



**HAL**  
open science

# Le Tableau de la géographie de la France : au prisme et à l'écoute des images

Danièle Laplace-Treyture

► **To cite this version:**

Danièle Laplace-Treyture. Le Tableau de la géographie de la France : au prisme et à l'écoute des images. Cahiers de géographie du Québec, In press. halshs-03934317

**HAL Id: halshs-03934317**

**<https://shs.hal.science/halshs-03934317>**

Submitted on 11 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Le Tableau de la géographie de la France : au prisme et à l'écoute des images**

Mots-clés : *Tableau* de Paul Vidal de La Blache ; relations texte / images ; Roland Barthes ; photographie ; écriture ; lecture

Résumé : Croisant l'intérêt des géographes pour le versant discursif de la pensée et celui, grandissant, pour les images (linguistiques, mentales ou iconographiques), on se propose ici de revisiter les relations texte-images à l'œuvre dans le *Tableau de la géographie de la France* à la lumière de *La chambre claire. Note sur la photographie* de Roland Barthes (1980) sur l'image photographique. Notre hypothèse est que l'image photographique (son *modus operandi* selon Barthes) permet d'éclairer un type de lecture/regard qu'instaure le *Tableau de la géographie de la France*. C'est bien ici l'expérience géographique d'un sujet lecteur-spectateur du *Tableau* que je souhaite appréhender, dans un dialogue avec les images, comme pédagogie de la relation individus-lieux et conduite de soi dans le monde.

Keywords : *Tableau* de Paul Vidal de La Blache ; text / image relationships; Roland Barthes ; photography; writing; reading

Summary : Crossing the interest of geographers for the discursive side of thought and that, growing, for images (linguistic, mental or iconographic), we propose here to revisit the relationships text-images at work in the *Tableau de la géographie de la France* in the light of *La chambre claire. Note sur la photographie* by Roland Barthes (1980) on the photographic image. Our hypothesis is that the photographic image (its *modus operandi* according to Barthes) makes it possible to highlight a type of reading / glance established by the *Tableau*. We want to understand the geographical experience of a Subject who is a reader-spectator of the *Tableau*, through a dialogue with images, as a pedagogy of the relation between individuals / places and self-leadership in the world.

« Commence alors une grande promenade... »  
Pierre George (1994 : 11), à propos du  
*Tableau de la géographie de la France*  
de Paul Vidal de la Blache

## INTRODUCTION

Débats et initiatives autour de l'anthropocène accordent une place importante à la capacité des individus et des sociétés à imaginer d'autres manières d'être au monde et de l'habiter. Le défi, politique, culturel au sens large, questionne nos modes mêmes de représentations (littéraires, artistiques, scientifiques) dans leur aptitude à nourrir nos imaginaires géographiques, à nous faire voir du nouveau, à nous ouvrir vers des possibles. Texte à la fois littéraire et scientifique, quelle place peut encore avoir la lecture du *Tableau de la géographie de la France* de Paul Vidal de La Blache dans la compréhension de ces liens complexes tissés entre les hommes et les lieux ? Incontestablement, une part de la description géographique de la France présente dans le *Tableau* est datée. Pourtant, avec Julien Gracq (1978), je dirais que s'il est devenu historique, le *Tableau* n'a pas vieilli.

Au seuil de cet article, il me semble qu'on peut s'accorder sur le fait que lire le *Tableau de la géographie de la France*, c'est tout à la fois feuilleter un texte et parcourir un album d'images. Les descriptions de lieux et de paysages y abondent : on est constamment invité à regarder, apercevoir ou embrasser du regard... Vidal multiplie les angles de vue nous ouvrant sans cesse, au propre comme au figuré, vers de nouvelles perspectives sur les paysages et les articulations régionales de la France. Le propos qui suit interroge autant le plaisir pris à la lecture du *Tableau*, que l'habileté d'une écriture, celle de Paul Vidal de la Blache, dont Jacques Ancel disait, décrivant cette fois l'orateur, le professeur même, qu'il avait des « mots qui dressent des images » (Ancel, 1912). Ainsi la lecture du *Tableau* est-elle une expérience à la fois littéraire et visuelle. Croisant l'intérêt des géographes pour le versant discursif de la pensée et celui, grandissant, pour la médiation des images dans la compréhension et l'appropriation des lieux (Berdoulay, Da Costa Gomez et Maudet, 2015), je me propose ici de revisiter les relations texte-images à l'œuvre dans le *Tableau*. Ce faisant, je me référerai à plusieurs types d'image : linguistique et mentale, picturale, photographique enfin. Passant de l'une à l'autre, et afin d'en éclairer les enjeux, des auteurs seront sollicités, et plus particulièrement Roland Barthes. Ce texte-image, ou faisant images, je souhaite en effet le regarder à la lumière de *La chambre claire. Note sur la photographie* de Roland Barthes (2010) sur l'image photographique<sup>1</sup>. Mon hypothèse est ici que l'image photographique dans ce qu'en dit Barthes, permet d'explicitier le type de lecture et de regard qu'instaure le *Tableau*, ou du moins qu'il est susceptible d'instaurer à tel ou tel moment de son actualisation dans la lecture. Dans ma réflexion, l'image est donc présente de trois façons : à travers l'image linguistique et mentale (c'est le texte qui fait images), puis en tant qu'image photographique où elle intervient comme une ressource de la pensée permettant d'explicitier une relation entre le fait de lire et celui d'éprouver des émotions géographiques (géographiques dans la mesure où ces images brassent, agitent en nous une matière géographique riche et variée). Mais je m'arrêterai aussi sur cet autre type d'image, en

---

<sup>1</sup> Emmanuel Garrigues (2000 : 56) rappelle que « [...] Barthes a souvent dit qu'une des trames essentielles et permanentes de sa recherche était la compréhension de l'articulation possible du texte et de l'image ».

l'occurrence picturale, puisque le texte y renvoie à quelques reprises. Le but de cet article n'est donc pas d'étudier la genèse du *Tableau*, ni non plus d'expliquer son succès par son contexte voire ses ancrages politiques et idéologiques, même si ces perspectives sont intéressantes à prendre en compte. À ce propos, on pourra lire la préface que Paul Claval rédige pour la réédition de 1979, préface dans laquelle l'auteur met en perspective le *Tableau* et sa réception par rapport aux questionnements sociétaux de son temps.

Quatre parties composent cet article : la première documente le succès de l'ouvrage en son temps, la deuxième le situe au regard de trois genres du discours auxquels on peut le rapporter, tandis qu'une troisième et quatrième parties envisagent, chacune selon un angle particulier, la place et le statut qu'y ont les images. Une ultime partie commente plus brièvement l'édition illustrée du *Tableau* (1908) à propos des quelque 250 photographies y figurant.

## LIRE, CONTEMPLER LE TABLEAU DE LA GÉOGRAPHIE DE LA FRANCE<sup>2</sup>

### UN CADRE, MAIS POUR S'EN AFFRANCHIR

Le *Tableau de la géographie de la France* de Paul Vidal de la Blache est une introduction géographique à l'histoire de France qu'entreprend Ernest Lavisse à la fin du XIXe siècle, pour les Éditions Hachette. Les premiers volumes de l'*Histoire de France depuis les origines jusqu'à la Révolution* commencent à paraître dès 1901 tandis que l'introduction (le *Tableau*) n'est livrée qu'en 1903. Comme Paul Claval (1979 : VI) le rappelle, la commande adressée à Vidal est « stricte », pour ne pas dire étroite : « Il s'agit de montrer comment l'espace est une des données permanentes de l'histoire française. Pour situer les événements, il faut brosser un cadre, indiquer les entités qui demeurent stables à travers le temps et repérer les routes qui pèsent depuis toujours sur la vie de relation et finissent par modeler le visage de notre pays ». Il ne s'agit pas de permettre à la géographie de briller de tous ses feux : « La géographie que Vidal accepte d'écrire se trouve donc étroitement circonscrite dans son ambition : elle prépare une interprétation à laquelle elle fournit des matières premières » (*Ibid.*). Ce cadre, Vidal va effectivement le tracer, mais dans des dimensions inattendues au regard du programme initial qualifié de modeste par P. Claval. Le *Tableau* propose en effet une interprétation géographique de ce qu'est la France dans sa consistance territoriale, et à ce titre celle-ci apparaît comme *nouvelle*<sup>3</sup>. Aussi l'ouvrage occupe-t-il une place privilégiée dans la construction de l'imaginaire de la Nation et mérite-t-il d'être élevé au rang de lieu de mémoire selon Pierre Nora (1986 : XVIII) : « on a privilégié ici l'inédit de quatre instruments d'élaboration mémorielle du paysage : l'œil du peintre, le regard du savant, le pas du voyageur et cette incontournable butte témoin de l'admirable *Tableau de la géographie de la France* ».

### NAISSANCE D'UNE ŒUVRE D'ART

Le *Tableau* reçoit en effet un large et excellent écho dans les milieux lettrés (Sanguin, 1993). Pour P. Claval, c'est l'œuvre tout à la fois d'un peintre, d'un savant et d'un patriote. Jean-Yves Guiomar (2009) mentionne cinq réimpressions (sans compter celle de 2009 qu'il présente) entre 1903 et 1979, et rappelle en effet combien les qualités scientifiques et littéraires de l'ouvrage n'ont cessé d'attirer l'attention des commentateurs. André-Louis Sanguin (*Idem* : 201) écrit par exemple que « [...] ce fut un grand étonnement chez les lecteurs que de découvrir le chatoiement des couleurs marié à la rigueur scientifique ». Selon les mots du gendre de Vidal, le géographe Emmanuel de Martonne, le *Tableau* « soulève un véritable enthousiasme » (*Tableau* : VIII). À la mort de Vidal, le géographe Raoul Blanchard (1918 : 372) revient sur

---

<sup>2</sup> Toutes les citations du *Tableau* sont tirées de la réimpression suivante, Paul Vidal de La Blache (1979) [1903] *Tableau de la géographie de la France*, Paris, Tallandier, coll. « *Monumenta Historiae* ». Avec une préface de Paul Claval. **Pour chaque citation, je rappelle : *Tableau* suivi de la page.**

<sup>3</sup> Sur l'épistémologie vidalienne, voir Vincent Berdoulay (2008).

« [l'] admirable *Tableau de la géographie de la France* ». Emile Levasseur parle « [...] de rapprochements ingénieux, de vues nouvelles saisissantes [...] » (Rioux, 2006 : 323) tandis qu'un autre contemporain de Vidal, Gabriel Monod, en parle comme « [d'] un de ces ouvrages utiles aux mœurs et propres à développer le patriotisme sous la forme la plus noble en faisant connaître et aimer la France » (*Idem* : 319). Les appréciations sont même dithyrambiques : on parle de « livre unique, inimitable, d'un chef d'œuvre » (Weulerse, 1904 : 324). Julien Gracq (Tissier, 1978 : 1196-97), géographe de formation, surenchérit à son propos : « je dirais même que c'est une *œuvre d'art*, car au fond ce qui fait vivre une œuvre d'art ce sont les relations internes, la multitude des relations dans tous les sens, comme disait Valéry. Je le relis de temps en temps, il n'a pas vieilli, il est devenu historique, c'est autre chose » (mes italiques dans la citation). Parmi les nombreux commentateurs de l'œuvre de Vidal, j'ai toujours été frappée par la justesse et la finesse de l'appréciation de Jules Sion dans son article de 1934 sur « l'art de la description de Vidal de la Blache ». J. Sion y livre de ces phrases, dirait Marielle Macé (2001 : 211), « qui nous devancent et qui cherchent en nous leur efficacité ».

### UN TEXTE QUI FAIT IMAGE

Jules Sion (1934) et Julien Gracq (Tissier, 1978) ont, les premiers, capté le souffle qui anime l'ouvrage. Des contributions plus récentes ont étudié sa genèse, son lien avec les carnets de terrain que Vidal rédige durant la préparation du *Tableau* (Loi, Robic et Tissier, 1988 ; à propos des carnets, voir également : Robic et Tissier, 2019), plus largement aussi le rapport entre expérience du voyage et écriture du voyage ; d'autres analyses ont porté sur la dimension visuelle dans le *Tableau*, notamment l'idée d'une pensée visuelle à l'œuvre. Mais le pouvoir évocateur de ses descriptions a gardé une part de son mystère ; le texte ne cesse de *parler* au lecteur, ou mieux, ne cesse de susciter en lui mots et images exprimant ces rapports aux lieux qui nous font *être*. Marie-Claire Robic n'hésite pas à parler « de fascination [au sein de la discipline] qu'a exercée le *Tableau* durant un siècle » (Robic, 2000 : 16).

Dans son édition originale - un ouvrage *in octavo* de 393 pages illustrées de nombreuses figures (cartes et coupes) - on pourrait dire le texte « nu » au sens où il ne comporte aucune photo, ni reproduction de tableau ou gravure qui représenteraient un paysage ou une scène de la vie quotidienne. Ce n'est donc pas par une iconographie riche que le *Tableau* fait image et touche le lecteur<sup>4</sup>. L'image, c'est ici plutôt l'image suggérée par les mots, par la description des paysages et des lieux ; c'est l'image qui vient à la lecture et accompagne le mouvement des yeux. Opérant ce détour par l'image, je voudrais éclairer l'aptitude du texte, certes à faire voir du nouveau, mais surtout à le faire d'une manière à la fois langagière *et* artistique (Julien Gracq ne parlait-il pas d'*œuvre d'art* à propos du *Tableau* ?).

Mais resituons d'abord le *Tableau* par rapport aux genres qui le structurent et qu'il contribue lui-même à renouveler.

### DES TABLEAUX AU TABLEAU

À travers le *Tableau*, trois genres du discours se trouvent étroitement imbriqués : le genre régional, puis le genre du « tableau savant » et enfin celui plus spécifique encore du portrait de la France. Ces genres sont, ici, autant de savoirs à l'œuvre. Au regard de la problématique générale de cet article - l'expérience liée à la lecture - il peut être intéressant de rappeler l'importance des genres du discours comme niveau fondamental de l'organisation de la pensée, de son expression et de sa réception. C'est l'idée avancée par Tzvetan Todorov, et maintes fois

---

<sup>4</sup> En 1908, une édition illustrée de très nombreuses photographies paraîtra également aux éditions Hachette sous le titre : *La France. Tableau géographique*. Ce serait, d'après les archives Hachette, une volonté de Paul Vidal de La Blache (Robic, 2000 : 13). Je reviendrai sur cette édition et sur le statut des photographies.

reprise à sa suite, selon laquelle nous nous conformons à des schémas très généraux d'expression qui fonctionnent à la fois comme *modèle d'écriture* pour l'auteur et comme *horizon d'attente* pour le lecteur (Todorov, 1978 ; pour un exemple d'utilisation de la notion en géographie, on lira Berdoulay (1988)). La manière dont Paul Vidal de La Blache pratique ces genres – s'y conformant, tout en les pliant à son projet – explique une part du succès de son *Tableau*. Marielle Macé et Raphaël Baroni (2007 : 8) rappellent que les genres sont à même « de remplir une grande variété de fonctions : esthétique, herméneutique, cognitive, affective, politique... » et soulignent combien « le plaisir éprouvé à la lecture de certaines œuvres repose sur la relation privilégiée qu'elles entretiennent avec les attentes d'un genre (...) » (*Idem* : 14). Dans les trois points suivants je mentionne certaines des caractéristiques des genres auxquels on peut rattacher le *Tableau*, ces dimensions génériques participant aussi du plaisir pris à la lecture de l'œuvre.

### UN GENRE GÉOGRAPHIQUE

Si l'ouvrage n'est pas représentatif des productions de la géographie d'alors – n'a-t-on pas parlé de *livre unique* ? – il n'en demeure pas moins vrai qu'il appartient, au même titre que les monographies davantage caractéristiques de l'École Française de Géographie, au genre régional. L'ouvrage comporte deux parties : la première partie (une cinquantaine de pages) est une présentation de la « personnalité géographique de la France » : la France en tant qu'ensemble distinct de ce qui l'entoure. La seconde partie, de loin la plus volumineuse – mais inégalement développée selon les lieux – est une description régionale des différentes parties ou régions constitutives de cette France *une mais dans la diversité*. Plusieurs niveaux de divisions – des grands ensembles (Ardennes et Flandre par exemple) aux plus petites entités appelées *pays* (le Pays de Caux par exemple) – permettent de présenter un découpage de la France en sous-ensembles s'emboîtant plus ou moins les uns aux autres. La composition sous la forme d'un tableau, un tout montré dans l'articulation de ses parties, rejoint ainsi le projet de connaissance du genre régional, un genre millénaire qui « vise l'intégration des données éparses, ou, dit autrement, de la totalité ou des interdépendances qui régissent la vie sociale à une échelle donnée » (Berdoulay, 1988 : 17).

### UN GENRE SAVANT

« En termes d'inventaires des matériaux et de leur disposition » (George, 1994 : 11), le *Tableau* est redevable d'une longue histoire scientifique et artistique du genre (Petitier, 2000). Du tableau comme genre du discours savant, l'ouvrage possède le caractère synthétique, synoptique dans sa manière d'exposer les résultats, de relier les champs de connaissances, ou les parties au tout s'agissant d'espaces géographiques. D'ailleurs, pour Vidal, le géographe est celui qui, par excellence, possède cet esprit synoptique, cette aptitude à montrer une diversité d'objets et les relations entre ces objets ; la forme tableau ainsi conçue fait en quelque sorte écho à la conception de la science portée par Vidal (Berdoulay, 1988 : 185). On est donc loin de l'inventaire, et la mise en ordre des connaissances ne procède pas par typologie ou classification sèches. Les relations prévalent ; les enchaînements et les transitions n'ont pas échappé à Julien Gracq (Tissier, 1978 : 1196) qui évoque « une sorte de fondu enchaîné continu ». Méthode d'observation ; mise en ordre et en relations ; forme de présentation et de représentation ramassée et conférant autonomie et unité au discours qui s'y déploie : sur tous ces aspects, Paule Petitier (2000 : 130) voit l'influence de la redéfinition du tableau initiée dans l'art par Shaftesbury. Le traité que publie le Philosophe anglais en 1711 (*Characteristics of men, manners, opinions, times*) porte notamment sur la distinction entre les arts, parmi lesquels la peinture se doit, tout spécialement, de privilégier une unité de l'ensemble (Paknadel, 1995). Et pourtant, le tableau tel que mis en œuvre par Vidal est aussi celui qui inscrit une profondeur historique ; la mise en relation des éléments est aussi mise en perspective dans le temps : les

différences (souvent dans une idée de gradient) introduisent aux changements historiques.

## REPRÉSENTER LA FRANCE

Enfin, l'ouvrage renoue avec un genre du discours géographique sur la France exploré en leur temps par Jules Michelet et Victor Duruy (Rioux, 2006). L'exercice n'est pas nouveau qui vise à s'interroger sur ce qu'est la France : « Comment un fragment de surface terrestre [...] est-il devenu enfin une patrie ? » (*Tableau* : 8). La géographie régionale à laquelle appartient ce tableau rejoint le genre, si l'on peut dire plus intimiste, du portrait de territoire. La France, considérée dès l'introduction du *Tableau* comme un « être géographique » (en écho à Michelet : « la France est une personne » (*Tableau* : 7) en est le sujet ; Vidal cherche à saisir une personnalité, une individualité, un pays qui serait « comme une médaille frappée à l'effigie d'un peuple » (*Tableau* : 8). Le *Tableau* présente de nombreuses descriptions de paysages et de lieux qui relèvent d'une tendance, selon les termes de Philippe Hamon (1993) *verticale décryptive*, caractéristique toujours selon cet auteur, d'une approche plus qualitative que quantitative et plutôt herméneutique, qui invite à aller au-delà des « apparences trompeuses ou accessoires d'une surface » : il y a l'unité organique du *Tableau* mais aussi cette traversée des apparences, jusqu'à la géologie qui occupe une grande place dans la compréhension des formes visibles à l'œil. C'est un type de descriptions qui « entretiendra des liens privilégiés avec des quêtes d'identité ou de savoir » (Hamon, 1988 : 62-63), et en l'occurrence dans le *Tableau*, il s'agit à la fois de faire œuvre de connaissance et de dire une commune appartenance à un ensemble géographique.

Dès l'introduction, Vidal place son travail sous le signe du visuel, du regard, d'une « physionomie » qu'il a cherchée à « *faire revivre* » (mes italiques), « [d'] un spectacle auquel l'esprit est ramené comme à une source de causes ». Le *Tableau* ne rend pas seulement présente une expérience de l'espace réellement vécue (Laplace-Treyture, 2008) comme en témoignent les carnets, il rend aussi visibles des paysages dont Vidal a fait l'expérience concrète. Ce texte apparaît ainsi travaillé par les images, à commencer par l'image picturale vers laquelle le lecteur est explicitement renvoyé par le texte.

## LA CLÉ EST AU TABLEAU... MAIS PAS SEULEMENT

### LA PEINTURE PAYSAGISTE EN TOILE DE FOND

Si la version originale ne comporte aucune iconographie mais seulement des illustrations sous la forme de 63 cartes et figures – essentiellement des extraits de cartes topographiques et géologiques, des coupes topographiques et deux cartes de répartition de la population ainsi que deux du réseau de transport – la référence aux images est présente ne serait-ce qu'à travers la peinture faisant l'objet de renvois discrets. La peinture visée n'est pas toujours identifiée précisément ; Vidal se rapporte soit à un univers pictural soit à un aspect particulier de l'œuvre. Ainsi les Le Nain ont-ils retenu son attention parce qu'ils s'intéressent au monde paysan, et qu'il y retrouve « l'attitude et la physionomie des ruraux » de son siècle (*Tableau* : 51). Une note précise : « *Repas de paysans* (Louvre, salle La Caze, n°548) ». A la page 121, on peut lire : « On s'imagine volontiers ces figures hirsutes à physionomies un peu narquoises, un peu étranges, telles que Lenain, dans la *Forge*, les représente [...] ». A propos de la ville de Valenciennes, c'est un détail des peintures de Van der Meulen qui le retient : « Valenciennes, signalée au loin, comme dans les tableaux de Van der Meulen, par les flèches élégantes de ses édifices [...] » (*Tableau* : 82). Et c'est un peu dans le même esprit qu'il mentionne Jan Van Eyck : « Dans le paysage idéal, dont le peintre des vierges flamandes, Jean Van Eyck, aime à faire le fond de ses tableaux, ce qui apparaît par-delà les sinuosités infinies du fleuve, ce sont les Alpes neigeuses brillant par ciel clair à l'horizon » (*Tableau* : 220). A propos du hêtre qui domine sur les flancs des vallées normandes et qui lui évoque les tableaux de Ruisdael, on peut

lire : « Il y prospère, comme au bord des golfes ou *foehrden* danois, dans l'atmosphère nuageuse où Ruisdael se plaît à faire éclater la blancheur de son tronc » (*Tableau* : 46). Une seconde fois, à propos des fermes de Brie, un tableau en particulier (il s'agit de *Cour de ferme* de Lépicié) est mentionné dans une note de bas de page, mais par son numéro (le n°549) au Musée du Louvre seulement. La description de la peinture vient alors s'enchaîner dans le texte : « [...] quelques-unes étaient de véritables citadelles, entourées de fossés, garnies de tourelles, capables de soutenir un siège [...] Au centre, le fumier où picore la volaille ; autour, les étables, les bergeries et la *maison*, c'est-à-dire l'habitation où se maintenait rigoureusement autrefois la hiérarchie de cette république agricole » (*Tableau* : 127).

Cet intérêt pour la peinture transparait également dans ses carnets de terrain « avec leurs descriptions, enquêtes, annotations de musées et d'expositions, leurs brouillons de conférences ou d'articles et des esquisses de plans pour les œuvres en cours » (Robic et Tissier, 2018, [en ligne]). On s'est relativement peu arrêté sur ces annotations de Vidal dans son *Tableau*. Sur un mode que l'on pourrait qualifier d'allusif, Vidal se montre sensible à des styles picturaux différents : des peintres de la vie rurale français (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) dont il retient avant tout le réalisme des œuvres<sup>5</sup>, aux maîtres flamands du paysage, chez lesquels il apprécie le rendu de la lumière et les lointains, ou bien un détail dans la composition, images d'un pays dont Lyckle De Vries [en ligne] rappelle - tout au moins chez Ruisdael - qu'il « n'existait que dans l'imagination » de ce dernier.

Vidal, passionné de paysage, voit là où « on n'y voit rien »<sup>6</sup>, discerne un détail ou une ambiance qui lui parlent quand tout nous semblerait, à nous, un peu trop loin, un peu trop sombre ou un peu trop brumeux. Le style de pensée et d'écriture de Vidal a suggéré à P. Claval une comparaison avec les peintres paysagistes (Corot et Courbet) plutôt qu'avec les peintres impressionnistes « parce que l'atmosphère est rendue sans perdre la netteté du trait » (1979 : IX). On pourrait aussi citer Jean-Claude Bonnefont (1993 : 85) pour qui « [...] l'art de Vidal est un art pictural, qui s'apparente à l'expressionnisme [...] ». Et Paule Petitier (2000 : 144) oppose un Michelet peintre romantique lui évoquant Delacroix, à un Vidal plus proche d'une touche impressionniste par son recours à la métonymie, une façon de procéder que la citation suivante (de Vidal) semble en effet attester :

« Si le Nord et le Sud font saillie en vif relief, il y a entre eux toute une série de nuances intermédiaires. Par une interférence continuelle de causes, climatériques, géologiques, topographiques, le Midi et le Nord s'entrecroisent, disparaissent et réapparaissent [...] L'impression générale est celle d'une moyenne, dans laquelle les teintes qui paraissaient disparates se fondent en une série de nuances graduées » (*Tableau* : 49).

Ces analogies sont toutes vraies ; tout dépend du lecteur, du moment de la lecture et de ce qui accroche le regard. Ainsi le style paraît-il se situer à l'articulation de plusieurs sensibilités. Et si P. Claval a sans doute raison de mentionner Corot pour la netteté du trait, on peut également penser à l'aptitude reconnue de ce dernier à rendre « le sentiment vrai de la nature » selon l'expression d'Émile Zola (1868). La démarche du peintre et l'effort du savant pour restituer quelque chose de la vérité des lieux ont en effet plus d'un point en commun. La pratique du terrain (carnet en main s'agissant de Vidal), combinée plus tard au travail de l'imagination et de la mémoire nous transportent *in situ*. Lire le *Tableau* aujourd'hui, c'est le lire avec Sion (et Claval) lui-même lecteur d'un Émile Zola contemplateur de Corot.

L'intérêt de Vidal pour la peinture paysagiste hollandaise ainsi que les parallèles possibles entre sa démarche et celle de certains paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle nous introduisent à l'enjeu de la

---

<sup>5</sup>Le tableau de Lépicié « fait suite à une commande du duc de La Rochefoucauld-Liancourt (1747-1827), fondateur d'une ferme modèle sur ses terres », dans la région du bassin parisien (Blond : <http://histoire-image.org/fr/etudes/cour-ferme-xviiiie-siecle>)

<sup>6</sup> *On n'y voit rien*, titre d'un ouvrage de Daniel Arasse (Denoël, 2000)



représentation des lieux dans le *Tableau : serrer de près la nature* (comme le dit si bien Zola), à savoir restituer un regard ancré dans le réel, mais aussi *faire re-vivre* une physionomie, littéralement, nous donner de l'éprouver de nouveau. Cette puissance imageante qui crée un effet de réel se nourrit aussi fortement de l'invitation qu'est ce grand texte au voyage (Laplace-Treyture, 2008). C'est alors ce lien au paysage, fait d'émotion, de surprise et du désir de comprendre, qu'il convient de serrer maintenant d'encore plus près. La clé du *Tableau* n'est donc pas aux tableaux (au pluriel), c'est-à-dire, n'ouvre pas *seulement* ou *d'abord* vers une galerie de peintures, galerie où pourrait figurer d'ailleurs un très grand nombre d'œuvres aux styles des plus variés comme on l'a vu. Et l'on me pardonnera ici d'avoir quelque peu détourné la formule de Jacques Lévy (1997) promouvant une géographie dont la clé ne serait pas au tableau. Lorsque J. Lévy parle « d'une clé qui n'est pas au tableau » c'est en effet d'une part en détracteur de la géographie vidalienne, et d'autre part en critique du *Tableau* lui-même, résumable (selon J. Lévy) à un ressassement de formes et d'images figeant des spatialités qu'il prétend cependant décrire. Mais, à l'inverse cette aptitude du discours vidalien à se saisir du mouvement desdites spatialités et des processus à l'œuvre, à assumer la contingence des espaces-temps des sociétés, a attiré l'attention d'autres auteurs. Et à ce sujet, on se reportera à Danièle Laplace-Treyture (2008) et à Dana Lindaman (2017-2018), ce dernier discutant l'épistémologie vidalienne en relation avec Deleuze, Bergson et les théories naissantes du cinéma. À propos de *l'Atlas-Général* de Vidal, D. Lindaman commente : « by exploring the single image of France onto several juxtaposed images of the country, Vidal creates the space of potential narrative – the gaps, as Wolfgang Iser called them, the open up possibilities and provide the opportunity to bring into play one's own faculty for making connections » (*Idem* : 122). Et de façon plus spécifique à propos du *Tableau*, le même auteur observe : « the fact that human and animate nature are contingent elements means that the whole of which they are a part is never determined but always negotiable and in flux, always Becoming-France rather than Being-France » (*Idem* : 123). Mais revenons à l'expérience de la lecture.

## **LE MODUS OPERANDI DES DESCRIPTIONS-IMAGES : « C'EST ÇA ! » (ROLAND BARTHES)**

En guise d'ouverture de cette partie, je propose deux courtes citations du *Tableau* au travers desquelles le lecteur pourra se faire une certaine idée du style de Vidal mobilisant l'ensemble des sens pour « donner à voir et à sentir » tel ou tel lieu.

« On a dans une échappée subite, sur la croupe nue et battue des vents qui domine les carrières de Marquise, la brusque et courte vision des landes, pâtis et ajoncs. Instructive et fugitive réminiscence ! Quelques pas de plus [...] de là une vue immense se découvre. C'est le plat pays qui descend et fuit vers Calais [...] là confinent, et s'opposent visiblement près d'un coin d'Ardenne un instant ressuscitée, les Pays-Bas et le Bassin de Paris » (*Tableau* : 88).

« [...] chacun de ces cirques [...] est comme un petit monde fermé. La rivière y semble un lac. Malgré l'industrie et l'activité de ces essaims de forgerons-agriculteurs, la vie reste recueillie et comme enveloppée de solitude. Le moindre bruit, celui d'une parole, du choc d'une poutre, d'un cri d'oiseau est perçu d'une rive à l'autre. Aussi est-ce avec un sentiment de délivrance que l'on échappe, entre

Fumay et Givet, à l'oppression de cet étau » (*Idem* : 66-67).

## ÉMOTIONS GÉOGRAPHIQUES

À celui auquel la peinture hollandaise ou romantique ne fait pas ou que faiblement écho, le texte du *Tableau* continue néanmoins de parler, suggère encore et peut-être de plus en plus, des images. De quelle sorte d'images s'agit-il alors et quel est leur *modus operandi* ? Quel est l'effet produit sur le lecteur-spectateur ? C'est ici que je me propose de quitter le champ de la peinture pour rejoindre celui de la photographie qui me semble rendre compte avec plus de force du rapport particulier au réel et à la mémoire induit par le *Tableau*. Ce faisant, il s'agit aussi de quitter le point de vue de Vidal-spectateur de Ruisdael (et peut-être aussi de Corot) pour questionner l'expérience littéraire et visuelle du lecteur-spectateur du *Tableau*.

« L'art de Vidal, écrit Jules Sion, consiste moins à peindre qu'à évoquer, à nous donner une représentation complète d'un paysage qu'à nous permettre de nous le rappeler, si nous l'avons vu, et sinon, de l'imaginer d'après notre connaissance de paysages analogues. De toute façon, c'est un souvenir qu'il faut raviver en nous. Or ce passé, ce n'est pas un effort de mémoire qui nous le rendra dans sa fraîcheur ; c'est le retour dans le présent d'une impression de jadis qui ramènera à la conscience tout ce qui fut lié. Et cette impression peut venir, fort souvent, d'un autre sens que la vue. Tout cela, Vidal et d'autres l'avaient deviné avant Proust » (Sion, 1934 : 484). Cette évocation, nous y collaborons de façon plus ou moins consciente. Sion écrit que Vidal « appelle au secours de la raison le rêve, la mémoire, la suggestion, bref les puissances de l'inconscient pour créer « le sentiment vrai du pays » (*Idem* : 486)<sup>7</sup>. Certes, la vue n'agit pas seule, n'agit pas *en soi*, mais c'est bien elle (l'image) qui déclenche quelque chose chez le lecteur-spectateur.

## UN PUNCTUM GÉOGRAPHIQUE ?

Si on veut éclairer ce rapport entre texte et émotion, par l'image s'interposant, *La chambre claire. Note sur la photographie* de Roland Barthes (1980) suggère des pistes intéressantes autour de la distinction entre les registres du *studium* et du *punctum*. *La chambre claire* est le dernier ouvrage de R. Barthes, c'est un essai sur la photographie pour comprendre en quoi cette dernière « se distingue de la communauté des images », selon les mots mêmes de l'auteur qui cherche à en « saisir l'essence ». *La chambre claire* met à jour la manière qu'a la photographie d'engager le sujet selon une double lecture de l'image photographique, l'une relevant de ce que R. Barthes appelle le *studium*, l'autre étant la manière propre au *punctum*. Je signale au passage que la question du deuil de sa mère est un thème central de l'ouvrage, et que pour R. Barthes, comme le rappelle Dimitri Lorrain (2015), l'absence est ce sur quoi se construisent et l'écriture et la photographie ; la relation texte-image est d'ailleurs un des thématiques-clés chez cet auteur. Je fais ces remarques en écho aux dernières phrases du *Tableau* où Vidal note : « pourquoi cependant ce *Tableau* paraît-il suranné ? Pourquoi ne répond-il plus à la réalité présente » ? Vidal semble ici constater qu'il vient de décrire quelque chose qui a disparu, ou mieux de « présent/absent » : ceci ne crée-t-il pas une résonance supplémentaire entre le *Tableau* et l'image photographique, une raison supplémentaire de faire se rencontrer le *Tableau* et la *Chambre claire* ?

Le *studium* renvoie d'une part à l'ensemble des grilles de lecture que nous mobilisons lorsque nous regardons une photographie et, d'autre part, souligne le fait même qu'habituellement nous « entrons en relation » avec une photographie par ce biais d'un bagage culturel en grande partie

---

<sup>7</sup> Par « le sentiment vrai du pays », J. Sion entend une compréhension approfondie d'un lieu et non pas une forme de sentimentalisme lié à l'attachement à ce dernier.

normatif :

« Reconnaître le *studium*, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le *studium* est une sorte d'éducation (savoir et politesse) qui me permet de retrouver l'*Operator*, de vivre les visées qui fondent et animent ses pratiques, mais de les vivre en quelque sorte à l'envers, selon mon vouloir de *Spectator* » (Barthes, 1980 : 50-51).

Si, dans une photographie, le *studium* est du côté du contenu objectif montré, le *punctum* « c'est quelque chose qui vient réveiller quelque chose de notre inconscient de regardeur » (Garrigues, 2000 : 65). On verra plus loin la dimension proprement géographique de cette apostrophe au lecteur qui tout aussi bien regarde le texte, mais, pour le moment, soulignons-en à la suite d'Emmanuel Garrigues les dimensions subjective, aléatoire, évolutive même, et en tout cas liées au sujet qui lit-regarde.

On a ici un texte-image qui parfois, souvent même *point* le lecteur selon l'expression de Barthes. Jules Sion dira que « c'est de notre propre fond qu'il fait jaillir l'idée de la contrée » (Sion, 1934 : 486). E. Garrigues (2000 : 73) écrit que le *punctum* coïncide avec un hors champ subtil (et puisqu'il s'agit d'un tableau, on parlerait volontiers ici de « hors cadre ») où se jouent : désir, nostalgie, souffrance, plaisir, réveil de quelque chose d'inconscient. C'est ce mode même d'interpellation (le *punctum*) qui intensifie la rencontre entre le texte, le lecteur et le lieu, et en révèle comme l'image latente (l'image en attente d'être révélée au lecteur). Ici rien de blessant mais la *zébrure* n'est pas forcément *blessure* : « le détail qui m'attire ou me blesse » précise R. Barthes (*Idem* : 69). Dans un entretien avec Jean-Louis Tissier, Julien Gracq (1978 : 1197) observe que Vidal « se laisse toucher, [qu'] il a une réaction affective. [Qu'] il parle de la tristesse que l'on a à quitter les paysages du Midi » ; tout comme Julien Gracq (*Idem* : 1202) a une *antipathie* pour les « pays de formations détritiques ». « Le corps de Michelet, tel que Barthes le fait apparaître [dans son *Tableau de la France*], possède la faculté d'investir le monde, de réagir sensitivement à toutes les substances, fussent-elles éloignées de lui par les siècles » (Petitier, 2000 : 117). On observe une capacité semblable chez Vidal qui paraît « s'être comme incorporé au pays avant d'en dégager l'impression d'ensemble » (Sion, 1934 : 485). Lucien Gallois parle d'une œuvre « toute inspirée et comme imprégnée des aspects si divers de notre pays » (Gallois, 1903 : 207) et aussi de « [sa] faculté de sentir vivement » (*Idem* : 208). La description du paysage est aussi description d'une expérience du paysage. La représentation itinérante à travers une mise en scène du déplacement fait aussi que le corps tout entier devient un moyen de compréhension du paysage : c'est là pour le texte une autre façon de happer le lecteur en lui offrant de faire l'expérience des lieux. Si la relation entre image et émotion se trouve explicitée à travers cette notion de *punctum*, il reste à qualifier cette image qui nous *point* en relation avec la question de la géographie.

« La lecture [commente Marielle Macé (2011 : 18)] est d'abord une « occasion » d'individuation : devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, à nous « refigurer », c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-mêmes dans un débat avec d'autres formes ». L'idée de la lecture comme « conduite de soi » cherche à attirer l'attention sur l'existence d'une continuité entre la lecture et la vie elle-même, dans ses dimensions les plus concrètes et quotidiennes. C'est la lecture en tant qu'elle conduit à *penser ceci*, à *faire cela*, qui vient imprimer une direction à la pensée, une inclinaison au corps.

Les contemporains de Vidal se sont saisis de cette possibilité d'individuation : ils se sont éprouvés au contact de la forme textuelle mais aussi des formes topographiques, géographiques dont elle est porteuse ; ils se sont reconnus dans les lieux et paysages du *Tableau*,

individuellement (chacun à travers ses affinités géographiques, son bagage de formes topographiques, d'images de paysages) mais aussi collectivement en tant que communauté car le *Tableau* se trouve impliqué dans une entreprise intellectuelle particulière : il s'agit de ressaisir une histoire de la nation dans une volonté de produire l'histoire « de la communauté imaginée » (Robic, 2000 : 9). Vidal décrit des genres de vie, nous fait prendre la mesure d'un pays : longueur, largeur, profondeur et hauteur racontent les dimensions humaines et naturelles des paysages. Lire le *Tableau* nous fait envisager *des habiter* et *des appartenir* comme autant de possibilités d'être personnellement et géographiquement avec les lieux. Le détour par ce que Barthes dit de la photo me paraît ici pouvoir enrichir notre compréhension en explicitant l'intensité et la vérité à travers lesquelles beaucoup des lecteurs du *Tableau* ont vécu, et peuvent encore vivre, le texte. On comprend mieux comment le *Tableau* peut participer d'une conscience charnelle du territoire<sup>8</sup>.

Roland Barthes (*Idem* : 67-68) écrit : « Pour moi les photographies de paysages (urbains ou campagnards) doivent être *habitables*, et non visitables. Ce désir d'habitation, si je l'observe bien en moi-même [...] relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers un temps utopique, ou me porter en arrière, je ne sais où de moi-même : double mouvement que Baudelaire a chanté dans l'*Invitation au voyage* et la *Vie Antérieure*. Devant ces paysages de prédilection, tout se passe comme si j'étais sûr d'y avoir été ou de devoir y aller ».

Cinq ans après l'édition originale, paraît une version illustrée de près de 250 photographies. Compte-tenu de l'hypothèse qui est ici la mienne d'une écriture photographique à l'œuvre dans le *Tableau* (dans sa version de 1903), je souhaiterais m'arrêter brièvement sur le statut de ces photographies et poser la question suivante : ces dernières *poignent-elles*<sup>9</sup> le lecteur avec la même force saisissante que celles que j'ai tentées de voir « travaillant » le *Tableau* de 1903, ce texte qui dresse des images ?

## IMAGES SANS PAROLE

On rappellera avec Didier Mendibil (2000) que très peu de photographies sont de Vidal lui-même qui s'adjoint les services de plusieurs collègues auteurs donc de la plupart des 244 photographies. La grande majorité présente des cadrages larges, à hauteur d'homme et montrent des paysages, ruraux (agaires notamment), de plaines et plateaux, de vallées et montagnes présentant des formes topographiques et des formations végétales dans leur grande diversité ; on trouve aussi quelques bords de mer. Plusieurs vues représentent les types d'habitats ruraux, et sur ces dernières, il n'est pas rare que des personnes figurent. Vidal rédige un avertissement à la nouvelle édition dans lequel il éprouve le besoin de justifier la présence de ces photographies qui ne sont pas là pour « distraire l'attention du lecteur » (*Tableau* : V). Deux principales raisons sont invoquées. D'une part, leur valeur de témoignage à travers leur lien particulier (et pouvant apparaître comme *encore* nouveau) au réel ; les termes employés le disent bien : « représentation directe des lieux », « emprunt direct à la nature des choses », « fixer une vision fugitive ». D'autre part, dans la volonté de « prendre sur le fait les combinaisons les plus expressives, saisir les perspectives suivant lesquelles les traits se composent le mieux » (*Tableau* : VI), Vidal souligne l'intentionnalité géographique dans le

---

<sup>8</sup> À l'instar des guides Joanne associés à la possibilité d'une découverte de la France bien réelle celle-là. Voir Pierre Nora (1986).

<sup>9</sup> C'est Roland Barthes qui emploie le verbe *poindre*, mais il écrit aussi « ce qui me point » à propos du *punctum*.

choix du cadrage et de la composition : c'est l'œil avisé du géographe « qui épie la nature » (*Ibid.*). Comment ces photographies viennent-elles s'articuler au texte ? Et surtout, que font-elles au lecteur ?

On remarquera d'abord que le texte ne comporte aucun renvoi aux figures qui sont présentées en vis-à-vis de ce dernier par planches de deux photographies. On constatera ensuite, non sans une pointe d'amusement, combien ces photos ne parviennent pas à se suffire à elles-mêmes : Vidal fait plus que les légèrer, il les explique, les raconte, en donne le sens géographique caché. Aussi, la photographie censée servir de « commentaire au texte » (*Tableau : V*) ne va jamais sans de longues explications : une sorte de commentaire du commentaire sans lequel elle semble ne pas pouvoir se livrer. Et si, comme l'espère Vidal, le lecteur y découvre des processus à l'œuvre, il faut bien admettre que la photographie ne dit pas un processus mais fixe un résultat qu'un commentaire (un texte) vient inscrire comme processus. Ainsi, à propos de Clairmarais :

« Les maisons de maraîchers ont succédé aux huttes de pêche ou de chasse qui, jadis, étaient dans ce pays les seuls établissements humains. Basses et composées d'un seul bâtiment, elles fourmillent ; on en voit partout, entre les arbres et au bord des eaux. La brique et le bois en ont fourni les matériaux. Au pied d'un escalier auquel une palissade de bois sert de soutènement, sont amarrés des bateaux effilés aux deux bouts, qu'on manœuvre à la perche. Une active circulation anime ces canaux en miniature ». (Vidal de la Blache, 1908 : planche n°16 « L'eau dans les Flandres »).

Bien sûr, l'œil suit des lignes, envisage des courbes, distingue des volumes mais le sens géographique se déroband, Vidal est obligé de mettre des mots sur des photos finalement muettes. Le sens de la photographie ne semble accessible au lecteur qu'au prix d'une explicitation assez longue de la part de Vidal, et si « l'on n'y voit rien » c'est peut-être précisément parce qu'il n'y a plus rien à comprendre par l'imagination. En effet, l'intention didactique, le fait que les photos doivent illustrer tel ou tel phénomène géographique et ne soient que du côté de l'objet à montrer (ce à quoi elles parviennent d'ailleurs assez difficilement) font d'elles, certes, des *vues raisonnées*<sup>10</sup> mais plus sûrement encore des vues vidées de leur pouvoir relationnel. Ces photos-là sont pour le moins en décalage avec la puissance évocatrice du texte qui nous *point* si souvent ; rien de tel ne subsiste dans cette masse de photos platement illustratives, dont le didactisme contrevient au projet même qui est de *faire revivre* la physionomie de la France. Au moins les *vues raisonnées* étaient-elles également évocatrices comme l'exprimait René Clozier (1967). Jacques Ancel (1912 : 588) décrit Vidal enseignant ses étudiants : « [...] et, debout, scandant ses mots de pas lents, les martelant de son pouce dressé qui glisse sur les dessins du mur, sans hâte il accueille, venus de sa pensée intime, les mots qui dressent les images, s'enchaînent pour évoquer des horizons distants, s'espacent pour fouiller jusqu'aux racines les paysages familiers, suivre les hommes descendus de lumineux souvenirs ». Autant l'expression « des mots qui dressent des images » s'applique à l'écriture du *Tableau* dans sa version originale de 1903, autant les très nombreuses photos qui illustrent la version de 1908 aplatissent quelque peu le texte et rabattent le sentiment géographique. Ces photographies relèvent d'un texte *autre*, fermé semble-t-il à la médiation des images. L'art de Vidal est bien celui de la description « qui fait image ». Assurément, Vidal est un dresseur d'images mais pas un dompteur de photographies.

---

<sup>10</sup> C'est l'expression qu'emploie Vidal (1894) dans la préface à son *Atlas général* : « J'ai cherché dans ce recueil à donner sur chaque contrée l'ensemble des indications nécessaires pour en obtenir une vue raisonnée ».

## POUR CONCLURE : LE TEXTE VIDALIEN PRIS AU RÉVÉLATEUR DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE ?

Je souhaite ici revenir sur l'hypothèse d'une « lecture photographique » et sur la lecture « comme conduite de soi ». Roland Barthes, tout comme Marielle Macé, explicitent la construction du sujet à travers la médiation des formes, plus largement de la culture, soulignant la place de l'affectivité/des émotions avec laquelle la culture moderne et les sciences sociales renouent.

Le détour par R. Barthes (le punctum, que j'ai appelé ici « punctum géographique ») explicite comment le texte parle à chacun, de façon très personnelle, intime presque. Lire le *Tableau*, c'est se découvrir soi-même engagé dans un parcours de connaissance et de reconnaissance des lieux où les images littéraires sont aussi visuelles. Mais le *Tableau* n'est pas un guide touristique, il ne propose pas une collection de photographies « unaires » (comme le dirait Roland Barthes à propos de la « facette documentaire » de la photo) comme autant de clichés de sites remarquables qu'il faudrait avoir vu. La piste qu'on s'est proposé de suivre ici est celle, pour emprunter une formule à E. Garrigues, d'une écriture photographique à l'œuvre dans le *Tableau de la géographie de la France*, ou, dit autrement, d'un texte faisant image et rencontrant le lecteur avec la force d'une photographie lorsqu'elle point celui qui la regarde. Voilà pourquoi la clé du plaisir pris à sa lecture n'est peut-être pas dans une image projetée au dehors de nous (une image peinte) mais bien plutôt dans une iconographie personnelle que le texte fait surgir du dedans du lecteur-spectateur. Même s'il y a peu de chance que l'image photographique ait été une source d'inspiration pour Vidal, et encore moins un modèle d'écriture, il me semble pertinent d'en faire un horizon (parmi d'autres) de lecture de ce grand texte.

Dans un court et stimulant essai, Catherine Chalier (2017) interroge notre rapport aux images dans un monde qui en est saturé (comme, précise-t-elle, il l'est aussi de mots). L'auteure nous encourage à rechercher les images (les représentations) qui nous permettent de davantage questionner le monde, de scruter notre relation à ce dernier, en évitant de succomber à la tentation de l'idolâtrie, en déjouant aussi le piège de la sidération, comme autant d'attitudes qui limitent la pensée. Pour C. Chalier, l'œuvre picturale (l'auteure évoque notamment Rothko) demande à ce qu'on soit à l'écoute de ce qu'elle accomplit - appelle - en nous (en recommandant d'oublier, finalement comme le suggère R. Barthes, ce qu'il nomme le *studium* à propos de la photographie, c'est-à-dire la masse des discours qui peuvent faire écran à l'œuvre, à notre relation à l'œuvre. « Les images créées par les artistes (...) fraient en effet le chemin à une autre façon d'habiter ce monde si fragile, si menacé et si menaçant... » (*Idem* : 86). Mais cet « être à l'écoute des images » cherche à attirer l'attention sur une lecture qui n'est pas ici synonyme de repli sur soi, sur son propre répertoire d'images à l'exclusion de tout autre. Écrivant cela, on veut rappeler une autre dimension du *Tableau* qui est, aussi, mise en partage d'expériences géographiques – au pluriel donc - des lieux. Le *Tableau* parle au-delà du contexte qui est le sien, à qui veut bien prêter l'oreille. En effet, l'individu doit négocier sa propre voie dans un « débat avec des formes », non seulement littéraires, mais aussi avec « des formes d'existences » (M. Macé), et l'on pourrait ajouter avec des formes d'aménagement ; les genres de vie, dans leur diversité, peuvent être compris comme autant de possibilités d'être et de faire avec une matière géographique. De sorte que l'on peut voir le *Tableau* comme une ressource commune, un réservoir d'expériences, de possibles existentiels que la lecture nous permet d'intérioriser, pour, comme le dirait à nouveau Marielle Macé (*Idem* : 184) « essayer d'autres façons de répondre à la vie, ou même de changer de vie », pour en apprécier la résonance en

soi-même mais aussi dans un dialogue avec les autres, ouvert, en devenir. Il y a là comme un rappel de/à la contingence du monde.

Il s'agit alors de revenir au *Tableau*, non pas du tout comme à un texte sacré (au sens où généralement on veut signifier par-là, fermé à l'interprétation) mais comme à une occasion renouvelée de (re)découvrir un type de lecture, propice à la mobilisation du corps et de l'âme, valorisant l'esprit comme l'émotion parce qu'au fond, c'est bien comme cela que nous habitons les uns avec les autres ; parcourir le *Tableau* afin de se (re)saisir d'un texte capable d'instaurer un type de regard intelligent et sensible, intelligent parce que sensible.

Enfin, lire, c'est lire *avec* et reconnaître sa dette envers d'autres lecteurs, nombreux à vrai dire, qui ont ouvert, parfois bien longtemps avant soi, des voies/voix à la compréhension des textes. Ce qui est important ici, c'est donc la force d'appel de ce texte, à l'instar d'autres grands textes. M. Macé (2011 : 216) à propos de R. Barthes se décrivant lecteur de Marcel Proust : « le mot [et l'image ?] m'emporte avec cette idée que je vais faire quelque chose avec : c'est le frémissement d'un faire futur, quelque chose comme un appétit ».

Alors, peut commencer une *autre* grande promenade.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANCEL, Jacques (1912) « Un géographe de la vie : M. Vidal de La Blache ». *La vie*, p. 585-588.
- ARASSE, Daniel (2000) *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris, Denoël.
- BARONI, Raphaël et MACÉ, Marielle (études réunies et présentées par) (2007) *Le savoir des genres*. Poitiers, La Licorne.
- BARTHES, Roland (2010) *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980]. Paris, Gallimard, Seuil.
- BERDOULAY, Vincent, DA COSTA GOMES, Paolo et MAUDET, Jean-Baptiste (2015) « L'image dans l'écriture géographique : enjeux épistémologiques et valeur heuristique ». *Géographie et cultures*, n° 93-94, p. 153-173.
- BERDOULAY, Vincent (2008) *La formation de l'école française de géographie. 1870-1914*. [1981]. Paris, CTHS.
- BERDOULAY, Vincent (1988) *Des mots et des Lieux*. Paris, CNRS.
- BLANCHARD, Raoul (1918) « Vidal de la Blache », *Recueil des Travaux de l'Institut de Géographie Alpine*, n°4, 1918, p. 371-373.
- BLOND, Stéphane « Une cour de ferme au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Histoire par l'image* [en ligne] <http://histoire-image.org/fr/etudes/cour-ferme-xviii-siecle> (consulté le 13 novembre 2020).
- BONNEFONT, Jean-Claude (1993) « La Lorraine dans l'œuvre de Paul Vidal de La Blache ». Dans Paul Claval (éd.) *Autour de Vidai de la Blache. La formation de l'École française de géographie* Mémoires. Paris, CNRS éditions, p. 81-88.
- CHALIER, Catherine (2017) *L'appel des images*. Arles, ACTES SUD.
- CLOZIER, René (1967) *Histoire de la géographie*. Paris, PUF.
- DE VRIES, Lyckle « RUISDAEL JACOB VAN (1628 env.-1682) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jacob-van-ruisdael/> (consulté le 13 novembre 2020)
- GALLOIS, Lucien (1903) « Tableau de la géographie de la France ». *Annales de Géographie*, n°63, p. 207-213.
- GARRIGUES, Emmanuel (2000) *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. Paris, l'Harmattan.
- GEORGE, Pierre (avec une préface de) (1994) Paul Vidal de La Blache, *Tableau de la géographie de la France* [1903]. Paris, La Table ronde, p. 7-14.
- GUIOMAR, Jean-Yves (avec une présentation de) (2009) VIDAL DE LA BLACHE, Paul *Tableau de la géographie de la France* [1903]. Paris, Ed des Équateurs.
- HAMON, Philippe (1993) *Du descriptif*. Paris, Hachette.
- LAPLACE-TREYTURE, Danièle (2008) « Du terrain dans le texte ? Modalités d'existence et enjeux de l'expérience de terrain dans l'écriture régionale » [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00364369/document>
- LOI, Daniel, ROBIC Marie-Claire et TISSIER Jean-Louis (1988) « Les carnets de Vidal de La Blache, esquisses du "Tableau"? » , *Bulletin de l'Association de géographes français*, n°4, p. 297-311.
- LINDAMAN, Dana (2017-2018) « Cine-cartography : The cinematic in Paul Vidal de la Blache ». *Nineteenth-Century French Studies*, n° 1 et 2, p. 114-127.
- LÉVY, Jacques (1997) *Europe. Une géographie. La fabrique d'un continent*. Paris, Hachette.
- LORRAIN, Dimitri (2015) *Roland Barthes, la mélancolie et la vie*. Paris, Lemieux éditeur.
- MACÉ, Marielle (2011) *Façons de lire, manières d'être*. Paris, Gallimard.
- MENDIBIL, Didier (2000) « Paul Vidal de la Blache, le « dresseur d'images ». Essai sur l'iconographie de *La France. Tableau géographique* (1908) ». Dans Marie-Claire Robic (dir.)



- Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes.* Paris, CTHS, p. 78-105.
- NORA, Pierre (dir.) (1986) *Les lieux de mémoire*, t. II, « La Nation », vol. 1. Paris, Gallimard.
- PAKNADEL, Félix (1995) « La voix discordante de Shaftesbury ». *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n°40, p. 27-33.
- PETITIER, Paule (2000) « D'un tableau l'autre. Le *Tableau de la France* de Michelet et le *Tableau de la géographie de la France* de Vidal de La Blache ». Dans Marie-Claire Robic (dir.), *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes.* Paris, CTHS, p. 127-150.
- RIOUX, Jean-Pierre (2006) *Tableaux de la France* suivi de *Le Tour de la France par deux enfants*. Paris, Omnibus.
- ROBIC, Marie-Claire, TISSIER Jean-Louis (présenté par) (2019) *Carnet 9 : Allemagne et varia / Paul Vidal de la Blache*. Paris, Éditions Macula.
- ROBIC, Marie-Claire, TISSIER Jean-Louis (coordonnateurs scientifiques) (2018) *Sur les pas d'un géographe : les carnets de Paul Vidal de La Blache – Découvrir un corpus* [en ligne] <https://nubis.univ-paris1.fr/exhibits/show/sur-les-pas-d-un-geographe/decouvrir-un-corpus> (consulté le 15 novembre 2020).
- ROBIC, Marie-Claire (2000) Introduction. Dans Marie-Claire Robic (dir.) *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes.* Paris, CTHS, p. 7-17.
- ROBIC, Marie-Claire (2000) « Territorialiser la nation. Le *Tableau* entre géographie historique, géographie politique, géographie humaine ». Dans Marie-Claire Robic (dir.), *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes.* Paris, CTHS, p. 184-225.
- SANGUIN, André-Louis (1993) *Vidal de la Blache. Un génie de la géographie*, Paris, Belin.
- SION, Jules (1934) « L'art de la description chez Vidal de la Blache ». Dans *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Vianey*. Paris, PUF, p. 479-487.
- TISSIER, Jean-Louis (entretien avec) (1978) *Julien Gracq. Œuvres complètes*. t. II. Paris, La Pléiade, p. 1189-1201.
- TODOROV, Tzvetan (1978) *Les genres du discours*. Paris, Seuil.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1979) *Tableau de la géographie de la France [1903]* avec une préface de Paul Claval. Paris, Tallandier.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1894) *Atlas général*. Paris, Colin.
- VIDAL DE LA BLACHE, Paul (1908) *La France. Tableau géographique*. Paris, Hachette.
- WEULERSE, Jacques (1904) « Le *Tableau de la géographie de la France* par M. Vidal de La Blache » ». *Revue pédagogique*, n°4, p. 305-352.
- ZOLA, Emile (1868) Mon salon (1868) Les Paysagistes. *L'événement illustré* [en ligne] <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-06-68.html> (consulté le 16 février 2015).