

Publié avec le concours du Centre national du livre.

Copyright © 2020, Éditions Parenthèses, Marseille.
www.editionsparentheses.com
ISBN 978-2-86364-412-6 / ISSN 2650-1740

PROLOGUE

Le mouvement insensible du paysage

« Depuis longtemps je me vantais de posséder
tous les paysages possibles » Arthur Rimbaud,
Une saison en enfer.

On a longtemps considéré le paysage comme un objet de contemplation esthétique ou religieuse. Les personnages que l'on y voyait représentés nous invitaient le plus souvent à réfléchir sur les formes variées de la création et sur la place de l'homme dans le monde. Qu'il ait été un simple décor ou le véritable sujet, qu'il ait symbolisé ou décrit un lieu réel, le tableau de paysage était pour les artistes la représentation d'une réalité ouverte sur un horizon à travers une fenêtre isolée du reste de la nature. Reconduit dans les jardins, ce cadre supposait un point de vue relativement stable, susceptible de changer mais à chaque fois unique.

Pourtant, à y bien regarder, on comprend que les œuvres de ces artistes ont toujours été conçues en fonction de trajectoires visuelles. Latérales comme dans les tableaux de Nicolas Poussin et plus généralement dans la peinture classique où l'on a l'impression de se déplacer derrière des panneaux coulissants disposés horizontalement. En revanche, dans les tableaux baroques dont le fond semble aspirer le premier plan grâce à un jeu savant de diagonales qui en dynamisent la composition, le regard circule obliquement donnant au spectateur le sentiment d'avancer ou de reculer continûment pour mieux saisir l'ensemble. Ainsi la plus statique des images de paysage invite-t-elle celui qui l'observe à une mobilité sans fin.

Mais ce que nous regardons ainsi n'est en effet qu'une image ou un *équivalent* de ce que nous vivons face à un paysage réel, une sorte de regard arrêté comme un curseur sur sa trajectoire, celle-ci étant en réalité non pas un moyen d'y accéder mais *tout le paysage*. C'est un des mérites d'Augustin Berque d'avoir insisté sur cette dimension *relationnelle*. Sa connaissance de la pensée japonaise lui permet de forger des termes techniques comme « médiance » ou « trajection » au sein d'une conception systématisée des milieux qu'il nomme « mésologie ¹ ». D'autres auteurs comme le paysagiste Bertrand Folléa, s'inspirant plutôt d'Édouard Glissant, reprennent cette idée en insistant sur la transition économique, écologique, énergétique et sociale qui caractérise nos paysages aujourd'hui ². Ce qui m'aura aussi aidé à le comprendre c'est la fréquentation d'artistes concernés par ces questions tout comme le travail en commun avec des géographes, des architectes ou des paysagistes.

Le « projet », dont il est question en architecture ou dans les écoles de paysage, n'est pas une simple *projection* visuelle. Il nécessite d'être pensé en volume et son dessin n'est pas seulement l'exécution d'un geste qui a flotté dans l'espace avant de se fixer sur une surface de papier, comme l'ombre d'un oiseau en vol au moment de se poser. Le projet demande à être prolongé par l'imagination, dans son mouvement mais aussi dans son espace propre, à travers la matière qu'il informe en se dévoilant comme tel ³. Dès lors, son modèle ne peut pas être le seul plan ou la table à dessiner. Ce serait plutôt la maquette ou l'objet façonné, fabriqué, sculpté. Mais est-ce bien une question de modèle ? Et, sans même parler du projet lui-même, la pensée de ce qu'est le paysage ne me semble pas, et depuis bien longtemps, pouvoir s'accommoder d'une définition qui le réduirait à un point de vue, un cadre et une ligne d'horizon.

Cette façon de voir, pour dominante qu'elle soit, a pu en rassurer certains autant qu'elle les a encombrés, si bien qu'ils se sont progressivement détournés des références à la peinture pour regarder davantage des objets plus proches de leur pratique, à savoir des œuvres réalisées dans et avec la nature. Si certains artistes se sont intéressés au pittoresque dans les années soixante, c'était surtout pour redonner à cette notion un caractère dialectique capable de rendre compte du potentiel artistique de sites désignés autrefois par cette catégorie liée au sens du temps et du mouvement mais désormais figée dans l'époque où elle fut inventée, la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Ce n'était en aucun cas pour s'inscrire dans une filiation picturale avec un courant dépassé de l'histoire de l'art ⁴.

¹ Charles Robin, disciple d'Auguste Comte, fut le premier à introduire le terme de mésologie en 1848. Pour un usage contemporain du mot, voir A. Berque, *Les Raisons du paysage*, Paris, Hazan, 1995 ; ou encore *Être humains sur la Terre, Principes d'éthique de l'écoumène*, Paris, Gallimard, 1996.

² B. Folléa, « Le paysage comme relation », *Les Carnets du paysage*, n° 21 : « À la croisée des mondes », 2011 ;

L'Archipel des métamorphoses, La transition par le paysage, Marseille, Parenthèses, 2019.

³ Voir *infra*, le chapitre « Forme et projet », p. 159.

⁴ R. Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », in G. A. Tiberghien, *Land art* [1993], Paris, Éditions Carré, 2012 ; voir aussi G. A. Tiberghien, « Robert Smithson : une vision pittoresque du pittoresque », in *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2001.



Nicolas Poussin, *Paysage par temps calme*, 1651.

Cette conception du paysage comme *dialectique* m'a toujours semblé précieuse et il est possible de la poursuivre autrement et de diverses manières. On trouve par exemple chez le philosophe John Dewey une idée du même ordre permettant de saisir le projet dans ce rapport dynamique. Pour lui, « les œuvres [...] s'inscrivent dans une continuité avec les processus de la vie eux-mêmes⁵ ». La forme produite, qu'elle soit architecturale ou paysagère, par exemple, est pensée comme une « structure adaptée » à un milieu ou à un usage. Ainsi « la forme telle qu'elle est présentée dans les Beaux-Arts, est l'art de rendre explicite ce qui est contenu dans l'organisation du temps et de l'espace qu'implique le cours de tout vécu en développement⁶ », c'est-à-dire de toute expérience.

Celle-ci, même au sens le plus élémentaire, suppose en effet un continuum vécu, une unité et une complétude comme c'est le cas pour tout organisme ou système vivant. Ainsi « au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde⁷ ». Cette expérience, en effet, ne se limite pas à la vue mais mobilise aussi tous nos autres sens. Elle est le lieu d'une synesthésie dont la poésie a su rendre compte sous le nom de « correspondance », et coïncide avec un moment d'immersion durant lequel nous sommes dans le paysage et où le paysage est en nous. Nous voici alors traversés par des intensités qui prolongent les potentialités de l'espace où nous nous trouvons. C'est pourquoi révélant les forces à l'œuvre dans la matière, l'expérience du paysage, comme toute expérience, contient « la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique⁸ ». Ce qui, tant s'en faut, ne doit pas être compris d'une manière seulement contemplative dans l'acceptation passive où l'on prend généralement ce terme.

Cela ne veut pas dire non plus que ce phénomène est réservé aux seuls artistes mais que ce sont eux qui le traduisent le mieux et que c'est à travers eux que nous pouvons en retrouver la source en nous laissant guider par leurs œuvres. Quand Merleau-Ponty parle de la « profondeur » chez Cézanne ou chez Giacometti en disant que, n'étant jamais conquise une fois pour toutes, elle aura représenté la recherche de toute une vie, il décrit une expérience dynamique, une expérience sans repos, toujours recommencée pour qui veut bien s'en donner la peine.

Si l'on pense encore à la profondeur, « il ne peut s'agir de l'intervalle sans mystère que je verrais d'un avion entre ces arbres proches et les lointains. Ni non plus de l'escamotage des choses l'une par l'autre que me représente vivement un dessin perspectif [...]. Ce qui fait énigme c'est leur lien, c'est que je vois les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre —, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu⁹. » Mais c'est ce qui fait aussi qu'ensemble elles appartiennent à un même monde.

⁵ J. Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*

⁹ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 64.

Dès lors et à ce titre, le paysage requiert une implication physique de notre part, supposant que nous le parcourions en tout sens et le considérons comme un espace à transformer, sillonné de routes et de chemins. Exactement ce dont parle Sartre dans *L'Être et le néant* lorsqu'il évoque l'« espace hodologique¹⁰ » en considérant que les objets se dévoilent toujours à nous à l'intérieur d'un réseau qu'il appelle aussi « complexe ustensile ». Cela signifie qu'ils se renvoient tous les uns aux autres mais dans un sens pratique et intentionnel, implicitement organisés vers un projet de transformation.

On ne regarde jamais un paysage de manière complètement désintéressée car on y projette toujours toutes sortes de choses, d'autres images de paysages, des souvenirs, des émotions, des savoirs accumulés. On y retrouve des traces, des formes sédimentées témoignant d'une occupation ancienne ou récente, on y découvre des éléments qui nous intriguent et supposent le cas échéant une recherche de notre part. Le paysage nous mobilise, nous engage à le parcourir parce que nous l'avons toujours déjà parcouru. On pourrait dire cela autrement en citant encore Merleau-Ponty faisant ici écho au texte de Sartre : « Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du je peux¹¹. »

C'est en cela qu'il est une traversée — horizontale, certes, comme celle que nous faisons par toute forme de locomotion terrestre, mais aussi verticale comme il arrive lorsque nous le regardons des airs au moyen de drones, de satellites ou grâce à l'exploration du ciel à bord d'engins plus lourds que l'air. Ou bien lorsque, sans aucun moyen technique pour voler, les artistes imaginaient ces vues à partir de tapis volant ou d'animaux plus ou moins fantastiques¹².

Mais écrire cela ce n'est pas simplement constater qu'il est possible ou souhaitable d'entrer dans le paysage pour mieux le connaître ou en jouir. C'est dire que, pour le *comprendre*, ce qui ne signifie pas seulement en avoir une vision intellectuelle mais l'appréhender physiquement en sa totalité, il est nécessaire de creuser le visible et de dépasser la surface des choses. Ou, mieux encore, car on pourrait croire que sa vérité gît derrière sa surface, il s'agit d'articuler comme à travers un gigantesque télescope, chaque strate paysagère du premier au dernier plan, inaccessible par définition. Alors regarder le paysage c'est coulisser à l'intérieur de lui et, en décidant de s'intéresser à tel ou tel cadrage, suspendre ce déplacement tout en restant bien conscient, si satisfaisante soit l'image élue, qu'elle n'est que provisoire.

¹⁰ Voir *infra* le chapitre « La marche et l'approche hodologique », p. 15.

¹¹ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 64.

¹² M. Warner, « Communiqués intimes : la tortue volante de Melchior Lorck », in M. Dorrian, F. Pousin (dir.), *Vues aériennes, Seize études pour une histoire culturelle*, Genève, MétisPresses, coll. « VuesDensemble », 2012, p. 17 à 28.



Le mur entre les États-Unis et le Mexique, 2007
(photographie Gilles Clément).

Ainsi sommes-nous toujours, dans un paysage, au cœur de ce que Vico appellerait un « mouvement insensible¹⁵ ». Si bien que son image, sa saisie, exprime un ensemble infini de choses aussi variées que la terre et les eaux, la lumière, les plantes, les animaux et les hommes rassemblés ici *pour le moment* sur la scène du monde dans ce que nous considérons comme *un* paysage qui les résume et les *exprime* tous — très clairement pour certains d’entre eux et obscurément pour la plupart des autres dirait Leibniz. C’est pourquoi chacun d’eux est potentiellement porteur d’une infinité d’autres paysages : en droit, nous pourrions tous les voir, mais en fait, nous n’en percevons qu’un nombre très limité, le plus souvent un seul et unique.

Que serait la vision sans aucun mouvement ? Une peau morte, une taie sur le visible. Procédant à une expérience d’appréhension spatiale avec ses étudiants à partir d’une maison en ruine, Tim Ingold raconte comment, après avoir construit un cadre en bois pour reconstituer ce que voyaient autrefois les habitants depuis leur porte d’entrée, ils se sont rendu compte qu’au lieu de former un tableau statique, ce cadre invitait à en franchir les limites en redonnant sens aux notions d’intérieur et d’extérieur. Il concluait de cette expérience qu’« il n’y a d’intérieur et d’extérieur que pour celui qui entre et sort, et non pas pour le regard de celui qui se contente de voir la délimitation entre les deux espaces ». Car, ajoutait Ingold, « les espaces d’habitation ne sont pas immédiatement donnés par la configuration d’un édifice, mais ils sont d’abord créés par le mouvement¹⁴ ». C’est, en effet, le corps tout entier qui est engagé dans cette perception dynamique des choses et ces dernières avec lui. Tout bouge, tout est animé et rien n’est jamais semblable, rien n’est parfaitement égal à soi-même dans le temps.

Si, comme le dit Baudelaire, « la forme d’une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel¹⁵ », *a fortiori* celle des paysages naturels. Ces transformations les lient indissolublement au temps et tout se passe comme si les aménagements dont ils sont l’objet, avec cette façon insistante de les figer en les organisant dans des cadres dessinés, participaient d’un désir d’échapper à ce mouvement. Alors, pour saisir ces changements, il faut être soi-même pris dans une mobilité à la fois mentale et physique sans perdre de vue ce paradoxe, en disposant de certains repères ou points fixes auxquels se mesurer, et en donnant ainsi un sens à ce que fédère *le* paysage sous ce nom évocateur de tous les paysages réels ou seulement possibles¹⁶.

Cette saisie dynamique est la condition pour comprendre ce qu’il en est de chaque paysage dont nous faisons l’expérience, et la vue aérienne nous permet ainsi d’entrevoir des

¹⁵ G. Vico, *La Science nouvelle* [1725], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, § 689. Le « mouvement insensible » est ce que Leibniz appellerait de son côté un *conatus*.

¹⁴ T. Ingold, *Faire, Anthropologie, archéologie, art et architecture* [2013], Bellevaux, Dehors, 2017, p. 186.

¹⁵ C. Baudelaire, « Le Cygne », *Les Fleurs du mal* [1861], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

¹⁶ C’est une idée que l’on retrouve dans la pensée chinoise du paysage « montagne-eau » où l’élément mouvant se conjugue au stable. Alors, « plutôt même que de “regarder” la peinture (en “spectateur”), on fait l’expérience de s’enfoncer, jusqu’à s’y perdre (*qiong*), dans ces mises en tension de montagnes et d’eau, “de sources et de ravins” » (F. Jullien, *Vivre de paysage ou L’Impensé de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 2014, p. 86).

potentialités souvent insoupçonnées. Elle participe elle aussi de ce mouvement, si bien que, regardant à hauteur d'homme, nous voyons implicitement ce qui est au-dessus et au-dessous de nous sans rien en distinguer vraiment. Le possible, l'autre face du réel, nous le devinons seulement¹⁷.

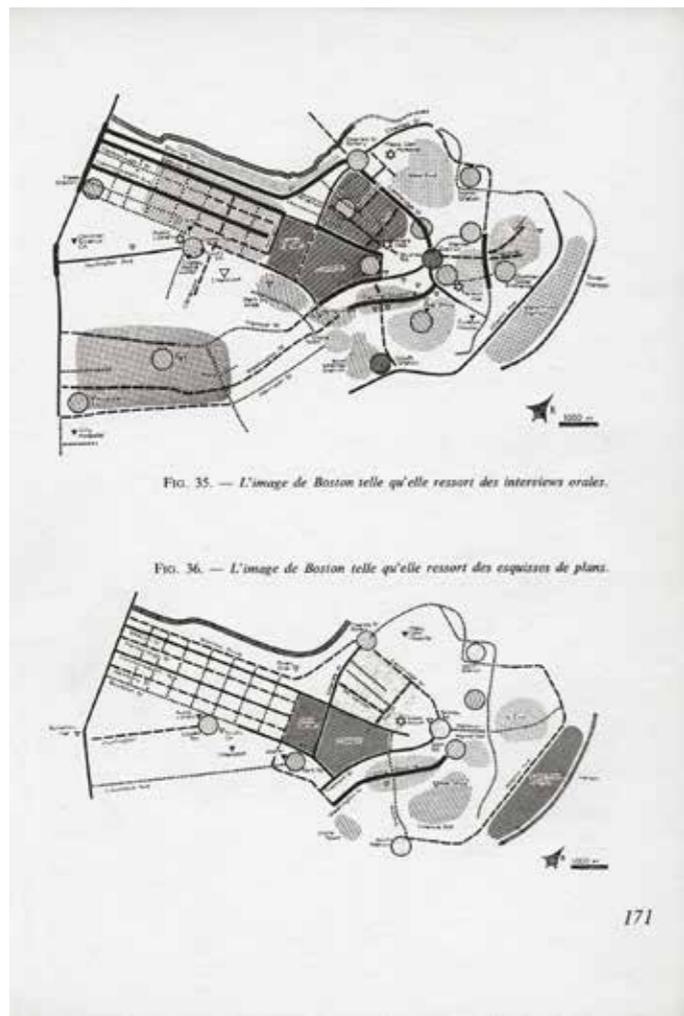
Les considérations développées dans ce livre sont largement guidées par ces idées, puisant à des sources différentes mais concordantes dans la philosophie, l'histoire de l'art, l'anthropologie, la littérature et les sciences humaines en général.

Affirmer que le paysage est une traversée c'est aussi dire qu'il ne s'arrête jamais nulle part, qu'il est sans limites et sans frontière. En l'*encadrant*, on le domine en quelque sorte, on s'en fait « un tableau » — métaphore géographique bien connue, utilisée par Vidal de La Blache et d'autres — ce qui a toujours été un moyen de lui donner une identité et de le posséder. On sait aussi que le paysage n'appartient à personne et que, témoin de l'histoire des communautés qui y ont vécu, il évolue et se déplace avec elles. Ce qui n'est pas sans conséquences politiques. Car la traversée est tout le contraire de l'appropriation. Nous ne possédons nullement le paysage, nous le partageons simplement. Les vivants, humains et non humains, migrent sans cesse et rien ne peut les arrêter : le vent, les courants marins, les animaux transportent les graines de par le monde, ils traversent les frontières et construisent la dynamique des paysages que les hommes accompagneront en voyageant eux aussi et en se mêlant sans cesse aux communautés où ils s'installent¹⁸.

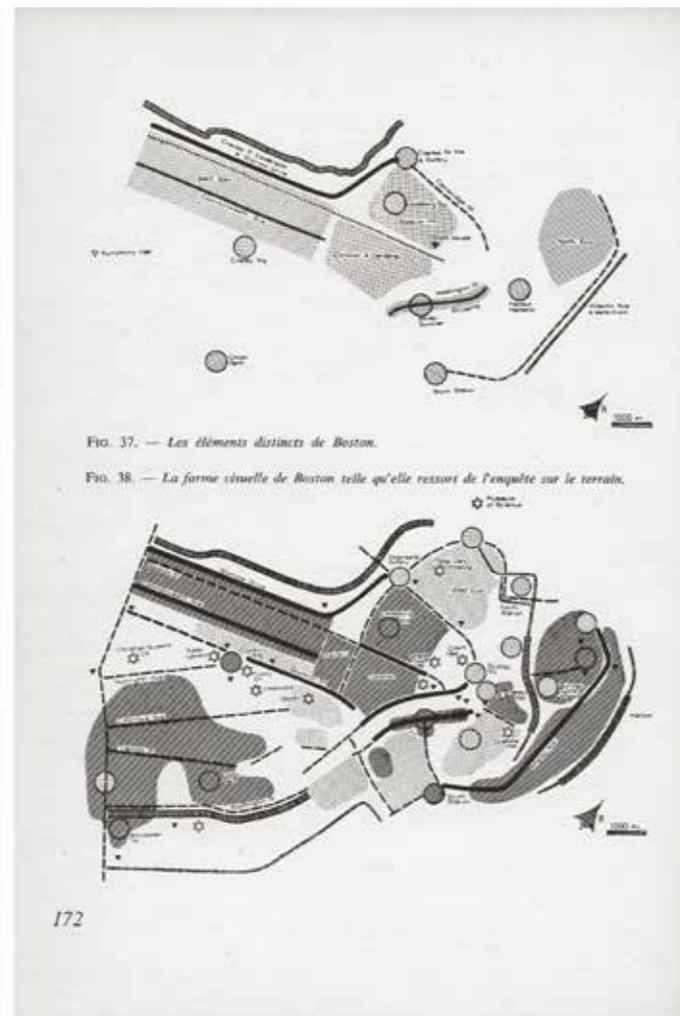
¹⁷ Voir *infra* les chapitres « Albums de photographie aérienne », p. 117 et « L'art du mouvement descendant », p. 129.

¹⁸ C'est aussi l'idée du « brassage planétaire » développée par Gilles Clément dans beaucoup de ses livres depuis *Thomas et le voyageur* [1997], Paris, Albin Michel, 2011.

PARTIE I

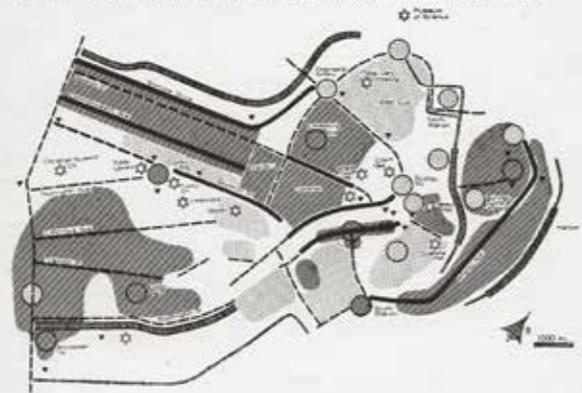


171



172

FIG. 38. — La forme visuelle de Boston telle qu'elle ressort de l'enquête sur le terrain.

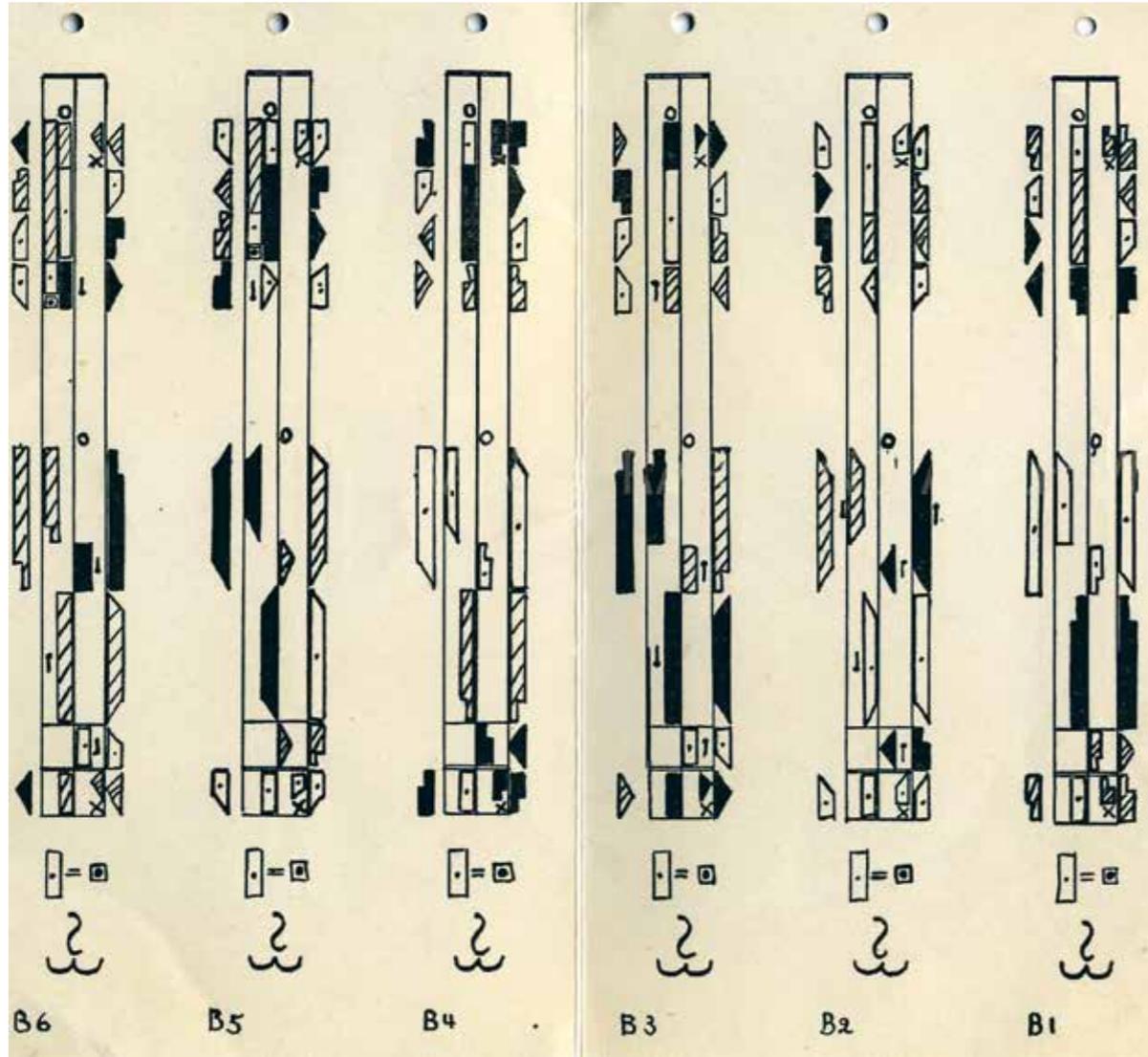


CHAPITRE UN

La marche et l'approche hodologique

Si l'on veut étudier les paysages et les considérer autrement que comme des tableaux, ou des espaces de contemplation pour notre plaisir esthétique¹, on doit les parcourir à pied, à vélo ou en voiture, en saisir la profondeur, comprendre à quel point ils changent et se transforment suivant l'heure ou la saison, ce qui suppose aussi que nous y séjournions quelque temps. Quand bien même nous ne chercherions pas à les connaître, nous ne pouvons simplement les regarder sans qu'ils ne nous interrogent, sachant qu'ils ont été façonnés par des communautés, témoignent de leur activité et de leurs préoccupations.

Cette compréhension de notre monde humain passe par une certaine expérience de l'espace que la marche a favorisée. L'art et la littérature ont particulièrement magnifié celle-ci. William Wordsworth est l'un des premiers à avoir fait de la marche un mode d'« être au monde » (Heidegger), qui trouva de nombreux échos dans sa poésie. Il fut d'ailleurs, en son temps, à l'origine d'une vogue à la fois mondaine et artistique mettant en avant la promenade dont Rousseau, quelques décennies plus tôt, avait fait le moment privilégié de ses *Réveries*. Les théories hygiénistes du XIX^e siècle s'en mêlant, la marche en plein air est devenue un remède et une forme de vie. On n'a, bien sûr, pas attendu Wordsworth pour parler de la marche ni pour se promener en devant à la façon de Socrate et de ses amis les péripatéticiens de l'Antiquité. Mais ce qui était réservé à quelques-uns, ou dont seul parlait un petit nombre, a été mis en évidence par le truchement



Exemple de labanotation tiré des archives de Laban, proposée par Valerie Preston-Dunlop et envoyée comme carte de remerciement en 1949 après le 70^e anniversaire de Rudolf Laban, illustrant douze séquences de mouvement qui représentent sept anneaux de forme similaire.

CHAPITRE TROIS

Anna et Lawrence Halprin : danse et mouvements du monde

« La danse seule [...] me paraît nécessiter un espace réel » Stéphane Mallarmé, *Divagations*.

Entre paysagistes et danseurs contemporains, on peut trouver bien des points communs. En premier lieu, l'importance qu'ils accordent, les uns et les autres, à l'instar des sculpteurs, au sol, aux phénomènes de gravité ou à la dimension horizontale. Mais, pour Lawrence Halprin, un architecte qui s'occupera aussi de paysage et se concentrera sur les phénomènes de mobilité spatiale, la question est : comment observer cette mobilité, comment la transcrire pour la prendre en compte dans les projets urbains ou de paysage ? Halprin a travaillé au début des années soixante à un système de notation du mouvement qu'il nomme alors, par contraction de « mouvement » et de « notation », « motation », et qu'il destine non seulement à l'étude de l'environnement mais aussi à celle d'ensembles physiques et humains de toutes sortes.

Que permet ce système ? « C'est un outil qui peut à la fois enregistrer des faits existants, où la mobilité est impliquée, et reproduire la mobilité. Il peut servir à décrire des conditions existantes ou à créer des conditions nouvelles. C'est un système de transcription des déplacements dans l'espace, comme la notation musicale est un système de transcription du son. [...] "Motation" peut décrire le mouvement dans des espaces que l'on peut se représenter ou bien où l'on peut se

déplacer effectivement (cela peut rappeler, par exemple, nos espaces-paysages des bâtiments IBM à San Jose). Le système "motation" est un instrument aussi important pour la chorégraphie que la description — chorégraphie dans son sens le plus large signifiant projet de mouvement¹. »

Dans ce texte, Halprin explique par exemple combien il est important de comprendre la perception que nous avons de notre environnement, en train ou en voiture. Ainsi poursuit-il, « l'automobile peut être définie comme un instrument qui vous conduit à la ville, mais elle peut également être définie comme un instrument qui conduit la ville à vous. On peut dire en toute justesse psychologique, en ce qui concerne l'individu, dont la seule continuité est sa propre conscience, que l'environnement se déplace — ceci constitue l'une des bases essentielles de mon système de notation² ». Aujourd'hui, ces phénomènes de perception font l'objet d'études et suscitent l'intérêt des ingénieurs et des techniciens de la route. Mais le système de notation d'Halprin, lui, n'a guère été retenu, si ce n'est par sa femme, Anna Halprin et ses danseurs³.

Le Black Mountain College, Cage et l'héritage du Bauhaus

En fait, la démarche d'Halprin, pour être pleinement comprise au-delà du cadre spécifiquement architectural qui est la sienne, doit aussi, si l'on veut pleinement la comprendre, être replacée dans son époque et dans un contexte plus vaste qui touche à l'évolution générale de l'art et de la société. La notation appartient à l'histoire de la danse mais c'est au XX^e siècle qu'elle recoupe celle de l'architecture avec le travail de Rudolf Laban, lui-même architecte de formation qui, dès 1914, met au point sa théorie de la danse et publie en 1920 *Die Welt des Tänzers* (le monde des danseurs) où il propose un système de notation, la cinénotation communément appelé labanotation. Laban était très lié au milieu artistique de son temps, en contact avec Schönberg, Kandinsky et Oskar Schlemmer⁴. Un certain nombre d'autres systèmes de notation seront expérimentés à partir de là, dans le domaine de l'aménagement et de l'urbanisme mais, souvent trop abstraits — comme celui de Philippe Thiel dans les années cinquante — ils resteront sans véritable postérité⁵.

Dans le champ des arts et de la culture, les années soixante ont constitué une révolution dont on n'a pas fini de mesurer les effets. Aux États-Unis, en particulier, les signes avant-coureurs sont à chercher bien en amont, l'un des plus importants étant la célèbre séance du Black Mountain College de 1952.

¹ L. Halprin, « Motation » [*Progressive Architecture*, 1965], *Bulletin de la Société des architectes diplômés par le gouvernement*, n° 168, Paris, 1968, p. 11.

² *Ibid.*, p. 8. Voir aussi L. Halprin, *Freeways*, New York, Reinhold, 1966.

³ M. Desportes, *Paysage en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005. Le texte de Halprin est mentionné mais sans être analysé, voir p. 347-348.

⁴ Voir L. Loupe (dir.), *Danses tracées, Dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis voir, 1991.

⁵ Voir l'article de F. Pousin, « De la chorégraphie à l'architecture du paysage : noter pour concevoir », *Les Carnets du paysage*, n° 13-14 : « Comme une danse », 2007, p. 22, qui montre bien comment l'intérêt de Halprin pour ces questions s'inscrit dans un ensemble de réflexions qui émergent chez les architectes et les urbanistes dès les années cinquante.



Black Mountain College, sur le lac Eden, le bâtiment principal que les étudiants ont aidé à construire au début des années quarante.

Un cours de danse devant le Robert E. Lee Hall, premier bâtiment du Black Mountain College dans les Blue Ridge Mountains de Caroline du Nord, ca 1938.

Merce Cunningham au Black Mountain College, ca. 1952, photographie de Hazel Larsen Archer.

CHAPITRE QUATRE

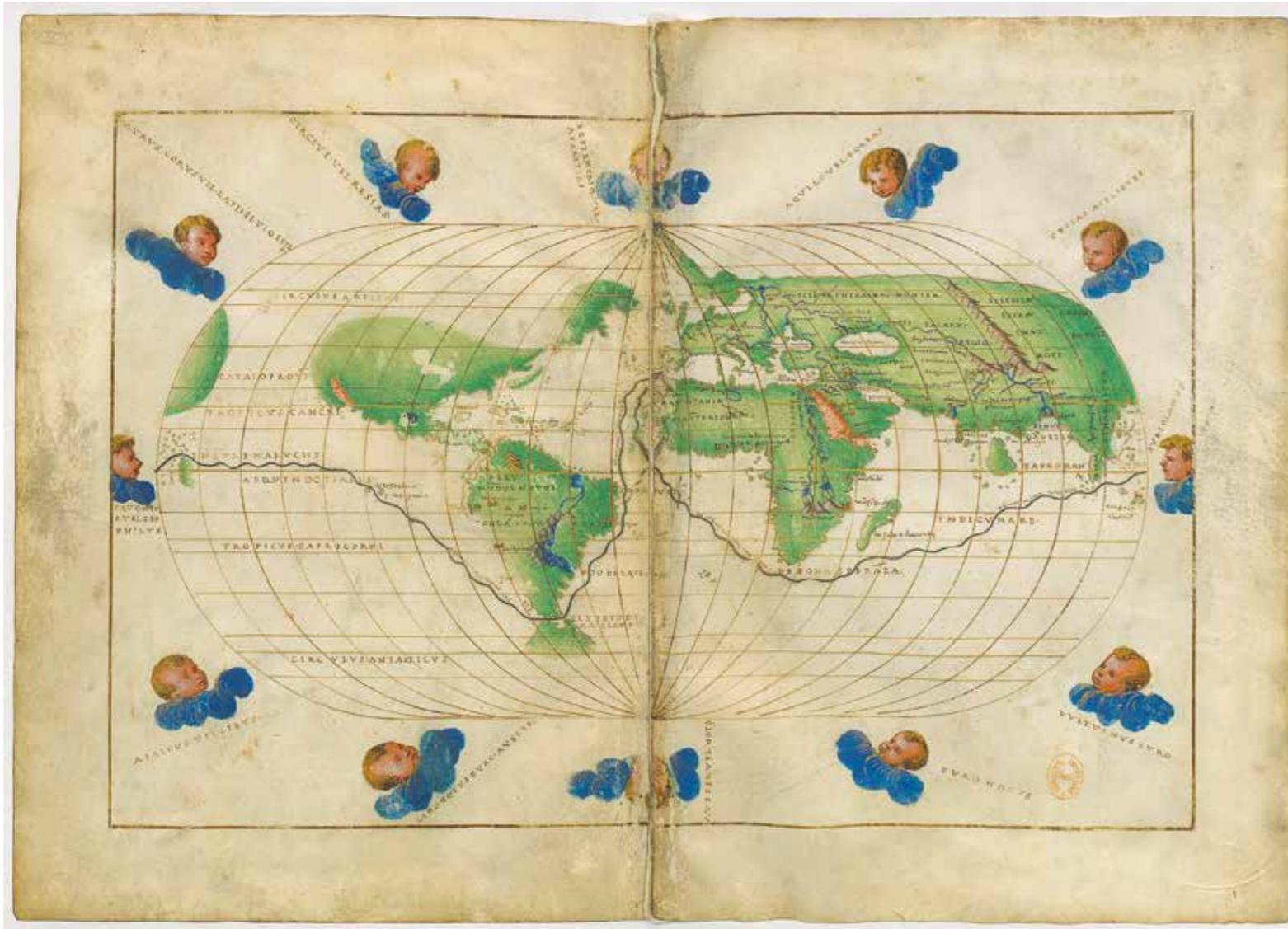
Le bout du monde

« Duke: And what's her history?
Viola: A blank, my Lord. »
Shakespeare, *Twelfth Night*.

Le bout du monde n'est jamais que le bout d'un monde. Mais puisque celui-ci se donne comme une totalité, sa limite passe pour un absolu. Jusqu'à ce que l'on en vienne à soupçonner d'autres mondes, voire une pluralité de mondes possibles. Le nôtre fut longtemps identifié à cette partie du globe habitée par les hommes, que les Grecs appelaient écoumène. Elle correspondait aux régions alors connues sur le pourtour de la Méditerranée, s'étendant à partir de là jusqu'à l'océan qui entourait la Terre comme un anneau, un large fleuve (*potamos Ōkeanoio*, comme il est dit chez Homère) ou une sorte de serpent, suivant l'image qu'en eut le personnage d'Alexandre lorsqu'il s'éleva dans les airs dans *Le Roman d'Alexandre* du Pseudo-Callisthène¹.

Le terme même d'océan serait, en effet, dérivé du phénicien *ma'uk* ou du sanskrit *a-cayana* dont le sens premier veut dire « ce qui encercle », la Terre en l'occurrence. Et, après l'océan, qu'y a-t-il ? C'est toute la question. Les limites dessinées par les Grecs avaient pour objectif de contenir un monde que l'illimité, l'*apeiron*, le sans-borne, pouvait absorber dans le chaos originel d'où il était né. Mais cette image largement tributaire des mythes devait être remise en question par les premiers historiens et géographes de l'Antiquité, tout en demeurant très puissante dans les esprits. Ainsi Hérodote pouvait-il ironiquement écrire : « Pour l'océan ils prétendent qu'il prend sa source au point où le soleil se lève et qu'il entoure de ses eaux la Terre tout entière, mais ils n'en apportent en fait aucune preuve². »

Battista Agnese, *Atlas nautique du monde*,
Venise, 1543.



Cette vision va néanmoins perdurer dans les représentations cartographiques de la Terre jusqu'au Moyen Âge. L'écoumène est ainsi représenté dans de nombreuses cartes de forme dite T/O, ou T dans l'O, comme un cercle où s'inscrit un T qui le partage en trois continents, l'Asie en haut, l'Orient occupant la place du Nord, l'Europe en bas à gauche et l'Afrique en bas à droite, chacun de ces continents ayant été distribué aux trois fils de Noé, respectivement Seth, Japhet et Cham. La barre verticale du T figure la Méditerranée ; horizontalement, la mer qui sépare l'Europe de l'Asie est le Nil, celle qui sépare l'Asie de l'Afrique le Don ou Tanais.

Cette représentation ne concerne que l'écoumène situé dans la zone tempérée qui n'est qu'une toute petite partie de la Terre, divisée elle-même en cinq zones. Si l'on considère le *Commentaire au songe de Scipion*, rédigé au V^e siècle par Macrobe et les mappemondes qui s'en inspirent, on voit que la surface de la Terre est en effet divisée en cinq parties : l'une, dite torride, s'étend sur une large bande à la hauteur de l'équateur, deux autres correspondent aux cercles arctique et antarctique — toutes trois étant considérées inhabitables — et les deux dernières, appelées tempérées, se déploient de part et d'autre de la ceinture supposée infranchissable. La première nous l'habitons, l'autre est habitable en droit, mais nous ne savons pas si elle est réellement habitée.

Dans cette configuration, la question du bout du monde, on le voit, est assez complexe. S'agit-il des limites de l'écoumène, de la terre habitée, ou s'agit-il des limites du globe terrestre ? S'il s'agit de l'écoumène, la définition de ses limites pose la question de ce qu'il y a au-delà et qui serait sans rapport avec nous.

Écoumène

L'*oikouménè* (abrégé de l'expression *hé oikouménè gè*, littéralement « terre habitée ») excluait certaines terres habitables — les Antipodes de l'autre côté de la zone torride —, mais comprenait aussi des zones non habitées — les déserts, par exemple. On peut dire alors que *oikouménè*, signifie plus largement « monde familier », « monde connu » ou même « notre monde³ ».

Hérodote, qui s'intéresse non plus seulement à ce que la tradition a rapporté mais au savoir acquis par les voyageurs, met en doute cette tradition et construit l'image d'un monde plus problématique. James S. Romm note qu'il s'agit souvent sous sa plume de la découverte d'*erémoi*, de déserts ou « territoires vides » — aux limites de la Terre dans toutes les directions sauf à l'ouest.

¹ Voir D. Lecoq, « L'image d'Alexandre à travers les mappemondes médiévales (XI^e-XIII^e siècles) », *Geographia antiqua*, n° 2, 1993, p. 63-112.

² Hérodote, *L'Enquête*, I, traduction, présentation et annotation A. Barguet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, L. 4, § 8. C'est cette édition en deux volumes que nous citerons désormais.

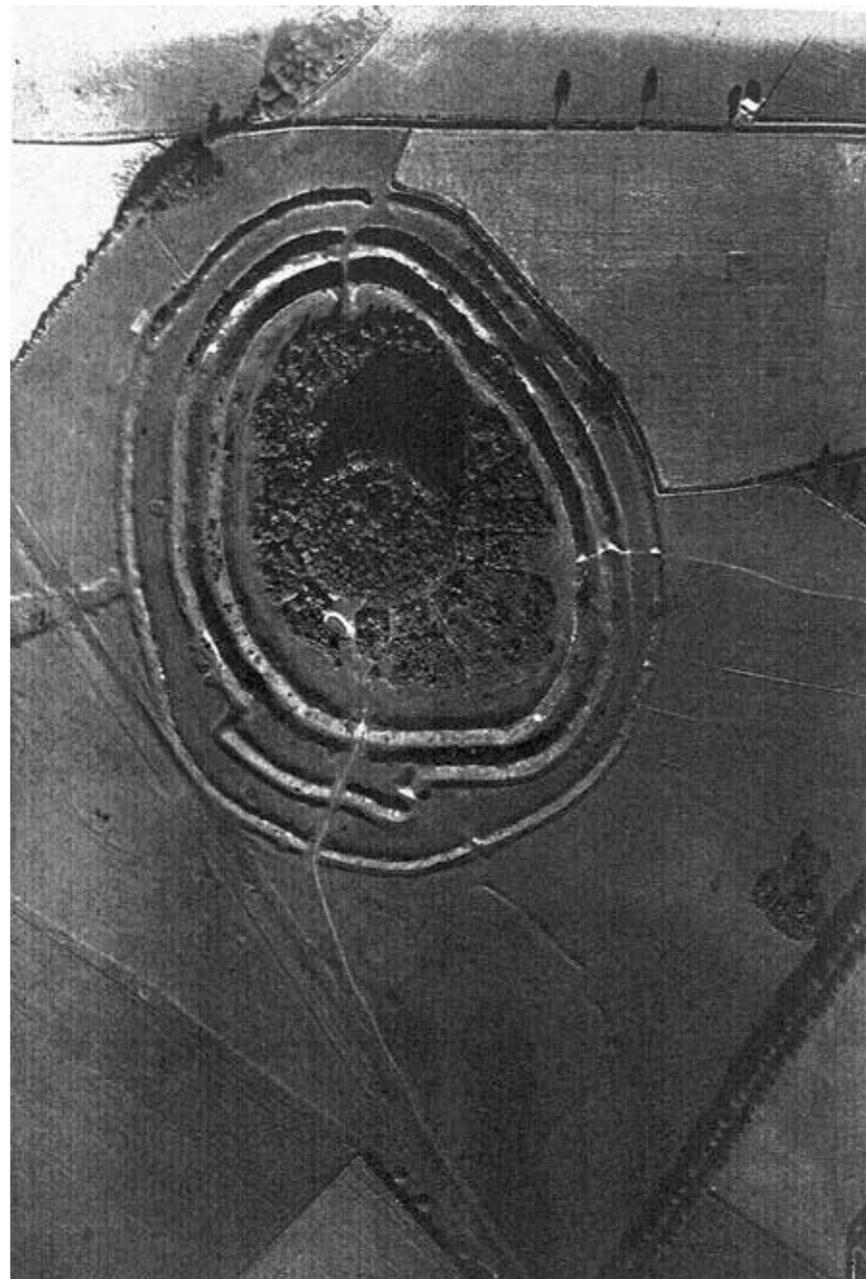
³ Chez le géographe Augustin Berque, le terme *oikouménè* désigne la relation des sociétés humaines à leur milieu. Voir aussi J. S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 37. Les considérations développées ici sur les limites du monde grec doivent beaucoup à ce livre.



Carte de Günther Zainer illustrant une édition des *Etymologiae* d'Isidore de Séville (VII^e siècle), Augsburg, 1472.



Macrobe (V^e siècle), Mappemonde partagée en zones climatiques, *Commentaire sur le songe de Scipion*, manuscrit sur parchemin, XI^e siècle.



Osbert Crawford, «Badbury Rings», Dorset, 1928.

CHAPITRE SIX

Albums de photographie aérienne

« Je n'ai cherché, pendant toute ma vie, que
l'essence du vol... Le vol, quel bonheur ! »
Constantin Brancusi

C'est pendant la Première Guerre mondiale que la photographie aérienne, inventée dans le civil, a trouvé ses premières applications militaires¹. Parmi les pionniers de cette nouvelle forme de photographie au début du xx^e siècle, certains étaient des pilotes de guerre démobilisés, comme Osbert Crawford. Mais la photographie aérienne avait été utilisée par les géographes dès le début du xx^e siècle. Ainsi Vidal de La Blache avait-il intégré, parmi les illustrations de *La France, tableau géographique* (1908), un certain nombre d'images prises à partir de ballons².

On peut sans doute considérer *Man and His Past (l'homme et son passé)*, publié en 1921, comme le premier livre de photographies prises d'avion, d'un point de vue archéologique, même si c'est *Wessex from the Air*³, publié sept ans plus tard, qui fera la célébrité de son auteur, Osbert Crawford. Celui-ci avait été, dès 1920, officier archéologue à l'Ordnance Survey, chargé, en tant que pilote, de missions de repérage au service de l'artillerie pendant la Grande Guerre. Ce n'est qu'une fois celle-ci terminée qu'il développera la pratique de l'archéologie aérienne⁴.

Au début des années trente, on assiste en Allemagne à un retour vers le thème du paysage dans le contexte de ce que l'on appelle alors la Nouvelle Objectivité. Des photographes comme Albert Renger-Patzsch ou August Sander s'y consacrent désormais, même s'ils s'y étaient

déjà intéressés une décennie plus tôt. Olivier Lugon a montré l'ambiguïté de ce renouveau d'intérêt. S'il correspond pour certains à une logique esthétique, pour d'autres il s'inscrit dans un courant de pensée nationaliste très manifeste quand on regarde l'atlas de photographie aérienne de Robert Petschow, *Das Land der Deutschen* préfacé par le géographe conservateur Eugen Diesel et présentant 481 vues du ciel. À côté du texte à la teneur nationaliste, et même carrément national-socialiste dans la seconde édition du livre de 1933, les images de Petschow incarnent de façon contradictoire « l'éclosion d'un "paysage documentaire" », qui tend à n'être qu'un simple relevé topographique et dont la caractéristique, écrit Olivier Lugon, « est d'être hostile à toute idéalisation et donc peu compatible avec les exigences de l'exaltation nationale⁵. »

Antoine Poidebard (1878-1955), prêtre jésuite, fut lui aussi un pionnier dans ce domaine : il a beaucoup travaillé au Moyen Orient, au Liban, en Syrie et en Arménie. S'il a réalisé des images aériennes dès les années vingt, il n'a publié son premier livre de photographies aériennes, *La Trace de Rome dans le désert de Syrie*, qu'en 1934⁶. En jouant avec la lumière du soleil, il parvient à souligner les traces d'anciennes routes ou à mettre en évidence des fondations dans le sol, et peut ainsi cartographier le système d'implantation romain en Syrie. Il comprend très vite l'importance de la vue d'en haut pour l'archéologie, la capacité qu'a désormais l'observateur averti de voir sous le sol : « L'exploration avait presque achevé d'étudier la surface de la Terre.

¹ « Dès le début de la guerre, en novembre 1914, écrit Michel Frizot, sont formées en France des sections photographiques, utilisant des *Vest Pocket Kodak* puis des chambres 18 × 24 cm (appareils à magasin de 12 plaques). C'est la guerre de position en tranchées qui favorise l'efficacité d'une documentation systématique pour les renseignements sur le comportement ennemi, les repérages des modifications intervenues ; plusieurs milliers de clichés précéderont la bataille de Verdun en août 1917. » Edward Steichen « sera chargé d'organiser le service de photographies aériennes américaines en France. » (M. Frizot, dir., *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p. 389.)

² On se concentrera ici sur les images prises d'avion. Au XIX^e siècle, dès les débuts de l'histoire de la photographie, on a cherché à photographier du ciel, en ballon ou à partir de cerfs-volants. Pour une excellente synthèse sur ce genre de vues et l'usage que les géographes ont pu en faire, voir J.-M. Besse, *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, « Géographies aériennes », Arles, Actes Sud / ENSP, coll. « Paysage », 2009, p. 71-112.

³ O. G. S. Crawford, *Man and His Past*, Londres, Humphrey Milford / Oxford University Press, 1921, et, avec Alexander Keiller, *Wessex from the Air*, Oxford, The Clarendon Press, 1928. Le lieutenant-colonel anglais George Adam Beazeley avait, dès 1920, publié des images prises du ciel en Mésopotamie qui ont permis de localiser une ville antique (« Surveys in Mesopotamia during the War », *The Geographical Journal*, vol. 55, n° 2, février

1920, p. 109-123). Voir M.-C. Robic, « Du ciel au sol. La vue aérienne et l'idéal de la vue raisonnée. Les photographies aériennes dans la géographie des années vingt », in M. Dorrian, F. Pousin (dir.), *Vues aériennes, Seize études pour une histoire culturelle*, op. cit., p. 137.

⁴ Crawford était ce que l'on a pu appeler plus tard un intellectuel de gauche, et même un marxiste convaincu. Il était ami de H. G. Wells qui l'a d'ailleurs immortalisé en 1933 dans son roman *The Shape of Things to Come* [La forme des choses à venir] en donnant son nom à un avion de reconnaissance baptisé *Crawford*. À Oxford, il avait rencontré l'écossais Patrick Geddes, urbaniste et savant, avec lequel il partageait un certain nombre d'idées au sujet de la vision et du savoir. Voir K. Hauser, *Bloody Old Britain*, O. G. S. Crawford and the Archaeology of Modern Life, Londres, Granta Books, 2008.

⁵ O. Lugon, *Le Style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, coll. « Le champ de l'image », 2001, p. 222 ; voir aussi L. Jaumouillé, « Robert Petschow », in A. Lampe (dir.), *Vues d'en haut*, catalogue d'exposition, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 233-239.

⁶ A. Poidebard, *La Trace de Rome dans le désert de Syrie, Le limes de Trajan à la conquête arabe, Recherches aériennes (1925-1932)*, Paris, Geuthner, 1934. Sur Poidebard, voir F. Denise, L. Nordiguan (dir.), *Une aventure archéologique, Antoine Poidebard, photographe et aviateur*, Marseille, Parenthèses / Musée de l'Arles et de la Provence antiques, 2004.



Antoine Poidebard, Le tell de Fagdami (Syrie), 1934.



Pierre-Henri de Valenciennes, *Fabriques à la villa Farnèse : les deux peupliers*, 1780.

CHAPITRE DIX

Le paysage et l'art comme expérience de la nature

« Le paysage à condition d'être réellement vu,
réagit sur la vie du spectateur. »
Henry David Thoreau, *Journal*.

En parlant du paysage, et d'une façon de plus en plus insistante ces dernières années, on a fini par le réduire à une sorte d'entité dont la signification reste en un sens implicite sans que l'on sache bien toujours ce que ce terme recouvre. Quand les paysagistes, les urbanistes, les artistes, les écrivains en parlent, de quoi parlent-ils ? S'agit-il à chaque fois de la même chose ? Oui sans doute, pourrait-on répondre, mais pas de la même façon, sans compter que l'acception de ce terme a évolué et qu'il n'est pas non plus identique selon les langues et les différentes traditions nationales.

Certes les représentations que nous en avons ont varié avec le temps mais s'agit-il simplement de représentations ? Peindre le paysage est-ce seulement, et surtout, se le représenter ? On pourrait le croire mais quand on regarde les grandes compositions de Gainsborough, les toiles baignées de soleil de Pierre-Henri de Valenciennes, les berges de la Tamise de William Turner criblées de couleurs vibratiles ou les nymphéas de Monet gorgées de bleu violacé, on sent bien qu'il s'agit chaque fois d'autre chose.

On ne peut regarder un paysage sans l'imaginer. Baudelaire en condamnait la peinture ; il la renvoyait au genre réaliste qu'il méprisait, le paysage historique étant à ses yeux « de

la morale appliquée à la nature ». Restait « le paysage de fantaisie » qu'il aimait comme l'« expression de la rêverie humaine » malheureusement peu cultivée¹. Pourtant en écrivant cela, le chantre de Delacroix et de Constantin Guys ne pouvait pas ignorer le fait que même les plus réalistes sont des imaginatifs. Or que signifie imaginer ?

Pour la plupart des artistes, travailler dans le paysage n'est presque jamais une question d'image. Même dans l'art contemporain, ceux qui interviennent dans la nature et dont les œuvres semblent se réduire à la photographie, comme Andy Goldsworthy, résistent farouchement à cette idée. Il y a presque trente ans, Nils-Udo déclarait dans la revue *Photographies* : « Il est évident que la photographie ne donnera jamais qu'une idée approximative de l'espace-nature tridimensionnel. Le propre de mon travail n'est ni ce que je construis dans la nature — mon intervention n'étant qu'un véhicule — ni la photographie. C'est une tentative d'activer la nature même, par des interventions infimes, et de la mettre ainsi sous tension, de telle façon que l'espace-nature sorte de son anonymat et devienne espace-art². »

Ce dont l'image tente à chaque fois de parler, ce qu'elle cherche à nous restituer sous des formes diverses, prise dans des dispositifs parfois complexes qui la mettent en rapport avec des textes, des cartes et des diagrammes, c'est d'une expérience dont elle ne pourra en même temps jamais vraiment rendre compte. Or le paysage n'est pas seulement un décor sur fond duquel cette expérience est possible. Il n'est pas non plus ce que l'œuvre nous permet de voir quand elle la met en valeur, l'exalte en quelque sorte, pour mieux s'inscrire en lui. Le paysage est lui-même une expérience³.

Si pour les géographes, il s'est longtemps confondu avec le territoire, on voit bien aujourd'hui qu'il ne se réduit pas à ce que nous en disent la géomorphologie, la botanique ou l'écologie, une donnée naturelle brute, puisqu'il est aussi désormais considéré, comme une réalité juridique, politique et sociale⁴. C'est ce que nous apprend, par exemple, la lecture de John Brinckerhoff Jackson⁵ qui s'écarte d'une notion de paysage encore trop tributaire des modèles hérités de la représentation artistique.

C'est en tout cas cette notion d'expérience qui, en mettant l'accent sur sa dimension corporelle, me semble centrale. Lorsque Robert Morris, dans ses célèbres « Notes sur la sculpture⁶ », s'intéresse à ce qui se passe pour le spectateur quand il fait le tour de ces œuvres que

¹ C. Baudelaire, *Salon de 1846*, Chap. xv « Du paysage ».

² Nils-Udo, « Des sculptures dans et avec la nature », *Photographies*, n° 8, 1985.

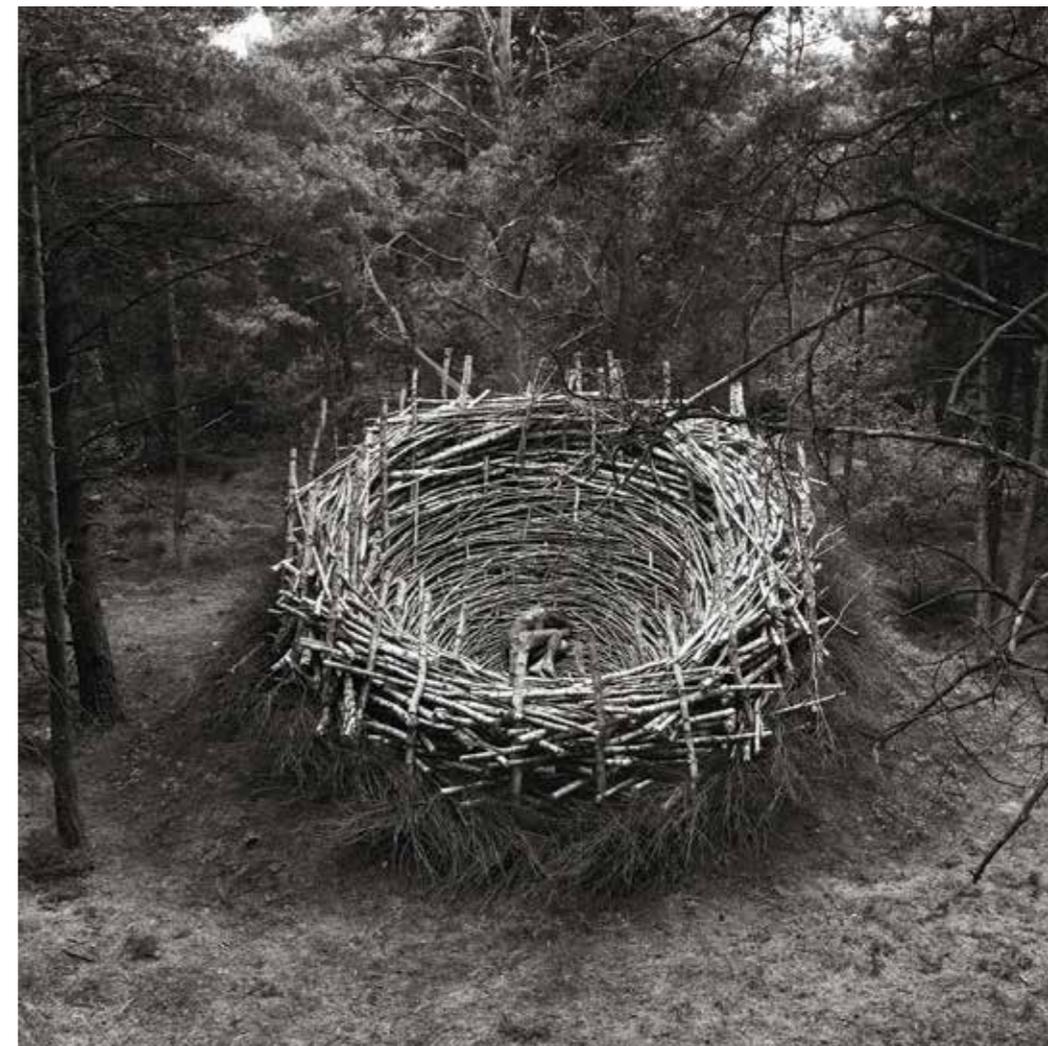
³ En insistant sur cette dimension, je n'en méconnais pas les autres mais il me semble que, dans un monde qui privilégie l'image à l'excès, on a tout intérêt à la mettre en avant.

⁴ Voir G. Bertrand, « Le paysage entre la nature et la société », in A. Roger (dir.), *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, Seyssel, Champ vallon, 1995. Voir aussi les distinctions importantes et les clarifications opérées par J.-M. Besse, « Les cinq portes du paysage »,

in *Le Goût du monde, Exercices de paysage*, Arles, Actes sud / ENSP, 2009 ; K. Olwig, *Landscape Nature and the Body Politic, From Britain Renaissance to America's New World*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002.

⁵ Outre les ouvrages déjà cités, je renvoie ici au numéro spécial des *Les Carnets du paysage*, n° 30 : « John Brinckerhoff Jackson », 2016.

⁶ R. Morris, « Notes sur la sculpture », in *Regards sur l'art américain des années soixante, Anthologie*, traduction et préface C. Gintz, Le Vésinet, Éditions Territoires, 1979. Les deux premières parties des *Notes* furent publiées dans *Artforum* en 1966.



NILS-UDO, *Le Nid* (autoportrait), Allemagne, 1978.

Table

PROLOGUE	
<i>Le mouvement insensible du paysage</i>	5
PARTIE I	
CHAPITRE UN	
<i>La marche et l'approche hodologique</i>	15
CHAPITRE DEUX	
<i>La vraie légende de Stalker</i>	37
CHAPITRE TROIS	
<i>Anna et Lawrence Halprin : danse et mouvements du monde</i>	55

PARTIE II

CHAPITRE QUATRE

Le bout du monde 77

CHAPITRE CINQ

L'imaginaire cartographique dans l'art contemporain 95

CHAPITRE SIX

Albums de photographie aérienne 117

CHAPITRE SEPT

L'art du mouvement descendant 129

PARTIE III

CHAPITRE HUIT

Cosmogonie économie et écologie 147

CHAPITRE NEUF

Forme & projet 159

PARTIE IV

CHAPITRE DIX

Le paysage et l'art comme expérience de la nature 181