

Patricia LIMIDO

Introduction

Des lignes et des paysages : pour une approche pluridisciplinaire des paysages

La question de la définition du paysage se pose depuis qu'il a fait son entrée sur la scène des études des sciences humaines, depuis les années soixante-dix dans les pays anglo-saxons avant de connaître un envol exponentiel en France à partir des années 1980. Les définitions oscillent entre la chose et sa représentation, entre le paysage-image et le paysage-réalité, entre le paysage artistique et le paysage géographique. On parvient quelquefois à joindre les deux, la chose et sa représentation, comme le fait Franco Farinelli jugeant que le paysage est peut-être le seul mot qui « sert à désigner la chose et en même temps l'image de la chose. C'est-à-dire : un mot qui exprime tout à la fois le signifié et le signifiant, et d'une telle manière qu'il est impossible de distinguer l'un de l'autre ». Le géographe italien ajoute alors que cette indistinction peut se lire comme « le signe le plus évident de notre crise, c'est-à-dire de la crise de notre capacité de connaissance¹ ». Cette remarque entendait répondre au collectif de François Dagognet

1. FARINELLI Franco, *La Finesse du paysage* (1991). « L'arguzia del paesaggio », in « I segni del mondo », *La Nuova Italia*, Firenze, 1992, p. 201-210, et traduit dans *Projet de Paysage*, par Chiara Santini, p. 6, mis en ligne le 20-07-2010, [http://www.projetsdepaysage.fr/_la_finesse_du_paysage_de_franco_farinelli].

qui envisageait, en 1982, l'éventualité de *La mort du paysage*?². Contre cette perspective, Farinelli revendique la richesse heuristique du paysage, car il « reste la seule image du monde en état de pouvoir nous rendre quelque chose de l'opacité structurelle du réel³ ». Ambiguïté et ambivalence font ainsi du paysage une notion polysémique, frontalière, “flottante”, qui invite, sinon exige de dépasser les frontières disciplinaires pour entrer dans une appréhension plus complexe de la réalité du monde de la vie.

De fait, l'évolution des recherches a conduit de part et d'autre à la volonté, au moins à titre théorique, de comprendre ensemble tous les aspects co-constituants des paysages. Le géographe Jean-Robert Pitte en a ainsi fait le constat :

« Le paysage est l'expression observable par les sens à la surface de la terre de la combinaison entre la nature, les techniques et la culture des hommes. Il est essentiellement changeant [...] il est une poésie calligraphiée sur la feuille blanche du climat⁴. »

Ce pluralisme a été non seulement entendu dans le monde littéraire et esthétique un peu plus tard, mais il sonne aussi désormais comme l'exigence d'une collaboration au moins pluridisciplinaire. Michel Collot le souligne avec force :

« Le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la nature et de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique. De ces multiples dimensions du paysage, seule une approche pluridisciplinaire peut saisir à la fois la spécificité et l'interaction⁵. »

2. DAGOGNET François, *Mort du paysage*?, Seysselle, Champs Vallon, 1982.

3. FARINELLI Franco, *loc. cit.*

4. PITTE Jean-Robert, *Histoire du paysage* français, Paris, Tallandier, 1983, vol. 1, p. 24.

5. COLLOT Michel, *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 5.

Ce volume partage la conviction que le paysage requiert une étude pluridisciplinaire qui dépasse les clivages entre approches naturalistes, artistiques et urbanistiques et s'ouvre à une conception plus globale, systémique, interactive et environnementale, mais aussi phénoménologique et polysensorielle. Il n'est désormais plus satisfaisant d'opposer le paysage artistique ou paysage-image, et le paysage naturel, climatique, géologique ou géographique. Il y a là un enjeu épistémologique évident, mais aussi un enjeu politique relevant de l'aménagement du territoire. Le dépassement des catégories et des dualismes est donc théoriquement et pratiquement souhaitable⁶.

Toutefois, que le paysage ne soit plus réductible à sa seule représentation ne résout pas la question de la définition des paysages, ni celle de leur reconnaissance, et on ne saurait se tirer d'affaire en rappelant que le paysage « c'est l'endroit où la terre et le ciel se touchent⁷ ». Il importe, pour toutes les disciplines, de rendre compte de notre aptitude à identifier les paysages, d'autant plus que l'imagination, un certain sentiment de la nature et une certaine sensibilité environnementale sont toujours partie prenante dans ce processus et introduisent une inévitable relativité. Mais pour autant, il y a aussi un large consensus dans l'appréhension des paysages, et tout espace n'est pas paysage. Cette reconnaissance est évidemment culturelle et l'instance de démarcation entre environnement et paysage, comme entre nature et paysage est historiquement et spatialement variable. Néanmoins cette découpe culturelle doit bien aussi s'enraciner et prendre prise dans les choses mêmes ou être en résonance avec quelque chose de la réalité que chaque discipline s'efforce de retrouver à sa manière et dans son orbe. Ne pourrait-il y avoir quelque chose de commun et d'immédiatement

6. Voir aussi le bilan établi par Thierry PAQUOT dans *Le Paysage*, Paris, La Découverte, 2016.

7. CORAJOU Michel, *Le Paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Paris, Actes Sud, 2010.

perceptible en tout paysage, qu'il soit naturel, rural, urbain ou artistique ?

À LA RECHERCHE D'UNE DÉFINITION COMMUNE

On peut prendre appui sur la proposition de Jean-Luc Nancy pour avancer dans la recherche de ce qui motive et conditionne l'identification d'un paysage :

« Ce qui décide, c'est notre perception – ce qui veut dire en fait : notre être-au-monde. Elle n'est d'ailleurs pas seule, elle se conjoint à celle d'autres animaux qui configurent en même temps que nous. Un paysage a l'amplitude de ce que nous pouvons accueillir du regard, de la marche – ou de déplacements divers – et de la pensée. C'est une affaire d'horizon ou de zone, c'est-à-dire de ceinture (c'est le sens du mot) ou de ceinturage, d'enveloppement à la mesure d'espaces apparentés, liés, complices pourrait-on dire, combinant un certain nombre de masses, de passages, de traversées et aussi d'activités, d'opérations et de signes qui sont le fait de vivants, de machines ou d'engins, et des qualités d'air, de résonance, de lumière⁸. »

Le paysage est certes une affaire de regard, mais aussi bien une affaire de « complicité immanente des choses ». Il se tient au point d'intersection entre une certaine organisation effective des lieux et une possibilité d'appréhension de la part des sujets. Dès lors qu'est-ce qui s'offre à titre d'espaces complices et apparentés ? D'où vient cette complicité des espaces qui combinent des plans, des volumes, des activités, autrement dit beaucoup de choses et par suite le risque d'une cacophonie plutôt que d'un paysage ? Qu'est ce qui peut faire « ceinture » dans l'ordre et la liaison des phénomènes ? Puisque ce n'est pas le regard seul, il doit bien y avoir

8. NANCY Jean-Luc, « Paysage avec cicatrice », *Cahiers de Blois*, n° 11, 2013, p. 13.

quelque chose dans les présences, dans le visible et le sensible, qui se laisse endiguer, rassembler pour des raisons d'affinité qui vont au-delà ou qui puisent en deçà de la seule circonférence du regard ou du périmètre de la chambre photographique. Sur quelles fondations des espaces se rassemblent-ils pour « faire » paysage ?

Si on se souvient des analyses de Simmel, le paysage n'est pas la somme de ses éléments, ce n'est donc pas du côté du contenu que l'on peut espérer trouver ce qui rend possible son émergence. Il ne relève pas d'une simple juxtaposition de choses particulières ni d'un complexe d'objets naturels ou culturels. Pour autant, il n'est pas non plus absolument indifférent à son contenu, car son caractère ou sa *Stimmung* « deviendrait autre dès qu'on modifierait la moindre ligne », c'est-à-dire celle qui lui appartient en propre et « est indissolublement liée à l'émergence de son unité formelle⁹ ». Il convient donc, par-delà le seul *contenu* mais sans non plus l'ignorer, de se tourner vers la *forme* du paysage. Prolongeant ici les distinctions de Rosario Assunto, on peut envisager que chaque paysage soit la forme concrète qu'un milieu (désignant les conditions de vie à la fois bio-géophysiques et historico-culturelles) confère à un territoire entendu comme socle ou matière brute.

« Le paysage est la “forme” dans laquelle s'exprime l'unité synthétique *a priori* (au sens kantien : non pas unification de données accueillies séparément, mais “unité” nécessaire qui conditionne la manière dont elles se présentent à la conscience) de la “matière” (territoire) et du “contenu ou fonction (milieu)”¹⁰. »

9. SIMMEL Georg, « Philosophie du paysage » (1913), in *La Tragédie de la culture*, Paris, Payot-Rivages, 1988, p. 244.

10. ASSUNTO Rosario, « Paysage, milieu, territoire : une tentative de mise au point conceptuelle » (1976), in *Retour au jardin, Essais pour une philosophie de la nature, 1976-1987*, textes traduits et présentés par Hervé Brunon, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 2003, p. 46.

Assunto propose de définir le paysage comme la mise en forme concrète, la structuration singulière et variable du milieu dans lequel nous vivons et « dont nous vivons », soit comme la figure spécifique sous laquelle un milieu, éventuellement le nôtre, se présente à notre conscience. Cette perspective est intéressante car elle vaut manifestement pour tous les paysages, naturels, culturels, artistiques, dont on pourrait dès lors envisager l'étude conjointe ou transversale, en sortant vraiment de l'idée selon laquelle chaque type de paysage relèverait d'une ontologie régionale spécifique, comme s'il y avait des « types » résolument hétérogènes relevant de régimes théoriques et pratiques différents. Or, comme le souligne Assunto, nous vivons bien dans un même monde qui présente des physionomies différentes, et nous sommes spontanément capables de reconnaître ces différents paysages qui s'offrent à nous, et surtout de les identifier parce qu'ils manifestent à chaque fois une forme différente.

Essayons de déterminer davantage cette forme. Avec Simmel, nous considérons que cette forme ne désigne pas seulement la conjonction de certaines choses ou de certaines qualités, en conséquence la simple unité panoramique qu'offre la perspective visuelle ne suffit pas, car il y a des panoramas sans paysage¹¹ et bien des ensembles urbains ne sont pas des paysages. Sans entrer dans la polémique de savoir s'il existe un paysage urbain ou s'il convient mieux de parler de paysage de ville¹², cette discussion fait néanmoins ressortir à nouveau la nécessité d'une structuration, d'une mise en forme agissant au cœur du paysage. Car si « l'urbain

11. Voir le travail artistique de Jean-Daniel BERCLAZ par exemple, [<http://www.fiatlux.fr/musee/>].

12. Voir l'article de CAUQUELIN Anne, « Virtualités concrètes du paysage urbain », pour qui l'expression *paysage urbain* est une « monstruosité logique », in ANTONIOLI Manola, VINCENT Jacques et MILON Alain (dir.), *Paysages Variations*, Paris, Éditions Loco, 2014, p. 93-103.

est ce qui déborde en permanence le plan et la ligne¹³ », inversement le paysage c'est l'unité d'un ensemble, l'organisation, le dessin et parfois même à dessein. La reconnaissance de paysage semble donc bien passer par la saisie de certaines configurations qui mettent en forme et donnent forme. Il pourrait s'agir de formes qui opèrent comme des structures actives, des embrayeurs pour le regard qui permettent le passage à un point de vue « paysager » en stimulant ce que Baldine Saint Girons nomme un acte paysager¹⁴.

Il importe ici d'insister sur la dimension dynamique de ces organisations, car encore une fois la simple présence ou co-présence de parties séparées ne suffit pas, d'autant qu'alors les singularités de qualités et de natures de ces éléments seraient autant d'arguments pour les disciplines de considérer que leur domaine est irréductible à celui des autres. Il faut au contraire envisager que matière, contenu et forme sont fédérés et intégrés dans une structure « qui justement fait paysage », une structure qui les fait jouer ensemble en faisant naître une *homoiôsis*, c'est-à-dire en créant une unité. D'une certaine manière on retrouve le cercle méréologique du tout et des parties, qui oblige à admettre que la forme de certains éléments ou parties du milieu structure le tout et le fait apparaître comme paysage, et réciproquement que la forme du tout conditionne ses parties dans leur agencement même et le fait apparaître en tant qu'unité de totalité. C'est par là que le milieu se figure, s'incarne, se dote d'une identité telle qu'il peut revendiquer « un être-pour-soi éventuellement optique, éventuellement esthétique, éventuellement atmosphérique, bref une singularité, un caractère l'arrachant à cette unité indivisible de la nature¹⁵ ». Tout paysage est l'expression d'une forme singulière : un visage, une physionomie qui s'impose à la perception parce qu'elle fait « ceinture », ou enveloppe des espaces complices.

13. CAUQUELIN Anne, art. cité, p. 96.

14. SAINT GIRONS Baldine, *L'Acte esthétique*, Paris, Klincksieck, 2008.

15. SIMMEL Georg, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 232. Nous soulignons.

PERCEPTION VISUELLE, MOBILITÉ ET IDENTIFICATION DU PAYSAGE

On objectera peut-être alors que nous réduisons à nouveau le paysage à ses caractéristiques visuelles, par suite à un point de vue statique. Mais il n'en est rien, et comme le rappelle Simmel à juste titre :

« La déchirure entre un moi qui *voit* et un moi qui *sent* se révèle doublement aberrante. C'est avec toute notre personne que nous nous plantons devant le paysage, qu'il soit naturel ou artistique, et l'acte qui le crée pour nous est simultanément un voir et un sentir¹⁶. »

En effet, si la vision a longtemps été envisagée comme statique, en particulier dans la contemplation picturale ou panoramique, elle accompagne pourtant le plus souvent nos déplacements et nos progressions au sein d'un espace, elle est toujours mobile et mobilisante, ne serait-ce que par les jeux des mouvements oculaires. Elle s'intègre aux divers mouvements corporels qui l'altèrent et la recomposent en l'associant aux autres données sensorielles (sons, couleurs, textures, odeurs) sans pour autant l'éliminer. Synesthésie, kinesthésie, proprioception, saisie haptique de la main qui poursuit le chemin de l'œil, tous les sens, de la distance comme du contact, sont à l'œuvre dans la perception. À ce titre, les paysages s'entendent aussi désormais comme paysages sonores, olfactifs, ambiants¹⁷, soit comme les objets d'une expérience

16. SIMMEL Georg, « Philosophie du paysage », *op. cit.*, p. 245.

17. Voir les travaux précurseurs d'Alain CORBIN, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier, 1982 ; *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 ; voir aussi LE BRETON D., *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, et CANDAU J. & LE GONIDEC M.-B. (dir), *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Paris, CTHS, 2013.

sensible, globale, polysensorielle et immersive impliquant tout le corps pour reprendre les termes d'Arnold Berleant¹⁸. Cette expérience globale est évidemment le fait de tous les environnements et de tous les milieux où il s'agit en premier lieu de s'orienter – et c'est le propre de tous les vivants¹⁹ – mais elle permet aussi de manière occasionnelle d'identifier justement des figures paysagères singulières. Kevin Lynch rend compte de cette capacité perceptive multisensorielle à se repérer et à identifier des lieux et des places dans l'espace urbain. Alors même qu'il affirme clairement son projet d'analyser l'image de la ville américaine, dans son aspect visuel, autrement dit les qualités visuelles spécifiques qu'elle offre et en particulier sa « lisibilité », il commence pourtant par rappeler que cette image perceptive se forme en interaction avec les autres sens :

« Le don de structurer et d'identifier l'environnement est une faculté commune à tous les animaux mobiles. Sont utilisées pour cela : les sensations visuelles de couleur, de forme, de mouvement ou de polarisation de la lumière, aussi bien que les données des autres sens, odorat, ouïe, toucher, kinesthésie, sens de la pesanteur et, peut-être, celui des champs électriques ou magnétiques²⁰. »

Le processus d'identification et d'orientation prend donc appui et simultanément sur toutes les données disponibles, même si la vue reste le plus souvent dominante et, ce faisant, le citadin peut s'appuyer sur certains éléments décisifs que soulignent les

18. BERLEANT Arnold, « L'Art de connaître un paysage », *Diogène*, n° 233-234, janvier 2011 (2008).

19. On peut se souvenir ici du sens vital originaire qu'Erwin STRAUS confère au paysage, c'est-à-dire à l'espace senti, vécu et parcouru, par opposition à l'espace cartographique, voir *Du sens des sens*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000 (1935), chap. VII, p. 376-392.

20. LYNCH Kevin, *The Image of the city*, Cambridge, The Technology Press/Harvard University Press, 1960, trad. fr. de F. Choay, in *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Points, 1965, p. 387.

analyses de Lynch. Il s'agit principalement d'éléments formels et de figures qui s'offrent comme autant de points de repère. Ainsi, par exemple, les lignes de circulation (rue, route, trottoir, canal, ligne de chemin de fer), les nœuds ou lieux d'intersection, de croisement, d'embranchement (carrefour ou patte d'oie), les éléments verticaux (tour, arbre, clocher, pylône, cheminée), les zones de quartiers qui s'offrent comme de larges rectangles à contourner, toutes ces figures sont autant de points de repère qui s'articulent et fusionnent dans le déplacement de l'habitant. La perception synthétisée de ces différents aspects constitue ce que Lynch nomme une *ligne mélodique* :

« Les événements et les traits caractéristiques échelonnés le long du chemin – repères, changements spatiaux, sensations dynamiques – sont organisés comme une ligne mélodique, perçus et imaginés comme une forme dont on fait l'expérience au cours d'un laps de temps important²¹. »

Il ne s'agit pas d'en conclure que ces éléments font d'emblée paysage puisque, en accord avec Simmel, il ne nous paraît pas recevable de réduire le paysage à quelques éléments. Mais cet exemple, même restreint à l'espace urbain, donne une perspective stimulante pour envisager que la possibilité de l'identification d'un paysage comme tel et de tout type de paysage – qu'il soit géographique ou artistique, naturel, rural ou urbain, ancien ou présent – repose sur la perception de certains caractères formels, de certaines figures ou configurations qui fonctionnent comme des « lignes mélodiques » reconnaissables et distinctes les unes des autres. De même que Kevin Lynch envisage la possibilité que certains quartiers se reconnaissent parce qu'ils laissent une image – un schéma global ou un *pattern* – dans la mémoire des habitants, fondée sur un certain nombre d'éléments formels, de même nous

21. LYNCH Kevin, *The Image of the city*, op. cit., p. 396.

avons choisi dans ce volume de faire l'hypothèse qu'en confrontant les différentes disciplines du paysage il pourrait se dégager quelque chose comme un *pattern* formel, une certaine forme structurelle ou une *Gestalt* à partir de quoi un paysage se laisserait identifier. Une forme sinon commune, du moins capable d'articuler des variations de ce qui pourrait justement faire paysage par-delà toutes les différences.

Les études proposées ici se rassemblent autour de cette hypothèse que les paysages sont identifiables et reconnaissables grâce à certaines lignes ou figures, grâce à une certaine figuralité qui se voit, se sent, se perçoit ou même se ressent à la manière d'une ambiance qui offre une autre configuration des espaces, autrement dit dessine un autre mode d'être qui fait que nous pouvons dire que cela "fait" paysage. Les différentes contributions se sont donc efforcées d'envisager les lignes et les formes comme des structures ou des *Gestalten* qui rythment et articulent l'espace de manière à constituer des paysages immédiatement visibles et identifiables. Cette confrontation pluridisciplinaire ouvre en conséquence la possibilité d'un passage et d'une transition continue des différents types de paysage habituellement séparés – du paysage géophysique au paysage artistique – grâce à la médiation de ces rapports ou de ces *figures eurhythmiques* immanentes, qu'elles soient naturelles, artificielles ou hybrides. Et derechef, il faut réaffirmer, parce que le paysage ne désigne pas l'ensemble du monde, de l'espace ou d'un territoire mais bien une physionomie singulière qui se donne en certaines présences, qu'il est légitime de rechercher quelles figures ou quels rythmes pourraient faire signe vers le paysage.

Nous avons retenu la ligne au titre du plus petit commun dénominateur de toutes les figures ou figuralités, en tant qu'élément minimal immédiatement visible et sensible au premier plan. La ligne est en effet quelque chose qui est particulièrement visuel, qui se démarque, se remarque et crée ou force l'attention.

C'est aussi un élément très récurrent à tous les niveaux de sens du paysage que ce soit au sens physique et géographique, au sens pictural, ou au sens urbain. On peut évoquer la ligne horizontale des sillons, de l'horizon, de la route ou de la frontière, la Ligne Maginot ; la ligne verticale des arbres et des immeubles, ou encore des falaises et des éoliennes ; les lignes courbes des rivières, des vallées, des nuages, des périphériques, etc. La ligne est aussi ce qui constitue la plupart des formes géométriques primaires. Le cercle, tel le cercle de pierre, le brasier du feu, les hameaux, la circonférence d'un lac. Le rectangle qui dessine les parcelles agricoles, les cadastres romains, les quartiers urbains. Ou encore le triangle que l'on retrouve diffus aussi bien dans certaines structures bocagères, des sommets de montagne, des volcans ou des panneaux indicateurs.

Ces lignes peuvent aussi être invisibles et pourtant prégnantes comme les *songlines* des aborigènes – « labyrinthe de sentiers invisibles sillonnant tout le territoire australien²² » – qui structurent et dessinent ainsi à la fois un paysage mental et un paysage arpenté.

« La totalité de l'Australie pouvait être lue comme une partition musicale. Il n'y avait pas un rocher, pas une rivière dans le pays qui ne pouvait être ou n'avait pas été chantée. On devrait peut-être se représenter les *songlines* sous la forme d'un plat de spaghetti composé de plusieurs Iliades et de plusieurs Odyssées, entremêlées en tous sens, dans lequel chaque "épisode" pouvait recevoir une interprétation d'ordre géologique²³. »

Cette remarque est essentielle pour notre propos, et ce à double titre. D'une part, cela permet de mieux entendre en quel sens large, éventuellement métaphorique, et non pas seulement visuel, nous prenons les notions de forme et de figure, et c'est pourquoi celle de

22. CHATWIN Bruce, *Le Chant des pistes*, Paris, Livre de poche, 1987, p. 11.

23. *Ibid.*, p. 27.

Gestalt reste la plus commode, quelles que soient les ambivalences qui lui sont associées, ou encore si l'on préfère celle de *figuralité*. En outre, la référence qui est à nouveau faite ici à la ligne mélodique de la partition musicale permet d'insister sur l'idée de *rythme* qui nous semble propre au paysage, et ce rythme ou ces formes rythmiques doivent évidemment s'entendre en des sens élargis, par-delà la seule configuration spatiale. D'autre part, l'association manifeste établie dans la compréhension aborigène de l'espace entre les types de paysage atteste du caractère non pertinent de la séparation entre paysage géologique, paysage symbolique et paysage imaginaire. Dans la vision aborigène, tous les niveaux de sens fusionnent pour constituer des paysages spécifiques qui, en chaque occurrence, donnent lieu à une perception, à une identification, à une reconnaissance et à une appréciation si ce n'est une dévotion culturelle.

Y A-T-IL DES LIGNES DANS LA NATURE ?

On pourrait toutefois considérer cette extension abusive et se souvenir de cette formule récurrente chez les artistes et les historiens d'art selon laquelle il n'y a pas de lignes dans la nature. Comme l'explique le peintre Frenhofer dans *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac : « Il n'y a pas de lignes dans la nature car tout est lié. » Autrement dit, les lignes que nous voyons seraient artificielles, seraient une pure projection de notre regard, de notre aptitude à découper le tissu des choses pour mettre de l'ordre et des catégories dans nos perceptions. Mais pourtant il ne fait guère de doute que les lignes que nous voyons sont bien partie prenante des choses. Les lignes de la main ou d'un coquillage, comme le contour d'un lac, ou la verticale d'une falaise, les lignes brillantes tracées par les limaces²⁴, toutes ces lignes droites, courbes, brisées sont liées

24. Voir INGOLD Tim, *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture*, Paris, Éditions Dehors, 2017, p. 282 et sq.

à des réalités physiques, organiques ou vivantes. Elles résultent de mouvements, de genèses, des morphogenèses et leur assemblage dessine déjà des manières de paysage. Elles relient des espaces, tressent des complicités, tissent un air de famille qui rassemble, fait « ceinture » dans une aire géographique, de même que la skyline d'une ville fixe son visage et dit déjà quelque chose de son identité. Ceci dit, cette réponse n'est pourtant pas satisfaisante car se faisant elle légitime d'une certaine manière la séparation entre des types de paysage – réel, naturel ou artificiel – que précisément nous devons surmonter. La question n'est plus de savoir si ces lignes sont le fait de l'homme ou de la nature, car justement les paysages sont aussi bien naturels que culturels. Nous sommes partis de cette prise de conscience que le paysage est tout à la fois la chose et sa représentation, nous devons donc nous y tenir, et cette entrée dans les paysages par les lignes pourrait dès lors constituer une invitation forte à relier les approches disciplinaires, et à envisager un dialogue entre des conceptions le plus souvent scindées et séparées.

C'est à quoi ce volume s'est efforcé de s'employer. Il est organisé autour de quatre perspectives.

La première regarde du côté de la naissance des lignes d'un point de vue conceptuel (Céline Flécheux examine les conditions d'apparition du paysage depuis l'horizon), d'un point de vue historique (Fabien Colleoni décrypte les voies romaines qui structurent les paysages antiques et en révèlent l'orthogonalité et la symétrie, et Claude Reichler montre de son côté comment la route du Simplon dans les Alpes configure le paysage réel autant que sa représentation), et enfin d'un point de vue pédagogique (Alexandra Baudinault relate la manière dont les enfants apprennent à reconnaître et à dessiner un paysage).

La deuxième perspective s'attache à la valeur d'histoire des différentes lignes artefactuelles qui composent et définissent les paysages habités. Les points de vue géographique, historique,

politique et écologique sont ici en dialogue avec les représentations imaginaires. Ainsi les lignes d'éoliennes en Frise du Nord (Edith Chezel), la ligne de dénordification du Canada (Mathilde DeLaage), la ligne Maginot (E. Chiffre, D. Mathis, A. Michel et S. Müller) ou les lignes invisibles des pipelines nord-américains (Matthieu Duperrex) font l'objet d'analyses pluridisciplinaires qui attestent de manière concrète en quoi le paysage vécu, habité ou aménagé est une *forme* qui naît de nombreux processus d'interaction entre la vie, la pensée, les besoins et le monde. C'est dans ce même sens que l'anthropologue britannique Tim Ingold insiste aussi sur les différences entre le paysage, la nature, la terre et l'espace et lorsqu'il s'agit d'une forme constituée par une communauté, il rappelle notre attention aux processus de co-influences réciproques qui agissent de l'intérieur même du paysage en cours de constitution. Tout comme Augustin Berque²⁵, il note que c'est parce que les hommes habitent déjà le monde qu'ils peuvent façonner les paysages qu'ils façonnent, et « c'est parce que les hommes habitent déjà le monde qu'ils peuvent penser les pensées qu'ils ont²⁶ ». En conséquence, les paysages ne sont réductibles ni à l'environnement, ni au territoire, ni aux milieux biologiques ou culturels, mais ils sont des *formes* ou des configurations interactives nées de la vie et de l'expérience partagées au sein même du monde. Ces formes sont par là même nécessairement changeantes, variables, mobiles. Elles traduisent un style collectif, celui d'une communauté, d'un temps, d'un lieu, d'un sol. Dans le même sens, le géographe culturaliste américain John Brinckerhoff Jackson évoque ces interactions en rappelant la complexité même de

25. Voir BERQUE Augustin, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 17 : « Les sociétés interprètent leur environnement en fonction de l'aménagement qu'elles en font, et réciproquement, elles l'aménagent en fonction de l'interprétation qu'elles en font. »

26. INGOLD Tim, *The Perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, Londres, Routledge, 2000, p. 186 (traduction des auteurs).

notre identité humaine. Nous sommes, dit-il après Aristote, des animaux politiques, mais également des habitants de la terre, et nos paysages en résultent :

« Aucun groupe ne décide de créer un paysage, c'est entendu. Ce qu'il propose c'est la création d'une communauté, et le paysage en est la manifestation visible²⁷. »

Le paysage, les paysages sont le point d'interaction entre les hommes, les communautés et le monde (milieu, environnement, territoire) et la figure historiquement variable qu'ils donnent à leur manière de vivre et d'habiter. Ligne, figure, structure, organisation ou constellation, c'est le vocabulaire de la forme, de la *Gestalt*, qui insiste et par où résonne en quelque manière la fameuse formule de Heidegger selon laquelle « l'animal est pauvre en monde » tandis que l'homme est « configureur de monde [*Weltbildend*]²⁸ ».

Les arts sont également, et par excellence, des instances de configuration du monde et des mondes représentés, c'est pourquoi la troisième approche s'est tournée vers l'analyse des lignes artistiques, que ce soit dans la peinture de Cy Twombly (Anthi-Danaé Spathoni) dans le cinéma (Leila Montazeri), dans la photographie (Olivier Belon) ou dans des expériences plastiques comme celle menée par Catherine Rannou sur une base scientifique en Antarctique puis en Arctique au Nunavut.

Enfin, parce que les lignes sont au cœur de l'architecture des villes, qu'elles soient skylines, buildings, cours d'eau, avenues haussmanniennes ou limites de parcelle, la dernière perspective s'est portée sur la présence de ces lignes urbaines et sur leur valeur

27. JACKSON John Brinckerhoff, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Paris, Actes Sud/ENSP, 2003, p. 63.

28. HEIDEGGER Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique*, cours de 1929-1930, Paris, Gallimard, 1992. Nous laissons ici de côté la vaste question du statut de l'animal et de son monde, qui n'est pas notre propos, pour nous en tenir seulement à l'action de configuration qui donne forme, figure et identité.

théorique autant qu'artistique, car les analyses proposées nous permettent à nouveau de faire l'expérience du nécessaire entrecouplement des disciplines du paysage. Ainsi la fascination de Le Corbusier pour les gratte-ciel (Rudy Steinmetz) participe d'une conception architecturale qui se tient à la fois contre la nature et en elle, une conception urbanistique impliquant l'histoire aussi bien que les mathématiques. La reprise de la ligne souterraine d'un cours d'eau à Clermont-Ferrand (Danièle Méaux) montre comment la photographie peut s'allier et trouver partenaire avec les sciences culturelles, tandis que la délimitation problématique de la ville et des champs de lave en Islande (Yogan Muller) confirme que le paysage se tient par-delà nature et culture, et plus encore que cette opposition est désormais résolument caduque dans la nouvelle ère anthropocène.

Ainsi ce volume propose une exploration attentive des divers paysages et de leurs diverses figures et figuralités, dans les grands domaines disciplinaires. Il nous fait circuler tout autour de la terre à la recherche de ces lignes de front, de ces lignes de mire, ces lignes visibles et invisibles qui configurent notre monde. Et puisque le paysage est toujours aussi une invitation au voyage, comme ces études le montrent, nous espérons qu'elles permettront au lecteur de voyager et de vivre en quelque manière l'expérience mentale, graphique et topographique que propose Paul Klee au cours d'une promenade au « pays de meilleure connaissance », un parcours qui déploie un paysage exclusivement fait de lignes.

« Développons ceci ; faisons à l'aide d'un plan topographique un petit voyage au pays de Meilleure Connaissance. Du point mort, propulsion du premier acte de mobilité (ligne). Peu après, arrêt pour reprendre souffle (ligne cassée ou, en cas d'arrêts répétés, ligne articulée). Regard en arrière sur le trajet parcouru (contre mouvement). Évaluation mentale de la distance couverte et de celle qui reste (faisceau de lignes). Un fleuve fait obstacle, on prend un bateau (mouvement ondulant). En amont, on aurait trouvé un pont (série

d'arcs). Sur l'autre rive, rencontre d'un frère spirituel qui désire également aller là où se trouve Meilleure connaissance. De joie, on ne fait tout d'abord qu'un (convergence), mais peu à peu des différences surgissent (tracé séparé de deux lignes). Une certaine agitation de part et d'autre (expression, dynamisme et psyché de la ligne).

Nous traversons un champ labouré (surface sillonnée de lignes) puis une épaisse forêt. Mon compagnon se fourvoie, cherche et décrit soudain le mouvement classique du chien courant. Je n'ai plus tout mon sang-froid non plus ; les abords d'un nouveau fleuve sont couverts de brouillard (élément spatial [tache vaporeuse]). Bientôt il se dissipe. Des vanniers rentrent chez eux en carriole (roue). Avec eux un enfant aux bouclettes les plus amusantes qui soient (mouvement en spirale). Puis il se fait nuit, tandis que s'alourdit la température (élément spatial). Éclair à l'horizon (ligne en zigzag). Il est vrai qu'au-dessus de nos têtes les étoiles brillent encore (semis de points). La première étape est enfin atteinte. Avant de nous endormir, maintes choses vont resurgir en souvenirs, car ce tout petit voyage abonde en impressions.

Les lignes les plus diverses. Taches. Touches estompées. Surfaces lisses. Estompées. Striées. Mouvement ondulant. Mouvement entravé. Articulé. Contre-mouvement. Tressage. Tissage. Maçonnage. Imbrication. Solo. Plusieurs voix. Ligne en train de se perdre. De reprendre vigueur, dynamisme²⁹. »

Tous ces paysages – physique et psychique, naturel et anthropique, graphique et atmosphérique – sont des paysages mobiles, traversés, parcourus, sentis et éprouvés dans des jeux de lignes ou déçus par leur disparition. Ce volume souhaite nous convier à un tel dynamisme et nous permettre de soutenir que tous les paysages sont des lignes.

29. KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Folio, 1985, p. 35-36.