre action sonore sur le monde et vice-versa. Nos manières d'écouter œuvrent alors à de nouvelles orchestrations de notre environnement (que ce soit dans l'écoute, dans nos procédés de synthèse des divers sons qui se présentent à nous ou dans la création sonore).

Mais comment s'assurer d'une hospitalité authentique dans l'écoute, c'est-à-dire d'une hospitalité où l'écouter ne vient pas déséquilibrer ce qui est écouté par une intervention appuyée, ou bien où le son ne percute pas de manière forcée et désagréable les oreilles de celui qui écoute ? Car lorsque nous évoquons les sons, en effet, c'est souvent par le truchement des nuisances sonores que nous le faisons. Ces bruits dits néfastes sont vécus comme intrusifs et agressifs. Passant les frontières de notre intimité sans y avoir été invités, cacophoniques et bruyants, ils viennent violer notre intégrité sonore, voler notre tranquillité, fragiliser notre dignité. Bien que ces bruits qui nous gênent soient souvent ceux que nous produisons et que nous diffusons nous-mêmes, avec nos corps, notre voix ou au travers d'objets nés du monde industriel et technique (bruits de moteurs de voiture, d'avion, de réfrigérateur, d'aspirateur, d'alarme), ceux-ci tout à la fois empêchent nos capacités d'écoute et étouffent des sonorités plus discrètes dont certaines proviennent des êtres de nature (chants d'oiseaux, bruissements d'herbes, vols d'insectes).

Où se trouve alors le seuil de l'hospitalité sonore, celui qui permettra une véritable qualité d'écoute, accueillant chaque son pour lui-même, préservant un chez soi, et œuvrant dans la rencontre à des transformations ? Le philosophe Jacques Derrida évoque comme condition de la relation d'hospitalité le fait

30. MARCEL Gabriel, *Homo viator*, Paris, Montaigne, 1944, p. 31.

31. ROMANO Claude, *L'événement et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1999, p. 238.

32. MARCEL Gabriel, *op. cit.*, p. 27.

de « taire le nom³³ », de ne pas demander son nom à celui à qui on donne l'hospitalité, ni de le dire à celui qui reçoit. De la même manière, les conditions d'une qualité d'écoute résident dans un silence, qui répond à un double mouvement : l'un de retrait permettant de se glisser dans une situation de passivité, et l'autre tendu vers ce qui se donne à entendre. Ce double mouvement conditionne la réceptivité de l'écouter, tout à la fois passif et actif, et l'introduit à une expérience inédite du sonore, où les allures, les rythmes, les intensités, les densités, les timbres, les couleurs, les caractères des différents sons peuvent être appréhendés dans toute leur complexité, leurs nuances et leurs renvois.

Mais le double mouvement de cette activité qui consiste à « se taire » répond également à une autre exigence, non plus esthétique mais éthique cette fois : celle qui consiste dans la discrétion à reconnaître « l'immunité de l'autre », à reconnaître son espace propre, d'une part, et, dans la « tension vers », celle qui consiste dans la sollicitude que je peux lui porter, de l'autre.

Cette hospitalité pourrait d'une certaine manière s'interpréter comme une approche écologique du sonore dans une perspective naturaliste (au sens d'une connaissance et d'une valorisation des êtres de nature et non au sens ontologique que lui attribue Philippe Descola). Dans ce cas, il s'agit de rendre leur place aux sons de la nature, en supprimant des sons nocifs nés de l'industrie ou en articulant ces sons techno-industriels plus harmonieusement avec ceux de la nature grâce au design sonore. C'est à ce projet que travaille le compositeur Schafer, en proposant d'une part de collecter et d'archiver les sons de notre monde pour mieux les connaître et les conserver et d'autre part de réparer des espaces sonores pollués par des nuisances provenant du monde industriel. À cet égard, l'accent est particulièrement mis sur la requalification de sons naturels négligés au profit des sons émis par les objets techniques et les bruits industriels, jouant sur un rééquilibrage entre nature et culture.

Mais cette hospitalité peut aussi s'inscrire dans une perspective plus relationnelle qui, plutôt que de considérer nature et culture comme deux champs ennemis ou séparés (*hostis* en grec), les envisage dans des rapports de continuité et de congruence. Il s'agira alors d'intégrer les sonorités issues de la révolution industrielle à l'écoute, ce qui suppose de prêter davantage attention à la pluralité et à la richesse des sons de notre quotidien, mais également de chercher une écoute individualisante et créatrice à partir de laquelle peuvent se former des paysages sonores spécifiques et changeants. C'est ce que propose par exemple l'artiste Francisco Lopez qui prône un élargissement de l'écologie sonore aux sons industriels. Sans négliger les sons provenant des êtres de nature pour autant, il se sert de tous comme ressources pour des créations sonores dont les transformations feront certes oublier les liens des sons avec leur origine mais qui seront cependant l'occasion de créer des

33. DERRIDA Jacques, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De L'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 121.

ambiances inédites et de nourrir de nouveaux paysages imaginaires. Lors de ses concerts, Francisco Lopez demande notamment à son public de se couvrir la vue pour que ses facultés créatrices prennent vie sans s'appuyer sur les images présentes. Ce que montrent ces tentatives, c'est que le seuil d'une hospitalité sonore authentique semble bien être celui d'une « hospitalité propre » où le soi constitué dans le respect de l'autre est prêt à se renouveler au contact de sonorités étrangères.

La pratique de la flânerie en paysages sonores expérimente ainsi ce que le philosophe Yves Citton appelle une écologie de l'attention, qu'il distingue d'une économie de l'attention. L'économie de l'attention s'attache à comprendre et à mesurer les mécanismes de l'attention dans les circuits d'échange, de communication et de commerce (dans son sens le plus large et le plus restrictif) pour mieux la mobiliser, la contrôler et l'orienter. En revanche, une écologie de l'attention reconsidère les phénomènes d'attention dans un ensemble plus global, plus anthropologique. Cette approche insiste notamment sur la nécessaire hétérogénéité des formes attentionnelles que nous pouvons engager avec notre milieu pour nous préserver d'une attention trop captive, voire aliénée. Les flâneries font de fait éprouver une dynamique plastique, que l'on pourrait dire aussi musicale, des paysages et des significations qui les accompagnent et rappellent que celles-ci sont toujours en devenir. C'est aussi dans cette perspective qu'elles peuvent être dites émancipatrices et créatrices.

LES VERTUS ÉTHIQUES DE LA FLÂNERIE, PASSER PAR LES MONTAGNES

Si la pratique de la flânerie peut être dite émancipatrice et créatrice sous certains aspects, nous faisons l'hypothèse qu'elle convoque et développe en même temps une attitude éthique faite de vertus spécifiques. Pour approfondir et circonscrire cette dimension éthique de la flânerie, nous avons procédé par distinction et nous nous sommes intéressés à l'une de ses contre-pratiques³⁴ qu'est l'alpinisme. L'alpinisme est un mode de déplacement de l'extrême d'abord pour la démesure et l'hostilité des paysages auxquels cette pratique confronte, ensuite pour ce qu'elle requiert d'effort pour s'y frayer un chemin, enfin pour les dangers vitaux qu'elle représente. Dans son livre *De l'alpinisme*, le philosophe Pierre-Henry Frangne explore cette pratique en première personne. En faisant le récit de ses courses en hautes montagnes, l'auteur donne à éprouver les mouvements ascensionnels et descensionnels de l'alpinisme, les risques, les difficultés des escalades, les craintes de chutes de pierres. Mais, dans l'immanence du témoignage, ce livre fait apparaître un traité de philosophie dont l'ambition est de relancer avec force et grandeur les

³⁴. Le surf, la course, l'escalade constituent d'autres formes de contrepratiques de la flânerie.

antiques sagesse et, avec elles, les philosophies de la vertu. Parmi les vertus que révèle l'alpinisme, Pierre-Henry Frangne souligne celles du courage, de l'engagement, de la persévérance, de l'audace, de la loyauté, de la tempérance et de la solidarité. Toutes ces qualités expriment une liberté forte, presque radicale (celle qui défie l'immensité de la nature et s'expose à la mort) et surtout puissante (parce qu'elle permet de gravir, ensemble, si ce n'est de soulever, des montagnes, puis d'en redescendre et de laisser ces paysages être pour eux-mêmes).

Parmi les récits d'ascension de l'auteur, c'est celui du mont Dolent, un sommet du massif du Mont Blanc haut de 3 819 mètres, qui indique une voie pour penser, par différence, l'une des vertus principales et essentielles de la flânerie :

« Alors que de nombreux sommets possèdent des noms descriptifs (la Dent du Géant, le mont Blanc, l'aiguille des Ciseaux, l'M, l'aiguille du Midi, etc.) renvoyant à leur emplacement ou à l'aspect de leur forme extérieure, le mont Dolent renvoie curieusement et de façon fascinante à une affection, à une émotion intérieure de l'âme. Se dit ainsi, immédiatement et doucement dans son appellation, l'énigmatique sentiment de la douleur ou de la souffrance qui se cache à peine derrière le sens actuel, adouci et dérivé de "dolent" signifiant pour nous (quasiment négativement) "triste", "affligé", presque "geignard" ou "malheureux au point de se faire plaindre". Or, "dolent" renvoie bien plus crûment et même cruellement au dol, à la douleur et au deuil. Il renvoie à l'acte de "souffrir" (*dolere* en latin) moralement ou physiquement au point de s'affliger, de déplorer et de "se douloir" comme dit le français ancien. Émile Littré, à l'époque de Whympfer, indique qu'il "est dommage que ce verbe si commode et si expressif soit tombé en désuétude". Je le pense aussi³⁵. »

L'un des caractères du flâneur réside sans aucun doute dans sa voluptueuse et mélancolique indolence, celle justement qui met à distance les circonstances d'un « se douloir ». Cette indolence explique les contradictions politiques de la pratique de la flânerie, envisagée parfois comme pratique consumériste et individualiste, au sens d'un égotisme et d'un égoïsme forts. En effet, l'indolent peut prendre les atours d'un aveugle quand il s'abandonne à l'inconscience et à l'inconséquence d'un fétichisme de la marchandise, ou encore lorsqu'il se laisse porter par les mouvements fascinants de la foule des grands boulevards et des grands magasins. Ces risques ont été identifiés par Walter Benjamin. Mais alors comment ce qui pourrait aisément glisser du côté de l'inaction, de la mollesse et de l'apathie du corps et de l'esprit, en somme vers des traits de caractère et des attitudes qui semblent tout à fait contraire à l'exercice

35. FRANGNE Pierre-Henry, *De l'alpinisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 242.

d'une vertu, peut-il se transmuier en un ressort pour une éthique positive ? C'est que l'indolence admet d'autres significations, qui ont notamment été soulignées par John Keats dans son poème « Ode sur l'indolence ». Dans ce texte, trois figures apparaissent et disparaissent les unes après les autres à quatre reprises sous forme spectrale au poète languissant : celle de l'Amour « une belle jeune femme », de l'Ambition « les joues pâles, / Toujours aux aguets, les yeux caves » et de la Poésie « ma préférée [dit Keats], celle qui le plus de blâme / Accumula sur sa tête, jeune fille sans pitié, / Je la reconnus pour mon démon ». Ces alternances d'apparitions-disparitions sont vécues par le poète comme douloureuses et angoissantes, car elles le mettent face à deux désirs contradictoires : celui de l'écriture encore inassouvie car insaisissable et exigeante d'un côté et celui d'une délicieuse paresse d'un autre côté. Elles manifestent également, en tant que hantises, les dimensions manquantes, trouées de nos vies marquées par la mort de ceux que nous aimons, habitées par la nôtre à venir, et transpercées par l'absence de l'être aimé : « Ô folie ! qu'est l'Amour ? et où est-il ? » Enfin, elles soulignent la vanité de nos ambitions en partie due au caractère évanescent des satisfactions qu'elles donnent à vivre : « Quant à cette pauvre Ambition ! elle fait naître / Dans le cœur de l'homme un court accès de fièvre. » Ces mouvements reconduits des spectres éveillent chez le poète un terrible sentiment de mélancolie au cours duquel il fait l'épreuve insupportable de ses limites et de ses impuissances à retenir ce qui s'enfuit et à affronter ce qui revient. L'indolence constitue alors une réponse à ces impossibilités d'être. En s'abandonnant à la rêverie, à l'aménité d'une existence insouciant, à la dérive d'une pensée vagabonde et sans attache, le poète de l'« Ode sur l'indolence » met pour un temps à distance ses sources d'inquiétude et de tourment. Il oublie les fracas et les effrois du monde et s'oublie lui-même dans « une indolence aussi suave que le miel ». L'indolence écarte ainsi provisoirement la souffrance du deuil et la violence de la douleur. Ce désœuvrement n'a de valeur cependant qu'en tant que temps nécessaire à la reconstitution des forces de la pensée et du corps, lesquels sous le signe de la légèreté recouvrent en creux leurs pouvoirs créatifs et imaginaires : « La fenêtre ouverte pressait une vigne aux feuilles nouvelles, / Laissait pénétrer la chaleur productrice de bourgeons et le chant de la grive. / Ô ombres ! c'était le moment de vous dire adieu³⁶ ! » Le flâneur, à l'image du poète, s'abandonne provisoirement à une insolente indolence, en guise de transition, pour mieux se ressaisir du monde et se reprendre lui-même.

Quelle est alors la vertu principale de la flânerie, indolente par nature ? C'est sa vertu de douceur.

36. KEATS John, « Ode sur l'indolence », in *Poèmes et poésies*, traduction de Paul Gallimard, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996, p. 187-190.

« La douceur est une intelligence, de celle qui porte la vie, et la sauve et l'accroît. Parce qu'elle fait preuve d'un rapport au monde qui sublime l'étonnement, la violence possible, la captation, la peur en pur acquiescement, elle peut modifier toute chose et tout être. Elle est une appréhension de la relation à l'autre dont la tendresse est la quintessence³⁷. »

Forme du don et de l'abandon volontaire, la douceur est invincible parce qu'elle avance avec confiance tout en ayant une conscience aiguë des aspects conflictuels, de la précarité, de la fragilité, des impuissances et des insuffisances de nos existences et de nos coexistences. Cette douceur est celle du survivant ; aucunement mièvre, elle est la vertu de celui qui connaît la blessure mais qui n'entend pas la laisser s'étendre dans le ressentiment, l'amertume, l'aigreur, le factice ou encore la cruauté. Elle s'exprime dans ce geste ou cette parole en forme de caresse délicate, qui dans son intensité et sa vitalité même élève tout à la fois celui qui reçoit et celui qui donne. C'est de cette manière que le flâneur est tendu vers ce qui arrive et ce qui lui apparaît, laissant venir ces fragments du monde, sans agressivité et prêt à les accueillir, recueillir même, et à les aider à se rehausser. En somme, la douceur de la flânerie ouvre bien la voie à une considération éthique des êtres, humains et non humains, qui composent les paysages.

Cet ouvrage s'ouvre sur la force pédagogique des flâneries en paysages. L'anthropologue Miguel Mazeri et le créateur sonore Rodolphe Alexis proposent chacun l'analyse d'un dispositif d'expérimentation de la marche à destination d'élèves en école d'art et de design. Miguel Mazeri présente les intérêts de pratiques de déambulations, articulées à des éclairages issus des sciences humaines et sociales sur les lieux traversés, leurs usages et les interactions qui s'y jouent dans la formation des élèves au design. Il montre que l'appréhension sensible et cognitive des territoires d'intervention du designer, par une démarche ethnographique soutenue par la marche, constitue une propédeutique indispensable au projet, en tant qu'elle viendra lui donner son impulsion, son sens et sa valeur. Rodolphe Alexis raconte un atelier de collectes sonores qui s'est déroulé sur la commune de Changé (en Mayenne) à la demande de la ville souhaitant mettre en place un outil numérique de valorisation patrimoniale disponible à partir d'un smartphone. L'auteur montre en quoi la démarche qu'il a mise en place pour cet atelier s'inscrit dans une large histoire de la pratique du *field recording* (l'enregistrement de terrain). Revenant de manière critique sur le concept de « paysage sonore » chez Schafer et s'inscrivant dans les pas du compositeur et théoricien François J. Bonnet, l'auteur explique pourquoi la flânerie constitue une condition favorable à une écoute archipélique des paysages, sensible à une approche écologique de l'écoute.

37. DUFOURMANTELLE Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2022 (2013), p. 35.

Dans une deuxième partie, deux contributions explorent les pouvoirs éthique et politique de la flânerie. Le théoricien de l'art Laurent Buffet et moi travaillons les ambiguïtés politiques de la flânerie, accusées parfois d'être une pratique au service d'un système économique de type capitaliste et marchand, notamment lorsqu'elle est exercée en paysages urbains (centres-villes et centres commerciaux). Bien que conscients de ces tensions, nous montrons en quoi la flânerie contient une puissance politiquement émancipatrice qui tient à ses potentialités imaginatives et poétiques. La philosophe Pauline Nadrigny montre la part construite et historique des modalités de l'écoute en s'appuyant sur l'analyse de deux pièces de la compositrice Hildegard Westerkamp dont les protocoles reposent sur une pratique de la marche. Elle éclaire au travers de ces analyses la force de dépossession et de retissage du monde déployée par les marches sonores, dans la perspective d'un souci pour l'environnement.

Penser et expérimenter le paysage par le milieu, c'est ce que proposent dans une troisième partie les artistes qui ont apporté leurs lumières sur leur pratique de la flânerie : l'architecte-paysagiste Céline Desmoulière raconte comment ses aquarelles et croquis sont imprégnés des ambiances polysensorielles que les paysages qu'elle dessine lui donnent à éprouver ; la plasticienne Julie C. Fortier montre en quoi l'olfactif nous apprend à mieux connaître les paysages mais aussi à les inscrire dans des temporalités variées en nous reliant à nos mémoires d'autres paysages ; l'actrice, metteuse en scène et plasticienne Claire-Ingrid Cottanceau raconte les rythmicités différenciées des îles dont elle a suivi les contours dans l'objectif de dessiner des portraits de paysages dans lesquels sont immergés ses compagnons de marche ; le documentariste Mehdi Ahoudig s'intéresse aux rôles de la voix et de la narration dans la saisie et l'expression de paysages.

Enfin, l'épilogue, qui consiste en un entretien avec le philosophe Pierre-Henry Frangne, reprend la question des flâneries en paysages par leur contraire, à savoir par le détour de l'alpinisme et de la course en haute montagne. Le philosophe explicite notamment les différences et les convergences de ces deux pratiques de déplacement, souligne leur claire opposition, et montre en quoi l'alpinisme est une pratique qui mêle des formes d'expériences paradoxales : entre appréhension des paysages par le milieu et comme vue, entre agressivité et douceur, entre effort et apaisement. Cette coexistence des contraires en fait une expérience complexe et pour le moins risquée, qui rappelle que la flânerie n'est qu'un mode de déplacement parmi d'autres dont la force est conditionnée à sa fluidité et à sa dimension de transition.

BIBLIOGRAPHIE

- BAECQUE Antoine de, *Une histoire de la marche*, chap. VI : « Flâneries et autres démarches urbaines », Paris, Perrin, 2016, p. 245-292.
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, coll. « Poésies », 2021 (1857).
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, chap. III, Paris, Calmann Levy, 1885.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, exposé (1939), version française du texte de Walter Benjamin de 1939, Paris, Allia, 2013.
- BURGARD Christelle et SAINT GIRONS Baldine (dir.), *Le paysage et la question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux/Éditions du Seuil, 1997.
- CASATI Roberto et DOKIC Jérôme, *La philosophie du son*, Nîmes, Chambon, 1994.
- CHION Michel, *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*, Paris, Plume/Sacem, 1993.
- CORAJOU Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes Sud, coll. « Nature Paysage », 2010.
- CORAJOU Michel, « Le projet de paysage : lettre aux étudiants », in BRISSON Jean-Luc (dir.), *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, Besançon, Les Éditions de l'imprimeur, coll. « Jardins et paysages », 2000, p. 37-50.
- CORBIN Alain, *Les cloches de la terre, paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- DAVILA Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956.
- DERRIDA Jacques, *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- DUFOURMANTELLE Anne, *Puissance de la douceur*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Rivages poche », 2022 (2013).
- DUPERREX Matthieu et al., *Urbain, trop urbain. Périphérique intérieur. Récit*, Marseille, Wildproject, 2014.
- FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, coll. « Histoire », 2009.
- FRANGNE Pierre-Henry, *De l'alpinisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.
- FRANGNE Pierre-Henry et LIMIDO Patricia (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Art et société », 2016.
- GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORGUE Henry et WOLOSZYN Philippe (dir.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Géographie sociale », 2015.

- KEATS John, « Ode sur l'indolence », *Poèmes et poésies*, traduction de Paul Gallimard, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996.
- MARCEL Gabriel, *Homo viator*, Paris, Montaigne, 1944.
- PETITEAU Jean-Yves et PASQUIER Élisabeth, « La méthode des itinéraires : récits et parcours », in GROSJEAN Michèle et THIBAUD Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Parenthèses, 2022, p. 63-77.
- POIZAT Michel, *Vox populi, vox Dei. Voix et pouvoir*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2001.
- RANCIÈRE Jacques, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.
- ROMANO Claude, *L'événement et le temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1999.
- ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, traduction de Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2014 (2010).
- SAINT GIRONS Baldine, *L'acte esthétique*, Paris, Kincksieck, 2008.
- SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore, le monde comme musique*, traduction de Sylvette Gleize, Marseille, Wildproject, 2010 (1977).
- STERNE Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, traduction de Maxime Boidy, Paris, La Découverte, coll. « La Rue musicale, culture sonore », 2015.
- THOMAS Rachel, « Pour une ethnographie sensible de l'expérience urbaine ordinaire. Retours sur les coulisses de quelques travaux de terrain collaboratifs », *Cadernos Proarq. Revista de arquitetura e urbanismo do Proarq*, Post-graduate Program in Architecture at FAU – Faculty of Architecture and Urbanism Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017, p. 1-15.
- GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, TORGUE Henry et WOLOSZYŃ Philippe (dir.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Géographie sociale », 2015.
- VOLCLER Juliette, *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte, 2011.
- WALSER Robert, *La promenade*, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1987 (1967).