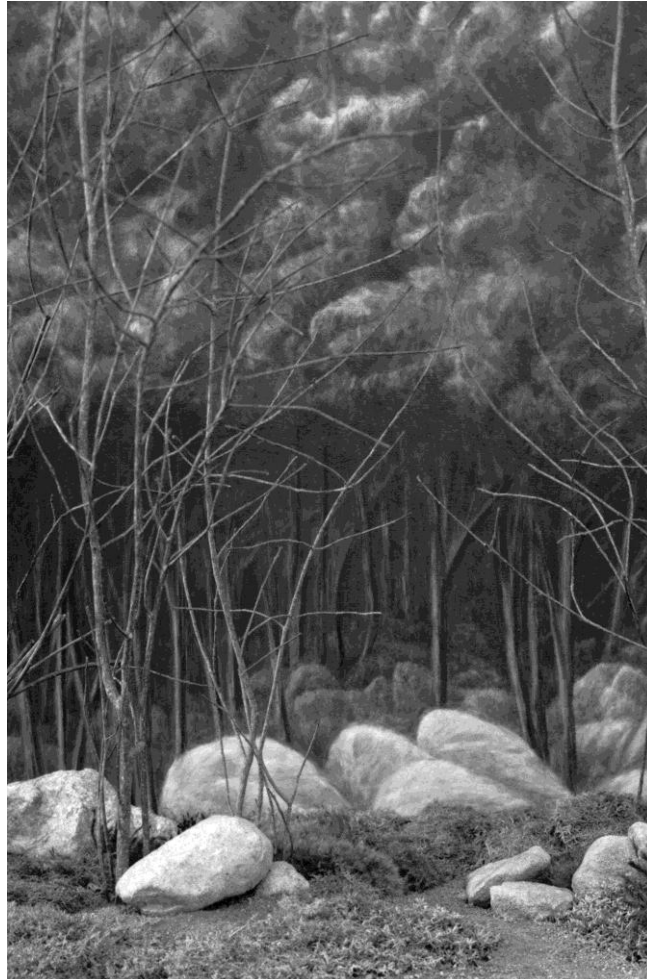


JEAN-PIERRE BRAZS
CONTES PAYSAGERS



Extraits de *La boîte [b]*, Éditions HDiffusion, 2014.

BRIBES

Un groupe d'enquêteurs s'est constitué au printemps 2013 pour glaner des microphénomènes jusqu'alors négligés par les théoriciens du paysage. Leurs récoltes témoignent d'altérations illégitimes et très localisées du sol, de dispositions incongrues de matières minérales, de comportements singuliers de certains végétaux ou de surprenants phénomènes lumineux, révélant des aspects particuliers de sites apparemment ordinaires.

Les membres de ce groupe disposaient de compétences professionnelles diverses, mais s'attribuèrent des titres mieux adaptés à l'objet de leur très particulière recherche. C'est ainsi que des « chercheurs d'ombres », des « orpailleurs de mémoires », des « arpenteurs de dessous », des « tamiseurs d'enclaves », des « éplucheurs de saisons » et des « fouilleurs d'étiages » se mirent en route. Dans un premier temps ils rivalisèrent d'imagination dans la mise au point de dispositifs de captation, d'enregistrement et de collecte. Très vite, tous constatèrent que leurs encombrantes machineries retardaient leurs pérégrinations ; ils les abandonnèrent donc, au profit de la marche et du regard.

Il est impossible ici de faire état de toutes leurs trouvailles, infimes ou fabuleuses ; difficile également de les classer, car elles échappent à toutes catégories raisonnables. Le plus simple, pour ne pas trahir les émotions ressenties sur les terrains mêmes des découvertes, est de citer, en vrac, comme tombés des besaces, quelques extraits de leurs carnets de voyage.

RU

La logique bocagère entoure chaque pré de haies vives. Les eaux de ruissellement, en étroits et peu profonds rus, gardent parfois la liberté de se frayer un passage naturel dans la pente, ignorant les limites cadastrales. C'est ainsi qu'un de ces filets d'eau sauvage peut traverser un pré et en gêner l'exploitation. Il faut donc le détourner de son cours naturel pour lui faire emprunter une voie plus rapide en bordure de parcelle.

Une fois le filet d'eau détourné, les végétaux hydrophiles qui avaient profité de l'aubaine peuvent, avant de dépérir, s'adapter un temps à la situation nouvelle ; l'entaille du ru, bien qu'asséchée, ne se comble pas rapidement de terre. Ainsi le pré peut garder durant quelques saisons le souvenir de son ru tortueux.

BRÛLIS

Aux endroits où furent brûlées les souches des derniers défrichements, la terre est plus sombre des charbons retenus et de l'oxydation subie. On pourrait en extraire un pigment et le nommer "terre d'ombre brûlée de la Thiérache".

BANC

Dans un parc, devant une maison, ou le long d'un chemin de randonnée, il n'est pas rare de trouver un banc proposant un moment de repos, une halte, un temps pour la conversation ; le plus souvent, il engage à contempler un paysage.

Quelle que soit sa forme ou sa matière, le banc projette son ombre sur le sol. La terre à cet endroit n'accepte donc que des plantes adaptées à la faible

lumière des sous-bois. Des mousses en général s'y installent et forment un rectangle épousant parfaitement la forme de l'ombre portée du banc.

Il peut arriver qu'un de ces bancs soit enlevé (définitivement ou dans l'attente d'être remplacé), livrant l'ombre de mousse au soleil et au dessèchement. On découvre parfois ces surprenantes ombres abandonnées.

PENTE

On imagine mal une pente qui ne serait pas, du fait de l'effet de la force de gravitation, le lieu d'un écoulement : l'eau, la boue, la neige en avalanches, dévalent les flancs des montagnes, qui elles-mêmes s'érodent et se répandent en éboulis. Il arrive aussi, du fait sans doute d'un phénomène thermique, que des nappes nuageuses collées au sol, glissent lentement depuis des sommets, semblant déborder de la vallée d'au-delà de la cime. De nombreux indices recueillis dans les régions alpines incitent à penser que des vagues peuvent également se propager à peu de profondeur dans les sols montagnards, qu'elles en bouleversent légèrement la surface, le temps de leur passage. Quelques traces sont parfois conservées de ces mouvements souterrains, mais il est exceptionnel d'observer ces vagues montagnardes en action.

J'ai cru un moment que le pierrier s'était mis en marche, qu'il avançait, lentement, étant donné le poids des matériaux à déplacer. Il ne s'agissait pas un éboulement animé par la force de gravité : dans ce cas le phénomène aurait été bruyant et tumultueux ; les plus grosses pierres auraient

dévalé loin, en arrachant les arbres et en rebondissant sur les mamelons de terre. Le pierrier ondulait. La montagne se plissait, l'onde se répandait sous les pelouses inclinées. Une vague parcourait le paysage, les pierres au passage de l'onde se soulevaient, puis reprenaient leur position initiale dans l'ordre géomorphologique du monde. Parvenue à l'extrémité la plus basse de la coulée immobile de pierre, la vague s'engagea sous la pelouse d'altitude qu'elle souleva en perdant peu à peu de sa force, puis se divisa dans une sombre forêt, hachée par les rangées successives d'épicéa. L'énergie dépensée sur un si long parcours avait simplement déplacé temporairement un peu de matériaux. Inutilement, puisque pierrier, pelouse et forêt avaient ensuite retrouvé leurs vertus paysagères, simplement enrichis du souvenir de la vague passagère.

L'onde continua sa course, trouvant parfois des raisons de s'apaiser en empruntant des ravins ou des talus. Une fois la plaine atteinte, elle s'attendrit encore plus, s'étalant, indécise quant à la direction à prendre. Quelques routes furent temporairement soulevées en modestes dos-d'âne, puis l'onde sembla choisir de se laisser glisser vers le lac. Il lui fallut pour cela franchir quelques espaces habités en se faufilant entre quelques immeubles, s'insinuer dans quelques jardins, y bercer des parterres fleuris. Une fois l'eau atteinte personne ne s'étonna d'y voir des vagues, qui furent attribuées à un coup de vent.

Ces souples ondulations ne laissèrent que de modestes traces dans le paysage : un léger plissement superficiel du sol, une accumulation de

terre formant un talus incongru, des rangées de pierres régulièrement espacées au flanc d'un coteau, quelques branches entrelacées dans un sous-bois et retenant un peu d'humus.

SOL

Peu après l'arrivée au château¹ les présentations d'usage furent faites et l'occasion nous fut donnée de profiter du soleil, assis autour d'une table pour certains, ou sur un banc posé contre la façade pour d'autres. Devant nous se trouvait une assez grande pelouse d'un vert printanier, traversée au loin d'un alignement moutonnant de grosses pierres jumelles. Elle se clôturait avec une rangée d'arbres récemment plantés, futurs fruitiers, au-delà desquels on devinait la bordure d'un ancien bassin. Au milieu de la pelouse, une touffe isolée de primevères en fleurs, posée là.

La petite fille, nous avait attendus en robe longue de princesse, puis avait joué à courir et à se cacher dans la grande salle du château. Elle nous avait rejoints dehors pour courir sur la pelouse. La tache écarlate de la robe s'éloigna d'abord, revint, pour repartir et revenir en explorant ainsi plusieurs directions. La petite fille se trouva à un moment à quelque distance de la tache jaune des primevères, se retourna et s'immobilisa dans un face-à-face silencieux avec les fleurs, s'en approcha, s'accroupit et enlaça des mains et des bras le bouquet ainsi à jamais protégé. Elle a certainement parlé aux fleurs,

avant de se relever, de laisser sa robe se gonfler un moment par l'effet d'un léger coup de vent et de jouer à nouveau à courir dans le parc.

Après le déjeuner, chacun (les humains comme les chats) avait rejoint son lieu habituel de sieste. Avant de retrouver le canapé sur lequel je m'étais un instant isolé pour lire, j'empruntais des bottes pour explorer le parc. Entre le château et des dépendances en cours d'aménagement, un bosquet attira mon attention.

Le verger était un îlot bien circonscrit, impénétrable, sinon par des points cardinaux. Certaines branches quasi horizontales formaient presque des linteaux. Une fois franchi le porche, la sensation de se trouver dans un édifice était renforcée par l'effet d'arc de voûte gothique qu'évoquaient de longues branches ployées. Parfois, même les troncs étaient inclinés au point que l'édifice végétal pouvait évoquer certains éléments de structure de la *Sagrada Família* de Gaudi. À l'intérieur, des bancs rustiques constitués de simples planches posées sur des billots ainsi qu'un hamac suspendu entre deux troncs, rendaient le lieu propice à la discussion ou à la somnolence.

En parcourant la nef et les allées en bas-côté, j'avais d'abord imaginé l'intention d'un propriétaire précédent d'édifier une cathédrale païenne, en ployant simplement le végétal encore souple, dirigeant ainsi la force productive de fibres ligneuses, mais certains troncs dangereusement inclinés, des branches brisées, parfois suspendues

en équilibres incertains sur de fragiles ramilles contredisaient cette première hypothèse.

J'ai appris plus tard que le verger avait en fait mal survécu à une forte tempête. Moribond et squelettique, il n'avait pu résister longtemps à la colonisation d'un lierre vigoureux et tortueux enlaçant les branches sèches et les assemblant au moyen de solides ligatures. Cette symbiose entre mort et vif ombrageait un lieu de repos et de méditation dans lequel la courbe du hamac répondait à l'arc de la voûte végétale.

Un hamac suspendu dans une cathédrale et une enfant qui parle aux fleurs. Rien a priori ne permettait de rapprocher ces deux événements, à moins de les imaginer comme les émergences d'une réalité souterraine, de la même façon qu'un champignon constitue la forme aérienne d'un tapis de mycélium parcourant le sol sur de très grandes distances. (Le règne des *Fungi* regroupe désormais les organismes communément appelés champignons, classé entre les *plantae* et les *animalia*.)

Lors de ma visite dans le verger, tellement impressionné par les voûtes végétales, je n'avais pas remarqué tout de suite un objet-événement très particulier, pouvant confirmer cette hypothèse : pas vraiment une souche, ni un arbre abattu, mais une forme tenant de l'une et de l'autre, pouvant aussi évoquer un corps. Du tronc couché, un bras émergeait avant de se courber pour replonger en terre. La forme aurait pu constituer la partie aérienne d'un être végétal enfoui, peut-être immense, dont l'ondulation pouvait se prolonger

loin dans le sol et peut-être émerger ailleurs. Cette rêverie m'avait conduit vers le souvenir d'un très étrange printemps qu'Henri Bosco décrit dans *le Jardin d'Hyacinthe* : « *Il est un printemps souterrain qui éveille, gonfle et soulève des forêts entières perdues et prises dans l'humus avec toutes leurs branches ; forêts inversées dont les arbres plongent leurs têtes dans la profondeur tandis que vers le haut, en quête d'air et de lumière, s'épanouissent les racines voraces* ».

La « réalité » ne serait ainsi qu'un mycélium enfoui, tissant et entrelaçant ses filaments à peu de profondeur. Gratter le sol, le décaper à la manière d'un chercheur d'or, ne laisserait qu'un terrain dévasté, impropre à toutes cultures, facilement raviné par les pluies. Ces surprenantes efflorescences ne doivent pas être recherchées, mais simplement attendues, sans efforts particuliers. Un moyen très efficace pour les faire apparaître en tous lieux, à tout moment est l'utilisation du regard : le dessin est une façon de gratter le sol des apparences.

Qu'y a-t-il donc sous le parc ? Quelque chose qui repose, attend, s'enfonce ou se soulève, ou se déploie, s'accumule, se concrétionne peut-être, ou se désarticule et s'éparpille ? Ce ne serait pas un monde inversé, ni symétrique, ni le germe de ce qui éclôt à l'air libre, ni un monde racinaire, ni un chaos informe, ni des restes enfouis, ni notre monde livré à la décomposition ; quelque chose qui renonce ou qui espère, qui à la fois nourrit le dessus et en absorbe la substance.

Sous le parc, il ne serait pas question d'enregistrer de gigantesques mouvements tectoniques, mais des histoires proches, qui simplement murmurent et de minces filets d'eau s'écoulant lentement en nappe vers le ruisseau. Un travail archéologique n'exhumerait que des tesselles, des ossements ou des gravats de bâtiments abattus, car au premier coup de pioche les choses du dessous se seraient plus profondément enfouies, ne laissant qu'un vague sillage vertical dans la glaise. Les essais d'installation de micros ultrasensibles ne recueilleraient que des tombereaux de bruits, dans lesquels il serait bien difficile de distinguer ceux qui descendent du dessus et ceux qui remontent des profondeurs. Il est fort probable en effet que la terre puisse conserver la mémoire de certains bruits entrelacés dans une étrange mélodie : bruits de socs de charrues allant et venant, de pieux de clôture qu'on enfonce à la masse, de bottes frappant le sol en cadence, de mitrilles et de cris.

De pas de danse.

Partout dans le monde existent des danses en rond. Le *pilou* kanak, se déroulait en grandes spirales de pieds et de bambou, frappant fortement le sol dans l'obscurité totale de la nuit. On peut imaginer que le bruit était si fort, l'onde transmise à la terre si particulière, que parfois le monde du dessous pouvait répondre, que les danseurs ne pouvaient s'arrêter de frapper le sol qu'à l'épuisement de leurs forces, qu'ils frappaient de plus en plus fort, de peur de ne plus entendre que le bruit de la terre.

LISIÈRES

Écriture et labour ne sont pas étrangers l'un à l'autre : notre système d'écriture fonctionne selon un tracé de gauche à droite, mais pour d'autres (c'est le cas de certaines écritures boustrophédon créto-mycéniennes ou étrusques), le parcours s'effectue de gauche à droite, puis de droite à gauche et ainsi de suite. Le mot grec βουστροφηδόν *boustrophêdón* est construit avec βοῦς *boûs* « bœuf » et στροφή *strophé* « action de tourner ».

Dans l'antiquité romaine, la création d'une ville était précédée (selon un rite étrusque) par un geste fondateur qui consistait à tracer un sillon délimitant l'emprise de la future cité. Ovide et Varron (*Terentius Varro*) évoquent ce rituel, ainsi que Plutarque qui décrit ainsi la fondation de Rome :

«... Puis on traça les limites de la ville à la manière d'un cercle autour de ce centre. Le fondateur, ayant mis à sa charrue un soc d'airain, y attelle un bœuf et une vache, puis les conduit en creusant sur la ligne circulaire qu'on a tracée un sillon profond. Des hommes le suivent, qui sont chargés de rejeter en dedans les mottes que la charrue soulève et de n'en laisser aucune en dehors. C'est cette ligne qui marque le contour des murailles ; elle porte le nom de pomerium, mot syncopé qui signifie « derrière ou après la muraille ». Là où l'on veut intercaler une porte, on retire le soc, on soulève la charrue et on laisse un intervalle. Aussi considère-t-on comme

sacré le mur tout entier, à l'exception des portes. »
(Plutarque, *Vie de Romulus*, 11, 1-5).

Le *pomerium* est une zone particulièrement intéressante où l'on ne devait rien bâtir ni cultiver. La ville ainsi s'entourait de murailles et d'une zone sans activités.

Le mot *Talvera* (ou *tauvera*) est un terme occitan pour lequel Frédéric Mistral propose la définition suivante : « lisière d'un champ, partie, que la charrue ne peut atteindre, où il faut tourner les bœufs ». Yvon Bourdet traduit *talvera* en français avec « tournière » ou « chaintre ». On trouve en Berry d'autres substantifs comme « tournaille », donnant le verbe « tourner » : se déplacer dans un espace délimité, parfois employé dans le sens de « tourner en rond », conduisant donc à « tournicoter » ! De nos jours *tal-vera* pourrait provenir d'une expression de la langue d'oc des Corbières signifiant le lieu du champ d'où l'on peut voir.

En regardant de près les différents gestes plus ou moins ritualisés qui précèdent certains actes créatifs, on retrouve celui de délimiter, de circonscrire un espace (ou une durée). Il peut s'agir du lieu même de la création (l'atelier du peintre, la table d'écriture) ou de son support (la toile, la feuille de papier, le mur ou l'écran). Ces espaces disposent de marges qui sont autant de zones de frottements et de liaisons entre deux mondes, donc d'oppositions et d'inquiétudes.

Au loin : la forêt, laissant en avant la zone défrichée pour être cultivée. Le champ est abreuvé de soleil et de pluie ; l'obscur forêt est l'habitat

des génies sylvestres, dans lequel on rejette les craintes, les peurs et les pierres. Depuis le bord d'un champ, on peut apprécier assez facilement les premières dizaines de mètres parce que cette distance est mesurable, qu'on peut s'imaginer la parcourir facilement et que les végétaux y sont identifiables. Au-delà c'est une étendue indéfinie. On ne retrouve visuellement quelque chose de palpable qu'avec l'écran de la forêt venant fermer le paysage.

J'ai longtemps pensé que la vie consistait à avancer dans cet espace, en découvrant petit à petit la matérialité des choses, avant de disparaître dans les frondaisons. Une amie architecte, arguant de mes qualités de funambule, m'a proposé un autre cheminement consistant à longer la lisière. L'idée m'a beaucoup plu, puisqu'elle me permettait de prendre une altitude suffisante pour n'être pas tenté de choisir entre le sauvage et la culture. Je me suis imaginé glissant mes pas sur un câble tendu au-dessus de l'endroit où tourne la charrue, tandis que le balancier d'une vie pouvait s'appuyer d'un côté sur l'obscurité de la forêt et de l'autre sur la lumière inondant le champ.

Parce qu'ils portent le regard dans des directions opposées, les gens de la forêt sont différents de ceux des champs ; ceux de la terre, de ceux de la mer. Ainsi l'Armor désigne en Bretagne le pays de la mer et l'Argoat celui de la terre boisée. Pourtant, pour enrichir les pauvres terres des hautes landes, on prélevait de la vase dans certaines baies profondes et des algues, récoltées sur les plages, étaient brûlées pour en extraire des fertilisants,

tandis que les forêts alimentaient en bois les charpentiers de bateaux.

CARTES

Bien que de tailles modestes par rapport aux territoires qu'elles représentent les cartes, stockées à plat dans des meubles à larges tiroirs ou enroulées dans des tubes en cartons, sont encombrantes. Elles se déploient parfois sur de grandes tables ; on peut alors y déplacer des objets symbolisant des corps d'armée et des lignes de front ; sur la table de la « salle des cartes » Julien Gracq étale les cartes de la mer des Syrtes. Affichées verticalement elles permettent de visualiser facilement frontières administratives, parcours des fleuves, positions de massifs montagneux, réseaux routiers et ferrés, grandes et modestes agglomérations, localisations d'édifices et de sites remarquables.

Aujourd'hui, malgré les avantages incontestables de la carte numérique consultable sur un écran, la carte imprimée reste très utilisée. Les difficultés surviennent quand cette carte est employée pour se repérer et s'orienter sur le terrain. Pour la rendre facilement transportable, deux techniques sont en concurrence : la reliure et le pliage.

La reliure a l'avantage de réunir dans un livre un grand nombre de pages, mais son inconvénient est la perte de la vision globale du territoire. La

succession des pages assure une continuité à un voyage d'ouest en est ou d'est en ouest, mais tout se complique avec un parcours vers le nord ou le sud, sans parler des voyages obliques obligeant à d'inconfortables renvois en aval ou en amont du livre.

L'autre solution (à laquelle j'accorde ma préférence) consiste à plier la carte selon un système de doubles plis permettant de la déployer totalement ou de l'ouvrir en partie, pour ne révéler que la portion de territoire à parcourir. Au fur et à mesure que la carte est dépliée, repliée, dépliée à nouveau, ces plis sont la cause d'usures qui peuvent effacer en partie un nom de lieu, une indication d'altitude ou le numéro d'une route. Cet inconvénient à des conséquences mineures face à un autre phénomène concernant la relation entre carte et territoire : la carte dépliée installe les lieux à leur place, mais la carte repliée les empile. Par le jeu de pliages successifs, des lieux étrangers les uns aux autres se trouvent alors réunis.

À partir de ce simple constat, mettant en jeu des notions dynamiques de continuités et de voisinage, je me suis engagé dans une rêverie topologique qui m'a rapidement ouvert les yeux sur d'impossibles paysages.

Afin de repérer des lieux éloignés dans le territoire mais superposés sur la carte, le plus simple est de marquer un angle de la carte pliée. En dépliant celle-ci les points marqués se séparent brusquement. Il suffit alors de se rendre en chacun de ces lieux et d'utiliser la photographie pour en extraire des représentations fragmentaires. Il est

important dans chaque lieu de repérer l'arc de cercle utile. Par exemple, pour un assemblage de huit sections de paysage, il faut pour le premier lieu, prélever dans le panorama l'arc de cercle de quarante-cinq degrés orienté nord nord-est, pour le second l'arc de quarante-cinq degrés orienté nord-est-est, et ainsi de suite. Pour obtenir un panorama hybride complet, à trois cent soixante degrés, il suffit ensuite d'assembler les arcs extraits dans chacun des lieux. Immanquablement, à chaque transition d'un fragment à un autre on constate un effet de discontinuité. Il peut facilement être dissimulé en ajoutant un élément en premier plan : le plus souvent un arbre ou un petit édifice fait l'affaire. Pour assurer la continuité du panorama, on peut aussi modifier les marges de chacun des segments contigus.

Une fois effectué ce travail de photomontage et de morphisme, j'ai pu réaliser un tirage photographique de très grand format sur une solide toile plastifiée capable de résister à toutes les intempéries. Il me restait à imaginer une mise en scène qui puisse offrir une vision réaliste de ce premier paysage impossible.

Avant que le cinéma fournisse les moyens de transporter le spectateur dans n'importe quel lieu réel ou imaginaire furent inventés quantité de dispositifs créant la sensation d'être ailleurs. C'est ainsi que des bâtiments circulaires, des « panoramas », furent construits un peu partout en Europe au XIX^e siècle pour accueillir de grandes toiles peintes en trompe l'œil. À l'intérieur de ces rotondes, des paysages ou des scènes de batailles étaient disposées à trois cent soixante degrés.

L'éclairage était naturel et zénithal ; le sol du premier plan, reconstitué en trois dimensions de façon réaliste, était encombré de divers objets. Le dispositif donnait au spectateur installé au centre de l'édifice l'illusion d'être sur la plage de Scheveningen au Pays-Bas, au cœur de la bataille de Waterloo ou assistant à l'apparition de la Vierge dans un lieu rassemblant le château fort de Lourdes, la grotte de Massabielle et les montagnes pyrénéennes.

Des moyens fournis par de généreux mécènes m'auraient permis de créer cette illusion, mais il aurait fallu construire un coûteux bâtiment, pouvant accueillir simultanément trop peu de visiteurs pour espérer équilibrer un budget. *L'Association des amis des paysages impossibles*, créée pour l'occasion, me suggéra d'utiliser les moyens informatiques pour obtenir un effet très réaliste de libres circulations dans le paysage, plus spectaculaire que les anciens et statiques panoramas. Très vite, l'idée de créer une sorte de jeu vidéo nourri d'aventures et d'interactivité enthousiasma le petit groupe engagé dans ce travail. Dans la première ébauche de ce jeu, le joueur essayait différentes combinaisons et chaque assemblage réussi lui permettait de continuer. Les échecs, par contre provoquaient différentes catastrophes culpabilisantes et paysagères : glissements de terrains, inondations, coulées de boues, passage de tornades, incendies de forêt, etc. Le jeu pouvait se compliquer (c'était une option) avec la possibilité de choisir un rôle à interpréter : je suis agriculteur, maire d'un village ou d'une ville, fonctionnaire d'une administration, entrepreneur

de travaux publics, président d'une association de randonneurs, défenseur de la faune, protecteur de la flore, prospecteur, constructeur, transporteur, ingénieur, vendeur, promoteur, etc. avec pour chacun de ces rôles une option féminine ou masculine. Pour atteindre son objectif le joueur devait donc franchir victorieusement des étapes, opter pour les bons choix au bon moment, se doter de bons arguments ou d'armes efficaces, convaincre des alliés, dominer ou tromper des adversaires. Mais il n'était pas facile de définir les critères de réussite d'un « paysage impossible ». Le projet de jeu vidéo fut donc abandonné.

J'ai alors considéré que les lieux superposés dans les cartes pliées ne sont pas de simples décors à contempler, mais aussi des endroits accueillant des activités humaines permanentes ou occasionnelles. Les habitants ou les utilisateurs de ces lieux n'ont probablement pas conscience de leur situation particulière, puisque leurs activités se déroulent dans un territoire correspondant à la carte dépliée. Aborder ainsi la question du paysage, m'a permis d'imaginer la position inconfortable des habitants des coins de carte qui se trouvent répartis en étage, les uns sur les autres, tête bêche ; ainsi entassés quand la carte est pliée, et brutalement séparés à chaque déploiement.

Je me suis alors souvenu d'une anecdote rapportée par Élysée Reclus dans « *Histoire d'une Montagne* » :

« Le temps n'est plus où les seuls chemins de montagne étaient des ornières tellement étroites que deux piétons, venant en sens contraire, ne

pouvaient s'éviter et devaient passer l'un sur le dos de l'autre couché sur le sentier ».

ARBRE

Les arbres vivent rarement seuls.

On raconte que des acacias africains, (même si les relations de voisinage sont parfois distendues dans les paysages de savanes), savent informer leurs congénères d'un danger imminent. Les palmiers sahariens se réunissent en oasis autour d'un oued. Les forêts des zones tempérées tolèrent seulement des clairières dans la masse compacte des frondaisons. Dans l'espace construit des sociétés humaines, les arbres sont frappés d'alignement : dans les vergers ruraux, pour accompagner les chemins de halage, pour ombrager des avenues. Pour abriter certaines cultures des méfaits du vent, ils forment de souples murs végétaux ; dans les pays de bocages les arbres d'émonde dressent en rang leurs tortueuses ragosses ; d'étroits bosquets pourvoyeurs de bois, de champignons et de biodiversité, sont parfois conservés au milieu d'un large paysage de prairie ou de champs ; des pêchers parfois s'isolent, mais pour accompagner des pieds de vigne alignés en règes ; certains arbres semblent tenus à l'écart, mais disposés en avant-garde, ils annoncent en fait une forêt toute proche ; un arbre remarquable peut s'imposer, mais à son ombre se presse souvent une cour sylvestre.

Il n'est donc pas fréquent de trouver un arbre vraiment seul, séparé de tous ses congénères, n'appartenant à aucune tribu d'arbres : ni forêt, ni verger, ni haie, ni alignement. Quand on trouve un arbre isolé, Il est même frappant de constater qu'il est souvent accompagné, d'un banc s'il est de ville, d'une pierre s'il est des champs. Dans ce dernier cas, le bloc erratique semble avoir terminé sa course contre le tronc : l'arbre aurait donc précédé la pierre. Il est plus probable que la pierre, impossible à déplacer, soit restée en place à l'occasion du défrichement ; la charrue ensuite contourna cette île, préservant une bande côtière dans laquelle un gland, protégé de toute voracité animale, a pu trouver le temps de germer ; la plantule s'est enracinée, puis l'arbrisseau, promettant une ombre réparatrice au moment des travaux d'été, fut conservé de génération en génération d'agriculteur, au point de devenir un chêne séculaire.

Cette association de la pierre et de l'arbre est remarquable. Le minéral, même s'il s'érode lentement, semble d'une pesante éternité, tant l'amplitude des rythmes géologiques est large ; le végétal choisit de se régénérer continuellement : élagué il fournit de nouvelles branches, d'une souche éclatent en bouquets des rejets, certains végétaux drageonnent, d'autres se répandent en rhizomes qu'il est facile de sectionner pour être transplantés ailleurs ; au rythme annuel des saisons la plupart des plantes bourgeonnent, d'autres naissent et meurent pour renaître à nouveau d'un bulbe abandonné. Pour assurer la continuité de leur

présence, minéral et végétal adoptent chacun une stratégie particulière : l'immuabilité ou le renouvellement continu.

De tels lieux, ombragés et isolés, dans lesquels vibre cet accord harmonique de deux éternités sont propices à des serments de jeunesses amoureuses, comme à de vaines espérances d'âge mûr. C'est pourquoi ils sont souvent préservés et forment parfois dans le paysage de parfaites compositions dont le fragile équilibre est gouverné par deux manières d'être au monde : la pierre s'arrondit et s'assouplit en formes repues étendues lourdement sur le sol, l'arbre se ramifie en branches, rameaux et ramilles pour offrir à ses feuilles une place au soleil.

Pendant longtemps, l'homme ne disposant pas des ressources de la métallurgie utilisait certains rochers aux minéraux durs pour y polir patiemment les pierres des futures haches, destinées à défricher ou à dépecer. Un œil expérimenté peut déceler les traces de ces archaïques polissoirs. L'interminable succession des heures nécessaires pour polir le moindre outil et le bruit lancinant engendré par le geste répétitif frottant la pierre contre le rocher mettaient certainement nos ancêtres en transe, au point qu'ils durent se sentir entourés d'étranges présences. Pour un tel travail, on imagine mal de choisir un rocher qui ne soit pas accompagné d'un arbre assurant le confort d'un ombrage.

Aujourd'hui, pour bénéficier de certaines aides européennes un agriculteur ou un éleveur doit déclarer les surfaces réellement cultivées. Il lui faut

donc soustraire de la surface cadastrée de ses parcelles, les surfaces non utilisables : l'emprise d'une pierre et de son arbre par exemple. L'administration chargée de contrôler les déclarations utilise des vues aériennes pouvant trahir le déclarant étourdi ou indélicat. Il serait facile à partir de ces archives photographiques d'identifier les arbres isolés, puis de sélectionner ceux situés en milieu de parcelle, et enfin, en effectuant les mesures nécessaires, retenir ceux occupant très précisément son centre de gravité.

Depuis ces points de vue très particuliers, il serait possible de bénéficier d'un panorama à trois cent soixante degrés, sans jamais que le regard puisse franchir la bande continue et sombre de haies basses ou d'arbres de hautes tiges formant un horizon circulaire.

On pourrait alors considérer ce point central comme un axe de rotation. Une parcelle de forme circulaire serait dans ce cas idéale, mais, du fait de la logique du découpage foncier, il est fort peu probable d'en découvrir. Cette perfection pourrait néanmoins être obtenue en inscrivant un cercle à l'intérieur d'une parcelle carrée. Le soleil étant parvenu à son zénith, il suffirait alors de s'installer au centre du cercle, à l'ombre étroite de l'arbre, et de simplement attendre de sentir le champ ou le pré circulaire se mettre en mouvement, tourner d'abord lentement, puis plus rapidement, pour accomplir en vingt-quatre heures une révolution complète.

CARRIÈRE

La carrière Chéret, située sur la commune d'Ambrault dans le département de l'Indre, réunit deux conditions nécessaires pour qu'une écuycère apparaisse au centre d'une carrière, au moment précis où un funambule ayant tendu son câble glisse d'un bord à l'autre du cirque calcaire. Pour qu'une telle conjonction puisse se réaliser, il faut que la carrière ne soit pas trop large, afin qu'un câble soit facilement tendu. Elle doit aussi être accessible à un cheval. Cette deuxième condition va de soi, puisqu'en général, un site d'extraction de matières minérales à ciel ouvert dispose d'un accès au front de taille. Les plans inclinés permettant de hisser les blocs de pierre vers le haut peuvent également assurer la descente d'une cavalière, pour peu que son cheval ne soit pas effrayé par les brusques à pic bordant le chemin. Ces deux conditions sont nécessaires, mais pas suffisantes. J'ai pu le constater à mes dépens : malgré plusieurs séjours et de longues attentes dans la carrière Chéret, je n'y ai jamais vu ni câble, ni funambule, ni écuycère ; ni séparément, ni ensemble, et personne ne m'a relaté qu'un tel fait s'y soit déroulé dans le passé. Au lieu d'attendre des témoignages spontanés, j'aurais pu interroger les riverains du lieu ou quelques érudits de la région, mais il arrive que des événements soient si surprenants que les témoins hésitent à en parler, de peur d'être regardés comme des affabulateurs. Il aurait fallu alors, pour les mettre en confiance, créer des situations de connivence, renouveler des rencontres et espérer ainsi réveiller des souvenirs enfouis. Le temps me manquait pour entreprendre ce travail, qui pouvait s'annoncer très long et assorti d'une chance minime

d'aboutir à un résultat positif. J'en ai donc conclu qu'il me faudrait chercher ailleurs le lieu de la très peu probable rencontre d'un funambule et d'une écuyère. De toute façon rien ne pressait, puisque la divinité celte Epona, figurée par une femme montant en amazone, avait traversé le monde gallo-romain, pour rejoindre le panthéon impérial sous le nom d'*Epona Regina*. Elle continue aujourd'hui à protéger les cavaliers et à apparaître en tout lieu et par tous les temps. On peut même aujourd'hui assurer son cheval, ou tout autre animal, auprès d'une compagnie d'assurance nommée Epona.

*

Libéré de cette attente, j'ai pu consacrer quelques rêveries à imaginer que la carrière de l'Indre pouvait constituer le cadre d'autres rencontres, d'autres mises en relation de personnes, de « personnages » plutôt, quand il s'agit de les utiliser pour rendre manifeste les tourments des humains, par exemple leur difficulté à choisir une route plutôt qu'une autre ; dans ces moments privilégiés de la vie où tout se décide, quand on croit avoir son destin entre les mains, ignorant encore qu'au bout du compte ces choix n'auront que des conséquences minimales. Il peut s'agir de décider dans quelle armée s'enrôler, dans quel mouvement des hommes ou des idées on pourrait jouer un rôle et le croire important, si important que choisir est un drame. Ces moments « décisifs » ont besoin d'un lieu particulier pour donner une ampleur théâtrale à l'événement. Cette rêverie m'a conduit à devenir l'auteur d'un film qui

utiliserait la carrière Chéret comme lieu du tournage de la scène charnière, au moment **ou** tout bascule : le personnage principal découvre sa vraie nature, au point que le cours de sa vie se trouve bouleversé, à moins qu'apercevant un aspect inattendu du monde (ou plutôt de la façon d'être au monde de ses congénères) il permette, par un geste ou une pensée, de donner à la dernière partie du film la belle allure d'un enchaînement de questions et de réponses, de clartés et d'incertitudes, de fuites et de retrouvailles, qui font que cette densité ne peut que devenir insupportable au spectateur et conduise à une fin qui lui permette de trouver le repos. Tout ce qui semblait contradictoire se révèle enfin pouvoir cohabiter. Tout se résout en devenant « comme avant ». Comme avant, mais pourtant transformé ; transformé si légèrement qu'on peut alors se dire : pourquoi tant de drames, pourquoi tant de brusques violences, tant d'apaisements provisoires, tant de lentes inquiétudes et parfois tant d'horreurs, pour en arriver là : à une transformation si imperceptible ?

Bon. Me voilà dans le rôle du cinéaste. Je dispose du lieu de tournage. Il me reste à écrire le scénario. Il faudrait qu'il soit question de peinture. Pas trop. Ou bien qu'elle soit un simple arrière-plan, un fond de scène. Ce qui pourrait signifier aussi qu'elle soit le fond du problème ; qu'on semble raconter une autre histoire, mais que la réalité du propos, petit à petit ou brutalement à la fin du film, se révèle être une question de peinture. Il faudrait que le personnage principal soit un peintre qui s'ignore, ou mieux un peintre se trouvant dans la situation de ne

pas peindre : habité par l'idée de peindre, mais ne peignant pas. Supposons donc un peintre emporté dans un mouvement qui à première vue n'a rien à voir avec son art : un mouvement plus grand, plus ample. Un mouvement historique ferait l'affaire, mais pas celui de la petite histoire ; il nous faut de la grande Histoire, de celle qui fait basculer le monde. Croit-on. Car en fait, on le sait maintenant, « tout doit changer pour que rien ne change ».

Mes attentes et divagations dans la carrière Chéret pour en faire le lieu d'un événement majeur m'ont conduit vers le souvenir d'un texte de Louis Aragon. On connaît la passion de Théodore Géricault pour les chevaux. Elle explique en partie son enrôlement dans un régiment de mousquetaires du Roi. Dans son roman « *La semaine sainte* », publié aux éditions Gallimard en 1958, Aragon raconte comment le peintre s'est égaré dans l'aventure d'un « vieux monde en fuite ». Alors qu'il accompagne Louis XVIII s'exilant devant le retour de l'empereur, il assiste, caché dans un fourré, à une réunion de conspirateurs. En découvrant les « autres » il se met à douter de son engagement. La scène se passe durant la fameuse « nuit des arbrisseaux » dans un endroit isolé mais accessible par plusieurs chemins, car les individus pour des raisons de sécurité sont venus séparément et partiront de la même manière. «... *et Théodore se sentait devant la vie, ce soir-là. [...] Arrivé à cette frontière de lui-même où il faut choisir, passer de l'autre côté, étranger désormais à la vie, ou retourner vers elle et s'y plonger, voilà qu'il était pris comme d'une passion des choses à faire. [...] Il allait*

falloir mettre dans tout cela, l'ordre, l'art... Il allait falloir donner sens à tout cela. »

La carrière Chéret se prêterait bien à la mise en scène de ce moment décisif. S'y trouvent des bosquets assurant un couvert qui garantirait le secret de la rencontre et suffisamment de rochers qui serviraient de sièges aux conspirateurs. La réunion a lieu en contrebas de l'endroit où se dissimule Géricault : la carrière fournirait facilement le dénivelé et même des points hauts où des guetteurs pourraient prendre place. Certains chemins d'accès sont bien dégagés ce qui autoriserait des percées visuelles contrastant avec les vues frontales sur les parois rocheuses. Des zones boisées très touffues seraient propices à exprimer au moins un mystère, peut-être une angoisse. Le cirque de la carrière s'ouvre largement sur le ciel : ce contrepoint au couvert végétal indiquerait que la scène s'inscrit dans un monde plus large. Certains plans utiliseraient de subtils contrastes entre lumière et obscurité : de la lumière dans l'ombre et de l'ombre dans la lumière.

Découpage

Présentation du lieu

Extérieur jour (fin de journée).

La scène se passe en juin.

1. Plan moyen fixe. En arrière-plan : le front de taille situé en fond de carrière. Au premier plan : l'herbe d'abord immobile s'anime brusquement sous plusieurs coups de vent.

2. Panoramique circulaire. Brusque démarrage, ralentissement, hésitation puis arrêt de la caméra sur une sombre frondaison.

3. Zoom vers plan large. On découvre l'ensemble du fond de la carrière.

4. Plan fixe : vue du cirque et baisse progressive de la lumière avec la tombée du jour.

Fondu au noir.

Arrivée de Géricault avec son guide

Extérieur nuit, encore un peu de la clarté du jour.

5. Plan moyen fixe. Confusion de branches, de lierre et de différents végétaux.

6. Plan moyen fixe. Le ciel apparaît dans une trouée du végétal.

7. Panoramique en plongée inclinée. Vue sur un chemin au rythme des pas. Sol caillouteux, lierre rampant, branches et brindilles en travers du chemin. Arrivée sur une bifurcation, hésitation, avancée / *Son off : Bruit de pas*. Arrêt de la caméra / *Voix off : « chut ! Attention aux branches »*

8. Plan moyen fixe. Contre-plongée sur des arbres ; certains sont envahis par des plantes grimpantes.

9. Plan moyen. Panoramique vertical vers la cime des arbres. Arrêt sur une trouée dans le feuillage.

10. Plan large. Vue sur le ciel. Passage de nuages / *Son off : bruits de pas... arrêt des bruits de pas*.

La découverte des conspirateurs

Extérieur nuit (pleine lune).

11. Vue sur le sol. La caméra avance au rythme des pas / *Son off : bruit de pas*. *Le bruit des voix se rapproche*.

12. Arrêt de la caméra sur l'ombre portée du végétal sur le sol. La caméra se relève sur un écran végétal.

13. Plan plus large sur une épaisse frondaison. La caméra fouille le végétal et s'arrête sur une vague lueur / *Voix off* : *Le guide* : « *ils sont là, chutttt...* / *Son off* : *bruit lointain de voix confuses.*

Le départ du guide

Extérieur nuit (pleine lune).

14. Plan fixe. Mouvements lumineux : le passage de nuages devant la lune fournit l'obscurité nécessaire au départ du guide / *Son off* : *bruit de pas qui s'éloignent.*

La conspiration

Extérieur nuit (pleine lune).

15. Plan rapproché. Le végétal s'écarte semblant guidé par une main hors champ : on découvre à l'arrière-plan une zone en forme de cirque située en contrebas.

16. Plan d'ensemble sur la zone circulaire. On distingue différents chemins d'accès. Des ombres sur le sol : celles des conspirateurs ? / *Son off* : *bruit animé des conversations, puis au premier plan sonore, voix off* : *lecture d'un extrait du texte d'Aragon : « Il n'y a peut-être pas d'opération de l'esprit qui soit d'abord aussi déconcertante, que d'entrer dans un spectacle, à la comédie par exemple, avec quelque retard, quand on a manqué l'exposition de la pièce, et que tout, des rapports entre les personnages, le lieu où l'on se trouve, la date où l'action se situe, doit être reconstruit par le spectateur à partir d'un mot, d'une attitude, d'un rapprochement, devinés à rebours »*

17. Plan rapproché. Lent panoramique. Inserts en gros plan sur le végétal montrant une grande

diversité de feuilles. La précision de l'image est telle qu'un botaniste pourrait identifier les végétaux / *Voix off* : différentes voix, parfois atténuées par les mouvements du vent, expriment des désaccords. Une voix plus forte domine. Quelques mots émergent : «... citoyen... », «... Brumaire... », «... le pain... », «... trahison... », «... des armes, des armes ! encore se battre ! et contre qui ?... », « ce n'est pas se battre qu'il veut le peuple, c'est manger !... »

Arrêt de la caméra sur des orties. On distingue aussi quelques fleurs, qui sous la lumière lunaire paraissent grises.

Lent fondu au noir.

Le retour vers la peinture

Extérieur nuit (pleine lune), un peu moins sombre.

18. Plan d'ensemble sur l'espace scénique : on distingue les mouvements des ombres projetées des conspirateurs ainsi que des lueurs sur les feuillages / *Son off* : bruits de voix qui peu à peu s'estompent.

19. Plan rapproché. L'ombre portée d'un cheval sur la pierre évoque un dessin.

20. Plan d'ensemble sur la carrière. *Voix off* : lecture d'un extrait du texte d'Aragon : «... pour la première fois Théodore se trouve devant autre chose que lui-même... Voilà qu'il a pour la première fois vu les autres : et c'est là le déchirement, la douleur physique, les autres... [...] C'est cela... il vient d'entrer dans le monde de la tragédie. » *Son off* : Les voix des conspirateurs aux paroles indistinctes se superposent lentement à la lecture du texte, puis brutalement et fortement : « Qui, nous ?

La remontée

Extérieur nuit. La lune a disparu ; les premières lueurs du jour apparaissent.

21. Panoramique en plongée inclinée sur un chemin de plus en plus large : Géricault quitte la carrière. Vue sur un sol de plus en plus minéral. Parfois hésitations sur le chemin à suivre. Avancée de plus en plus rapide / *Son off : bruit des pas sur les graviers*. Arrêt. Mouvement de la caméra vers la droite sur une petite paroi rocheuse : un raccourci ?

22. Plan rapproché. Vue sur un rocher. Mouvement de la caméra indiquant la recherche d'une prise. Arrêt sur rocher. La pierre est recouverte d'une algue noire, gluante, ressemblant à du bitume.

23. Gros plan. Main noircie.

24. Plan rapproché. La main agrippe une dernière pierre et y laisse une trace sombre.

25. Plan général. Les conspirateurs ont disparu. Le jour se lève.

Fondu au noir.

PARC

Dans le parc, tout était ordonné selon un équilibre savant entre quiétude et surprises ; rien des bruits du dehors ne troublait une paix circonscrite aux limites du domaine. Les allées conduisaient des pas légers, crissant sur un gravier dans lequel ils ne laissaient aucune trace. Les bordures de buis circonscrivaient sagement de petites parcelles

fleuries ou de fins tapis d'herbe soigneusement entretenus. Un édicule qu'on découvrait après un égarement dans un bosquet au désordre savamment élaboré, aurait pu accueillir une petite bibliothèque ; un autre ressemblait à un petit kiosque à musique, un autre encore ne contenait rien, sinon un banc de pierre propice à des conversations chuchotées et à des silences approbateurs. Un étroit couloir de verdure pouvait s'ouvrir sur une échappée visuelle portant le regard vers une lointaine lisière annonçant une forêt. Au-delà, invisible, l'espace des laboureurs, des ménagers et des journaliers, c'est-à-dire du labeur.

À l'endroit où le parc rompait sa pente douce pour plonger plus rapidement vers la plaine, se trouvait une sphinge de pierre regardant le château.

Il advint que les travailleurs de la terre, fournisseurs de farine, manquèrent de pain. Ils chassèrent les princes, mais continuèrent à labourer pour les nouveaux maîtres des lieux. Ceux-ci, possédants et industriels, ne se prétendaient plus les astres éclairant le monde, mais il convenait de paraître, et les jardiniers n'avaient pas oublié les manières de planter et de tailler. En quelques siècles, au rythme des fortunes faites puis défaites, le parc changea plusieurs fois de propriétaires, pour être finalement rendu public. Les qualités de ce patrimoine national furent vantées dans des dépliants touristiques et l'endroit fut abondamment visité.

On put à nouveau suivre des promenades, dans lesquelles buis, pelouses, parterres fleuris et pierres

s'organisaient en véritables poèmes paysagers ; rimes et rythmes, ponctuations, échos et résonances, s'ajustaient si bien que des histoires semblaient parfois se raconter, quelques fois nostalgiques.

Par grand soleil des buis taillés en boules projetaient sur le gazon des ombres bien dessinées qui s'allongeaient progressivement au fur et à mesure que le soleil depuis le zénith déclinait vers l'horizon. A l'ouest de grands arbres formaient un écran qui, vers le milieu de l'après-midi, occultait la lumière solaire directe, si bien que l'ombre n'attendait pas le soir pour occuper une grande partie de la pelouse.

Le regard du visiteur tournant le dos au château portait jusqu'à la bande forestière, fermant la perspective. Devant la sombre lisière on distinguait une forme blanche. En s'approchant on comprenait qu'il s'agissait de deux grands blocs de pierre calcaire, plats, épais et inclinés. Les deux ailes de pierre étaient disposées de façon à recevoir la lumière solaire du levant pour l'une, celle du couchant pour l'autre. Elles recueillaient aussi la pluie pour la conduire vers le sombre couvert des arbres où le mince filet d'eau se perdait en les abreuvant.

Des événements, survenus depuis quelques années dans le parc, incitent désormais à penser que l'ordre du jardin n'est qu'une mince pellicule posée sur un monde tourmenté. Il y eut d'abord quelques périodes de modestes désordres, après lesquelles le parc retrouvait sa quiétude et son

ordonnancement originel. Quelques années ainsi s'écoulèrent, puis le parc haussa le ton. On a pu comparer ses sautes d'humeur à des éruptions solaires : après une tempête électromagnétique, les choses et les êtres retrouvent leurs places et rien ne peut laisser croire que tant de forces ont pu se déchaîner. Néanmoins, depuis ces nuits de Walpurgis, au cours desquelles s'affrontèrent des puissances ordonnatrices et destructrices, il faut bien admettre que la volonté initiale du créateur du parc est désormais dépassée par la mise en mouvement inattendue du végétal qu'il avait cru asservir.

L'exemple de la révolte des pelouses est significatif. Sous des appellations multiples (gazon en rouleaux, gazon de placage, dalle de gazon, gazon en bandes, gazon à dérouler, pelouse en plaques, rouleaux de gazon, pelouse à dérouler) on trouve aujourd'hui dans le commerce des pelouses prêtes à poser, en plaques ou en rouleau. Il n'est donc pas surprenant qu'une pelouse puisse parfois se soulever, s'enrouler sur elle-même, se replier pour laisser sur de grandes surfaces la terre mise à nu. Pour des raisons encore aujourd'hui inexplicables, ce phénomène s'est produit spontanément plusieurs fois dans le parc.

Une première fois, il se déclencha en fin d'après midi. Une bande d'herbe et d'humus se souleva doucement sur une longueur de quelques mètres. Parvenue à une bonne hauteur, elle retomba par l'action de son propre poids. Cette chute entraîna l'accentuation du décollement ; il se forma alors un cylindre de terre, ayant en son cœur l'herbe

prisonnière. Grossissant monstrueusement, il se dirigea de plus en plus rapidement vers l'extrémité de la pelouse, pour s'immobiliser brutalement contre une balustrade, qui fort heureusement résista à cet assaut. La grande pelouse se trouva lacérée d'une balafre de terre fraîche, que le soleil déclinant n'eût pas le temps d'assécher. La nuit fut propice au mouvement inverse, car au petit matin, le large ruban de gazon, avait retrouvé son allure de tapis, couvert de rosée. L'herbe à l'endroit de la catastrophe éphémère dépensa sa force à se redresser, si bien que pendant les premières heures de la matinée on a pu distinguer, au travers de la pelouse, une grande bande d'un vert un peu différent, et penser qu'il s'agissait peut-être de l'œuvre d'un jardinier, amateur d'art et de géométrie. Sans plus de brusqueries, mais de façon imprévue, d'autres endroits bénéficièrent du même effet, si bien que le parc devint un lieu de curiosité, dans lequel les visiteurs pouvaient espérer assister au phénomène. Les malchanceux écoutaient les récits des rares privilégiés, dont les visites assidues avaient été récompensées.

Le drame qui conduisit à la fermeture du parc au public est survenu brusquement, sans aucun signe avant-coureur. De plusieurs endroits à la fois et dans un grand désordre, des étendues petites et grandes de gazon se soulevèrent très haut, retombèrent pour éclater au sol en mottes éparses. À d'autres endroits, c'est le sol qui ondula en éminentes vagues avant d'exploser en gerbes de terre et de végétal. Rien ne semblait pouvoir arrêter le soulèvement cataclysmique du sol qui s'étendit à

tout ce que le parc contenait de pelouses disciplinées par la tondeuse.

Pour le verger, ce fut différent. C'est une violente tempête qui brisa des ramures et inclina des troncs. Les branches mutilées ou courbées en arc d'ogives restèrent en place pour se dessécher lentement, offrant un support à un lierre opportuniste, qui les entortillât de circonvolutions vivantes, s'épaississant et enveloppant entièrement le bois mort des fruitiers.

Les buis choisirent l'outrance. En amplifiant les formes acquises par la taille, les étroites bordures devinrent murets, puis murs. Une fois parvenus à l'état de murailles infranchissables ils s'épaissirent irrégulièrement en boursouflures ventripotentes ou en excroissances éloquentes. Les buissons, que l'art topiaire avait contenus en modestes sphères, enflèrent au point de se rejoindre, de s'affronter, de se déformer et de trouver un équilibre, par le jeu des pressions simultanées, puis d'occuper tout l'espace de volumes dodécaédriques, parfaitement jointifs. De cette canopée, quelques gesticulations de branches s'enhardirent à s'élever encore plus haut, tandis que les dessous s'éclaircissaient en sombres sous-bois d'une forêt miniature.

Les parterres fleurirent, mais en fleurs géantes dont les lourdes corolles, prenant leur autonomie, basculèrent au sol, s'y regroupèrent et se laissèrent emporter vers les bassins, qui accueillirent cette joyeuse et fragile armada, pour des joutes florales, qui poussèrent à la noyade des parterres entiers de tulipes, de narcisses, de lys et de coquelourdes.

À l'approche de la mauvaise saison, les agrumes en pots, remisés dans l'orangerie, bénéficièrent d'un répit de courte durée. Mais au premier froid, un courant d'air (ou une onde malveillante), poussa un premier pot, qui en poussa un second, qui se jeta sur le suivant. Ainsi en cascade, tous les pots se bousculèrent, frénétiquement. Les plus gros, parce que lourds, restèrent en place, mais se brisèrent en exposant à l'air des mottes tapissées de fragiles racines. Orangers, mandariniers citronniers et bergamotiers s'entassèrent en désordre, libérant quelques fruits promis à la pourriture ou au dessèchement.

Ces bizarreries végétales n'étonnèrent pas la sérénité de l'impassible sphinge, que les ailes atrophiées et les griffes arrimées dans la pierre maintenaient dans une immuable position.

VERGERS

Le petit carnet acheté au marché aux puces de Genève, au printemps 2009, semblait ancien. Anodin aussi, puisqu'apparemment vierge de toute écriture. J'ai d'abord pensé qu'il aurait pu devenir un compagnon agréable de voyage. En le feuilletant j'ai rapidement découvert qu'il contenait, sur quelques pages, des listes détaillées d'arbres fruitiers de différents vergers de Suisse. L'une des pages est datée du 22 avril 1896. Les arbres sont

soigneusement localisés, numérotés et désignés par les variétés précises de pommes et de poires qu'ils portent : Reinette de Hollande, Belle de Pontoise, Calville de Douai, Reinette grise d'hiver, Pigeon d'Oberdieck, Beurre superfin, Conseiller de la cour, Bon chrétien William, Louis Bonne, Beurré Hardy, etc. On peut penser que ce carnet appartenait à un arboriculteur soucieux de bien entretenir son patrimoine et peut-être de le compléter de variétés nouvelles. Il lui fallait donc inventorier précisément l'existant pour que de savants équilibres soient maintenus, que les productions fruitières d'été, d'automne et d'hiver soient bien représentées.

Des vergers « hautes tiges » ceinturaient autrefois les villages du pays genevois. Quelques indices auraient pu me permettre d'en localiser certains, décrits dans le petit carnet. J'ai pensé dans un premier temps prendre le risque du voyage, mais j'ai craint de ne retrouver que des endroits autrefois horticoles, de me perdre dans des rues de villages ou de villes d'aujourd'hui, de routes occupant désormais l'espace élargi de vieux chemins.

Habitué du marché aux puces de Genève, j'ai discuté quelques semaines plus tard avec le brocanteur qui m'avait vendu le petit carnet, et nous en sommes venus à parler de ces vergers genevois qui autrefois accueillait une bien plus grande variété d'espèces fruitières que les cultures actuelles. Nos centres d'intérêt communs nous ont entraînés dans une longue discussion dans laquelle il fut question de biodiversité, de « l'agriculture contractuelle de proximité », des « jardins de cocagne » et des différentes façons de préparer des tartes aux fruits. Nous en sommes venus à parler de

l'intérêt que les peintres ont porté au thème du verger. Nous étions d'accord pour penser que ceux de Barbizon avaient préféré les sous-bois ou les vaches pâturent, que les impressionnistes ne les avaient pas négligés et que Van Gogh les avait peints fébrilement en fleurs. Mon ami brocanteur se souvint alors avoir en sa possession un petit carton contenant des dessins d'arbres ressemblant à des fruitiers. L'encre sépia leur donnant un caractère désuet lui laissait espérer qu'ils étaient anciens. Dans l'attente de pouvoir en déterminer l'auteur, il ne les avait pas mis en vente. Il proposa de me les montrer, pensant sans doute que mon regard et mes quelques connaissances en histoire de l'art pouvaient orienter ses recherches. Nous avons reporté à la semaine suivante, à la fermeture du marché, le moment de nous retrouver pour examiner ensemble les dessins. Le petit restaurant, dans lequel les brocanteurs se retrouvent une fois la marchandise remballée est propice aux discussions, mais pas aux discrètes expertises. Nous nous sommes donc retrouvés dans un bistrot plus éloigné de la place de Plain Palais. Dans l'arrière-salle, avant que notre déjeuner ne salisse la nappe, les dessins furent sortis un par un du carton. J'ai réagi avec la passion mesurée qui convient quand on espère devenir l'acquéreur d'un bien. Il a ensuite rangé les dessins dans le carton et nous avons bu à notre connivence. La confiance s'étant instaurée, je lui ai proposé de photographier les dessins pour les étudier tranquillement ; pour les comparer peut-être à d'autres dessins à découvrir dans des bibliothèques ou les cabinets de dessins de quelques musées. Le temps dont je disposai me

permettait de me charger de cette recherche, et au-delà, d'imaginer des corrélations possibles entre l'inventaire d'un arboriculteur et le regard d'un artiste.

Je disposai donc des reproductions de dessins à l'encre bistre figurant des arbres fruitiers de haute tige. Dans quelques-uns, peu nombreux, les arbres sont alignés comme dans un verger, mais la plupart du temps ce sont des arbres isolés qui sont représentés. Les dessins d'arbres regroupés par trois ou quatre et alignés ont pu servir de préalable à une étude plus systématique, consacrée à des arbres isolés. J'ai choisi d'étudier uniquement cette série de cinquante-quatre dessins.

Ils sont caractérisés par le fait que, systématiquement, des étais soutiennent les branches alourdies des fruits trop abondants, mais les fruits ne sont jamais représentés. Le tronc est incliné soit vers la droite, soit vers la gauche. Il est parfois vertical. Dans quelques vues plus rapprochées, la surface du papier est divisée en deux surfaces presque égales : au-dessus, la masse du feuillage en pleine lumière ; au-dessous, la part d'ombre et le jeu graphique des étais et du tronc. Cette composition d'obliques est savamment équilibrée par l'amorce de quelques branches.

L'inventaire précis de cet ensemble de dessins m'a permis d'établir que le peintre n'y figurait pas des variétés précises d'arbres fruitiers. J'ai entrepris alors de classer ces dessins par catégories uniquement fondées sur des critères graphiques : l'inclinaison du tronc, la position des ombres, la forme du houppier. Je me suis alors rendu compte

que la totalité des dessins était réalisée à partir de variables simples : tronc vertical ou incliné (vers la droite ou vers la gauche); houppier d'allure symétrique ou asymétrique (alourdi à gauche ou à droite); source solaire au zénith ou latérale (lumière provenant de la gauche ou de la droite). Vingt-sept dessins auraient suffi pour explorer la totalité des combinaisons possibles de ces trois variables appliquées à trois éléments. La présence de cinquante-quatre dessins dans la collection laissait supposer qu'elle pouvait se diviser en deux parties. En classant les dessins, il me fut en effet facile de me rendre compte qu'à chaque dessin correspondait un double, symétrique, comme vu dans un miroir. Mais je ne parvenais pas à donner une explication à cette parité, ni à identifier d'autres différences dans les dessins, qui auraient pu m'orienter vers une autre variable, cachée.

Il arrive qu'après avoir réuni des documents, émis différentes hypothèses, on se trouve dans ce qui semble une impasse, avec le sentiment qu'il manque une information qui pourrait nous orienter vers la bonne piste, qu'il faudrait à nouveau inspecter les documents, à la recherche du détail qui serait passé inaperçu. Je pouvais aussi rapprocher la variable introuvable du fait que seules les premières pages du carnet étaient occupées par la description des vergers. Les pages suivantes étaient vierges laissant supposer, soit la fin d'un inventaire, soit la disparition du scripteur lui-même. On pouvait aussi imaginer que le petit carnet, facilement transportable dans une poche, n'avait

servi qu'à prendre des notes sur place, destinées à être retranscrites ensuite sur un registre, où intégrées dans une étude approfondie sur les vergers suisses. Ces hypothétiques documents auraient pu constituer le chaînon manquant entre le carnet et les dessins, mais les recherches auraient constitué un travail au-delà de mes possibilités.

Dans ce genre de situation, une autre solution consiste à simplement attendre, à s'ouvrir à un événement incertain (même mineur) qui pourrait survenir : une rencontre, une découverte, un rapprochement surprenant entre deux faits, que le hasard seul ne peut expliquer. Une telle attente, demande peu d'efforts : il suffit de se mettre dans la situation de faire attention ; une attention modérée et surtout non orientée, car un simple protocole, un cahier des charges, même sommaire, pourrait, en balisant trop le chemin, fermer à nouveau des portes. C'est ainsi, en ne cherchant rien, qu'il m'est souvent arrivé de trouver, non pas directement la réponse, mais l'objet, l'image, ou le fragment de texte, apparemment incongrus, qui peuvent se révéler, en les rapprochant d'autres objets, textes ou images, porteurs de significations.

De longs mois passèrent, consacrés à oublier les vergers, le carnet et les dessins, et à retrouver néanmoins mon ami brocanteur, pour parler d'autres choses.

Le hasard fit, qu'en devant ranger ma bibliothèque, pour libérer de la place destinée à accueillir des livres nouveaux venus, j'ai retrouvé des albums feuilletés à l'époque de mes premiers

mots déchiffrés. Ces livres contenant beaucoup d'images et peu de mots, il fallait que les images racontent beaucoup. Les pédagogues, voulant certainement aiguïser le regard des jeunes lecteurs, y introduisaient parfois des objets ou des personnages invisibles au premier coup d'œil. L'enfant voyant un lapin au premier plan de l'image, devait chercher le chasseur caché dans l'image. Il fallait alors scruter les nuages, secouer du regard les feuilles, retourner le livre dans tous les sens pour faire rouler les gros rochers. Ainsi on pouvait faire apparaître le chasseur (et parfois le fusil). L'avoir trouvé une fois, permettait de le voir toujours ; le jeu ne pouvait donc perdurer qu'avec des images nouvelles.

C'est en portant ce regard ludique sur la collection de dessins que j'ai trouvé la nature de la variable cachée, l'explication de l'importance donnée au feuillage, et la raison de l'absence de fruits. Un premier visage découvert dans le modelé d'un houppier m'incita à en chercher d'autres. J'ai pu ainsi dénicher dans chaque arbre des visages très différents, et me rendre compte qu'à chaque tête souriante et avenante, trouvée dans un arbre, correspondait dans l'arbre du dessin symétrique, le même visage, mais rabougris et grimaçant. De véritables trognes !

Il ne m'en fallait pas plus pour penser aux trognons, qu'on jette, une fois la pomme croquée, et me souvenir d'une artiste qui sculptait des têtes dans des pommes, puis laissait se dessécher ces trognons : les visages brunissaient d'abord puis se plissaient, se racornissaient, se tordaient, se

contractaient, et se ratatinaient, dans les rictus les plus inattendus.

On peut penser que le dessinateur a voulu, avec humour, donner figures aux appellations des pommes et des poires. Il n'a donc pas figuré de fruits dans les feuillages des arbres fruitiers, mais y a caché des sortes de Janus à deux visages : les portraits, plaisants d'un côté et rebutants de l'autre, de Reinette de Hollande, de Belle de Pontoise, de Reinette grise d'hiver, du Conseiller de la cour, et du Bon chrétien William.

JARDIN BOTANIQUE

Les plantes, par définition, sont des végétaux plantés dans le sol, mais les nécessités scientifiques obligent parfois à les extraire de leur milieu naturel pour enrichir des herbiers ou doter des jardins botaniques. Par nature, ces jardins de connaissances, présentant l'organisation phylogénétique du monde végétal, reconstituant des écosystèmes, dévoilant quelques allusions ethnobotaniques et conservant des espèces menacées, accueillent des végétaux du monde entier ; en conséquence, ils évoquent le voyage. Les transports d'aujourd'hui par avion sont rapides et les plantes vivantes n'ont à supporter qu'un bref séjour hors sol. Il en était autrement, quand il leur fallait résister à un long voyage en bateau. En

mars 2005, une exposition consacrée à l'expédition de Jean-François de La Pérouse secondé par Paul Antoine Marie Fleuriot, vicomte de Langle a été présentée dans le cadre du 3e festival des Camélias, à Guingamp, non loin du lieu même de la naissance du vicomte, (le 1^{er} août 1744), au château de Kerlouët à Quemper-Guézennec, en Côtes-d'Armor. Cette exposition présentait des reconstitutions de caisses, boîtes et paniers adaptés au voyage des plantes par bateau (réalisées à partir d'aquarelles de Duché de Vancy, datées de 1785 et conservées à Paris à la Bibliothèque Mazarine). Pour survivre à ces longs mois de navigation, les plantes (comme les marins) avaient besoin de lumière, d'air et d'eau. Il fallait également les protéger des chocs, ainsi que des effets du roulis et du tangage. Selon que les plantes étaient tapissantes, retombantes, hautes ou grimpantes, elles étaient transportées dans des petits bacs surmontés d'arcades en tiges de saule ployées ; dans de simples tonneaux ; dans des coffres aérés par de petites trappes et dont le couvercle formait deux plans inclinés grillagés ou vitrés ; dans des paniers en osier dont les montants disproportionnés étaient rassemblés et ligaturés à leur extrémité pour former une sorte de petite volière.

Les deux navires de l'expédition la Pérouse disparus dans le pacifique ne purent conduire à bon port les plantes récoltées, mais on imagine assez bien les arrivées d'autres bateaux, les déchargements des précieuses cargaisons, puis les ultimes transports vers les serres ou les sols de

plein air de jardins botaniques, lieux d'acclimations dans de nouvelles terres.

Durant leur séjour dans les petites volières, certaines plantes ont pu s'imaginer un destin aventureux et saisir l'occasion de certains transbordements pour tenter des évasions. Le fait a dû se produire plus d'une fois et les jardiniers chargés des opérations de transfert ou de dépotage, ne se sont certainement pas vantés d'avoir laissé s'échapper les plantes volages. Certains auront peut-être tenté de capturer les fugitives en installant des pièges destinés à attirer les oiseaux, mais les regards aériens portés par les plantes volantes sur leurs congénères restées en terre ne les incitèrent pas à les rejoindre. Plutôt que d'avouer leur intention et leur maladresse, les jardiniers auront choisi de déclarer les spécimens végétaux morts ou invalides. Aucun témoignage ne nous est donc parvenu concernant les envols de plantes. On peut simplement constater que l'habitude a été prise depuis, de ne plus ouvrir en plein air les habitacles utilisés pour le transport des végétaux.

Les jardiniers greffent, hybrident et acclimatent. De nombreuses plantes exotiques acclimatées chez nous depuis longtemps semblent d'ici depuis toujours. Elles furent pourtant d'abord curieuses, dans le sens où leurs formes ou leurs couleurs devaient intriguer. Un jardin botanique se doit aussi de conserver des espèces rares, parfois menacées de disparition. Cette rareté peut générer une protection légale, mais aussi des convoitises. Il n'est pas rare que de tels végétaux disparaissent des

collections publiques pour satisfaire des intermédiaires cupides et des amateurs attachés à jouir seul d'une passion devenue privilège. Combien de rarissimes orchidées ont-elles ainsi disparu de serres tropicales ouvertes au public ? Pourquoi n'a-t-on pas, dans ce cas, envisagé la thèse d'une fugue, d'un impérieux besoin de rejoindre une lointaine canopée. Volées ? Ou envolées, parce que curieuses ?

Partir, abandonner une étiquette fixant un patronyme est un désir légitime. Certaines graines disposent d'ailettes pour être disséminées au plus loin ; la nature a doté certaines fleurs de larges pétales, si larges qu'elles semblent des ailes. Pourquoi des plantes disposant des moyens de prendre l'air se priveraient-elles du plaisir de virevolter, de se laisser transporter, de profiter de courants ascendants pour s'élever.

Il est difficile, en parcourant les parcelles d'un jardin botanique, de repérer les plantes candidates au départ. Aucune ne dévoile son projet, toutes dissimulent leurs préparatifs. La discrétion s'impose en effet pour stocker suffisamment de sels minéraux pour s'alimenter durant un voyage dont la durée est difficile à maîtriser et pour se détacher peu à peu du sol, jusqu'à ne garder qu'une fragile attache, qu'il suffira de rompre le jour du grand départ. Les évasions en groupe étant plus risquées, ce sont généralement des individus isolés qui disparaissent. Si la colonie est importante, le jardinier ne remarquera rien, l'espace libéré étant rapidement occupé par les plantes voisines.

Mon hypothèse des plantes fugitives ne pouvant être étayée par aucun témoignage fiable, je m'apprêtais à l'ajouter à ma collection de divagations naturalistes, quand la découverte d'un document dans les archives du jardin botanique de Neuchâtel, m'apporta la confirmation que je n'étais pas le premier à l'avoir émise. Il s'agissait d'une planche joliment coloriée à l'aquarelle (non datée, ni signée) présentant le projet d'une volière à plante, entourée de pièges à plantes volantes inspirés des pièges à oiseaux de « *l'Atlas du Second Voyage de Pallas ou Voyage entrepris dans les Pays Méridionaux de l'Empire de Russie pendant les années 1793 et 1794* ». À ma connaissance cette volière n'a jamais été réalisée.

MONTAGNE

La première fois, le phénomène eut si peu d'ampleur qu'il passa presque inaperçu. S'il avait débuté par des manifestations plus imposantes, des mesures auraient pu être prises plus tôt. Les deux versants des Pyrénées n'auraient pas subi les dommages visuels qui ont entraîné pendant tout un été d'importants déplacements de population. L'événement prit rapidement une telle ampleur qu'il fallut aux pouvoirs publics prendre des décisions qui mirent en péril de fragiles équilibres sociaux et économiques, autant du côté de l'Aragon que du Béarn.

Il est difficile de relater objectivement les faits dont il reste peu de traces sinon dans la mémoire

des habitants de la région, et d'en donner une explication rationnelle. Les experts qui se sont penchés sur le problème ont constaté que les principales villes concernées sont situées de part et d'autre des Pyrénées, à peu près à distance égale de la ligne de crête et sur la même verticale des longitudes. Pour eux, cette donnée semble primordiale, même s'il n'est pas justifié de la considérer comme une cause directe du phénomène.

*

Tout a commencé au solstice d'été. A la nuit tombée, de chaque côté de la montagne des feux furent allumés selon des traditions dont on sait qu'elles visent moins à célébrer l'astre moteur de tout qu'à triompher des ennemis souterrains. Le phénomène s'est produit pour la première fois le lendemain et n'apparut qu'aux habitants matinaux : aux premières lueurs de l'aube plusieurs sommets des Pyrénées avaient disparu, remplacés par une sorte de lumière argentée. Moins d'une heure plus tard, avant même que quiconque ait pu se rendre sur les lieux pour évaluer la réalité de la disparition, tout fût rentré dans l'ordre.

Certains évoquèrent l'antique Pyrène au corps placé sur un immense bûcher dont le feu s'était propagé aux massifs montagneux, y faisant couler l'or et l'argent. D'autres, contestant cette vision étymologique attribuèrent au phénomène une cause géologique ou météorologique.

Dans les jours qui suivirent, d'autres morceaux du paysage disparurent, puis réapparurent, au gré des

heures brumeuses du début de la journée. Ce furent d'abord des flancs escarpés de la montagne, des alpages entiers, puis certaines places urbaines de Pau, de Saragosse ou de Huesca, sur lesquelles on a craint un moment de ne pouvoir y installer le petit marché du samedi matin. Les plus belles perspectives vantées par tant de cartes postales furent escamotées le temps d'un petit-déjeuner. Les dernières disparitions de paysages sont datées du début du mois de septembre. Et tout aurait pu en rester là.

Une nouvelle inquiétude survint à la lecture d'ouvrages appartenant à la plus ancienne bibliothèque de la ville de Saragosse. Ils contenaient jusqu'alors des images, associées aux textes décrivant les versants sud des Pyrénées. Les illustrations s'y sont peu à peu estompées au point de devenir d'abord pâles, puis inexistantes. Chaque lecture semblait accentuer la progression vers leur disparition complète. Seuls subsistaient (quand ils existaient dans l'image) des personnages ainsi que leurs indispensables vêtements et les accessoires nécessaires à leur activité. Le bibliothécaire ne put fournir la moindre explication à ce phénomène catastrophique qui l'avait conduit dans l'urgence à interdire la lecture des ouvrages concernés. Le même constat ayant été fait dans les bibliothèques de Huesca et de Pau, une solution temporaire fut mise en œuvre : elle consista à protéger sous un épais papier noir chaque figuration d'un paysage des Pyrénées. Il fut difficile de vérifier l'efficacité de ce travail fastidieux, car soulever le cache aurait aggravé la destruction de l'image protégée. Les lecteurs peu à peu s'habituaient à trouver

seulement dans les mots les évocations des montagnes. Aucun ne s'est plaint de faire ainsi danser ensemble, rêve et mémoire. Rien de bien grave en somme, jusqu'au jour de l'effacement des premiers mots. On put croire d'abord à une mauvaise plaisanterie ; « cime » pouvait disparaître, puisque « sommet » restait ; « pente » remplacée par « déclivité » perdait un peu de naturel, mais aucun géographe ne s'en offusqua ; avec « ravin » (disparu en même temps que « ravine ») apparurent les premières difficultés : « vallée », « vallon », « val » firent mal l'affaire, car de trop grande taille ; « combe » et « gorge » disaient autre chose ; « échancrure », « sillon » : trop petits ! Quand « herbe », « herbage » et « pâturage » furent gommés en même temps, ce fut la catastrophe. Des pans entiers de textes littéraires, des carnets de voyage et des comptes rendus d'études, perdant leurs substantifs, se liquéfiaient en d'incompréhensibles et plates phraséologies. La poésie souffrit plus encore.

Les pierres des chemins, les pentes des sierras et les silhouettes des hauts sommets continuaient d'être parcourus et contemplés, mais petit à petit, personne ne s'émouvant plus par l'image ou par l'écrit de si beaux paysages, ils risquaient de perdre l'intérêt d'être regardés. Définir les mesures à prendre nécessitait de comprendre, sinon la cause, au moins les mécanismes de ces disparitions.

*

J'entrepris dans un premier temps d'établir une liste des lieux disparus puis réapparus durant la

première phase du phénomène. Les interrogatoires de quelques témoins directs ont mis en évidence un fait particulièrement intéressant : les absences momentanées n'étaient pas constatées par toutes les personnes présentes sur place. Ainsi, un fragment de paysage montagnard ou urbain pouvait disparaître pour un observateur mais pas pour d'autres se trouvant pourtant à quelques mètres de lui. Pour assister aux fugitives disparitions il fallait non seulement se trouver dehors aux premières lueurs du soleil, mais aussi s'installer en un point de vue très précis, si précis que le moindre déplacement suffisait à faire disparaître la disparition.

Je pus réaliser une série de photographies de ces lieux d'émerveillement dans l'espoir d'y trouver des points communs pouvant donner consistance à une explication. En vain. J'étais résolu à conserver en archives ces documents et à conduire ma vie vers d'autres préoccupations quand une rencontre bouleversa pour longtemps la notion que j'avais des effets de la peinture. Elle eut lieu dans une galerie d'art, l'été qui suivit celui des événements (qui fut celui-là tout à fait serein). J'y retrouvais les endroits apparaissant et disparaissant que j'avais répertoriés ! Cette troublante similitude justifiait pleinement d'interroger l'auteur des tableaux qui ne se livra qu'après être convaincu que je tairai son nom dans la relation que je pourrais faire de son récit.

Comme à son habitude, il s'était rendu en Béarn pour y passer l'été et y réaliser en extérieur de petites ébauches de paysages qu'il emportait furtivement pour construire dans la paix de son

atelier des peintures de grand format. Comme tous les ans, après avoir saisi sur le vif le versant béarnais des Pyrénées, il chercha d'autres couleurs et d'autres lumières du côté aragonais et poussa jusqu'à Huesca puis Saragosse pour compléter sa collection de paysages de montagne par quelques vues de ville. À chaque fois le même rituel se reproduisait : l'installation du chevalet en plein air dès le lever du jour, (car il affectionnait cette heure où les formes naissent de la lumière orientale) ; la mise en forme de la composition ; puis rapidement les couleurs posées. Il quittait au plus vite le lieu de la saisie du paysage, pour ne pas être dérangé par les touristes qui ne manquent pas, plus tard dans la matinée, d'arpenter les lieux que recommande l'insouciance des vacances estivales. Ne peignant jamais deux fois le même endroit, il lui fallut quelques jours pour soupçonner une relation entre les disparitions momentanées de paysages et son modeste travail de peinture. Il n'abandonna pas pour autant la capture des motifs, voulant vérifier la réalité de la relation de cause à effets, qui faisait que chaque chose peinte par lui, disparaissait chaque lendemain, à la même heure et pour le temps qu'il avait mis à la saisir. Une fois ce constat établi, il voulut choisir des sujets plus difficilement escamotables qu'un paysage lointain qu'une brume parfois estompe et décida de s'approprier des places publiques, des monuments même, et de plus en plus importants. Il ne s'arrêta qu'effrayé par l'ampleur des effets produits qui commençaient à le rendre suspect et quitta discrètement la région au tout début du mois de septembre.

La confiance qu'il m'avait accordée m'encouragea à le questionner sur ses propres hypothèses concernant les mécanismes pouvant expliquer le phénomène qu'il avait déclenché. Ses explications centrées sur le fait que les matériaux de la peinture sont extraits du milieu naturel me laissèrent perplexe.

*

Après avoir cherché à comprendre le comment des événements à partir des points de vue, je pris la résolution de me diriger vers les lieux regardés. Je pensais que l'explication pouvait se trouver dans la relation entre voir et être vu et que la disparition, même momentanée, de l'objet regardé pouvait trouver son origine dans une sorte de phase de transfert, ou dans une perte associée à un gain. En effet, le paysage devenu image peinte se multiplie en se déplaçant, s'enrichit des regards qui, toujours et partout, le reconstituent. Loin de chez lui, il est aimé et chargé de tant de significations que perdre sa matière pour gagner autant de possibilités d'existence peut sembler a priori très avantageux.

Le jardinier, rencontré aux abords du château de Pau, me raconta comment il s'était intéressé à la mésaventure du peintre. Il m'expliqua pourquoi, de son point de vue, peindre un paysage, c'est-à-dire jouer du trompe l'œil de la perspective ou de l'émotion d'une impression lumineuse, est inférieur au jardinage : Certes la matière picturale peut être rebelle et se soumettre difficilement à la vision du peintre, mais une fois mise en œuvre, elle est d'une relative stabilité, (pour peu que le peintre dispose

d'une bonne connaissance de la composition des médiums et de la succession des couches picturales). Le jardinier lui, n'est jamais assuré que sa composition ne subira pas les conséquences de diverses intempéries. Il doit tenir compte de la poussée végétative et du cycle des saisons. Il crée en fait les conditions d'une œuvre future dont il accompagne la continuelle transformation.

L'hypothèse du jardinier était que la réalité paysagère pouvait disparaître par manque de liens. Elle fut confirmée par un autre jardinier rencontré en Aragon : Vous comprenez, il y a plus de cohésion dans les touches de peinture que dans les différentes parties du paysage réel [...] Le paysage peint se construit le plus souvent à partir d'un point de vue unique alors que le paysage parcouru se construit avec une multiplicité de points de vue [...] Ayant à choisir d'appartenir à un monde ou à un autre le paysage s'oriente naturellement vers la position la plus stable : celle de la peinture... Les jardiniers me parlèrent alors de ligatures (car ils avaient l'habitude d'assurer le maintien du greffon qu'ils aboutaient sur le porte-greffe) et d'anamorphoses, car les perspectives accélérées ou ralenties ont souvent été utilisées dans les jardins classiques ou baroques : La perspective anamorphique est beaucoup plus sophistiquée [...] elle permet de créer des fantômes optiques [...] des formes qui n'existent pas sont pourtant vues...

J'entrepris donc d'écorcer soigneusement des branches de chêne, de châtaignier ou de hêtre puis d'en supprimer jusqu'à la plus petite ramification et enfin de les assembler bout à bout au moyen d'entailles à mi-bois maintenues par des ligatures

en ficelle de chanvre. Durant l'automne qui suivit les disparitions des paysages, il a suffi d'installer dans le parc du château de Pau le dessin sinueux et continu de ces branches peintes d'argile blanche, reliant solidement bosquets et hautes futaies, buissons et pelouses, allées et parterres.

Dès le printemps, j'utilisais les techniques de l'anamorphose en disposant des branches, peintes par endroits, de telle sorte que ce qui apparaissait un désordre incongru au milieu d'une pelouse devenait, d'un point de vue unique, une forme parfaite n'existant que sur la rétine des promeneurs. Ainsi reliés optiquement au jardin ils garantissaient, par leurs regards, l'ordre et la stabilité du lieu.

Pour se prémunir de toute réitération des fameuses et fâcheuses disparitions, les mêmes opérations furent réalisées à Saragosse et à Huesca. Des cercles anamorphiques furent disposés à plusieurs endroits. Places et jardins publics, falaises, sierras, tout ce que les villes et leurs alentours contenaient de plus pittoresque fut attaché, cousu, soudé et solidement arrimé au moyen de grandes ondulations de branches blanchies au soleil. Les arabesques disparaissaient parfois en terre, s'accrochaient aux arbres, enlaçaient ou traversaient un bâtiment, plongeaient dans une eau courante ou dans le miroir d'un bassin. De part et d'autre de la frontière justice fut ainsi rendue aux regards et aux lieux. Si bien que les mots et les images réapparurent dans les livres.

NOTES

CONTES PAYSAGERS

SOL

1. Il s'agit du château d'Epoux-Bézu en Picardie, dans lequel Ramuntcho Matta a créé le centre Lizières.

LISIÈRES

Ce texte, publié en ligne en juillet 2012 dans le N° 12 de la revue TK21, contient des bribes d'une conférence donnée à la Loge de la concierge à Paris le 24 septembre 2008 et dont le texte complet a été publié dans « Hommage aux marges », inédits thésaurisés et introduits par May Livory, éditions Le bruit des autres & Barde la Lézarde, 2012.

D'autres fragments sont puisés dans un témoignage recueilli en 2010 par Xavier Bazot dans le cadre du projet « Regards croisés sur la carrière Chéret » conduit par le Conservatoire d'espaces naturels de la région Centre.

CARRIÈRE

Ce récit est extrait d'un texte publié en 2012 sous le titre « Le peintre et l'écuyère » dans « Regards croisés sur la carrière Chéret », ouvrage collectif, préfacé par Gérard Laplace, édité par le Conservatoire d'espaces naturels de la région Centre.

MONTAGNE

Sous le titre « Cinquième conte pictural » ce texte est l'un des « Contes picturaux » publiés aux éditions Materia prima en 2005, sous la direction de Thérèse Vian.