

SABINE EHRMANN

DEMANDE D'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

JUIN 2023

Volume 3 mémoire original

Le paysage comme observatoire de pratiques d'image

GARANTE NATHALIE DELBARD

UNIVERSITÉ DE LILLE, CENTRE D'ÉTUDE DES ARTS CONTEMPORAIN ULR 3587, ED SHS NORD DE FRANCE

Membres du Jury

Jean Attali, professeur émérite, Ensa Paris-Malaquais, HDR, CNECEA

Céline Bonicco-Donato, professeur, Ensa de Grenoble, HDR, CNU 17 et 18

Anne-Valérie GASC, professeur, Ensa de Marseille, HDR, CNU 18

Cyrille MARLIN, Maître de conférence, Ensap de Bordeaux, HDR, CNU 23

Sylvie SALLES, professeur, Ensp de Versailles, HDR, CNU 24

Le paysage comme observatoire de pratiques d'image

Sommaire

Introduction	4
Dépeindre un environnement.....	12
Regarder alentour	12
Transmettre une perception.....	16
Environnement et atmosphère.....	21
Peindre et dépeindre.....	24
Copier une image	29
Immobiliser et aplatir	30
Décalquer le fond.....	32
Motifs	37
Prendre des vues	40
Images de référence.....	47
Visualiser un espace	50
Jouer.....	51
Structure du paysage	58
La forme de l'étendue.....	61
La scène du projet.....	66
Figurer un lieu	70
Situer	71
Empathie	73
Physionomie des ambiances.....	77
Transfigurer.....	83
Conclusion.....	90
Bibliographie appelée en référence	95
Bibliographie complémentaire	97

Introduction

La présente réflexion interroge les images dites « de paysage » dans le champ de l'art et dans le champ du projet. Elle s'intéresse à ce que ces images montrent, à ce à quoi elles renvoient sans le montrer, à ce qu'elles rendent visible qui ne le serait pas sans elles, et à ce qu'elles permettent de penser des environnements avec et dans lesquels nous vivons. Le paysage joue dans cette réflexion le rôle d'observatoire dans le sens que lui a donné Jonathan Crary¹. « [...] *observare* signifie « se conformer à, respecter » : ainsi dit-on « observer » des règles, des codes, des consignes, des usages. Bien qu'il soit à l'évidence une personne qui voit, un observateur est par-dessus tout une personne qui voit dans le cadre d'un ensemble prédéterminé de possibilités, une personne qui s'inscrit dans un système de conventions et de limitations. (Et par « conventions » j'entends indiquer tout autre chose que des pratiques de représentations.) » Ma réflexion cherche à positionner le paysage dans cette histoire des regards, de ses appareils et conventions. Si le paysage constitue un cadre particulier d'interrogation sur les images, c'est qu'il ouvre un espace problématique que la réflexion m'a menée à formuler ainsi : *le paysage est le lieu d'une figuration sans objet et d'une perception sans image*. Que l'image de paysage ne puisse se laisser saisir dans les termes simples de la représentation de quelque chose qui préexisterait à l'image a déjà été longuement souligné. Mais c'est à la lecture décisive de *L'approche écologique de la perception visuelle* de James Jérôme Gibson² que je dois de m'être mise à ruminer cette déclaration « l'espace extérieur peut être visualisé mais il ne peut être vu ». J. J. Gibson ouvre ainsi une alternative au « présumé iconique » qui gouverne les approches phénoménologiques et culturalistes du paysage ; la première faisant de la perception l'occasion d'une production d'image mentale, la seconde tenant liée la perception du paysage à une culture des images. Beaucoup a en conséquence déjà été écrit sur les rapports consubstantiels entre le paysage et les images, que celles-ci soient graphiques, verbales ou mentales. Mais que certaines images puissent tendre à dénoter une perception de l'environnement qui serait originellement sans image, m'a paru plus inédit et plus

¹ J. Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe s.*, ed. Dehors, 2016, version originale 1990.

² James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, ed. Dehors, 1979 pour l'édition originale et 2014 pour l'édition française

intrigant. Pourquoi le paysage entretient-il un lien si étroit avec les images si la perception de l'espace qui nous entoure est sans image ? Ce paradoxe est-il à même d'éclairer les écarts entre ce que les paysagistes perçoivent d'un lieu et l'appréhension ordinaire de ce que l'on nomme le « cadre de vie » ? Comment constituer une iconologie sur la base de cette double hypothèse d'une représentation sans objet et d'une perception sans image ? Telles sont les questions qui ont initié ce travail.

Ma réflexion a évolué à l'intérieur d'une faille qui a d'abord séparé image de l'environnement et vue paysagère. La vue paysagère est issue de la tradition picturale qui s'ouvre au-devant de la fenêtre albertienne sur toutes les dimensions pittoresques attachées à la notion de paysage. Cette tradition a permis de fonder l'idée d'un acte pictural, non pas représentant mais instituant le paysage comme l'expérience d'un regard distancié – voire irrémédiablement séparé – de l'objet regardé. A la suite de la lecture de J. James Gibson, c'est le caractère essentiellement « arrêté » de cette perception, plus que sa nature cadrée ou la distance qu'elle impose, qui a retenu mon attention. Je me suis mise alors à remarquer, au cours de mes recherches, à l'occasion de ma propre production, de celles de collègues ou d'étudiants, maintes tentatives qui tentaient par des biais plus ou moins conscients, et avec plus ou moins d'énergie, d'échapper à cette tradition picturale et ce qu'elle comporte de figé, et de figeant. Sans doute mon cadre d'exercice dans une école de projet de paysage m'a rendue particulièrement sensible à des pratiques d'images qui tentaient de s'extraire et, si ce n'est de s'opposer, du moins de se différencier de cette tradition statique, parfois appelée – improprement à mon sens – contemplative. Ces pratiques d'image me semblent tenter de rapporter dans l'image des bris et des échos de ce que Leibnitz appelait les *petites perceptions*³, de se munir de modes de figuration plus « vivantes » renvoyant davantage à la mobilité dans et de l'espace, de produire des images propices à l'action plutôt qu'à la contemplation désintéressée. L'approche écologique de la perception développée par J. J. Gibson, autant que son esthétique, m'ont paru particulièrement éclairantes pour considérer cette autre tension à l'œuvre dans l'iconographie paysagère, laquelle s'occupe moins de « l'étendue qui s'offre au regard » que de ce que les « alentours » nous proposent, et de la manière dont ils nous disposent. Ce régime de l'image que j'appelle provisoirement « environnemental » considère non plus l'image comme média du paysage mais le paysage comme média de l'image. Il invite à prêter attention à la

³ « La définition donnée par Leibnitz de l'activité propre au monde environnant les humains repose sur le concept des petites perceptions, qui exerce sur eux un effet subliminal, parce qu'ils ne le remarque même pas. Les « petites perceptions » sont de la plus haute importance parce qu'elles sont à l'origine des impressions « que les corps environnant font sur nous, et qui enveloppent l'infini, cette liaison que chaque être a avec tout le reste de l'univers » Leibnitz, *Nouveau essai sur l'entendement humain* ; 1990, p.42 cité par H. Bredekamp dans *Théorie de l'acte d'image*, ed. de la Découverte, Paris, 2010 pour l'édition originale et 2015 pour la traduction française, p. 224.

manière dont les pratiques d'images peuvent se trouver transies par la perception des environnements et transformées par l'attention portée à cette expérience.

L'enjeu de la présente réflexion est de caractériser ces différentes approches du paysage assez clairement pour être à même d'évaluer les proportions dans lesquelles elles agissent et animent les images de paysage, que celles-ci soient artistiques ou instrumentales. L'ambition de cette réflexion est en effet celle d'un essai d'iconologie inspiré autant par les pratiques artistiques que par les pratiques d'image déployées dans le cadre pédagogique et professionnel du projet de paysage. Ce cadre invite à rediscuter certaines propositions de la sémiologie et de l'iconologie, lesquelles formulent plus souvent l'image en termes d'objet que de moyen. Or la majorité des pratiques d'image observables dans le cadre ou dans l'entourage du métier de paysagiste sont instrumentales et accorde à l'image un statut d'outil. Ces pratiques se déploient à l'aune d'une séparation conceptuelle, et d'une confusion opérationnelle héritée de l'architecture, entre trois types d'images : les images dites de « représentation », les images de « conception », et celles de « communication ». Les premières sont censées figurer un paysage préexistant. Les secondes seraient le lieu où le projet se forge et se développe. Les dernières – souvent dédaignées ou suspectées – ont pourtant la lourde charge de convaincre autrui du bien-fondé de ce qui est imaginé. De fait, ces trois sortes d'images ne sont pas produites de la même manière, ne se ressemblent pas, ne font pas l'objet des mêmes discours ni des mêmes débats. Pour autant leur étanchéité conceptuelle est abstraite et la plupart des images produites relèvent souvent à la fois du représenter, du communiquer et du concevoir. La thèse de l'artialisation portée par Alain Roger⁴ alertait déjà sur la performativité de l'image pour le paysage, dans le cadre de la définition pittoresque de ce dernier, et sur la manière dont une image pouvait être, non pas la réification *a posteriori* mais l'incitation *a priori* d'un regard renouvelé sur l'environnement. Dès lors que cette dimension performative est mise en lumière, comment et que penser de ces images qui proprement inventent ce qu'elles sont censées représenter ?

J'ai tenté d'aborder ces questions à partir d'une approche esthétique non-représentationnelle qui me semblait une voie trop peu explorée par la littérature existante sur les images de paysage. C'est essentiellement cette approche non-représentationnelle qui explique mes orientations bibliographiques. La plupart des auteurs sollicités ne s'intéressent que très marginalement au paysage, mais ils permettent tous d'aborder le terme d'image à l'aune d'une distinction d'avec celui de représentation⁵.

⁴ A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1998

⁵ Le lecteur, la lectrice, trouvera l'argument développé de cette approche non-représentationnelle dans le Volume 1, *De l'image pure à l'image dense*, mémoire de synthèse.

Suite à la lecture de J. J. Gibson, c'est d'abord l'approche non-représentationnelle de la perception de l'environnement que j'ai approfondie par ma lecture de *l'Aesthétique* de Gernot Böhme⁶. J'ai parallèlement cherché à enrichir l'esthétique de James J. Gibson qui me semblait trop exclusivement informée par l'approche de l'art pictural, en la confrontant à des auteurs qui se sont appliqués à considérer des images de nature plus hétérogènes que celles issues de la seule histoire de l'art. Je me suis alors d'abord dirigée vers les deux ouvrages de W. J. T. Mitchell *Iconologie* et *Que veulent les images ?*, puis vers *La théorie de l'acte d'image* de Horst Bredekamp⁷. Ces ouvrages m'ont considérablement apporté quant à la réception des images. Mais ils ne m'ont pas permis d'approcher des problématiques liées plus spécifiquement à leur fabrication et aux liens que cette fabrication entretient avec l'expérience perceptive de l'environnement, de l'espace ou du paysage. Je me suis alors retournée vers des lectures plus familières pour moi, issues de la médiologie, en enrichissant ma culture en ce domaine par la lecture des cours sur les *Médias optiques* de Friedrich Kittler⁸. Ces derniers, mis en dialogue avec une des lectures qui avaient initié ce travail, à savoir celle de *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle* de Jonathan Crary, m'ont aidé à positionner plus justement ma recherche dans le champ des études de culture visuelle. L'ouvrage de J. Crary est très peu sollicité explicitement dans le texte qui suit. Il a pourtant eu une grande influence sur l'orientation de la réflexion en la déplaçant progressivement de l'étude iconologique vers l'archéologie des médias, et enfin vers l'économie de l'attention. Cette dernière m'a mené vers une considération des images comme des traces de régimes d'attentionnalité autant que d'intentionnalité spécifiques. Cette considération des images m'a paru particulièrement féconde et adaptée au corpus iconographique que je me proposais d'interroger.

La tentative iconologique ici présentée a en effet été informée par une recherche iconographique préalable, dont le terrain d'application est une cité d'habitation de 800 logements – la cité des frères Voisin – située dans le 15^e arrondissement de Paris, où j'occupe un atelier d'artiste. Cette recherche iconographique a, d'une part, réuni des images préexistantes à ma recherche, d'autre part motivé la production d'images de la part de neuf participants invités en résidence, aux savoir-faire-image différents : Caroline Bigot, Lucie Loosen, Denis Delbaere et Dominique Henry sont paysagistes. Caroline, Lucie et Denis développent chacun une activité plastique autonome de leur activité de paysagiste. Pauline Vachon est

⁶ G. Böhme, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, ed. Les presses du Réel, 2001, 2020 pour l'édition française.

⁷ W.J.T Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, ed. Les prairies ordinaires, 1986, 2018 pour la traduction française, et *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, ed. Les presses du réel, 2005, 2014 pour l'édition française. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, ed. La découverte, 2010 pour l'édition allemande, 2015 pour la traduction française.

⁸ F. Kittler, *Médias optiques, Cours berlinois*, ed. L'harmattan, 1999 pour l'édition allemande, 2015 pour la traduction française.

photographe. Luc Guinguet a une formation d'architecte. Il travaille comme dessinateur pour des agences d'architecture et développe une activité personnelle de dessin. Ghislain His est architecte. Tous sont enseignants en Ecole d'Architecture et de Paysage. Thémis Delbaere Pernin aime peindre. Elle a 11 ans au moment de sa participation à la recherche. Charles Soubeyran est amateur d'art brut. Il a une activité de dessin et de collage. Aujourd'hui à la retraite son activité professionnelle ne sollicitait pas la production d'images. Ces collègues, ces amis, ont réalisé des résidences sur place de deux à quatorze jours. Les premières résidences ont eu lieu à l'automne 2018 et les dernières au printemps 2019. Je n'aurais jamais pu déployer ma réflexion sur un tel panel d'images et dans la compréhension des liens entre appréhension de l'espace et pratiques d'images sans leur concours. Qu'ils me permettent de leur exprimer ici ma profonde gratitude pour leur participation et leur disponibilité à répondre à mes questions. J'ai ainsi constitué entre 2018 et 2021 une iconothèque de près de 4000 documents visuels concernant la Cité des frères Voisin et le parc Suzanne Lenglen tous deux issus du projet d'aménagement de la Plaine Vaugirard développé de 1966 à 1973 par Louis Arretche et Henri Bourdon, et dont le chantier s'est achevé en 1978. Ce corpus rassemble images d'archives du lieu et du projet, images produites par des habitants, et images produites à ma demande par les participants à la recherche. Ces images ont été compilées et présentées dans un premier temps sous la forme d'un blog. Ce n'est pas la masse mais l'hétérogénéité des images ainsi rassemblées que j'ai cherché à réfléchir, chacune d'entre elles ouvrant une relation spécifique, éclairant une facette, proposant une rencontre singulière entre l'image et le paysage.

La fréquentation de ce corpus – et le besoin psychique de réduire sa diversité – m'a peu à peu amené à le raisonner sous quatre catégories : dépeindre, copier, visualiser, figurer. Ces quatre termes structurent par conséquent les chapitres de l'ouvrage qui suit. Cette répartition conceptuelle me paraît plus apte à décrire les pratiques d'image observées que le triptyque représentation-conception-communication, en vigueur dans le langage des projet d'architecture, de paysage et d'urbanisme⁹. La catégorisation que je propose s'inspire de la répartition des procédés techniques proposés par F. Kittler¹⁰, bien qu'elle ne détermine aucunement des catégories de médias. Elle propose des catégories iconologiques qui tout au contraire se présentent comme trans-médiatiques. J'emprunte la définition de *Dépeindre* à J. J. Gibson¹¹, lequel entend par « dépeintion » toutes tentatives picturales, y compris abstraites, qui cherchent à transmettre par une

⁹ La critique que je fais de ces termes est développée dans le mémoire de synthèse, notamment au chapitre 2, *Présentations et représentations du paysage*

¹⁰ Speichern (stocker), übertragen (transmettre), berechnen (calculer). F. Kittler, *Médias optiques*.

¹¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*.

image la perception synesthésique d'un environnement. Dépeindre est dès lors fondé par les rapports du visuel et du non visuel. Il spécifie une catégorie iconologique qui fait échapper le paysage à son assimilation à, et son incarnation par, une vue. *Copier* recouvre les pratiques d'images qui prennent, non plus l'environnement vécu mais une autre image comme référent. Il inclut les situations où le paysage est perçu *in situ* comme une image. Ces pratiques, marquées historiquement par l'invention de la *camera obscura*, se spécifient par une désincarnation de l'optique et une autonomisation du monde optique. Elles impliquent, non pas nécessairement de ressemblance, mais une automaticité et un systématisme des opérations iconographiques qui lient un modèle à sa copie. *Visualiser* dit le champ vaste des pratiques d'image qui tendent à instrumenter la pensée au-delà de nos capacités de perception, et à montrer ce qui n'a pas, ou pas encore, de référence phénoménale. L'acte de *visualiser* espère en premier lieu avoir un effet sur le producteur de l'image lui-même. Il s'agit globalement, par des pratiques d'image, d'altérer sa propre perception et sa propre conception du monde environnant afin, par exemple, d'en faire projet. Enfin *Figurer* désigne l'ensemble des pratiques iconographiques et iconologiques qui tendent à une identification et à une subjectivation des lieux, et qui mettent en place ce qu'Aby Warburg nommait joliment des « constellations narratives »¹².

La pensée et la pratique des images d'Aby Warburg a une influence sur le présent travail qui va bien au-delà des renvois qui lui sont faits explicitement dans ce dernier chapitre consacré à la pratique figurale. C'est en effet, dans un premier temps, en considérant *L'atlas Mnémosyne*¹³, que je me suis engagée dans la recherche iconographique décrite précédemment, convaincue de manière intuitive, que la collection d'images était le moyen le plus riche et le plus sûr de ne pas employer les images à n'être que l'illustration d'une pensée capable de se développer sans elles. Il me semblait clair, sans que je sache dire pourquoi, que d'être débordée par une foule d'images, m'empêcherait de les tenir pour des objets d'étude sur lesquels la pensée s'établirait en surplomb. C'est donc d'abord à la méthode (et à ses limites) d'Aby Warburg que je me suis intéressée, sans entrevoir les liens plus intimes que son approche iconologique pouvaient entretenir avec la mienne ; ce que je dois à l'ouvrage de Lara Bonneau de m'avoir fait découvrir¹⁴. C'est sous l'autorité de cette approche iconologique d'Aby Warburg que je me suis permise de considérer la rationalisation de mon corpus iconographique comme partie intégrante de cette demande d'habilitation, et que j'ai engagé mes efforts dans un travail d'écriture visuelle. Les images présentées ne sont donc pas ici les objets de la réflexion. Leur choix et leur présentation se

¹² Aby Warburg, *Fragments sur l'expression*, ed. l'écarquillé, 2015 pour l'édition française.

¹³ Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne*, ed. l'écarquillé, 2012 pour l'édition française.

¹⁴ Lara Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, ed. Les presses du réel, 2022

proposent comme un développement à part entière des problématiques abordées. C'est pourquoi je présente ce corpus à part du texte, sous la forme de cinq livrets d'images. Cette présentation m'a paru la plus à même de rendre compte des conditions de ma réflexion, qui n'a cessé depuis cinq ans d'aller et venir entre des temps d'écriture et des temps de regard de ces milliers d'images. J'ai tenté par ce choix de présentation de partager avec le lecteur ou la lectrice ce mouvement de va-et-vient entre une écriture faite de mots et une écriture faite d'images ; écritures dont j'espère réussir à faire valoir l'égalité portée intellectuelle.

Le présent ouvrage comporte donc huit chapitres, quatre livrets de textes et quatre livrets d'images, auquel s'ajoute le livret d'images 0-5 qui sert d'introduction et de conclusion à la narration visuelle. Ces livrets résultent d'un travail de rationalisation du corpus initial. Ils présentent un quart des documents rassemblés, soit un millier d'images environ. Les ensembles textuels et iconologiques peuvent être lus séparément ou en alternance. La numérotation des livrets indique l'ordre de consultation souhaitable. C'est pour favoriser la diversité des parcours de lecture que chacun se présente matériellement sous la forme d'un livret séparé. Les livrets de textes et d'images, s'ils se font échos, ne constituent ni les illustrations ni le commentaire l'un de l'autre. Je n'ai pas cherché à résoudre les éventuelles contradictions entre eux. Le texte amène à penser des choses que les images ne confirment pas toujours. Il avance des hypothèses que le corpus iconographique manipulé ne permet pas toujours d'exemplifier. Les images engagent quant à elles une densité dialectique et ouvrent à des réflexions que le texte n'épuise pas. Ces deux écritures fonctionnent par conséquent comme des épreuves réciproques, dont le lecteur, la lectrice est libre de juger du caractère démonstratif. Si je suis seule auteure de la production textuelle, l'écriture des livrets d'images s'est faite en quelque sorte à quatre mains. Le choix, la disposition, le référencement et le commentaire des images me reviennent. La mise en page a été réalisée par Sergio Bravo-Salgado, que je tiens à remercier très solennellement pour son travail et l'accompagnement qu'il a eu la générosité de m'accorder dans le cadre d'un processus de pensée qui a, comme tout processus de recherche, comporté beaucoup de tâtonnements, de retours en arrière, et de doutes. Au-delà d'une simple aide à la mise en page, l'externalisation de cette tâche a constitué une condition de visibilité importante pour la considération réitérée d'un aussi grand nombre d'images.

Les livrets d'images, s'ils sont numérotés pour être abordés dans un certain ordre, ne correspondent pas à l'illustration des chapitres. C'est pourquoi je n'ai pas repris les titres de ces derniers pour les identifier. Leur relative autonomie tente de signaler que les catégories conceptuelles qui structurent le texte écrit ne sont pas

à considérer comme des catégories d'images. C'est un point important à souligner. Ces catégories ne cherchent pas à cataloguer des types d'images mais à ordonner des modes de faire et de penser le paysage avec des images. Comme toutes catégories conceptuelles il ne s'agit pas de cases tenant fermement dans des limites bien définies des contenus inertes. Car ce que ces catégories « enferment » est vivant. Cela bouge à l'intérieur. Ce ne sont pas des images bien sages, mais des histoires d'image, des manières dont elles viennent à être, l'attente ou l'envie qui les précèdent, les étapes de leur fabrication et de leur déformation, les usages qu'elles servent. De même qu'il n'y a pas, selon F. Kittler, « de médias mais des assemblages de médias »¹⁵, je ne considère pas ces pratiques d'image comme des pratiques autonomes et clairement distinguées les unes des autres mais comme des savoir-faire (avec les) image qui s'hybrident à l'occasion de telle ou telle production ou de tel ou tel usage des images. Aussi ces catégories sont-elles susceptibles de se succéder dans la fabrication ou l'usage d'une image ou d'un même corpus d'images mais également de coexister au sein d'une même image. L'hypothèse qui tient cependant ce découpage catégoriel est qu'un même tracé ne puisse appartenir à deux de ces catégories synchroniquement.

J'aurais aimé pouvoir parler ici d'actes d'image si Horst Bredekamp n'avait donné un sens déjà déterminé à ce terme, et qui ne convient pas ici¹⁶. H. Bredekamp emploie ce terme pour parler de l'action et de l'activité des images, leur supposant, comme W. J. T. Mitchell une vie propre et indépendante. Ce n'est pas dans une telle perspective que j'avancerai. Je conçois fort bien qu'il existe un « vie » des images, au sens où celles-ci non seulement se transforment matériellement mais également au sens où elles sont l'objet de projections, d'usages et de réceptions multiples, et jamais arrêtées dans le temps. Ma réflexion s'inscrit dans cette « vitalité » ou dans cette mobilité des images. Je n'emprunterai cependant pas l'hypothèse consistant à considérer cette vitalité comme relevant de l'action ou du désir des images elles-mêmes. Je m'en tiendrai à la considérer comme tributaire des désirs et des besoins des hommes et des femmes qui les produisent et les regardent, et aux actes qu'ils et elles entendent exercer avec elles. Je parlerai donc quant à moi de pratiques d'image. Le terme, dans le cadre du présent essai, vise, non des images ou des savoir-faire image, mais des savoir-faire paysage avec des images.

¹⁵ F. Kittler, *Médias optiques*, p. 160

¹⁶ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*.

Dépeindre un environnement

Regarder alentour

Nombre de théories dites « culturalistes » du paysage¹⁷ reposent sur ce qu'on nomme le « présupposé iconique », font dépendre son invention de la fenêtre albertienne et tiennent sa définition liée à la *veduta*. Ce présupposé préside à la définition classique du paysage comme étendue ou portion du pays embrassée du regard depuis un point de vue fixe. Cette approche visuelle et picturale du paysage a été amplement critiquée, notamment par les défenseurs de ce qu'on appelle en France l'esthétique de l'environnement¹⁸, et souvent dénoncée comme une approche pauvre et anachronique du paysage. Ces critiques sont pour la plupart fondées sur le présupposé qu'approche visuelle et approche picturale coïncident. J'aimerais pour commencer remettre ce présupposé en question. D'une part parce qu'il n'est pas certain que l'appréhension visuelle de l'environnement soit une appréhension iconique. D'autre part parce qu'aussi bien une considération large de l'iconographie paysagère, qu'une attention à son inscription dans l'histoire de l'art – ne serait-elle qu'occidentale – montre que l'assimilation du paysage à la vue paysagère n'est pas un fait dominant.

L'assimilation entre approche visuelle et approche iconique repose en partie sur l'idée que la perception visuelle produirait une image mentale, comparable à une image fixe. C'est cette théorie, que J. J. Gibson nomme la théorie du « petit homme dans le cerveau », qu'il entend mettre en critique par son approche écologique. Il part du constat que la perception visuelle de l'espace qui nous environne est souvent décrite comme l'activité d'un appareil de prise de vue immobile dont le cerveau serait en quelque sorte la surface d'impression¹⁹.

« [La théorie de la correspondance biunivoque entre un objet et son image] rend tentant de croire que la rétine est un écran fait pour accueillir des images qui peuvent être regardées comme des Images. Elle mène à l'un des sophismes les plus séduisants de l'histoire de la psychologie, selon laquelle l'image rétinienne est quelque chose qui doit être vu. Je l'appelle

¹⁷ Par exemple Alain Roger, *Court traité du paysage*, G. Wajcman, *Fenêtre*, ed. Verdier, 2004, A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, ed. puf, 1989

¹⁸ Lire à ce propos, *Esthétique de l'environnement. Appréciation, connaissance et devoir*, textes réunis et traduits par H.-S. Afeissa et Y. Lafolie, ed. Vrin, 2015.

¹⁹ On comprendra mieux mon intérêt pour cet auteur et cette tension entre tradition pittoresque du paysage et appréhension dynamique de l'environnement si l'on sait que ma thèse d'esthétique fut autrefois consacrée à la contemplation et à sa possible redéfinition par les techniques d'enregistrement, plus particulièrement par la photographie. La théorie optique de J.J Gibson détruit minutieusement nombres d'élaborations théoriques que je soutenais alors.

la théorie de l'image rétinienne « du petit homme dans le cerveau », elle identifie l'œil à un appareil photographique situé à l'extrémité d'un câble qui transmet l'image au cerveau. Il doit alors exister un petit homme, un homoncule, assis dans le cerveau, qui regarde cette image physiologique. ».

« Les faux problèmes s'enracinent dans l'analogie trompeuse entre la photo et la perception visuelle que chacun a tenu pour acquise. Une photo est un moment arrêté d'un arrangement changeant. La pellicule doit subir une exposition, et il faut développer, fixer et imprimer ce qu'on appelle l'image latente pour que celle-ci devienne une Image. Mais il n'existe rien qui puisse être même superficiellement comparé à une image latente sur la rétine. La comparaison entre l'œil et l'appareil photographique induit déjà en erreur, mais il est pire encore de comparer la rétine à une pellicule photographique. »²⁰.

Cette théorie s'applique peut-être à certaines conditions particulières d'observation mais J. J. Gibson récuse l'idée qu'elle décrit justement la perception ordinaire. A l'idée d'une transmission dans une seule direction venant de l'extérieur, passant par l'œil et allant terminer sa course dans le cerveau, il substitue un processus circulaire mettant en jeu l'ensemble du système œil-tête-cerveau-corps, et détermine ainsi la perception commune que les animaux, humains compris, ont de leur environnement :

« Regarder alentour et se déplacer ne correspond pas à l'idée qu'on se fait de la perception visuelle. Mais si un animal a des yeux, même rudimentaires, il fait pivoter sa tête de droite et de gauche et il va d'un lieu à un autre. » « On voit l'environnement non avec ses yeux mais avec ses yeux situés dans la tête au sommet d'un corps en appui sur le sol. La vision n'a pas de *siège* au sens où l'on a pu penser que l'esprit en avait un dans le cerveau. [...] On pourrait cependant répondre que, même s'il en est ainsi et que l'on ne voit pas avec les yeux, chacun *regarde* néanmoins avec ses yeux. Mais regarder avec les seuls yeux revient simplement à *regarder quelque chose en particulier*, et non à *regarder alentour* : c'est par exemple parcourir du regard un objet, une page imprimée, ou une Image. » « Ordinairement les yeux cherchent, explorent, ou parcourent, et ils effectuent presque toujours au moins quelques sauts saccadiques par seconde ; ils *regardent*, mais ne *fixent* pas ». ²¹

La considération de cette mobilité ordinaire amène J. J. Gibson à proposer une théorie de la perception visuelle qui aboutit à ce qu'il nomme « un arrangement optique ambiant », composé à partir de la perception d'invariances. « Une grande quantité de substances de l'environnement ne change pas – ni structurellement ni chimiquement -, et l'absence de changement est encore plus importante que le changement. »²². Cet arrangement est composé au moyen de percepts collectés en évoluant dans l'espace, notamment à partir de « ce qui persiste aux variations des structures issues de la perspective »²³. Outre les « invariances de structure optique sous un changement de point d'observation » qui sont le propre de la perception mobile et qui permette d'assurer une perception réversible du champ de vision (par exemple quand un chemin est emprunté dans un sens et dans l'autre, quand on fait le tour d'un bâtiment ou d'un bosquet), J. J. Gibson recense

²⁰ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 121 puis 339

²¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 44, 318 et 327

²² J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 70

²³ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 129

deux autres types d'invariances : « les invariants de structure optique sous un changement d'illumination » qui autorisent à reconnaître comme étant le même environnement un lieu perçu à différents moments du jour ou de la nuit ; et « les invariants locaux de l'arrangement ambiant sous des perturbations de structure locales » qui permettent d'identifier des formes en mouvement ou des objets qui se modifient comme le mouvement d'une balle, l'ondulation de l'eau, la croissance d'un enfant ou la floraison d'un arbre etc. Ce dernier type d'invariance précise de manière essentielle la théorie de J. J. Gibson car elle implique que « les invariants ne requièrent pas de théorie de la constance »²⁴. Cette précision est importante pour la considération de ce que les paysagistes nomment parfois la « structure paysagère ». L'ensemble de ces perceptions d'invariances offre la matière première de l' « arrangement optique ambiant ». J. J. Gibson insiste pour ne pas considérer cet arrangement comme Image – car « aucune Image ne peut être ambiante »²⁵ – ni même comme une quelconque unité mentale²⁶. L'ensemble des informations perçues ne composent ni une vue ni une Image mais un « monde visuel ». « Le monde visuel est un genre d'expérience *qui ne correspond à rien* – aucune Image possible, aucune Image en mouvement possible, ni même aucune Image en mouvement « panoramique ». Le monde visuel n'est pas une *projection* du monde écologique »²⁷. C'est ainsi qu'il faut comprendre la déclaration énigmatique qui a retenu mon attention : « l'espace extérieur peut être visualisé mais il ne peut être vu »²⁸.

Toutes les informations sensorielles ne sont pas reprises par l'arrangement optique ambiant. Au contraire de ce qui tient attaché le paysage à une posture esthétique désintéressée, la perception de l'environnement que décrit J. J. Gibson est tout entière orientée par l'action et l'intérêt²⁹. Cette perspective d'action commande un tri. Les invariants sont construits de telle sorte qu'ils permettent à l'animal de répondre activement à ce que J. J. Gibson nomme des « *affordances* », traduit en français par le terme d'invites. Ces dernières composent notre environnement sur le modèle de la niche écologique.

²⁴ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 465

²⁵ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 194. L'emploi de la majuscule distingue dans la traduction française l'image au sens général et générique du terme. L'emploi du « i » minuscule distingue le terme « picture », soit le support matériel de la dépeinture.

²⁶ J. J. Gibson récuse la fusion binoculaire pour supposer la transmission intacte au cerveau des deux champs de vision disponibles. « La différence entre une théorie de la disparité comme information et la théorie traditionnelle de la « fusion » des images disparates est radicale », *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 194.

²⁷ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 320

²⁸ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 46

²⁹ Conformément à la tradition philosophique qu'on nomme parfois l'énactivisme, il n'y a donc pour J. J. Gibson d'observation qu'active. Il n'y a d'observation ni passive ni indéterminée. Ce qui l'amène à cette conclusion p. 470 « Au lieu de nous préoccuper du contraste entre conscience et comportement, nous devrions, je crois, élucider la différence entre activité observationnelle et activité exécutoire. ».

« Les écologistes disposent du concept de niche : on dit d'une espèce animale qu'elle utilise ou occupe une certaine niche dans l'environnement. Ce dont il est question ici diffère sensiblement de l'habitat de l'espèce : une niche répond davantage à la question de savoir *comment* un animal vit qu'à celle de savoir *où* il vit. Je suggère de considérer la niche comme un ensemble d'invites. [...] Une invite n'est ni une propriété objective ni une propriété subjective, ou si vous voulez, elle est les deux à la fois. [...] elle est autant un fait de l'environnement qu'un fait de comportement [...] une invite fait signe dans les deux directions, vers l'environnement et vers l'observateur. » « Ce que l'enfant commence par remarquer, c'est l'invite d'un objet. La signification est observée avant que la substance et la surface, la couleur et la forme, soient vues comme telles. [...] il n'est pas nécessaire de classer et d'étiqueter les choses afin de pouvoir percevoir ce à quoi elles invitent. » « La boîte aux lettres « invite » à poster une lettre, la poignée « veut être saisie », et les choses « nous disent que faire avec elles » (*principes de la psychologie de la forme*, Koffka, 1935, p.353). Elles possèdent de ce fait ce que Koffka a nommé un « caractère d'exigence ». » « La théorie des invites implique que voir les choses, c'est voir comment se déplacer parmi elles, et aussi voir quoi faire – ou ne pas faire – avec elles. Si cette théorie est vraie, la perception visuelle est au service du comportement et le comportement est contrôlé par la perception. »³⁰

Cette théorie de la perception visuelle de l'environnement est susceptible d'intéresser les paysagistes à différents titres. Elle décrit la perception ordinaire des lieux de vie, et permet de déterminer en comparaison celle engagée par la pratique du projet de paysage. Elle permet de saisir finement ce qui constitue les qualités d'une appréhension mobile de l'espace. Cette appréhension mobile est mise en œuvre dans la pratique du projet de paysage qui fait de l'arpentage un outil privilégié de la conception. Elle fonde la perception sur les actions et interactions possibles sur le milieu. Enfin, elle défait le lien entre approche subjective et expérience phénoménale. Or l'approche paysagère est souvent distinguée de l'approche géographique sur ce point. La géographie serait représentation du monde physique, quand le paysage serait une représentation du monde perçu. Cette distinction entre monde physique et monde phénoménal permet parfois de déclarer la géographie comme une approche objective et le paysagisme comme une approche subjective de l'environnement. Comme le souligne Claude Romani en appendice de l'édition française, J. J. Gibson opère un dépassement de cette distinction phénoménologique en considérant que « l'environnement perçu est physique, l'environnement physique est perçu »³¹. En dissociant la perception du « point de vue » qui fonde souvent, au propre et au figuré, le caractère subjectif de la perception, il met un terme à l'assimilation hâtive entre perception et subjectivité. J. J. Gibson ne suppose donc pas que l'environnement perçu soit propre à celui qui perçoit.

« Dans la mesure où l'habitat possède une disposition substantielle persistante, tous ceux qui l'habitent ont identiquement l'occasion de l'explorer. En ce sens, l'environnement entoure tous les observateurs de la même manière qu'il entoure un observateur unique. L'ancienne idée selon laquelle chaque observateur se tient au centre de son monde privé et qu'en conséquence

³⁰ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 213-214, 221, 226 et 343

³¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 503

chaque environnement est unique trouve son principal soutien dans une conception restreinte de l'optique et une théorie erronée de la perception visuelle »³².

Pour autant le mot *environnement* dit qu'il s'agit du monde phénoménal de quelqu'un ; sinon le monde est étale et n'environne rien. Les « alentours » d'un animal lui sont à la fois propres et impropres. Elles sont propres à un appareil perceptif qui se déplace. Elles sont partagées par recoupement avec les animaux qui fréquentent le même milieu et s'y déplacent. Ainsi J. J. Gibson propose-t-il les arguments d'une perception commune du paysage qui n'est fondée ni par la convention sociale ni par le partage culturel, mais par l'expérience partageable d'une « persistance » de l'environnement.

Transmettre une perception

La perception d'un environnement est donc partageable et transmissible. Le moyen privilégié de cette transmission est, selon J. J. Gibson, l'image. Sa théorie aniconique de la perception visuelle est paradoxalement accompagnée d'une théorie esthétique qui peut être lue toute entière comme un éloge de l'image, développé dans le cadre du vieux conflit entre prétention des mots et des images à décrire le monde³³. Cette esthétique repose sur la déliaison entre expérience perceptive et activité représentative. La théorie de l'*affordance* ne se comprend en effet que si l'on suppose la dissociation du phénoménal et de la représentation³⁴. Le présupposé « iconique » qui préside à l'approche classique du paysage, suppose que la perception visuelle produit une représentation mentale qui sert de modèle à l'image. Dès lors que l'on détache la perception de l'activité de représentation, approche visuelle et approche picturale se trouvent déliées. J. J. Gibson prête à l'image une qualité documentaire et informationnelle liée à la perception des invariants. Il élabore ainsi une esthétique particulièrement bien adaptée à sa théorie optique. Après avoir considéré l'image comme « un arrangement considéré comme structure », il aboutit à une définition de l'image

³² J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.99

³³ « L'information au sujet de l'environnement qu'on a mise en mots a un désavantage : il lui manque le test de réalité qui accompagne le prélèvement d'information naturelle. » « Nous pouvons apprendre par les images plus facilement que par les mots. Ce n'est pas la même chose que de percevoir directement, mais c'en est plus proche que n'importe quelle description verbale. ». L'éloge de l'image est fondé sur la capacité de celle-ci à transmettre au-delà de la description. Selon J. J. Gibson : « On en voit plus qu'on ne peut en dire, si compétent soit-on à expliquer les choses. ». « La description met en mots les invariants optiques, la dépeinture les capture et les présente en un arrangement optique, où ils ressemblent plus ou moins, à ce qu'ils seraient dans un cas de perception direct. ». *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 394 et 396

³⁴ A cet égard, Claude Romano précise en postface de l'ouvrage de J. J. Gibson : « Nier que l'affordance soit une représentation n'équivaut à nier qu'elle soit phénoménale que pour celui qui a commencé par identifier les phénomènes à des représentations. », *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 508

comme « arrangement d'invariants structurels »³⁵. L'image n'est pas ici pensée comme la représentation d'un objet ou d'un ensemble d'objets tributaire d'un point de vue. Cette image ne représente pas l'environnement. Elle le « dépeint ». L'originalité de l'esthétique de J. J. Gibson est de délier la dépeintion de la perception des formes et de la lier à la détection d'invariants, lesquels n'ont pas de forme et ne sont pas perçus comme formes. Car pour J. J. Gibson, on perçoit avant de voir.

« Quand l'enfant voit pour la première fois une Image de chat, il est préparé à en prélever les invariants et ne prête pas attention à la perspective figée de l'Image – ou du dessin, de la photographie ou de la bande dessinée. Ce n'est pas qu'il voit un chat abstrait et conceptuel ou les traits communs de la classe des chats, comme certains philosophes voudraient nous le faire croire ; ce qu'il obtient, c'est de l'information au sujet de la persistance de cette disposition de surfaces particulière, couverte de fourrure et mobile. »³⁶.

La théorie de la dépeintion suppose des pratiques d'image qui reconduisent à cette perception qui précède la vision³⁷. Elle permet à J. J. Gibson de ne pas considérer différemment peinture figurative et peinture abstraite. Toutes deux, par des moyens différents, tendent à dépeindre des invariants. Le dessin de l'enfant présenterait déjà ces qualités. « les traces qu[e l'enfant] laisse sur le papier ne sont pas simplement des lignes, ou les esquisses de formes, mais les traits distinctifs de l'environnement. »³⁸. La dépeintion ne produit donc pas des vues. Elle reconduit à une différence soulignée par Lacan entre le paysage et le tableau.

« Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon œil, quelque chose se peint [...] qui est ruissellement d'une surface qui n'est pas, d'avance, située pour moi dans sa distance. C'est là ce qui est éliidé dans la relation géométrale – la profondeur de champ, avec tout ce qu'elle représente d'ambigu, de variable, de nullement maîtrisé par moi. [...] C'est bien plutôt [la lumière] qui me saisit, qui me sollicite à chaque instant, et fait du paysage autre chose qu'une perspective, autre chose que ce que j'ai appelé le tableau »³⁹.

La dépeintion suppose la possibilité de faire image de ce « ruissellement ». Comment au travers d'une vue fixe et cadrée, quelque chose subsiste-t-il de la perception active et dynamique d'un être qui observe alentour ?

« Le cœur du problème consiste à séparer la structure invariante et la structure perspective : les invariants présentent un monde vide d'observateur, et la perspective présente le lieu où l'observateur se trouve dans le monde ».

« L'image n'est pas comme nous l'avions supposé, l'arrangement optique à un instant, à un moment unique du temps, mais un arrêt artificiel du flux. Le peintre de paysage tranquille n'arrête certes que le plus lent des changements et, ce faisant, il met en valeur ce que la scène

³⁵ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 405

³⁶ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.407

³⁷ « Une Image est également un document - elle consigne des invariants. Elle permet en effet d'emmagasiner, de préserver, de tenir à l'écart et de récupérer ou d'échanger, les invariants extraits par un observateur – du moins certains d'entre eux. [...] la connaissance qu'elle véhicule n'est pas explicite – elle n'est pas mis en mots. La plupart des invariants sans forme au sein de l'arrangement d'une Image ne pourraient de toute façon être mis en mots. ». J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.410

³⁸ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.416

³⁹ J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973

a d'invariant – mais il n'en arrête pas moins l'action. Nous pouvons maintenant, je pense, comprendre pourquoi les peintres continuent à soutenir obstinément qu'ils peuvent représenter le « mouvement » dans une Image immobile – c'est l'un des paradoxes mentionnés au chapitre précédent. Les peintres ne peuvent présenter ou représenter le mouvement mais ils peuvent assurément spécifier un événement. Il est possible de dépeindre le vent dans les arbres si le peintre choisit la bonne forme au sein de la transformation ; il en va de même pour le sourire de quelqu'un qui pose pour un portrait. Un photographe peut transmettre l'acte de danser parce que les invariants spécifiques de cet acte diffèrent de l'acte de se lever ou de marcher. Il existe des invariants d'événements comme il existe des invariants d'objet sans forme. »⁴⁰

Dépeindre recouvre l'ensemble des gestes picturaux qui tendent à arrêter⁴¹ et simplifier⁴² le « ruissellement » ou l'« écoulement » perceptif afin de fournir des informations sur celui-ci. Ce qu'il faut retenir ici n'est pas la capacité d'une image fixe à produire l'impression du mouvement mais sa capacité égale à présenter les invariants dans l'espace et dans le temps. Le paysage est ici envisagé comme une invariance dans le temps alors même que cette invariance ne suppose aucune constance formelle. Le paysage n'est pas déduit de ce qui ne bouge pas mais des invariances repérables qui caractérisent la manière dont il se modifie. Aussi J. J. Gibson précise-t-il « je parlerais de changements, d'événements et de séquence d'événements mais non de temps »⁴³. Considérer l'image comme un arrangement d'invariants structurels entraîne à considérer l'image non pas comme un double de l'environnement mais comme un autre environnement. La ressemblance engagée par la dépeinture ne lie pas l'image à un modèle visuel. Elle est de même nature que ce qui fait qu'un arbre ressemble à un autre arbre. Il y a entre eux non pas identité d'aspect mais communauté ou similarité de structure. La ressemblance implique alors « une présomption de différence. »⁴⁴.

⁴⁰ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.424-425 puis 438

⁴¹ « L'image ordinaire n'est pas tant « immobile » qu'arrêtée », J.J Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 447

⁴² J'emploie ce terme au sens précis où l'emploie E. Gombrich à propos de la vision instantanée dans *L'art et l'illusion, psychologie de la représentation picturale*, ed. Gallimard, 1996. Il précise à l'occasion d'un entretien avec Didier Eribon publié sous le titre *Ce que l'image nous dit* : « ... comme nous venons de le voir, c'est précisément dans « vision instantanée » que l'estimation joue un rôle vital. Après tout, on pourrait que, lorsque nous voyons une image plate, nous pouvons seulement *estimer* qu'elle représente une réalité à trois dimension, ou, pour le dire en d'autres termes, nous devons *imaginer* la réalité derrière l'image plate. [...] même si nous pouvons faire de fausses *estimations* en regardant le monde, celles-ci, comme je l'ai indiqué, sont immédiatement réfutées par le flux d'informations qui résulte du mouvement. C'est en fait ce que j'ai écrit et que je crois encore vrai « La croyance en notre possibilité de dissoudre le monde en un assemblage de couleurs sur une surface plate repose en elle-même sur une illusion, liée, peut-être, au même besoin de simplicité (je souligne) qui nous fait prendre le ciel illimité pour une voûte. C'est au monde en trois dimensions que notre organisme est adapté, là où il apprend à tester ses anticipations contre le flux des *stimuli* qui en proviennent, rejetant ou confirmant la mélodie prédictible des transformations qui résultent du mouvement, » (*L'art et l'illusion*, p.407-408) cité dans *Ce que l'image nous dit*, Adam Biro 1991, réédition ed. Arléa poche, 2010, p. 111-112

⁴³ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 57

⁴⁴ Cette approche de l'image relève d'une « tradition qui conçoit l'acceptation littérale du mot « image » comme résolument non-visuelle, voire anti-visuelle. Cette tradition a pour origine l'idée que les êtres humains sont modelés « à l'image et à la ressemblance » de Dieu. Les exégètes ne se privent jamais de nous le rappeler, les mots que nous traduisons aujourd'hui par « image » (l'hébreu *tcelem*, le grec *eikon* et le latin *imago*) ne doivent pas être entendus comme une quelconque image matérielle (*pictura*) mais comme une « ressemblance » abstraite, générale, spirituelle. [...] Mais quelle est exactement cette ressemblance « spirituelle » qui ne doit être confondue avec aucune image matérielle ? Relevons tout d'abord qu'elle semble impliquer une présomption de différence. [...] nous n'affirmons généralement pas toute ressemblance à une image. Un arbre ressemble à un autre, mais nous n'en désignons pas un comme l'Image de l'autre. », W.J.T Mitchell, *Iconologie*, p. 62 et 64

Il s'agirait donc, par une pratique iconographique – dépeindre –, de rendre un ensemble de perceptions et de synesthésies qui composent un paysage comme invariance dans le temps et l'espace. Dépeindre peut aussi bien se trouver investi par le dessin ou la peinture que par le cinéma, la photographie ou la poésie selon des dispositifs poïétiques différents. Contrairement à J. J. Gibson, je ne crois pas l'image plus compétente à la dépeinture que le langage, et j'envisage qu'un aveugle puisse tout aussi bien dépeindre un environnement qu'un peintre. Pour autant, l'histoire de la peinture aura été particulièrement agitée par les tensions et les débats engagés par le choix de peindre ce que l'on perçoit, ce que l'on connaît ou ce que l'on voit. La dépeinture suppose une pratique d'image qui n'est pas concernée que par l'optique mais qui se laisse guider par une perception plus large de l'espace environnant. Qu'on pense par exemple à un champ de coquelicots peint par Van Gogh. Ce n'est pas seulement ce qui est vu qui est peint, c'est ce que la peau reçoit de soleil et de vent, c'est ce qui était vu hier et il y a une semaine, tout de suite aussi, c'est ce qu'il y a à côté et derrière, c'est la matière caillouteuse du sol dans lequel cela pousse. Tout cela est transmis, rendu perceptible au travers d'une manière de peindre. Ce qui s'impose alors à la perception ce ne sont pas un sujet et un objet mais un environnement perçu par un être, et peint par lui. Cette « conscience d'être dans le monde » (et non « illusion de réalité ») est « l'un des buts légitimes de la dépeinture – sinon le seul. »⁴⁵. Une part des activités iconiques engagées par le terme de paysage ne serait donc pas fatalement tributaire de cette « spécialité occidentale » qui tient l'homme à distance de son environnement dans le cadre de la culture naturaliste décrite par Philippe Descola⁴⁶ entre autres. Les pratiques d'image relevant du dépeindre possèderaient cette particularité de rendre sensible la concomitance du regardeur et de l'environnement qu'il observe activement⁴⁷. Elles permettent d'envisager et d'identifier nombre de pratiques iconographiques engagées dans le genre de la peinture ou de la photographie de paysage, redevables à la perception répétée et soutenue que certains artistes ont entretenu avec certains lieux. Elle me paraît aussi utile à décrire nombre de tentatives graphiques des paysagistes « sur le terrain ».

Cette approche de l'image peut paraître proche de celle de Deleuze dans *Logique de la sensation*⁴⁸. Elle renvoie à maintes déclarations de peintres. Mais il faut s'attarder à bien considérer le fait que J. J. Gibson accorde une importance essentielle à la distinction entre « information » et « sensations ». « Une Image [...]

⁴⁵ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 424-425

⁴⁶ P. Descola, *Les formes du visible*, chap. 11 « Face au monde », ed. du Seuil, 2021

⁴⁷ J.J Gibson déclare p.52 « les mots animal et environnement forment un couple inséparable. ». Je postule qu'il reste trace de cette inséparabilité dans les images issues de la pratique de la dépeinture.

⁴⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, éditions de la différence, 1984

consigne, recueille ou consolide l'information, et non des *sense-data*. ». « Les qualités des objets sont spécifiées par l'information ; les qualités des récepteurs et des nerfs sont spécifiées par les sensations. L'information au sujet du monde passe précisément outre les qualités sensibles»⁴⁹. Cette dernière assertion est difficile à comprendre mais elle est essentielle pour identifier ce que J. J. Gibson entend par dépeinture. On oppose souvent, notamment dans les écoles d'architecture et de paysage, les représentations descriptives, codées ou non, et les figurations du « ressenti personnel », recouvrant des représentations jugées sensibles, subjectives, partiales et émotionnelles. Cette distinction s'institutionnalise dans la séparation disciplinaire de l'enseignement des « techniques de représentation » d'une part, et des « arts plastiques » d'autre part. Or ce partage ne dit rien de la manière dont doit être considérée, et classée, la majeure partie de la production graphique produite par les paysagistes. De même que certains peintres ont passionnément cherché à « rendre » le paysage dont ils faisaient l'expérience, de même nombre de paysagistes cherchent moins par leurs dessins à faire partager leurs émotions ou leurs sensations qu'à « capter » et retenir un certain nombre d'informations qui leur semble utiles à mémoriser et à partager à propos des lieux qu'ils et elles arpentent. La théorie de la dépeinture proposée par J. J. Gibson me semble convenir justement à décrire ces pratiques d'image si l'on prend au sérieux cette distinction entre *sense data* et informations. Il ne s'agit pas, en dépeignant l'environnement, de figurer son « ressenti » mais d'engager la fabrication de l'image dans la perspective d'un partage de l'information agencée par une perception. Cette information est bien perceptive et non sensible. Dépeindre passe outre les qualités sensibles du sujet pour se concentrer sur les qualités des objets tels qu'ils sont perçus et tenter d'en transmettre une information qui vaille proprement *au-delà de son point de vue*. C'est ainsi que se compose ce qu'Henri Cueco appelle « un paysage d'être ».

« Dans le paysage 47, je découvrais dans le magasin Bricologis un tableau de Renoir sur un chevalet. Je décrivais l'impression qu'il faisait sur moi, aussi forte, voire plus encore que le paysage vrai qui lui avait servi de modèle et qui aurait sans doute échappé à mon regard. Il s'agit là d'un « paysage d'être », comme on dit une manière d'être. C'est la manière d'être devant lui, de le vivre qui l'a produit. Alors que parfois Renoir consomme pour lui-même ce qu'il éprouve, ici il en laisse pour le passant occasionnel. »⁵⁰

⁴⁹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 419 puis 368

⁵⁰ H. Cueco, *120 paysages que je ne peindrai jamais*, ed. Pérégrines, Le temps qu'il fait, 2005

Environnement et atmosphère

Cette théorie de la dépeinture proposée par J. J. Gibson est-elle, comme il le souhaiterait, généralisable ? Je ne le crois pas. D'une part parce qu'une bonne part des intentions et des conduites d'image, y compris celles qui prennent le paysage pour sujet, ne concourent pas à transmettre la perception d'un environnement. D'autre part parce que cette théorie tend à réduire la perception de l'environnement à la perception d'un ensemble de choses. Lorsque l'on cherche à la voir à l'œuvre dans les images, et notamment dans des peintures de paysage, quelque chose y résiste. Cette approche de l'image comme « arrangement d'invariants structurels » m'amenait assez intuitivement à considérer Cézanne comme un exemple pour illustrer la catégorie du Dépeindre. C'est en allant revoir à cette fin quelques tableaux de Cézanne que le problème s'est précisé. Passant de Cézanne à Monet et de Monet à Pissaro, je reconsidérais ces déclarations « Une Image [...] recueille ou consolide l'information, et non des *sense-data*. [...] L'information au sujet du monde passe précisément outre les qualités sensibles. »⁵¹. Il me semble que J. J. Gibson rate ici quelque chose en réduisant l'environnement à la perception d'un ensemble de choses. Ce qui se faisait net en sillonnant les salles des impressionnistes, c'était que si J. J. Gibson peut distinguer si fermement l'information et les *sense-data* c'est en oubliant ou en minimisant le fait que la perception de l'environnement n'est pas tendue uniquement vers des choses mais est également affectée par des atmosphères. Or l'appréhension de l'environnement comme atmosphère – que Gernot Böhme avec Hermann Schmitz qualifie de « demi-choses » – entretient un lien plus intime avec les données sensibles que son appréhension comme ensemble de choses. Cette intimité me pousse à enrichir quelque peu la définition du *Dépeindre* proposée par J. J. Gibson afin de préciser la différence éventuelle entre dépeinture de l'environnement, compris au sens où l'entend J. J. Gibson, et dépeinture du paysage.

L'environnement selon J. J. Gibson est l'espace d'un être en interaction avec les choses et les êtres qui composent son alentour. Adjoindre à ces interrelations la perception des atmosphères, c'est envisager un état de la perception qui ne nous met pas en contact direct avec les choses et les êtres, mais avec ce que G. Böhme appelle leurs extases⁵². Les termes d'extase et d'atmosphère peuvent sembler nous reconduire à une approche romantique du paysage. Il n'en est rien. Pour

⁵¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 419

⁵² G. Böhme, *Ästhetik*. J'évoque ici exclusivement les atmosphères produites par les synesthésies. G. Böhme envisage d'autres types d'atmosphères (sociales, communicationnelles, émotionnelles, cinétiques) que je considérerais lorsque j'aborderai la catégorie du figural et auxquelles je n'accorde pas pour ma part le statut d'atmosphère.

reprendre un des exemples préférés de G. Böhme, on peut définir l'extase du moustique par l'atmosphère de stress que produit la perception de son bruit. Nous ne sommes pas là en train de percevoir directement une chose ou un être. Nous percevons un *sens data* - en l'occurrence ici un son - qui a un impact affectif sur nous. Il me semble, regardant ce que peint Cézanne, que je ne peux pas réduire l'expérience du paysage qui est ici dépeinte à celle des invites liées à nos actions, mais que cette expérience doit être augmentée par celle des atmosphères liées à nos émotions. Ces dernières ne me semblent cependant pas plus subjectives que les informations issues de ce que J. J. Gibson entend par environnement. A peu près tout le monde réagit au bruit du moustique sans que cela constitue une inclination affective ou morale du sujet. Il s'agit là « seulement » de la rencontre d'un corps avec un autre qui ne sont alors, ni l'un ni l'autre, précisément situés. L'atmosphère entretient en effet avec la spatialité et la localité un rapport complexe et paradoxal. On peut dire avec H. Schmitz et G. Böhme que l'atmosphère est une qualité diffuse « répandue de manière indéterminée dans l'étendue » (H. Schmitz) »⁵³. Cette étendue n'est cependant pas infinie. L'atmosphère qualifie et singularise une certaine portion d'espace dont les limites, si elles ne sont pas franches, sont cependant sensibles.

Deux situations paradigmatiques permettent à G. Böhme de définir les atmosphères comme la perception d'une quasi-chose qui se distingue d'une simple disposition subjective : l'expérience de l'insertion et celle de la discrédance ou discordance. Dans le cas de l'insertion – lorsqu'on rentre dans une pièce ou qu'on aborde une partie d'un jardin où l'on peut dire que l'atmosphère change – nous faisons l'expérience d'un « état qui n'est pas encore le mien alors qu'il m'affecte d'une certaine façon ». « On découvre les atmosphères comme un espace dans lequel on est plongé. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un espace que l'on mesure, au sens géométrique, abstrait ou topologique, mais d'un espace au sens où je puis y pénétrer, où il peut m'entourer et susciter en moi une certaine disposition affective »⁵⁴. L'insertion explique la sensibilité particulière de celui qui est étranger et qui, découvrant un lieu, en perçoit plus nettement l'atmosphère que celui ou celle qui y séjourne. L'expérience de la discrédance tient quant à elle à la sensation d'une inadéquation entre mon sentiment et l'atmosphère ambiante, comme se sentir triste par une belle journée de printemps. L'humeur et l'atmosphère peuvent se confondre, ou pas. Ces deux types d'expérience, dont l'une relativise l'atmosphère comme la qualité diffuse d'une portion de l'espace, et la seconde la distingue de l'humeur, nous « incitent à définir les atmosphères comme des sentiments *quasi* objectifs. « Les sentiments sont au-dehors, tout

⁵³ G. Böhme, *Aïsthetique*, p. 49

⁵⁴ G. Böhme, *Aïsthetique*, p.57

comme le sont les rues»⁵⁵. C'est en raison de ce caractère quasi-objectif que plusieurs personnes peuvent s'entendre sur le caractère d'une atmosphère et que sa quiddité peut devenir l'objet d'un travail esthétique. Par le terme d'atmosphère je ne vise donc pas ici de *Stimmung*, mais la possibilité d'une objectivité affective des atmosphères perçues par des êtres, séparables des intonations et des résonances morales et culturelles relevant de l'histoire des sujets.

Ce que j'entends par dépicition du paysage s'attache à transmettre d'une part la manière dont un lieu se configure pour une perception qui l'appréhende de manière active et mobile, d'autre part la manière dont il se fait sentir comme atmosphère. Ces deux aspects ne sont pas assimilables à une approche active et à une approche contemplative du même lieu. Si la perception des atmosphères force à accorder plus d'attention aux *sens datas*, G. Böhme insiste sur l'engagement du corps nécessairement lié à la perception des atmosphères. « Percevoir implique d'être engagé de toute sa personne dans le monde, et d'être en prise avec le perçu [...] Bref, il ne s'agit pas d'un moi qui serait déjà individué et qui ferait face en tant qu'instance indépendante à un objet perçu. »⁵⁶. Pour autant, il y a dans cette perception un principe plus passif que dans la perception de l'environnement décrite par J. J. Gibson. Si c'est l'action qui configure l'environnement comme ensemble de choses, la perception des atmosphères nous signale plutôt comme un « être disposé » [*Befindlichkeit*]⁵⁷. Une des premières demandes pédagogiques adressées aux étudiants en paysage est d'apprendre à « faire l'éponge ». Il faut entendre par cette demande une certaine forme d'attention à la manière dont un lieu, par ses atmosphères, nous dispose d'une certaine façon. Être ainsi « disposé » ce n'est pas être attentif à ses sensations de manière réflexive mais être soi-même « répandu de façon indéterminée ».

Les atmosphères ne sont pas des états du sujet. Il n'en résulte pas qu'elles soient des propriétés de l'objet. L'ambiance est à envisager comme la couleur. Elle appartient de part en part au monde phénoménal, c'est-à-dire à la manière dont les choses paraissent. Elles ne sont l'attribut ni d'un être ni d'un objet. Ainsi une extase peut générer un sentiment de légèreté quelle que soit la masse réelle de l'objet auquel elle est attachée, elle peut générer un sentiment de crainte sans que l'être dont elle émane ne nous veuille le moindre mal. G. Böhme prend également l'exemple de la voluminosité : « Ce qui est ressenti, ce n'est pas l'espace que la chose occupe factuellement – on peut y rester totalement

⁵⁵ H. Schmitz cité par G. Böhme, *Aïsthetique*, p. 59

⁵⁶ G. Böhme, *Aïsthetique*, p.47

⁵⁷ G. Böhme, *Aïsthetique*, p. 39

indifférent – mais, pour ainsi dire, l'espace qu'il demande. L'extase de la voluminosité ne tient pas, ou pas uniquement, au volume réel, mais à la position de la chose, à sa constellation avec les autres choses, aux distances établies entre elles, et bien entendu à sa forme.»⁵⁸ Il existe par ailleurs nombre de qualités des êtres et des objets qui ne produisent pas d'extase, ou des extases qui ne sont pas perceptibles par notre système sensoriel d'humain. « Les propriétés font partie de la réalité factuelle, elles déterminent une chose, qu'elles soient perceptibles ou non ; les extases, en revanche, désignent les différentes manières dont un objet se rend perceptible et acquiert une réalité actuelle en tant qu'il est perçu. »⁵⁹. On peut dire que l'environnement tel qu'il est décrit par J. J. Gibson n'est composé lui-même que d'extases. C'est la résistance de certaines perceptions qui distingue l'environnement tel que J. J. Gibson le conçoit, et l'atmosphère telle qu'elle est décrite par G. Böhme. « Le caractère d'une demi-chose nous fournit un critère pour la distinguer des choses : les choses peuvent changer de caractère, de façon d'apparaître, alors que les demi-choses, après un tel changement, cesseraient d'exister, car elles ne sont que dans leur apparaître. Par exemple, le vent peut devenir une tempête, mais ce n'est alors plus du vent, c'est une tempête. »⁶⁰. Cette évanescence de l'atmosphère a une autre manière de se manifester : les atmosphères n'ont pas de potentialités. « Les demi-choses sont ce qu'elles sont uniquement dans une pure actualité ». Ce sont « de purs phénomènes, c'est-à-dire à des apparitions qui ne sont qu'aussi longtemps qu'elles apparaissent, et qui ne constituent pas les apparitions de quelque chose. ». On peut à ce titre mesurer la distinction entre l'atmosphère et l'environnement si l'on considère avec J. J. Gibson que l'environnement est quant à lui configuré par les invariances et les qualités dispositionnelles des choses (*affordance*). Ces propriétés peuvent recevoir une « identité dans le temps »⁶¹ et – nous le verrons à propos de la notion de « site » très en usage chez les paysagistes – se proposer comme des potentiels.

Peindre et dépeindre

J'ai été un temps tentée de concevoir le paysage lui-même comme une *quasi-chose*, une sorte d'extase de la forme géographique. C'est à la considération des séries de meules et de cathédrales de Claude Monet que je dois de proposer la

⁵⁸ G. Böhme, *Aïsthetique*, p.179

⁵⁹ G. Böhme, *Aïsthetique*, p. 200

⁶⁰ G. Böhme, *Aïsthetique*, p. 75-76

⁶¹ « A la différence des choses, l'individualité des demi-choses ne requiert pas d'identité dans le temps », G. Böhme, *Aïsthetique*, p.75

dépiction du paysage comme recouvrant des pratiques d'image qui composent la depiction de l'environnement et celle des atmosphères. Les séries de Monet me semblent exemplaires de la manière dont l'image peut, au moyen de la variabilité des atmosphères, mettre en évidence l'invariance de l'environnement perçu. Les peintures de Turner, Cézanne ou Monet, peuvent être décrites comme des tentatives de rendre sensibles et visibles la distinction aussi bien que l'interdépendance entre la perception des environnements et celle des atmosphères. Ce travail sur l'atmosphère est très particulier et ne concerne pas toutes les peintures de paysage. Une peinture peut imposer une ambiance sans traiter l'atmosphère telle que nous l'avons ici abordée. Les œuvres de Chirico ou de Balthus me semblent assez exemplaires d'une telle peinture. Le surréalisme présente également maints exemples de peintures qui imposent des ambiances sans pour autant dépeindre l'atmosphère d'aucun environnement perçu. La depiction du paysage consiste au contraire à s'attacher (voire à s'acharner) à peindre l'extase comme une chose du monde, à peindre, finalement, l'atmosphère comme un environnement. Pour autant, s'il s'agit de factueliser l'atmosphère, c'est sans l'identifier à un objet qui en serait la cause. C'est un point délicat mais qui mérite qu'on s'y attarde car il distingue la depiction d'autres pratiques d'image que j'aborderai par la suite. Une demi-chose peut être en effet perçue de deux manières : à l'état diffus ou à l'état localisé, c'est-à-dire ramenée à la chose dont elle est l'extase. « Ainsi par exemple, la clarté est d'ordre atmosphérique, mais lorsqu'on se place en dehors d'elle et qu'on la localise sous forme d'une lueur, elle n'est plus atmosphérique, tout en restant une demi-chose. »⁶². Nous verrons plus loin que certaines pratiques d'image que je nomme « visualisations » ont précisément pour tâche ou pour conséquence de se placer en dehors de l'atmosphère pour la localiser et la ramener à la disposition objectale dont elle émane. D'autres pratiques encore - celles que je ramasse sous le nom de figures - remplacent l'extase des objets par celle des sujets, imageant ainsi, non pas des atmosphères, mais des humeurs ou des émotions. La depiction du paysage serait quant à elle ce travail qui compose une image à partir des invariances issues de la perception des choses et des êtres localisés d'une part, des extases diffuses d'autre part ; sans que ces extases soient celles des choses peintes. Ces distinctions sont notables dans l'histoire de l'art. Il me semble par exemple que ce qui opposait W. Turner à J. Constable est moins leur sincère et commune déférence au modèle que le fait que W. Turner cherchait à percevoir et à dépeindre l'atmosphère comme environnement quand J. Constable cherchait à ramener patiemment cette perception de l'atmosphère à l'identification des choses dans l'espace. Ce même écart me semble perceptible entre C. Monet et

⁶² G. Böhme, *Aïsthetique*, p.78

C. Pissaro. L'école de Barbizon va pour un moment mettre un terme à cette alternative, en réduisant sa considération du paysage à une perception qui se voulait strictement optique, mais elle viendra réanimer la première abstraction autant que l'expressionnisme abstrait.

Ma théorie de la dépeinture du paysage engage la possibilité de tenir certaines images comme des arrangements visuels d'invariants atmosphériques. Cette pratique d'image compose à partir d'une perception diffuse et indistincte de l'environnement, qu'elle transmet par un fait plastique. Cette transmission d'informations à propos de l'atmosphère ne doit pas être confondue avec l'atmosphère qui émane de l'image. G. Böhme comme J. J. Gibson, N. Goodman ou W. J. T. Mitchell ont insisté à distinguer l'image comme factualité (l'image en tant qu'objet) et l'image comme actualité (ce qui émane de l'image). C'est sur la base de ce *distingo* proposé par Joseph Albers entre le « fait factuel » et le « fait actuel » que G. Böhme élabore celui entre réalité factuelle (l'environnement en tant qu'ensemble de choses) et réalité actuelle (l'environnement en tant qu'atmosphère). On est tenté d'en déduire que l'atmosphère peinte est assimilable à l'extase ou l'actualité de l'image. C'est une tentation avec laquelle G. Böhme flirte à plusieurs reprises. Or si un paysage d'Albert Marquet peut porter à une telle confusion, cette assimilation ne tient pas devant un tableau d'Edouard Manet où la différence entre atmosphère dépeinte et atmosphère émanant de la peinture est plus sensible, ou encore devant un tableau de Matisse où l'extase de la couleur écrase en quelque sorte l'atmosphère de l'environnement peint. L'actualité de l'image peut ainsi tout à fait couvrir l'atmosphère qui sert de modèle. L'image ne relève plus alors d'une dépeinture de l'environnement. Elle est elle-même devenue un environnement. Ce qui spécifie une dépeinture se fait sensible si on tente de la copier. Parce qu'elle est intimement liée à la perception de l'auteur de l'image, l'atmosphère qui est dépeinte – son évanescence – est comme attachée à la factualité de l'image. Tentez de copier Monet, vous copierez plus facilement les choses, vous copierez même plus facilement ses touches, que les atmosphères qu'il dépeint. Pas seulement parce que vous êtes moins doué avec la couleur mais parce que les atmosphères entretiennent un lien de continuité plus intime que les choses avec la quiddité de l'image. Aussi il me semble que l'on peut mesurer le degré de dépeinture d'une image à ce qu'elle perd à sa reproduction, au *changement d'atmosphère* que sa reproduction engendre.

La perception des atmosphères nous invite à considérer « non pas tant l'expérience esthétique que la part esthétique de toute expérience »⁶³. Cette part

⁶³ G. Böhme, *Aïsthetique*, introduction, p. 7

aïsthétique⁶⁴ de la perception n'a rien à voir avec l'art, ni sa pratique ni sa connaissance. Elle n'est pas plus engagée par ce qui relèverait d'une esthétique de la vie ordinaire, ou de tout élargissement des critères du jugement de goût au-delà des œuvres de l'art. Elle se distingue de la réflexivité de la perception souvent évoquée pour définir l'expérience esthétique⁶⁵. Elle est plus attentive au monde qu'à soi. Ce qui spécifie l'approche aïsthétique est précisément qu'elle ne dépend pas du jugement. Elle n'entraîne pas à considérer l'environnement ni comme beau, ni comme bon, ni comme « intéressant »⁶⁶ ; qualités sur lesquelles sont fondées quant à elles les esthétiques de l'environnement, qu'elles relèvent d'une esthétique cognitive ou non-cognitive⁶⁷. Ces esthétiques, tout en insistant à distinguer l'expérience à distance de l'art de l'expérience de la nature, préserve intact la réflexivité et le « détachement » qui signale le jugement esthétique depuis Kant⁶⁸. Ce cadre kantien est incompatible avec l'énaïvisme de J. J. Gibson, autant qu'avec l'approche aïsthétique de G. Böhme.

Même si mes réflexions à propos de la dépeinture se sont fortifiées au regard de certaines peintures, ni l'art, ni l'image ne sont nécessaires pour saisir l'environnement comme atmosphère. La pratique artistique est simplement plus en prise que d'autres activités avec cette part aïsthétique de la perception des environnements. La théorie de l'artialisation, comme les esthétiques de l'environnement, réservent le paysage à un regard cultivé par la fréquentation de l'art ou de la science, et le distingue du regard de l'inculte paysan « qui ne voit rien, rien d'esthétique en tous cas. »⁶⁹. Au contraire, ce à quoi s'attache la dépeinture du paysage est de même nature que l'incessant souci météorologique du paysan, du chasseur ou du surfeur, tout aussi sensibles à cette part aïsthétique de l'expérience que le peintre ou le photographe. Certains en font des images ou des textes, d'autres en font du lin ou un *roller*. Si la dépeinture entraîne et exige une

⁶⁴ Au sens où Baumgarten a défini ce terme dans *Aesthetica* (1750) comme un régime de la connaissance reposant sur des facultés « qui ne produisent pas de connaissances distinctes ».

⁶⁵ G. Böhme note à ce propos que dans l'esthétique kantienne, le beau et le sublime qui pourraient aisément être considérés comme des atmosphères sont le plus souvent ramenés à « la forme des choses » et que si Hegel semble plus proche d'une dimension « extatique », il considère la qualité esthétique des éléments atmosphériques comme celle des paysages comme relevant uniquement de leur traitement par la peinture. Pour Hegel, selon G. Böhme, « Le paysage n'est pas un phénomène de la nature mais une catégorie de tableaux », *Aïsthétique*, p. 89

⁶⁶ E. Hargrove, *Foundations of Environmental Ethics*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989, notamment p. 88-92.

⁶⁷ Lire à ce propos la préface de Hicham-Stéphane Afeïssa du recueil *Esthétique de l'environnement. Appréciation, connaissance et devoir*, textes réunis et traduits par H-S. Afeïssa et Y. Lafolie, ed. Vrin, 2015

⁶⁸ « L'implication mutuelle de l'objet et du spectateur n'est pas la seule caractéristique notable. Il importe de mentionner également l'effet en retour par lequel le spectateur fait l'expérience de *lui-même* de manière inhabituelle et saisissante. [...] le concept de « détachement » signifie d'abord, dans le cas de l'expérience esthétique de la nature, qu'aucun *usage* n'est fait à proprement parlé de la nature, qu'elle n'est pas instrumentalisée ni considérée dans la perspective d'une instrumentalisation possible. », R. Hepburn, « La négligence de la beauté naturelle », dans *Esthétique de l'environnement*, p. 48

⁶⁹ Alain Roger prend Cézanne pour témoin de cette cécité : « J'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre des pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu, ce que nous appelons vu, avec le cerveau, dans un ensemble, il n'avait jamais vu la St Victoire ». Cézanne cité par Alain Roger, *Court traité du paysage*, p. 28

considération pour l'environnement qui ne se résout pas en un simple « coup d'œil », si elle n'est pas de même intensité que la perception ordinaire ; elle est de même nature. L'environnement dépeint n'est pas l'objet d'un « regard extrêmement dirigé » qui qualifie les observations expertes⁷⁰. L'environnement n'est pas réifié par une dépicition, il n'est pas requalifié par l'image. La dépicition est le contraire d'une *transfiguration*. Et c'est là un autre critère pour distinguer la dépicition d'un environnement dans le flot des images du monde, l'habitant y reconnaît – y ressent même – quelque chose de ce qui l'entoure. Ce qu'il voit dans l'image ne lui est pas étranger. Une dépicition n'inspire à ceux qui vivent quotidiennement dans l'environnement dépeint ni sentiment de honte, ni sentiment de fierté, ni sentiment de dépossession. Si « faire l'éponge » peut être tenue comme une aptitude professionnelle particulière au métier de paysagiste, c'est en ce sens de permettre, non pas de devenir particulièrement attentif, mais au contraire de partager ce régime d'inattention, cet *invu* ordinaire qui fait le propre de l'environnement, un *invu* qui ne se confond pas – loin de là – avec l'insensibilité, mais signale un certain état du regard dont la vue ne s'est pas détachée.

⁷⁰ Christian Guinchard évoque cette distinction entre le « regard extrêmement dirigé » et l' « invu ordinaire » dans « Observations photographique : disqualification et requalification de l'espace et des personnes », publié dans *L'observation et ses angles*, Revue Espaces et sociétés n°164-165, 2016, ed. Eres. « A cet égard, loin d'être l'objet de cette unité appropriée d'observation qu'est le simple « coup d'œil », le sujet photographié (que ce soit un objet ou une personne) est l'objet du « regard extrêmement dirigé de l'appareil photographique » dont parle D. Sudnow (p.76). [...] [les riverains] se trouvaient en quelque sorte réifiés dans un environnement fait avec leur environnement, mais ne leur appartenant plus tout à fait... », p. 77 et 79

Copier une image

L'esthétique de J. J. Gibson se concentre sur le rapport des images à la perception de l'environnement. Si je ne fais pas de la dépeinture une théorie générale de l'image c'est que le travail iconique à propos du paysage n'est pas entièrement informé par la perception des environnements. Il est aussi fortement cultivé par la perception et la fréquentation des images. C'est pourquoi ma réflexion s'intéresse autant à ce qui lie la perception à l'environnement qu'à ce qui l'en détache. Elle considère aussi bien les images de l'environnement que l'environnement des images, lequel entraîne une partie de l'activité iconique à ce que j'appelle la copie. J. J. Gibson entrevoit cette possibilité mais en minimise fortement l'influence.

« [La théorie traditionnelle du dessin] présuppose qu'on dessine à partir de la « vie », de « mémoire », ou à partir de l'« imagination » ; mais dessiner, c'est toujours copier une image préexistante. En réalité le dessinateur, qu'il soit apprenti ou expert, ne fait ni une reproduction ni une empreinte, ni ne copie en aucun sens du terme, mais marque la surface de manière à présenter des invariants et à consigner un épisode conscient. Dessiner n'est jamais copier : il est impossible de copier un fragment de l'environnement – seul un autre dessin peut être copié. »⁷¹.

Cette activité de copiste prend peut-être une place moins dédaignable dans les pratiques d'images que ce que J. J. Gibson veut entrevoir. Je n'entends pas le verbe « copier » dans le sens exclusif d'un acte de reproduction d'une image en une autre qui lui ressemblerait. Je l'envisage comme pouvant dire l'ensemble des activités iconographiques qui s'élaborent à partir d'un dispositif conventionnel ou technique qui autonomise et automatise la transcription d'une donnée quelle qu'elle soit en trace graphique. Je ne distinguerai pas ici les moyens d'enregistrement techniques des moyens de notation, les modalités figuratives ou abstraites d'une telle transcription. Je ne ferai pas non plus le tri dans ces procédés entre ce qui lie l'image au réel, à l'imaginaire ou au symbolique. F. Kittler a pu identifier les catégories de médias sur la base de cette triade lacanienne, séparant ainsi les médias qui « notent » et transmettent (*übertragen*) l'imaginaire, ceux qui enregistrent (*aufzeichnen*) et stockent (*speichern*) le réel, et ceux qui calculent (*berechnen*) et produisent l'univers symbolique. Je préfère pour ma part insister sur ce qui distingue les pratiques d'image liées à la transmission de la perception active d'un environnement, de celles liées à une perception préalablement désactivée par une représentation mentale ou graphique. La copie peut à ce titre être

⁷¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 417

engagée aussi bien par la perception inhabituelle d'un environnement depuis un seul point de vue, qu'à partir d'une image préexistante ou d'une phrase verbale ou mathématique. Elle signale une époque qu'on peut qualifier, selon la lecture que F. Kittler fait de M. Heidegger, d'*époque de la vision du monde (Zeitalter des Weltbildes)* ⁷². Cette catégorie de pratiques d'image que j'enveloppe sous le verbe « copier » me semble tributaire des mêmes conditions techniques que celles qui fondent pour F. Kittler les médias de stockage, dont il retrace magistralement l'histoire et l'héritage. C'est à l'intérieur de cette histoire, dont l'invention de la *camera obscura* représente un moment décisif, que j'aimerais faire poindre des nuances à propos du paysage. Il s'agit métaphoriquement de casser l'hypericône⁷³ de la fenêtre qui gouverne les théories du paysage en plus petits bris, qui donnent une diversité de formes de fenêtre, auxquelles correspondent autant de façons de copier, et de faire paysage. À la différence de F. Kittler, je vois cette « fenêtre » à l'œuvre indifféremment dans l'invention d'Alberti de la chambre noire et celle de la cryptographie qui, en proposant des formules de codes de substitution, assurent une transcription systématisée de l'information. Je la vois par conséquent indifféremment à l'œuvre dans une photographie et dans une carte IGN, et je tiendrai l'activité de codage pour une des occurrences de la copie.

Immobiliser et aplatir

L'acte mental fondateur de toute image procédant du copier est de fixer, autant le modèle de l'image que l'appareil iconographique qui la produit. Ce dernier n'est pas forcément un appareil technique. Il peut être un assemblage yeux-tête-mains-pieds. Cette fixité n'est pas équivalente à un simple arrêt. Elle suppose un dispositif mental de fixation, dans toute l'étendue psychologique que recouvre ce terme. Il s'agit à la fois de s'arrêter physiquement, de se fixer à un point de vue, d'arrêter ce qui est copié à un angle et à un moment, mais aussi de fixer sa connaissance et sa compréhension de ce qui est vu dans quelques-uns de ses aspects. Si dans le cadre de la dépicition « l'Image ordinaire n'est pas tant

⁷² « L'une des thèses de Heidegger énonce ainsi que l'être, dans l'histoire qui lui est propre, n'a pris la forme de la représentation qu'à partir de la Renaissance, en Europe. La représentation, justement, pose l'être comme un objet pour un sujet qui n'existait encore en aucune façon pour les Grecs ou les Romains. Un cours sur les médias optiques est en mesure de confirmer ce fait : la perspective linéaire et la camera obscura ont précisément été, pourrait-on dire avec Heidegger, les médias de cette représentation. », F. Kittler, *Médias Optiques. Cours Berlinoises, opus cité*, p. 104. C'est la responsable de la traduction de F. Kittler en français, Audrey Rieber, qui propose cette traduction « Nous reprenons ici la traduction usuelle du titre de l'essai de Heidegger, « *Zeitalter des Weltbildes* », que l'on pourrait traduire plus « optiquement » par « époque de la vision du monde » [N. d. T.] ».

⁷³ La théorie des hypericônes proposée par W. J. T. Mitchell suppose de « porter une attention particulière au dédoublement des images (et des idées), c'est à dire à la manière dont nous dépeignons l'acte de peindre, dont nous imaginons l'acte d'imaginer ou dont nous nous figurons l'acte de figurer », *Iconologie*, p. 32

« immobile » qu'arrêtée. »⁷⁴, on peut dire que le propre de la copie est une certaine forme d'immobilisme. La fenêtre albertienne est déjà plus qu'une simple fenêtre. C'est une galerie des glaces où les processus de fixation se dédoublent. Il s'agit de fixer le cadre par lequel on regarde, puis l'œil qui regarde, puis d'enchaîner la main au cadre, d'enchâsser la *veduta* dans le tableau, et de fixer même le point de vue *sur* le tableau⁷⁵. Cette fixité et cette fixation ne sont pas des fins en soi. Elles sont les moyens de dés-activer la relation de l'être à son environnement et d'ouvrir une alternative entre perception active de l'environnement et perception iconique de celui-ci. L'écart entre ces deux perceptions s'accroît historiquement à mesure que la production de l'image s'automatise et s'autonomise. Si les peintres ont toujours peint d'après d'autres images (leurs esquisses), l'invention de la photographie fait poindre plus clairement la modification entraînée par cette situation de copie, les invariants issus de la perception de l'environnement étant alors remplacés par les traits de composition issus de la perception d'une image. Ainsi « l'on voit parfaitement, chez Degas et ses petits rats d'Opéra par exemple, comment la photo, en devenant le modèle de la peinture a remplacé l'imaginaire, c'est à dire la fixation de la peinture traditionnelle sur la reconnaissance de formes, par le réel constitué de dispersions arbitraires absolument fugaces et de fragments d'images absolument asymétriques. »⁷⁶. F. Kittler insiste sur l'automatisation de l'acte iconique inauguré par la *camera obscura*.

« La véritable astuce d'Alberti consista à rendre l'activité de cet organe de la vue qu'on appelle l'œil tout aussi virtuelle que le concept de fenêtre. [...] Les peintres qui avaient avec eux une *camera obscura* pouvaient donc, comme on dit si bien, « peindre d'après nature », simplement parce que la petite boîte portative permettait à la lumière et à tout ce qui était illuminé par elle de se transmettre d'eux-mêmes sur une surface sur laquelle la main du peintre n'avait plus qu'à repasser. D'une certaine manière, les gens ont toujours peint d'après nature : les saltimbanques de l'allégorie de la caverne platonicienne par exemple fabriquaient des silhouettes de cruches et d'autres ustensiles ; mais ce faisant, ils ne laissaient pas les mains des peintres se transformer en fonctions relatives à un dispositif expérimental. En revanche, et comme pour anticiper la théorie de la photographie d'Arnheim, la *camera obscura* couplait pour la première fois transmission optique et stockage optique d'informations, l'une déjà automatisée, l'autre encore manuelle. [...] Même si la *camera obscura* n'était pas encore une caméra au sens de la photographie et du film, et ne pouvait donc pas remplacer l'action manuelle de dessiner et de peindre, ce travail de la main passa malgré tout sous son contrôle scientifique et technique. »⁷⁷

⁷⁴ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 447. En conséquence de quoi J. Gibson conseille p. 436 de « traiter l'Image en mouvement comme la forme fondamentale de dépicition, et la peinture ou la photographie comme une de ses formes spécifiques ».

⁷⁵ « Pour que l'on ne se trompa point dans la vision de l'œuvre, le peintre dut imaginer un seul lieu d'où l'on pût la regarder, aussi bien en hauteur qu'en largeur et également de biais et de loin, tant il est vrai qu'à tout déplacement, ce qui apparaît à l'œil change. » Antonio Manetti, *La vie de Brunelleschi*, cité par F. Kittler, *Médias optiques*, p. 83

⁷⁶ F. Kittler, *Médias optiques*, p. 164

⁷⁷ F. Kittler, *Médias optiques*, p. 90 à 95

C'est cette systématisation de l'acte iconographique, plus que l'usage de la perspective linéaire, qui distingue l'activité de copier de celle de dépeindre. Et je m'arrêterai quant à moi sur une autre conséquence de l'invention d'Alberti. Les dispositifs de copie aplatissent. Il s'agit globalement de prédisposer l'espace à sa mise en image en l'aplatissant. La *caméra obscura* ouvre pour la considération du paysage une catégorie de pratiques d'image qui ne cessent en quelque sorte de handicaper l'appréhension de la dimension spatiale. Cet handicap est précis. Il provient d'un conflit, parfois sensible dans le moment même de l'arpentage, entre perception an-iconique de l'environnement et perception optique et iconologique du paysage. L'emploi quotidien de l'appareil photo comme moyen mnémotechnique favorise mais n'inaugure pas cette appréhension picturale des lieux que nous traversons et observons. Ce conflit peut rester sensible ou se résoudre par un remplacement qui aboutit à percevoir le paysage comme une image. Cette perception n'est pas celle de l'homme arrêté au point de vue et contemplant le panorama. Ce n'est pas la transformation du paysage en spectacle. C'est un remplacement plus discret, et plus fatal, qui substitue les invariants de l'espace par ceux de l'image fixe, non parce qu'on s'est arrêté pour contempler mais parce qu'on a intercalé entre ses yeux et ce qui se trouve autour de soi, un appareil (un miroir de poche y suffit) qui aplatit les formes présentes et qui, se faisant, offre à la lumière – et à ses conséquences : couleurs, ombres, lignes de contraste – une puissance structurelle qu'elle ne possède pas dans notre appréhension active de l'environnement. Le conflit n'est donc pas à situer entre deux modalités perceptives différentes de la même chose mais bien entre deux choses perçues différentes : d'une part un environnement, de l'autre une image, chacun possédant ses propres invariants de structure.

Décalquer le fond

La distinction que je pointe entre perception iconique et an-iconique du paysage ne réfère pas à la définition culturaliste de ce dernier. La première ne doit pas être confondue avec l'appréciation artialisée du paysage, pas plus que la seconde avec l'appréciation « directe » et savante de l'environnement telle qu'elle a pu être promue par certaines esthétiques environnementales. La différence ne concerne pas une option esthétique ni idéologique, mais la physiologie de la perception. Ce que je tente de mettre en lumière c'est que ce n'est pas l'art qui, comme fatalement, remplacerait ou confondrait le paysage et le tableau. Cette fixation peut se trouver activée par un appareillage technique, une disposition physique

dans l'espace ou une attention psychologique particulière à celui-ci. Il existe une multiplicité de situations où l'image devient modèle pour un acte iconographique ou pour une perception. Je n'en donnerai ici que quelques exemples.

Le travail de copie se trouve quotidiennement engagé, outre par le procédé photographique, par le dispositif cartographique qui ne dénote pas, *a priori*, l'environnement tel qu'il est perçu mais l'espace tel qu'il est connu. Nombre de recherches contemporaines cherchent à employer la cartographie à d'autres fins⁷⁸. Mais le régime classique de la cartographie tend encore généralement à fixer par la composition, sur un même plan, une sélection de données graphiquement encodées qui se rapportent plus souvent à des savoirs qu'à des perceptions⁷⁹ et « donnent l'illusion d'un espace stable et mesurable »⁸⁰ La transcription graphiquement systématisée – l'encodage graphique – est en soi une occurrence du copier. Mais la pratique de la copie est engagée de manière plus manifeste encore quand une image sert de modèle à une autre image⁸¹. Elle est par exemple activée, dans le cadre du travail du projet, par la pratique courante du décalquage. De nombreux ouvrages existent concernant les modalités iconologiques des cartes et leurs performances cognitives et communicationnelles⁸². Je me contenterai ici de porter attention à cette activité de décalque qui va me servir à préciser les différences entre copier, imiter et transférer.

⁷⁸ Lire à ce sujet entre autres *Géo-Esthétique*, sous la direction de K. Quiros et A. Imhoff, ed. BP42, Parc St Léger, ESACM, ENSA de Dijon, Le peuple qui manque, 2014. Voir aussi *Opérations cartographiques*, sous la direction de J.M. Besse et G. A. Tiberghien, ed. Actes Sud, ENSP, 2017

⁷⁹ « La cartographie se réfère à la représentation de l'espace et des relations spatiales à travers un langage qui traduit une complexité multidimensionnelle en un ensemble bidimensionnel de lignes de séparation. La carte est le résultat d'un processus d'abstraction dans lequel la différence est masquée afin de produire une image texte homogène et de répondre à l'ambition de décrire et de contenir la diversité sur une surface plane. [...] « la cartographie moderne est celle d'un monde sans extérieur, sans inconnu, sans terra periculosa » (société réaliste). Un monde où n'y a pas de dehors, où tout est potentiellement un objet d'étude et de connaissance, un monde qui serait entièrement visible. [...] Une autre carte est possible, une cartographie capable d'accepter (et non d'inclure) ce qui lui échappe [...] ces approches ne se limitent pas à une appropriation critique de la carte en tant que telle, mais s'emploient de manière plus large à inscrire la géographie, l'espace, les frontières, et les lieux dans des expériences subjectives. [...] le récit, la narration, l'invention, la « story » opposée à la « history », en tant qu'alternatives à la neutralité des grands récits, ont joué un rôle important dans le développement de la critique post-coloniale » Giovanna Zapperi, « Narrations cartographiques », dans *Géo-Esthétique*, *opus cité*, p. 29 à 31

⁸⁰ Mona Hatoum par Bertrand Westphal, « Carte paradoxale du mythe méditerranéen », dans *Géo-Esthétique*, *opus cité*, p. 96

⁸¹ C'est ce qui a poussé G. Deleuze et F. Guattari à distinguer la carte et le calque. « Faire la carte, et pas le calque. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel (...) La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. (...) La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toutes nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation (...) Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours « au même ». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue. » Deleuze et Guattari, *Milles-plateaux*, cité par John Pickles, Sebastian Cobarrubias et Maribel Casas Cortes, « Le regard cartographique, les nouvelles cartographies de frontières, et les responsabilités du cartographe », dans *Géo-Esthétique*, *opus cité*, p. 37

⁸² Voir notamment l'ouvrage de synthèse, *Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*. Textes édités par Peter Gould et Antoine Bailly, ed. Economica, 1995

Le projet de paysage utilise un nombre important de cartes et de plans. Tentons d'abord de les lister et les catégoriser. Il y a les cartes et plans disponibles qui peuvent servir d'images matricielles : cartes IGN, relevés de cadastre, cartes topographiques, cartes géologiques, cartes anciennes, cartes touristiques, images satellitaires. Il y a ensuite la grande diversité des plans produits par les paysagistes : fonds de plan, plans d'études préliminaires, plans d'études thématiques (parfois produits parfois seulement utilisés), plan de situation et d'implantation, plan de l'existant, cartes de paysage, calques d'études, plans masses, plans de détails, épures, plans d'exécutions, plans modificatifs, plans de recollement, auxquels il faut ajouter les coupes, les profils en long et les plans d'élévation ; enfin l'ensemble des schémas planimétriques et notamment les schémas d'intention. Quand ils ne sont pas désolidarisés par une rupture d'échelle, nombre de ces plans sont liés, chaînés, par une série de décalques successives. Ce chainage graphique a tendance à masquer la profonde hétérogénéité iconologique de ces différents documents visuels et des intentions graphiques portées par le geste de décalque. À l'inverse des cartes, et malgré leur catalogage dans la catégorie du « dessin codé », la plupart des plans ne procèdent pas d'un stricte codage graphique d'informations. Il s'y confond, souvent discrètement, système graphique informationnelle et dispositif plastique communicationnel⁸³.

Je me concentrerai ici à tenter de démêler les opérations graphiques qui président à la production des fonds de plan de paysage. L'avantage de ceux-ci est de ne pas comporter *a priori* de tracés relevant du projet. Ici l'opération de copie paraît littérale. Il s'agit essentiellement, par le décalque, de prélever, trier redistribuer et recomposer des tracés préexistants. Les fonds de plan procèdent souvent de la superposition de différentes « couches » cartographiques, non pas en décalquant intégralement une carte, mais en en décalquant partiellement plusieurs. Sans souci de rigueur épistémologique concernant l'hétérogénéité des systèmes graphiques ainsi sollicités, le fond de plan se fabrique en transférant et mixant par exemple les codages graphiques issus de l'IGN, les codages colorimétriques issus des cartes géologiques, ou les tracés analogiques des photo-satellitaires. Il me semble utile de distinguer dans ces images qui servent de matrices celles qui relèvent d'un tracé à la main non systématisé (certaines cartes anciennes), de celles qui procèdent d'une production graphique automatisée, et qui relèvent donc déjà elles-mêmes de ce que je nomme la copie. Car dans l'un ou l'autre cas, la pratique du décalque change de nature. Quand le décalque prend pour image

⁸³ Les plans d'analyse thématiques, comme certains plans de l'existant sont les lieux privilégiés de cette confusion de l'information et de la conception. Nous verrons par exemple dans la partie consacrée aux figures, comment l'activité cartographique peut donner lieu à l'identification d'« entités paysagères » dans le cadre des atlas paysagers, figures qui se démarquent des simples données géographiques.

matricielle une carte ancienne qui, bien que structurée par un système symbolique généralisé ne procède pas d'un codage graphique automatisé de l'information, elle duplique des traits de figuration au sens où nous l'entendrons plus loin ; disons pour l'instant qu'elle duplique des traits narratifs. Copier ces traits narratifs dans une nouvelle image – et un nouveau cadre rhétorique – consiste souvent à modifier ce contenu narratif. Je parlerais alors de transfert plutôt que de copie. Ainsi certains tracés peuvent-ils se trouver transférés d'une carte à un fond de plan sans être à proprement parler des copies, l'opération de transfert ouvrant la possibilité que le signe graphique décalqué désigne autre chose ou agisse visuellement autrement que dans l'image matrice dont il est issu.

Quand le décalque prend pour modèle des cartes contemporaines, ou des vues mécaniquement produites comme les images satellitaires, l'image matrice étant alors issue d'un encodage systématisé de l'information, et la narration étant remplacée par un système de vision, l'opération de copie est double. Cette dernière ne transfère pas un message mais duplique une information. L'activité de décalque peut aussi s'avérer mixte lorsqu'il s'agit de reporter sur une carte à l'échelle des notes graphiques issues de l'arpentage ou des cartes mentales produites au retour du terrain, et de les agencer et de les ajuster à des tracés issus des décalques. La fabrication du fond de plan mixe alors des opérations de copie et des opérations de transfert. Elle induit également parfois des tracés qui n'émanent ni de la décalque d'une image préexistante, ni du report d'une note graphique dénotant une perception de l'environnement, mais qui procèdent proprement d'une invention graphique jugée expressivement nécessaire. Sur le fond de plan reproduit à la page 3 du livret d'image 2, des courbes de niveau intermédiaires ont par exemple été ajoutées en extrapolant les données cartographiques disponibles. Ce tracé, qui ressemble à s'y méprendre à la courbe de niveau voisine issue d'un décalque de la carte topographique, relève en fait d'un tout autre régime iconologique. Cet ajout est indépendant du codage graphique de l'information. Il n'a pas pour but de postuler (ou de fausser) une réalité topographique mais d'exprimer plastiquement une figure du relief. Il y a là imitation d'un tracé mais non pas copie.

La logique de sélection et de composition de ces différents types de décalques n'est régie par aucune règle, ni graphique ni épistémique. Elle relève d'intentions figuratives se rapportant à la perception personnelle, à l'intention projective, et à l'arbitrage esthétique de l'auteur du fond de plan. Aussi faut-il retracer en détail et avec minutie la vie de ces plans pour comprendre quel tracé relève de quelle pratique d'image. L'activité cartographique que j'entends cerner sous le terme de copie se limite à la part des pratiques cartographiques qui automatisent les tracés

en fonction d'un système ou d'un appareil de transcription graphique. Cette pratique n'épuise pas, comme on le voit, l'activité cartographique investie à propos du paysage. La répartition entre représentation de l'espace perçu et représentation de l'espace connu résiste peu de temps à l'analyse des pratiques et des usages cartographiques des paysagistes ; les cartes et plans étant au moins autant pour elles et eux un outil d'expertise qu'un outil de figuration du lieu tel qu'ils et elles le conçoivent.

Malgré les distinctions que j'ai tentées de pointer entre les pratiques de copie, de transfert et d'imitation, la pratique du décalquage consiste toujours à sélectionner, à reproduire, et à faire perdurer dans une série iconographique, certaines informations plutôt que d'autres qui vont plus ou moins consciemment imposer une vision et une lecture du lieu, et identifier un paysage à certaines données. Ces données ne sont pas, pour nombres d'entre elles, perceptibles par un corps humain se déplaçant. Elles rentrent même parfois en concurrence manifeste avec les données perceptives issues de l'expérience des lieux. Si l'espace vécu reste le référent essentiel de la pensée conceptrice, les informations iconographiques décalquées vont pourtant, en perdurant du fond de plan au plan du projet, constituer en quelque sorte le « fond » cognitif (comme l'on parle d'un fond de scène) du projet, et influencer à ce titre sa conception. Aussi faut-il considérer que si la pratique du décalquage ne relève pas en elle-même forcément de la copie, la fabrique du fond de plan se déploie en partie dans le cadre d'une approche du paysage qui prend moins pour modèle de l'existant et matrice du projet l'environnement vécu que le monde iconique déployé dans les cartes et les images satellitaires. C'est pourquoi, malgré l'hétérogénéité des actes iconographiques qui s'y côtoient, je choisis de considérer les fonds de plan dans la catégorie des copies. Il me semble que les rapports qu'ils entretiennent avec la matrice cartographique le justifient. Je distingue le travail iconographique du fond de plan de celui de la carte paysagère et du plan de projet, que je traite dans les parties suivantes, bien que ces pratiques d'image soient souvent liées par continuité graphique. Mais calquer n'est pas décalquer. Il ne s'agit pas dans les calques d'étude des plans de projet d'assurer la pérennité d'un tracé ou d'une information, mais tout au contraire de permettre leur mobilité. Je parlerai alors plutôt d'opérations de reprise plastique plutôt que de décalque. Le décalque appartient aux moyens de fixation plastique et mentale, alors que est un moyen de la mobilité visuelle et psychique.

Motifs

En situation de décalque, l'adhérence mimétique de deux images est *a priori* clairement identifiable. Je viens de montrer que certains tracés peuvent être formellement similaires et appartenir à des pratiques d'image différentes. Ainsi certains décalques relevant iconographiquement de la copie concourent-elles iconologiquement à de la dépeinture, de la visualisation ou de la figure. A contrario, certaines opérations peuvent fortement modifier l'aspect d'un tracé en s'inscrivant pourtant dans un processus de copie continue. L'activité de copie ne se signale pas par la conformité visuelle entre l'image produite et l'image modèle mais par le remplacement initial de la perception d'un environnement par la perception d'une image, et ce quelle que soit la complexité des moyens de translation mis en œuvre. Pour illustrer cet aspect de la copie, il me paraît intéressant de comparer deux séries de gravures réalisées lors d'une résidence commune par Lucie Loosen et Caroline Bigot, toutes deux à la fois paysagiste et artiste. Ces séries, reproduites de la page 4 à la page 11 du livret 2, peuvent paraître très proches dans leur facture mais elles relèvent de pratiques d'image distinctes, l'une relevant selon moi du dépeindre, l'autre du copier. Leur différence éclaire bien le fait que ce que j'entends par « pratique d'image » n'est pas assimilable à une technicité ou à un médium mais relève de la relation entre l'image et ce dont elle est l'image. Pour élaborer ses gravures, Lucie Loosen a arpenté les lieux, et en a tiré quelques notes succinctes, essentiellement relatives aux mouvements et aux atmosphères (« nuages qui bougent », « lumières qui changent », « exprimer le mouvement », « pointe de couleur vives sur le vert du parc »). Les notes sont accompagnées de petits dessins schématiques réalisés pendant l'arpentage, et qui ont inspiré la composition des gravures. Ces dernières se présentent comme une synthèse de l'environnement et de l'atmosphère perçus.

L'élaboration du travail de Caroline Bigot repose quant à lui sur la mise en place d'un dispositif de copie. Le travail part d'une prise de vue photographique. Une part des informations visuelles ainsi fixées et aplaties est reportée sur un papier millimétré et les valeurs sont traduites en 4 couleurs. La composition sert ensuite de modèle de découpe à des bouts de lino qui sont employés comme des tampons pour une impression sur papier. Ce dispositif de production aboutit à des impressions uniques ou à des séries. Dans d'autres travaux, Caroline Bigot a employé des techniques de physiotopie, autre procédé de copie. Les images produites au terme de ces différents processus sont semi- abstraites. Le motif architectural reste perceptible pour qui le connaît. Les images se présentent

comme la représentation d'éléments issus d'un environnement particulier, mais le processus iconographique mis en œuvre rompt, dès le transfert de l'image photographique sur un premier dessin, avec la perception directe de cet environnement, et remplace les invariants issus de cette perception par des traits de composition issus de la photographie. Cette déliaison d'avec l'environnement perçu permet d'orienter l'attention de l'auteure sur ce qui émane des matériaux, des outils ou des médiums utilisés plus que sur ce qui émane du modèle. Cette réorientation de l'attention et de la perception sur ce qui fait physiquement et matériellement œuvre a été relevée comme le propre d'une approche contemporaine de l'art. Dans le cadre du projet de paysage, elle aboutit assez souvent à la création de ce que j'appelle des motifs paysagers, c'est-à-dire à l'identification et la transformation de certains éléments de l'environnement en formes graphiques ou plastiques qui ne font pas signe vers un objet perçu ni vers une inter-action avec lui, mais qui valent plastiquement pour elles-mêmes.

On peut parler à propos de la fabrication des motifs paysagers, de totémisation au sens où l'entend W.J.T Mitchell. Il s'agit globalement de se fabriquer un objet transitionnel (qui peut être une image) qui puissent servir de dispositif d'apprentissage, du moins ouvrir à une forme de jeu et de familiarité avec le modèle sans que cette forme transitionnelle ne devienne obsessionnelle. Car la totémisation ne suppose pas l'exaltation d'une forme ni d'un objet. Il ne s'agit pas, en transformant un élément d'architecture par exemple en motif graphique, de lui donner l'importance qu'on accorde à l'idole⁸⁴. Ce que W. J. T Mitchell appelle la relation totémique à l'objet propose au contraire une alternative au fétichisme et à l'idolâtrie comme « forme de plus-value des images »⁸⁵.

« [le totémisme] permet d'interroger les images de manière « équitable » [pour ainsi dire] : comme un jeu entre amis et parents, et non comme une hiérarchie intimant d'adorer ou de vénérer les images, ou au contraire de les injurier ou de les briser. Le totémisme permet à l'image d'assumer avec le regardeur une relation sociale, conversationnelle et dialectique comparable à la relation qu'entretient la poupée ou la peluche avec l'enfant.»

« Par opposition à l'objet-fétiche, ardemment désiré et auquel on se cramponne de manière obsessionnelle, l'objet transitionnel (comme son nom l'indique) suscite un « laisser-aller » : une fois délaissé il n'est « ni oublié, ni pleuré » (Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, 1975).⁸⁶

⁸⁴ « L'amour revient à l'idole, le désir au fétiche, l'amitié au totem et la jouissance à l'iconoclasme. », W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, ed. Les presses du réel, 2005, 2014 pour l'édition française, p. 93.

⁸⁵ W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, p. 114

⁸⁶ W. J. T. Mitchell, *Que veulent les images ?*, p. 122 et 94. W. J. T. Mitchell attache la puissance totémique à l'objet pittoresque et la puissance du fétiche à l'objet beau. A contrario de toute une tradition du pittoresque qui fait du motif paysager un motif exemplaire, il propose plutôt de le considérer comme « une pauvre chose », « une figure du dénuement ». « [...] digne pauvreté dépourvue d'exigence et de théâtralité. Les objets pittoresques se situent dès lors en dehors de l'érotisme du beau ou de l'abîme mortel du sacrifice sublime. [...] Comme objets « attrayants », [les objets pittoresques] n'incitent pas à la possession (ni ne la menacent), excepté peut-être par l'esquisse ou la photographie. Occupant un espace du désir réprimé ou avorté, suffisamment satisfait par l'expérience visuelle pittoresque, ils jouent de fait un rôle idéologique crucial dans l'esthétique de la fin du XVIIIe s., en assurant la médiation entre le désir de possession et celui du renoncement à la propriété ; l'appropriation de la campagne sans titre véritable, le modelage du paysage préservant l'illusion d'une étendue sauvage. », p.132-133.

Aussi le motif paysager ne se confond-t-il pas avec ce que je nommerai plus tard les figures paysagères. Sa claire différence avec l'espace tel qu'il est vécu ne suppose pas la confusion ni l'empathie qui signalent notre relation aux figures. La fabrication de motifs paysagers me semble pouvoir être rapprochée de ce que Jennifer Gonzalez appelle, dans le prolongement de l'auto-fiction, l'autotopographie.

« La plupart d'entre nous conserve des objets souvenirs ou des photos dans une boîte, dans un tiroir ou sur une étagère. Même à l'ère de la photographie numérique, où la plupart des images sont conservées sur ordinateur ou sur téléphone portable, nous n'avons pas encore renoncé à notre attachement au monde matériel comme moyen d'ancrer nos récits de vie. Cailloux et coquillages ramassés à la plage, talismans amoureux, bijoux de famille et bibelots, jouets d'enfance sans valeur intrinsèque mais qui sont riches de significations personnelles, fonctionnent comme autant de *topoi* externes de la biographie – ou ce que j'ai nommé « l'autotopographie ». ⁸⁷

Le motif totémique peut s'élaborer à partir des éléments de l'environnement comme il peut poindre vers soi. L'usage aujourd'hui fréquent des outils de géoréférencement produit de tels tracés « égographiques » qui ne disent souvent pas grand-chose de l'expérience et de la perception du promeneur, ni des espaces qu'il traverse. Aussi rencontrons-nous parfois aujourd'hui ces drôles de dessins issus des médias localisés qui tendent, par une translation systématisée de données chorégraphiques en données graphiques indifférenciées (un trait reliant des stations géoréférencées) à abstraire, non seulement l'environnement traversé, mais également le marcheur lui-même, au profit d'une forme graphique devenue tout à fait autonome, aussi bien de tout lien référentiel à l'environnement ou à l'expérience de celui-ci, qu'à une volonté plastique délibérée de l'auteur de l'image⁸⁸. Ces pratiques de dessin géoréférencés s'inscrivent dans le prolongement de l'histoire des pratiques automatographiques qui se passent de la perception humaine et de son savoir-faire image⁸⁹. Ils permettent d'automatiser le procédé

⁸⁷ Entretien avec Jennifer Gonzalez par K Quiros et A. Imhoff, publié dans *Géo-Esthétique*, ss la direction de Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff, ed. BP42, Parc St Léger, ESACM, ENSA de Dijon, Le peuple qui manque, 2014, p. 74

⁸⁸ Il est à noter que cette autorité a été réintégrée de manière paradoxale dans l'art GPS. Renversant la logique totémique, c'est alors l'activité même d'arpentage qui se fait l'opérateur du dessin. Il est éclairant de comparer les informations transmises par ce type de tracé avec celles fournies par des suites de photographies d'arpentage, telles celles réalisées par Caroline Bigot et reproduites page 13 et 14 du livret d'images 2. Celles-ci permettent de dépeindre le parcours du marcheur et de transmettre certaines informations proprio et extérospécifiques concernant tout autant la marcheuse que l'environnement qu'elle parcourt.

⁸⁹ L'invention de la *camera obscura* est accueillie comme le moyen d'une autoreprésentation de la nature. Elle autorise à penser depuis le XVIe s. un rapport « direct » de la nature à l'image, Un nouveau sujet se met à peindre qui ne peint que par transpositions directes, voir qui se propose lui-même, sans opération iconographique, comme un tableau à contempler. C'est dans le contexte de cette conception de la nature comme « pourvoyeuse d'images » qu'on peut comprendre que la photographie ait été décrite comme une pratique d'image dont la nature serait elle-même l'auteure. En remplaçant le geste humain de peindre par l'action du soleil (plus exactement par la réaction d'une surface au soleil), l'invention de la photographie cherche à combler le « grand handicap de la camera obscura, à savoir la nécessité de dessiner après coup à la main les images produites » (F.Kittler, p. 96). Sans attendre cette possibilité, les techniques de physiotope employées par les naturalistes depuis le XIIIe s., poursuivent ce même projet d'une automatographie de la nature. H. Bredekamp rappelle à ce propos qu'Alberti considérait comme manifeste « que la nature même prend plaisir à peindre » et que la sélection sexuelle développée par Darwin suppose l'évolution comme un « théâtre visuel ». Darwin en déduisait une « affinité du monde organique et inorganique avec la vision. (papillon, pierres-paysages, etc.) ». « Entre les formes

iconographique qui tient lieu de système perceptif. Les techniques d'automatographies que j'évoque me font penser que la catégorie de pratiques d'image que je cherche ici à cerner sous le verbe copier, revêt à certains égards des similitudes avec ce que H. Bredekamp appelle les actes d'image substitutifs, lesquels prennent modèles sur les pratiques d'impression directe.

« [...] cet acte de production iconique qui consiste à transférer l'individualité absolument unique d'une forme naturelle dans une image implique une forme de dignité particulière. »
« La substance matérielle est conservée mais elle passe de l'organique à la matérialité de la forme visuelle. [...] [Ce principe de substitution du corps et de l'image] est notamment décisif pour les sciences naturelles, l'économie, la criminologie et les médias. »⁹⁰.

H. Bredekamp souligne que c'est paradoxalement ce régime de l'image qui se trouve lié à la question de la « vérité » de l'image.

« [...] le fait de définir la *Véra Icon* comme une relique corporelle et d'estimer à cette aune les reproductions a abouti à ce que soient privilégiées des technologies visuelles de reproduction sans cesse renouvelées, sans que jamais soit abandonné l'espoir de pouvoir reconnaître dans l'image quelque chose de « vrai », au sens de la définition originelle qui en fût donnée. »⁹¹.

Ce souci de la véracité de l'image, me semble pouvoir distinguer à la manière d'un symptôme, les images relevant de la pratique de la copie. Cette « vérité par contact » fait valeur pour la photographie comme pour certaines pratiques du dessin d'arpentage.

Prendre des vues

Le remplacement d'un référent *in situ* par un modèle *in visu* est, dans l'exemple des gravures de Caroline Bigot que j'ai précédemment évoquées, une opération consciente et engagée dans un projet artistique précis. L'usage massif de la photographie comme instrument de mémorisation procède rarement d'une telle conscience. Or cet usage mnémotechnique a des conséquences importantes sur le remplacement de l'expérience perceptive de l'environnement en quatre

des choses naturelles et les artefacts humains, il n'y a pas opposition mais continuité. ». *Théorie de l'acte d'image*, ed. La découverte, 2007, 2015 pour l'édition française, p. 289 et 298

⁹⁰ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 170 puis 164

⁹¹ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 177. H. Bredekamp souligne que cette autonomie de la vision va généralement de pair avec l'hypothèse d'une « activité visuelle de la nature ». « Toutes les énergies issues de l'activité visuelle de la nature [...] sont dans le domaines spécifique des artefacts érigés en principe propre de l'existence de ceux-ci. C'est pour cela que les images sont ressenties comme des entités autonomes, et qu'elles font la jonction entre monde inorganique et monde organique. », p. 301. F. Kittler pointe cette « migration » du symbolique vers le réel qui accompagne l'invention de la photographie : « [Le Dr Schulze, découvreur des propriétés réactives du phosphore et de l'argent] ne voulait pas que le réel, comme disait Lacan, sauvegarde ses hasards dans un médium technique, il voulait bien au contraire que le symbolique, à savoir le code d'une écriture, soit inscrit dans la nature. », *Médias optiques*, p. 149

dimensions inscrite dans le corps du promeneur, par la mémoire exclusivement visuelle des photographies de ce même environnement. Il y a, à cette occasion, non seulement remplacement d'un environnement par une image, mais également remplacement d'un processus dynamique d'apprentissage par une fixation mémorielle. J. J. Gibson précise à ce propos les rapports de la perception de l'environnement à la mémoire.

« La théorie du prélèvement de l'information n'a manifestement pas besoin de la mémoire, qui expliquerait l'effet de l'expérience passée sur l'expérience présente. Elle doit expliquer l'apprentissage, c'est à dire l'amélioration de la perception grâce à la pratique et à l'éducation de l'attention, mais non en faisant appel au fourre-tout de l'expérience passée ou à l'embrouillement de la mémoire. L'état d'un système perceptif est altéré lorsqu'il s'accorde avec une certaine sorte d'information. Le système s'est sensibilisé [je souligne] : il aperçoit des différences auparavant inaperçues, des traits jadis vagues deviennent distinctifs. »⁹²

Le remplacement de cette dynamique de sensibilisation progressive par un dispositif mémoriel est un phénomène tellement massif qu'il est difficile, au-delà de l'identification des clichés, d'en cerner les conséquences sur la perception socioculturelle du paysage autant que sur le processus de conception du projet de paysage. Outre ces effets d'aplats et de fixation dans le point de vue, l'usage massif de la photographie induit une confusion plus large entre la notation et l'enregistrement, confusion qui impacte également certaines pratiques de dessin.

Partons d'une situation banale dans la vie d'un paysagiste : je suis en promenade, en repérage, en arpentage, sur le terrain. Ce lieu, je cherche à m'en souvenir, à le comprendre, et à en rapporter quelque chose. Je prends des photos. Parfois je prends des notes écrites, et je « croque » le paysage. Ces gestes sont, à ce moment, équivalents. Les documents et les images ainsi réalisés sont des « notes », un matériel préparatoire dont je ne sais pas encore ce que je ferai, qui se développera plus tard, trouvera son utilité, son sens, et sa place dans et pour un travail ultérieur. Ce qui rend similaires ces gestes hétérogènes (écrire, dessiner, photographier) c'est le temps compté de ma présence en un lieu. La photographie ou le dessin ne vaut pas par lui-même. La note doit faire le lien entre un ici-maintenant et un là-bas-pas-encore. Son importance est relative à un travail à venir et à un projet qui la précède. Ce genre de notes nous en produisons toujours, mais nous en produisons d'autres aussi qui ne sont pas tout à fait de même nature.

Il me semble en effet que noter est devenu, sous l'influence des appareils d'enregistrement, et plus particulièrement de la photographie, une pratique iconographique qui n'est pas toujours relative à un projet prédéterminé. Prendre note paraît parfois plutôt être un moyen de prêter attention. La prise de note

⁹² J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 386

serait devenue, non pas tant peut-être une manière de retenir, qu'une manière de regarder, d'être attentif, d'occuper par des gestes, de l'activité, le temps de l'attention aux choses. Comme si, sans note, sans appareil photo ou carnet de croquis on risquait, non seulement de ne rien retenir de ce qu'on a vu mais même de n'avoir pas vu, pas entendu, pas vécu notre présence aux lieux et aux moments. Cette conception de la notation est très fréquemment engagée aussi bien dans la pédagogie que dans l'exercice du projet de paysage. La note n'est plus alors un outil, une simple matière première ou un brouillon, elle se charge d'une valeur documentaire qui a en quelque sorte la valeur d'un direct, en prise ou au prise avec le monde factuel. Nous nous rapportons aux notes comme à des preuves d'existence. Cette assimilation de la notation au factuel est largement tributaire de l'invention des appareils d'enregistrement. Un enregistrement, malgré tout ce que l'on sait des manipulations possibles le concernant, reste banalement considéré comme une preuve de l'existence des choses. Sa valeur documentaire est estimée à l'aune de sa conformité au réel. La valeur d'une note est, dans une large part au moins, estimée aujourd'hui de la même manière. L'invention technique de l'enregistrement a ainsi profondément modifié la valeur que nous accordons aux notes et notre manière de les faire. Ce que nous essayons de faire aujourd'hui quand nous notons, ce n'est plus tant de prendre des notes que d'enregistrer. Et comme tout est enregistrable, tout est devenu *notable*, au sens double du mot⁹³.

La sensibilisation de la perception par l'activité graphique a été souvent soulignée à propos du dessin dit d'observation. Ces qualités attentionnelles sont complexes et ambiguës. La pratique du dessin ou de la photographie constitue sans conteste un ralentisseur favorable à l'attention. Les activités plastiques offrent une « occasion socialement légitime »⁹⁴ et les « manifestations extérieures d'une raison d'être là »⁹⁵ et de passer du temps à observer. Un effet cependant non négligeable de cette forme d'attention induite par l'activité plastique est qu'elle

⁹³ F. Kittler, soulignant dans l'éducation sentimentale la manière dont Flaubert décrit Louis Philippe se faisant représenter en bon père de famille bourgeoise, postule la photographie comme un instrument répondant au « désir d'être pareil », au « désir bourgeois de copie et de reproduction ». Et il veut entendre dans le récit de *Photographie et Vengeance* une théorie de la photographie qui dédivinise ces modèles, et les abâtardise même. Ce n'est pas ce renversement de valeur attachée à la représentation que je pointe. Le tout-notable ne cherche pas à embellir ni à enlaidir les modèles. Je postule que la photographie défait paradoxalement le lien entre l'image et la valeur de ce qui est enregistré. Ce n'est plus ce qui est noté qui a de la valeur. La notation est devenue une valeur en soi. Elle vaut pour soi comme un enregistrement qui fait preuve du fait que nous avons encore un rapport au « terrain », une forme désordonnée de relation avec lui. Le croquis d'arpentage copie ainsi parfois, non pas seulement une vue déterminée, mais le dispositif iconologique de la photographie dans son entier. Lire à ce propos *Pour une photographie pittoresque*, intervention dans le cadre du colloque Photo-Paysage, 16 et 17 Juin 2016, IUAV, Venise, Volume 2, Somme des travaux de recherche, p. 191

⁹⁴ E. Goffman, *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, Paris, ed. Economica, 2013

⁹⁵ E. Olmédo, « Cartographie sensible, émotions et imaginaires » cité par Claire Brisson, « Observer sur les plages de Rio de Janeiro : à la recherche du corps perdu » dans *L'observation et ses angles*, p. 121

se détache ou se démarque de l' « inattention civile »⁹⁶ qui caractérise la perception de l'environnement. En premier lieu, elle nous arrête pour un temps à un point d'observation. Ce simple arrêt permet de « viser » ce qui est rejeté d'ordinaire dans l'in/vu⁹⁷. Attaché dès lors à percevoir « les formes et les couleurs » de la ville, le regard médié par le dessin ou la photographie nous détourne souvent de considérer ces formes dans leur tridimensionnalité, leur étendue et leurs interactions. Nous devenons ainsi rapidement spectateurs. Un autre remplacement peut avoir lieu qui détourne notre attention à, et notre tension vers l'environnement pour l'orienter vers l'image. La majorité des gens qui dessinent « d'après nature » passe en effet plus de temps à regarder leurs dessins qu'à regarder le modèle auquel n'est plus accordé que des coups d'œil. De même, une fois la photo prise, le regard se détourne souvent comme si ce qu'il y a là maintenant à voir pouvait dorénavant être vu plus tard et ailleurs. Aussi faut-il bien peser la manière dont la prise de note, dans sa visée mémorielle, contredit souvent l'observation attentive et ne pas assimiler trop hâtivement la prise de note et le dessin d'observation. La note ne concourt à l'observation que si elle dépasse la seule prise de vues. Je n'entends pas la prise de vues comme une pratique réservée à la photographie mais comme l'ensemble des pratiques d'images qui considère l'environnement dans sa seule dimension visuelle depuis un point de vue fixe. Les qualités iconologiques de la vue paysagère ne se confondent pas avec celles du dessin d'observation, lequel se suffit rarement d'une perspective. Si la vue paysagère peut nous renseigner sur la mémoire des lieux que l'auteur du dessin se constitue, le dessin d'observation concourt – nous le verrons au chapitre suivant – à la visualisation de l'espace.

Alain Roger a accordé son attention à la manière dont une culture visuelle, pouvait venir interférer avec notre perception de l'environnement, en intercalant mentalement un modèle pictural entre le sujet et l'environnement qu'il rencontre. J'essaie d'attirer l'attention sur la distinction, au sein de ce processus, sur l'influence particulière qu'ont eu certaines images qui copient le voir sur une manière, parmi d'autres, d'approcher le paysage. J'aimerais pour cela revenir un moment sur le *Court traité du paysage* qui aura eu une fortune critique aussi

⁹⁶ E. Goffman, *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*

⁹⁷ « ... envisagées du point de vue de ce que la phénoménologie désigne comme « l'attitude naturelle », les formes et couleur de la ville sont généralement « in/vues » (Marion 1996) et l'une de leurs principales qualités est de passer au second plan par rapport à ce qui nous préoccupe. On pourrait dire qu'elles sont non perçues mais pas invisibles en elles-mêmes. D'une certaine manière, le paysage urbain (avec tout ce qui s'y trouve) n'est rien d'autre que l'arrière fond de notre activité quotidienne. Nous voyons surtout des rampes, des interrupteurs, des panneaux de signalisation... qui demandent qu'on les saisisse, qu'on les enclenche, qu'on s'informe auprès d'eux (Gibson, 2014) Ainsi discernons-nous – d'abord les ustensiles plus ou moins commodes qui n'existent qu'en fonction d'autres fins qu'eux-mêmes. Au fond, comme le signe linguistique, le décor urbain de nos activités quotidiennes est transparent et transitif. Rarement regardé pour lui-même, il est invisibilisé par nos préoccupations et traversé par nos pratiques. C'est ce que désignera ici la reprise de la notion d'in/vu ». Christian Guinchard dans « Observation photographique : disqualification et requalification de l'espace et des personnes », paru dans *L'observation et ses angles*, p. 68

ample qu'imprécise. Rappelons que l'essentiel du propos d'Alain Roger est de définir le paysage comme le produit d'une « double artialisation ». L'artialisation *in situ* est opérée par l'art des jardins. L'artialisation *in visu* désigne la (dé)formation de notre regard sur le pays par la peinture, mais aussi par d'autres formes d'arts. L'intérêt qu'Alain Roger a porté à la peinture et au motif de la fenêtre dans la peinture a semble-t-il entraîné une confusion dans l'héritage du concept d'artialisation. Elle a en effet poussé à considérer que l'artialisation *in visu* pouvait être assimilée à une réduction du paysage à la vue paysagère. Or ce n'est pas le propos d'Alain Roger, qui ne se situe pas sur ce terrain psychophysiologique mais sur le plan culturel et attire notre attention sur l'influence de notre culture, picturale comme littéraire ou cinématographique, sur notre manière de regarder le paysage⁹⁸. Il importe de souligner ici que la théorie de l'artialisation ne suppose ni de réduire le paysage à sa dimension visuelle et visible, ni d'assimiler le tableau à la fenêtre. Cette assimilation a fait grand tort à la notion de paysage, en la tenant dans le cadre étroit d'une peinture gouvernée par ce que Van Gogh nommait « la réalité stéréoscopique ». L'exemple pris par Alain Roger de la manière dont la montagne St Victoire peut être regardée en référence à l'œuvre de Cézanne aurait dû empêcher ces confusions. Car qui plus ardemment que Cézanne aura tenté d'échapper à cette réduction de la perception à la seule vision⁹⁹, qui plus patiemment que lui aura cherché à tenir liée la peinture avec l'espace tridimensionnel et la perception multisensorielle de celui-ci.

Il se rejoue il me semble au cœur des carnets de croquis des paysagistes, en *infra*, une question multimillénaire qui agite la peinture dans le champ de l'art, et dont l'impressionnisme et le cubisme auront particulièrement discuté les enjeux : dois-je apprendre à regarder pour pouvoir dessiner ce que je perçois, ou dois-je apprendre à dessiner pour pouvoir montrer ce que je vois ? Ernst Gombrich a montré que ce choix entre peindre ce que l'on sait ou perçoit de l'espace et peindre ce que l'on en voit peut structurer une histoire de l'art en distinguant ce qu'il nomme « la méthode égyptienne », qui synthétise graphiquement l'ensemble des données perceptives d'un objet, et « l'approche grecque » qui inaugure la vision en raccourci et ouvre l'histoire de cette peinture occidentale engagée passionnément à mimer la vision¹⁰⁰. En représentant le paysage par un ensemble de « vues », le croquis d'arpentage s'inscrit parfois dans cette tradition

⁹⁸ Je ne m'accorde pas à penser, que ce soit avec Alain Roger ou Philippe Descola, que le paysage dépend de manière ontologique de cette référence culturelle. Je ne distingue donc pas, par la culture, des « sociétés paysagères ». Il me semble plus juste de qualifier parmi les différentes cultures anthropologiques liées chacune à des aspects différents de l'environnement, celles relevant de l'esthétisation du réel qui distingue, selon Gernot Böhme, les sociétés capitalistes.

⁹⁹ « Peindre d'après nature ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations », Cézanne, propos rapporté par Emile Bernard dans son article paru dans *L'occident*, en 1904, reproduit dans *Conversations avec Cézanne*, ed. Macula, 1978 pour la traduction française, p. 36

¹⁰⁰ E. Gombrich, *Histoire de l'art*, ed. Flammarion, 1950 pour la première édition.

qui tend à copier le monde visible arrêté. Aussi je me risque à intégrer dans la catégorie des copies l'ensemble des pratiques d'image qui opèrent cette réduction de la perception à certains traits optiques, lesquels ne dépendent pas de la structure de l'environnement considéré, mais des règles de construction de la vision en perspective et/ou de la composition en valeurs et en couleurs. C'est cette activité visuelle qu'on entend souvent appelée un « savoir bien dessiner ». Elle se démarque de la dépeinture par une quasi-simultanéité de l'observation et de la pratique d'image.

Si la dépeinture, comme la description, se spécifie par une différenciation de « deux actions distinctes et consécutives [...] l'observation, puis la restitution par le langage »¹⁰¹, le croquis d'arpentage et la vue paysagère sont caractérisés par le désir de réduire autant que faire se peut ce délai et cette distinction. Ils s'inscrivent dans l'ambition impressionniste de peindre ce qui est vu, au plus vif de ce coup d'œil. Mais il en va là, dans un cas comme dans l'autre, d'intentions iconographiques qui ne s'incarnent pas purement et simplement dans les images. Si « la description est un acte modeste, quasi-insignifiant : une simple transmission... elle ne peut faire l'économie de la représentation et de toutes ces complications »¹⁰², E. Gombrich relativisait de même l'ambition impressionniste car « aucun artiste ne peut rejeter toutes les règles et toutes les conventions et simplement peindre « ce qu'il voit » »¹⁰³. Aussi est-il fort difficile d'isoler radicalement la vue du regard. Autant parce qu'il n'est pas de vue physiologique qui ne soit informée par une culture visuelle que parce qu'aucune vue, si statique soit-elle, ne peut se départir entièrement du dynamisme vital du corps autant que de la mobilité de l'environnement. Le très beau film *El sol del*

¹⁰¹ F. Paul synthétise ainsi le processus de la description : « [Il] consiste plus précisément : 1. après avoir sélectionné un objet ou un fait existant, 2. à en considérer de loin l'aspect général puis, 3. l'ayant pris en main ou s'en étant rapproché, 4. à en scruter les faces ou recoins divers, pour en distinguer les particularités, puis 5. à compiler ces différentes séquences d'observation pour 6. restituer l'impression générale que nous inspirait dès l'abord l'objet ou le fait concerné – toutes sortes de surprises peuvent advenir », « L'art de la description en quelques plaisanteries racontées lentement à l'usage des malades, des égarés, des mélancoliques, des mourants, des morts et des impotents délaissés. » dans *Dépeindre*, revue DITS n°7, automne-hiver 2006, ed. musée des arts contemporains Grand-Hornu, p. 10

¹⁰² F. Paul, « L'art de la description en quelques plaisanteries racontées lentement... », p.10-11

¹⁰³ Il est intéressant de noter que l'évolution de la réflexion de E. Gombrich le mènera à rectifier cette approche historique initialement posée comme allant du savoir au voir, pour la formuler dans *L'art et l'illusion* comment l'évolution des modalités de la pré-vision. « Au début mon idée était vraiment que le développement s'était fait de « savoir à voir ». De la connaissance à la vision. Mais, en partie grâce à Popper, je me suis rendu compte que « connaissance » n'est pas le mot qui convient : c'est plus précisément une attente, une hypothèse. L'hypothèse peut être vraie ou fautive. Ce qui influence un artiste, quand il regarde, ce n'est pas qu'il sait qu'un homme a deux yeux mais qu'il s'attend – parfois à tort – à ce qu'il ait deux yeux. J'ai donc modifié peu à peu ma conception : un tableau est une hypothèse que nous testons en le regardant. Et je pense que ce qui est original dans mon livre, c'est que ne me demande pas comment nous voyons le monde, mais comment nous voyons les tableaux. Le grand psychologue américain James J. Gibson m'a appris que nous ne voyons pas le monde comme une image plate. Mais assez bizarrement, nous voyons un tableau plat, comme si c'était le monde. [...] le miracle qu'opère la peinture, je veux dire la peinture réaliste, c'est précisément cette réduction sur une surface plane de ce qui ne peut pas être traduit en deux dimensions. Que nous puissions le faire est un impossible paradoxe. », *Ce que l'image nous dit*, p. 105-106

*membrillo*¹⁰⁴ documente bien cette impossibilité, tant qu'on ne copie pas une image, de fixer la perception quand bien même nous nous serions arrêtés pour regarder et aurions consacré l'ensemble de notre attention à la configuration visuelle de quelque chose. Et il y a souvent, presque incidemment, dans la vue paysagère comme dans l'image photographique des traces de cette mobilité. La représentation dite « réaliste » du paysage qui rassemble le dessin – qu'il serait plus juste d'appeler « d'après vue » plutôt que « d'après nature » – et la photographie, peuvent ainsi se trouver concernés par des éléments graphiques et visuels qui renvoient incidemment à de la dépeinture plus qu'à de la copie. Il me semble possible de chercher à déceler ces traits ou ces touches qui, à la manière de *punctum*, font (re)surgir de l'environnement au sein des vues paysagères. Je n'ai pas ici les moyens d'un tel travail. Je me contenterai d'indiquer que, mieux que dans un détail du tableau ou de la photographie, c'est surtout entre des vues que la dépeinture de l'environnement s'immisce. Car il n'y a guère que des occurrences d'exposition ou de décoration où le paysage soit réduit à une vue unique. La plupart des faiseurs d'images, amateurs ou professionnels, qui s'intéressent au paysage produisent spontanément plusieurs images d'un même lieu. Cette multiplicité peut se présenter de manière anarchique ou composer des ensembles, des séries d'images, mettant en place avec plus ou moins de conscience et de volonté les moyens d'un « reportage ». Cette multiplicité fabrique en elle-même, quelle que soit la qualité des images, et le régime iconologique auquel ces images appartiennent, les moyens d'une dépeinture de l'environnement concerné. Cette dépeinture s'accroît en proportion stricte de l'hétérogénéité des images, mais elle peut déjà se faire sentir à propos d'un ensemble homogène de photographies par exemple; la multiplicité des points de vue étant la manière la plus simple et la plus banale de contrer l'hégémonie d'un seul¹⁰⁵. La même stratégie peut se retrouver déployée dans les carnets de dessin où, au fil des pages, une appréhension perceptive de l'espace se recompose, non pas tant dans les dessins, qu'*entre* les dessins. Cette stratégie du reportage peut être investie par la volonté de transmettre des informations à propos du paysage à autrui. Elle peut aussi se trouver engagée comme un moyen de transférer ou de transporter un lieu dans un autre. Aussi faut-il prendre le mot « reportage » au sens littéral, et on affirmerait son sens précis en parlant de « déportage ». Les séries peuvent être conçues comme des moyens de démonter le paysage, de se

¹⁰⁴ *Le songe de la lumière*, film de Victor Erice de 1992, qui documente la tentative du peintre Antonio López de peindre un cognassier dont les fruits, grossissant de jour en jour et alourdissant les branches, transforment sans cesse la structure de l'arbre et la composition du tableau.

¹⁰⁵ Cette percée de la dépeinture entre deux images relevant de la copie peut avoir lieu aussi bien entre deux points de vue différents dans l'espace, qu'entre deux prises de vue différées dans le temps. C'est ce que rend sensible la collection de photographies rassemblées par les Ets. Decoux et présentée dans *Quelque chose a bougé. La double épreuve de la photographie*. Cette collection est composée de séries d'images présentant chacune au moins deux photographies du même sujet. Ed. La lettre volée, 2016

munir d'une sorte de kit où chaque facette va pouvoir être remontée ailleurs. Dans l'usage courant de la photographie et du croquis d'arpentage au sein du monde professionnel associé au projet de paysage, l'enjeu principal est bien de pouvoir transférer quelque chose du lieu étudié au lieu où le projet se pense : l'école ou l'agence.

La vue paysagère a une autre incidence, plus ou moins clairement désirée et revendiquée, qui est de se dénoter soi-même en tant qu'acteur de l'espace perçu. C'est une autre spécificité des vues que de renvoyer le regard en un point quand les dépicions renvoient à des itinéraires¹⁰⁶. La perspective implique en effet une information que J. J. Gibson qualifie de *propriospécifique*.

« [...] si une Image présente une scène en perspective, elle introduit celui qui voit au cœur de la scène. ».

« [...] l'information au sujet du monde qui entoure un point d'observation implique de l'information au sujet du point d'observation qui est entouré par le monde – chaque genre d'information implique l'autre. Par la suite, lorsque je discuterai de l'occupation du point d'observation, j'appellerai le premier genre *information extéropsécifique* et le second *information propiospécifique*. ».¹⁰⁷

La vue paysagère pointe toujours, plus ou moins sensiblement, vers l'auteur de l'image même si elle n'est pas forcément employée à cette fin. Cette dénotation est liée à l'usage de la perspective et disparaît avec elle.

Images de référence

Si la prise de vues paysagères tend à stabiliser et réduire les effets de la mobilité conjointe de l'être percevant et de l'environnement perçu, copier une image est une manière de s'en extraire plus radicalement encore. La pratique de la copie prend, dans l'exercice de la conception, des formes très différentes selon la nature des images copiées. La théorie de l'artialisation a accordé une importance aux images issues du monde de l'art en les considérant comme des modèles potentiels pour la perception des environnements. Ces peintures, ces photos fonctionnent en quelque sorte comme des images de référence qui aiguillonnent autant qu'elles aiguisent la sensibilité sur certaines caractéristiques formelles des environnements. Les œuvres d'art ne représentent qu'une petite partie du rapport référentiel entre les images et le paysage parmi une pluralité d'autres. Parlant des pratiques d'images qui sont assimilables à la copie, et ouvrant donc la réflexion vers l'ensemble des actes iconographiques imitatifs, il me faut aborder

¹⁰⁶ « [...] le déroulement du flux optique est spécifique à l'itinéraire du chemin de locomotion à travers l'environnement. », J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 143

¹⁰⁷ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 423 et 142

cette diversité d'images que l'on englobe sous la catégorie générique des « images de référence ». Considérant cette hétérogénéité au regard de mon corpus iconographique, j'ai tenté de catégoriser les différents rapports référentiels observables. Six « familles » d'usages référentiels ont émergé : les images modèles, les images matrices, les références analogiques, les images associatives, les références typologiques et enfin les références physiognomiques. Si la plupart des usages référentiels que j'évoque ici peuvent impliquer des rapports mimétiques, seuls les images-modèles et les références typologiques induisent des pratiques relevant strictement de ce que j'entends dans ces pages par le terme de copie.

Les images modèles rassemblent par exemple les photographies d'après lesquelles on dessine, les cartes que l'on décalque mais aussi les dessins ou les peintures qui servent de modèle stylistique. Les images modèles sont liées à une pratique d'image par un rapport de mimétisme formel. Les images matrices sont physiquement engagées dans la production d'autres images, comme les images utilisées par exemple dans le cadre d'un photomontage. Le rapport n'est pas ici d'emblée référentiel, mais il peut l'être à l'occasion d'une citation explicite. Par exemple, il est possible qu'un élément de photomontage renvoie à une référence issue de l'histoire de l'art ou de l'architecture. Cette citation participe alors de l'invention figurale sur laquelle je me pencherai plus tard. Les références analogiques regroupent deux types d'images : des images produites par un arpenteur dans le cadre de la visée mnémonique et par l'activité de notation que j'ai précédemment décrite. Je les nomme « images de rappel ». Elles n'entretiennent pas nécessairement de lien mimétique avec l'environnement perçu. Quelques lignes ou traces de couleur ont potentiellement le même pouvoir mnémique qu'un haïku, un caillou ramassé, ou une photo. Les images de rappel servent de *punctum*, de moyens de dénotation de la perception. Elles ont une fonction autoréférentielle et font signe vers l'expérience de leur auteur. Elles sont engagées par ce lien à une perception passée, dont elles sont les moyens de réactivation plus que de rétention. Les références analogiques concernent également ce que je nomme des « images de reconnaissance ». Ici le rapport référentiel se réalise par la reconnaissance de certains invariants d'un environnement dans une image qui ne le représente pas, et qui n'est pas forcément produite par l'arpenteur. Bien que faisant écho à la perception d'un sujet, elles n'ont pas – au contraire des images de rappel – de portée autoréférentielle. Je distingue ces références analogiques des images associatives. Ces dernières n'ont pas de rapport avec la perception d'un environnement mais dénote une conception ou une connaissance de celui-ci.

Je distingue enfin les références typologiques et physiologiques. Ces deux types d'usage référentiel induisent les projets à se situer dans une culture du projet d'architecture ou de paysage. Les références typologiques sont des références programmatiques. Elles prédisposent le projet à se développer en comparaison avec des projets répondant au même type de programme. La typologie catégorise les environnements selon les fonctions et les idéologies portées par la programmation. Les références typologiques peuvent ouvrir à un mimétisme projectuel qui s'incarne dans des emprunts formels et/ou la reprise des résolutions techniques et fonctionnelles¹⁰⁸.

Les références que je nomme physiologiques dépendent quant à elle d'une culture disciplinaire apte à informer la perception d'un environnement par celle d'autres environnements. Cette culture projectuelle « sensibilise » la perception par comparaison des environnements entre eux. Si elle peut s'incarner dans une iconographie, elle n'est pas pour autant dépendante d'une culture ou d'une mémoire visuelle. Elle relève d'une histoire perceptive qui peut se passer d'image. Les références physiologiques renvoient à cet apprentissage perceptif évoqué par J. J. Gibson qui permet, non pas une mémorisation des objets référentiels représentés par les images, mais la sensibilisation progressive du système perceptif. Car si « il est clair que l'impression sensible spécifique cesse lorsque l'excitation sensorielle s'achève, ce n'est pas le cas de la perception. Elle ne se transforme pas en souvenir au bout d'un certain temps. Une perception, en réalité n'a pas de fin : la perception est continue » et « on peut apprendre à percevoir aussi longtemps que dure la vie »¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Nous verrons dans le chapitre consacré aux figures, que ces emprunts peuvent faire l'objet d'une confusion entre style d'image et style de vie. Je parlerai alors d'imitation et non de copie.

¹⁰⁹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 384 puis 374

Visualiser un espace

« Certains jours je crois qu'il suffit de faire un cadre de ses mains pour que tout ce que l'on voit devienne paysage : le visage d'un vieillard, la rue, les maisons, tout. D'autres jours, il n'y a que les paysages – à la campagne par exemple – qui ne font pas paysage. Il y a le ciel là-haut, et quand on la regarde, on ne voit plus la terre en bas, la terre qui empêche de voir la terre et les côtés, ils n'en finissent pas et l'on tourne sur soi. Le paysage est alors sans limites, il est circulaire. Le ciel lui-même devient circulaire. Heureusement on peut se faire un cadre avec les mains. Par contre, par le trou de la serrure, je ne vois pas de paysage. »

Henri Cueco, *120 paysages que je ne peindrai jamais*¹¹⁰

Dépeindre nous amène à concevoir les images comme des relevés d'informations inductives d'un point de vue pratique et actif. Copier invite à considérer les images comme des représentations prescriptives d'un point de vue formel et esthétique. C'est particulièrement la considération des dessins de relevé, de cartes de paysage et de plans de projet qui m'amène à choisir le terme *visualiser* pour définir une troisième catégorie de pratiques d'image¹¹¹. Le propre du visualiser est, non pas de transmettre sa perception, mais de jouer avec elle, de la rendre elle-même plastique, de ne pas s'y suffire. Dans ce jeu, il y a un espoir, propre d'abord à celui qui fait image, de voir les choses autrement pour les comprendre autrement. Visualiser consiste à voir au-delà de sa perception, à voir comme un autre ; cet « autre » étant le plus souvent une machine. Cette pratique iconographique s'est en effet intensifiée à mesure que notre regard s'est outillé et que les inventions techniques ont multiplié nos possibilités de voir et de regarder le monde. Mais à la différence de copier, visualiser ne suppose pas de déléguer la production de l'image à cet « autre ». Il s'agit de multiplier les moyens perceptifs, non pas les moyens plastiques. Les pratiques d'image que je regroupe sous la catégorie de visualiser ont en commun la perspective de penser non pas à partir d'un système perceptif mais *entre* des systèmes perceptifs. Elles relèvent d'une iconologie qui propose, depuis la théorie des modèles de Platon, d'ouvrir le concept d'image à une phénoménologie du regard qui excède la stricte visibilité. La théorie de la dépeinture de J. J. Gibson suppose qu'on ait toujours déjà vu en vrai ce que l'on voit en image. Il s'agit ici d'envisager que ce ne soit pas forcément le cas. La visualisation peut signifier la mise en image de concepts et d'abstractions, mais

¹¹⁰ Ed. Le temps qu'il fait, 2007

¹¹¹ Je me permets cependant de rappeler à ce stade de la lecture que ces pratiques d'image ne supposent pas que l'on puisse classer les images selon elles. De mêmes que F. Kittler précise qu'« il n'y a pas de médias mais des assemblages de médias », de même je ne conçois pas ces pratiques d'image tel des actes autonomes. Je les observe au travers de savoirs-faire-image qui hybrident le plus souvent ces différentes catégories de pratiques.

aussi d'espaces ou de mouvements dont l'auteur de l'image n'a pas (encore) fait l'expérience. Elle peut emprunter à des appareils de perception qui ne nous sont pas « naturels ». Car il n'y a pas que les idées que nous ne voyons pas mais une infinité d'existences que notre système perceptif n'est pas apte à identifier sans un concours technique. Visualiser ne se définit pas pour autant comme une catégorie de pratiques d'image liée à la figuration de l'invisible tel que P. Descola en fait une catégorie générale ; plutôt par la liberté de jeu entre le perceptible et l'image. Ce jeu, qui est à la fois mental et plastique, fait de tout acte iconique relevant de la visualisation un acte indissociablement iconographique et iconologique.

Visualiser représente à mon sens la majeure partie des pratiques d'images engagées par les paysagistes. Elle pointe, entre autre, en direction de ce qu'on appelle les dessins de conception. Cette catégorie d'images est souvent présentée comme l'équivalent d'une boîte noire un peu magique où « chauffe » ou « monte » le projet d'aménagement. Ce n'est pas cette qualité générative ou créative qui me servira ici d'aiguillon. Il me semble plus pertinent de définir l'ambition de la visualisation du paysage, non comme un procédé créatif mais comme un dispositif de distanciation, au sens où Brecht propose ce terme. J'entends ici éclaircir notamment la différence entre la distance induite par la *veduta* et cette distanciation qui ouvre à la possibilité du projet, en considérant comme deux traditions iconographiques parallèles l'histoire de l'automatisation et de la désincarnation optique engagée par l'invention de la *camera obscura* et la postérité d'un geste selon moi très différent, celui de replier sa main devant son œil pour altérer sa vision.

Jouer

« ... la main repliée devant l'œil pour former une lunette établit, longtemps avant Brecht, un premier effet de distanciation, simplement par le fait qu'un poète, l'œil armé, s'en va-t-en guerre contre tous les yeux désarmés. »¹¹²

Au cours du 18^{ème} siècle, « la « vision encadrée » ou « vue-cadre » (*Ramenschau*) s'inscrit, dans la tradition de l'*ekphrasis*, comme l'une des techniques de description opérant dans le champ de la peinture, de la poésie et du théâtre. Il s'agit de concentrer l'écriture sur la description la plus minutieuse possible d'une vision isolée, en délaissant ou en minimisant les structures narratives¹¹³. On peut penser – c'est ce que fait F. Kittler – que cette technique d'écriture s'inscrit dans

¹¹² F. Kittler, *Médias optiques*, p. 120

¹¹³ Lire à ce propos *La poésie scientifique, de la gloire au déclin*. Études réunies par Muriel Louapre, Hugues Marcha et Michel Pierssens. Ed Epistemocritique, 2014

la même histoire, relève de cette même fenêtre qui tend à séparer le regardeur et son environnement, et qu'il ne s'agit là que d'une fenêtre faite de main d'homme. Ce n'est pas mon avis. Il se tient pour moi dans la tradition poïétique de la vue-cadre, une volonté de jouer avec sa perception qui ne suppose pas de déléguer l'activité iconographique à un média optique. C'est sur la perception que le dispositif agit et non sur la pratique d'image. La « vue-cadre », que je rebaptiserais volontiers la « longue vue », décrit selon moi l'un de ces dispositifs de sensibilisation de la perception par réduction ou concentration du regard. Il ne s'agit pas tant de réduire pour simplifier ou stabiliser la vision que de réduire pour paradoxalement voir plus loin, plus ample, ou plus précisément, comme l'on plisse les yeux pour mettre en évidence les rapports de valeurs. Ce dispositif ne donne pas forcément lieu à une production descriptive. Il se propose cependant comme l'un de ses outils. Cette concentration ne prescrit rien du rapport de la main à l'image, laquelle reste libre d'interpréter cette vision. La « longue vue » n'est pas une manière de faire tableau. Elle appartient à l'histoire de la perception, non à celle des visions du monde. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture, de photographie ou de théâtre, tous les arts prétendent à un endroit ou à un autre altérer leur sujet pour mieux voir ou mieux comprendre ¹¹⁴.

Le dessin de conception est souvent évoqué comme l'expression graphique d'une idée et l'on peut penser de prime abord qu'il s'agirait sous le verbe visualiser de générer, d'exprimer ou de traduire visuellement des pensées. Cette approche fait de l'image le lieu d'une relation entre le formel et le conceptuel. La visualisation telle que je l'envisage engage moins la visibilité des idées que les relations entre différents types de formes et leurs déformations possibles. Que se passe-t-il sur ce bout de papier, au fil des pages de ce carnet où le paysagiste dessine et cherche en dessinant ? Que se produit-il entre ces dizaines de calques qui se superposent ou se succèdent ? Que font le trait, la main, l'œil ? Ils font jouer les formes. Faire jouer les formes ce n'est pas jouer avec des formes. L'enjeu est que la forme bouge, qu'il se produise une série de décalages. Visualiser désigne pour moi ces pratiques d'image qui procèdent sur les formes à de petites secousses plus ou moins violentes. Il y a autant de façons de secouer une forme que de réveiller quelqu'un qui dort. Le but des pratiques de visualisation est de créer du jeu, comme entre des pièces assemblées par une charnière, jusqu'à ce que la forme se dégonde, ou se dissolve, qu'elle perde la fermeté de son contour. Il n'y a pas de théorie ni de concept engagé dans ce jeu ; seulement une manière de mettre la

¹¹⁴ « Socrate soutient dans le Cratyle que les peintures ne répètent pas la nature en en donnant une copie, mais sont en mesure d'en faire surgir l'essence à travers l'art de l'omission [...] Il s'agit pour la peinture comme pour le langage de caractériser en saisissant par omission. », H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p.31

main à la forme pour en faire « bondir » de nouvelles. Ce bond, c'est le projet ; c'est le passage par déformations successives d'un monde-vu-différemment à un autre-monde.

J'emploie le terme de jeu, tel qu'il est pensé par A. Warburg dans l'héritage de F. von Schiller. Le jeu n'est pas conçu dans cette tradition comme une activité indolente faisant intervenir le hasard, mais comme « l'articulation originaire de l'attitude réflexe avec l'attitude consciente », « l'activité permettant le passage de la nature à la liberté. »¹¹⁵. Il est le signe d'une capacité de distanciation avec ce que A. Warburg désigne comme le fondement de l'activité symbolique et qu'il nomme la compulsion de finitude (*Endlichkeit*)¹¹⁶. Cette dernière « consiste à clore une forme, à lui donner un point d'arrêt, un « périmètre » ou une « extension » (*Umfang*). Ce périmètre est le pendant spatial et géométrique de ce que Wundt décrit dans l'ordre logique comme « conclusion ». »¹¹⁷. Nous reviendrons sur cette activité de détermination du périmètre dans le dernier chapitre consacré à l'activité figurale. Je me contenterai d'indiquer ici que le jeu a pour fonction de contrer une tendance naturelle à se protéger de la diversité et de l'infinité phénoménale par la stabilisation et l'identification de formes stables. Le jeu et les pratiques de visualisation qui en dépendent travaillent contre cette stabilité et contre l'installation dans les formes d'une normativité nécessaire à l'appropriation. Il permet une suspension provisoire de cet instinct d'appropriation vital, et installe ce que A. Warburg appelle un *intervalle*. Ce dernier ouvre la possibilité d'une attitude créative vis-à-vis de l'environnement, et libère de l'empathie qui est considérée par A. Warburg comme un processus analogique réflexe, assurant le contrôle et la domination de l'environnement par la forme arrêtée (*Gestalt*).

« [Le caractère fini de la forme] est également ce qui donne une prise épistémique : la délimitation de la forme permet l'identification. La figure entendue comme *Gestalt* inscrit donc dans la spatialité une norme qui présuppose outre la donation de quelque chose dans l'espace, une forme d'organisation. Il n'y a dans cette mesure de forme que là où se présente quelque chose de transposable, de réitérable. Cette normativité à l'œuvre dans la délimitation de la forme apparaît de manière claire au fragment 8 ; Warburg écrit :

13.VII.88

La nature ne connaît pas le même : c'est pourquoi, au cours du temps, dès que la forme se répète le non vrai se fait jour, et avec lui celui qui l'a produit, l'homme fini qui stylise. »¹¹⁸

Le jeu assure un rôle essentiel en ce qu'il permet d'aborder les formes du monde non pas sous cet aspect de la forme achevée mais à partir d'une dynamique des

¹¹⁵ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...*, p. 98 et 100

¹¹⁶ A. Warburg, *Le symbolisme comme détermination du périmètre*, Archives de l'Institut Warburg, WIA III.45.1

¹¹⁷ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...*, p. 78

¹¹⁸ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...*, p. 61

formes que Goethe a théorisé sous le terme de formation (*Bildung* ou *Gestaltung*). C'est Cassirer qui offre à Warburg ce passage de Goethe dans *La métamorphose des plantes* : « Ce qui est formé est aussitôt transformé, et si nous voulons parvenir à une certaine vision vivante de la nature, nous avons à nous maintenir nous-même aussi mobiles, aussi plastiques que l'exemple par lequel elle nous précède »¹¹⁹. Le travail du jeu, qui consiste à maintenir les formes mobiles, non arrêtées, était rendu jadis particulièrement sensible dans la succession et la superposition des contre-calques d'un projet, dans les traces des grattages et les marques de repentirs. L'informatisation du dessin tend à rendre ce travail moins visible dans les archives, alors même que l'ordinateur en multiplie les moyens. Si décalquer identifie parfois le copier, contre-calquer pourrait spécifier le visualiser.

Les pratiques d'images que je nomme « visualisations » peuvent également être rapprochées dans une certaine mesure de ce que H. Bredekamp appelle les actes d'image intrinsèques¹²⁰, dont la définition s'appuie sur la notion de modèle réduit.

« Le modèle est l'un des éléments les plus marquants de l'acte d'image intrinsèque. [...] L'origine du concept de modèle réduit renvoie au but fondamental de la réduction. [...] En tant que modèle de tous les modèles réduits, la petite architecture à laquelle il est fait appel depuis des siècles, permet de façon parfaitement éprouvée de se faire une idée précise de quelque chose qui n'existe pas encore [...] les modèles réduits remplissent dans tous les domaines imaginables le rôle de manifestation de ce qui doit être concrétisé. L'efficacité du modèle relève presque du spiritisme. Partant d'un rapport déficitaire à la réalité, elle contient une promesse de compréhension, de prévision et de création de formes, grâce à un double jeu consistant à concevoir des objets imaginés réduits et à transférer leurs propriétés dans la construction d'une forme plus grande.»

« Les modèles sont synonymes de compression, ils permettent ce faisant de maîtriser des masses de données et de tâches. Y recourir, c'est refuser le désarroi, sinon la peur. Le travail de réduction au moyen du modèle produit un excédent psychologique qui n'est cependant pas exempt d'une physique de la suggestion nécessairement impliquée par les modèles eux-mêmes. L'acte d'image intrinsèque surgit de la force créatrice de cette tension. Les modèles sont son modèle. »¹²¹.

H. Bredekamp, parce qu'il pense à Rembrandt, J. Pollock ou F. Gerry, décrit l'acte d'image intrinsèque comme l'action vivante et autonome de l'œuvre, le lieu où « [les] formes semblent sortir d'elles-mêmes »¹²². H. Bredekamp se laisse fasciner par ces cas d'image où le médium paraît trouver une vie propre, et où l'habileté de l'auteur semble s'être transférée dans « la vie et l'efficacité » des moyens eux-mêmes. »¹²³. L'acte d'image intrinsèque repose sur une détermination auto-reflexive de la forme et son autonomie. Aussi H. Bredekamp considère-t-il le

¹¹⁹ Cité par L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, note de la p.50

¹²⁰ « Alors que l'acte d'image schématique repose sur l'inclusion du charnel dans l'image, et que l'acte de l'image substitutif suppose l'échange entre corps et image, l'acte d'image intrinsèque agit à travers la *potentia* de la forme. », *Théorie de l'acte d'image*, p. 229

¹²¹ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p.265 puis 272

¹²² H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p.247.

¹²³ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 250

dessin d'architecture comme un « réservoir d'actes d'image où se [laisse] observer l'autonomie de la forme. »¹²⁴. Il précise pourtant : « les dessins de Gehry tentent de concevoir l'œuvre architecturale indépendamment de la subjectivité du regardeur ; le dessin doit plutôt présenter dans l'imagination du regardeur l'objectivité autonome du bâtiment, à partir d'une gamme de possibles. »¹²⁵. C'est ici un point sur lequel je souhaite m'arrêter, car il me semble que cette « objectivité autonome du bâtiment » n'autorise pas à penser l'autonomie de la forme, ni du dessin. C'est sur cette différence que j'entends distinguer ce que je tente de penser sous le verbe *visualiser* de ce que H. Bredekamp propose sous le terme d'acte d'image intrinsèque. Le dessin de conception se différencie de l'œuvre d'art par le degré d'indépendance entre la pratique iconographique et la perception de la chose « iconographiée ». Une œuvre peut donner lieu à l'autonomisation de la forme, comme nous l'avons vu dans le cas de la production des motifs paysagers. Un dessin de conception ne le peut pas, à moins de devenir autre chose que ce qu'il prétend être. L'effectivité et l'efficacité du dessin de conception me semble devoir maintenir un contact avec la perception de l'environnement, si ténu soit-il, afin que celui-ci soit pourvu de la capacité de propulsion nécessaire au projet. Par ce lien, quelque chose survient sur le papier apte à exprimer la forme d'une chose ou d'un environnement, qui autorise sa déformation possible. C'est selon moi à la fois cette dépendance et cette liberté de jeu avec la perception des environnements qui qualifient les pratiques d'image relevant de la visualisation.

Je disais plus haut « il n'y a pas de théorie ni de concept engagé dans ce jeu ; seulement une manière de mettre la main à la forme pour en faire « bondir » de nouvelles. Ce bond, c'est le projet ; c'est le passage par déformations successives d'un monde-vu-différemment à un-autre-monde ». J'utilisais à dessein le verbe « bondir » car c'est ce verbe qu'utilise H. Bredekamp pour décrire la théorie des *shémas* de Platon.

« Platon explique que l'âme « utilise comme des images ces objets qui sont eux-mêmes autant de modèles pour les copies de la section inférieure, et ces objets, par rapport à leur imitations, sont considérés comme clairs et dignes d'estime ». [...] Les images, ici, ne jouent pas le rôle d'une échelle permettant d'accéder à ce niveau supérieur mais plutôt celui d'un arc que l'on tend fermement en arrière, et qui, l'instant d'après, en se relâchant, permet, pour ainsi dire, de « bondir » à ce niveau supérieur. »¹²⁶

Dans le cadre du dessin de conception, ce « bond » se fait par friction entre les agencements issus de la perception des formes de l'environnement et les

¹²⁴ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 258-259

¹²⁵ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 261

¹²⁶ H. Bredekamp citant *La république* de Platon, VI, 511a dans *Théorie de l'acte d'image*, p. 34

agencements issus de la perception des formes iconographiques. Visualiser suppose en effet d'être capable de mettre en relation la perception d'une image et celle d'un environnement. Il dépend d'une capacité – professionnellement entraînée – à identifier des invariances de relations entre ces deux champs de perception, sans les confondre. Il me faut insister sur le fait que le bond qui se fait entre le monde perçu et le monde projeté, au moyen de la visualisation, n'opère pas entre un monde conçu et un monde visible. Sans considérer l'image comme un environnement ni la tenir pour une représentation de celui-ci, il s'agit de savoir qu'il existe des invariances de relation qui sont à même de lier un trait à une certaine réalité environnementale. Le rapport du dessin à l'environnement ne se suffit pas ici de l'imitation formelle de certains aspects de la chose. Il engage l'aptitude à établir un contact dynamique entre une forme plastique et un arrangement perceptif. Les visualisations se signalent ainsi par un lien particulier, non de ressemblance mais de similitude, entre le perçu et le projeté ; un lien que je me risquerais à dire « sympathique », dans le sens que le terme revêt en médecine¹²⁷, autant que dans ce qu'il désigne comme résonance émotionnelle.

La continuité des formes et la solidarité entre ce qui est montré et ce qui est omis est au cœur des pratiques de visualisation. L'enjeu iconographique est de trouver le moyen d'assurer le contact et la solidarité entre ce qui est montré et ce qui, invisible, est néanmoins proprement attaché à l'image. Il s'agit de faire jouer entre elles les formes jusqu'à pouvoir s'assurer du lien sympathique, entre formes graphiques et formes d'invites. Cette capacité est particulièrement entraînée par la variation des systèmes de projection (passage de l'orthogonal à l'axonométrique ou à l'isométrique, passage de la vue perspective à la vue aspective par exemple) qui « muscle » la mobilité mentale nécessaire à la visualisation et forme l'habileté nécessaire pour « voir par la main »¹²⁸. La culture des références physiologiques concourt également à forger cette compétence. Cette dernière est engagée de manière ambivalente par la pratique du dessin géométral. Si cette dernière permet l'entraînement intense et intensif de ce rapport ductile entre production graphique et forme environnementale, le codage graphique réduit considérablement la capacité de jeu perceptif nécessaire à la visualisation. Elle peut même l'anéantir tout à fait au profit de la perception de l'image seule. L'efficacité du dessin codé repose comme son nom l'indique sur la codification systématisée des tracés. Or replier sa main devant son œil, c'est rester libre de la desserrer ou de la déplier à tout moment. C'est aussi, la laisser libre

¹²⁷ Les fonctions du système nerveux sympathique permettent de préparer le corps à l'action

¹²⁸ « [la division entre le travail manuel et intellectuel] fait de la perception un processus incorporel. L'unité de la perception et de la motricité corporelle, ainsi que celle du travail et de la perception, le « voir par la main » en somme, se défait progressivement », G. Böhme, *Ästhetique*, p. 43

d'inscrire d'une manière singulière ce qui résulte de cette perception. Dès lors, et en proportion, où l'une et l'autre de ces libertés se réduit, la capacité de visualisation se réduit d'autant. Un rapport « mou » entre différents aspects d'une même forme est durci par la rigidité du lien entre ce qui est perçu ou conçu et sa traduction graphique. Cette mollesse et cette rigidité n'ont rien à voir avec la mollesse et la rigidité des tracés eux-mêmes. Elles désignent l'activité mentale rendue possible par les différentes activités graphiques. Et ce n'est pas parce qu'une ligne droite est tirée à la règle qu'elle indique une relation rigide à l'environnement dessiné. Aussi les pratiques d'image relevant de la visualisation sont décelables aussi bien à l'examen d'ensembles de dessins préliminaires (croquis, esquisse, épure, schéma) que de dessins techniques détaillés. Elles sont en revanche plus difficiles à isoler dans les dessins d'exécution où les tracés attachés à la visualisation de la forme côtoient ceux attachés à la prescription de la mise-en-œuvre¹²⁹. Ce sont alors, sous la forme d'objets, des actions qui sont dessinées.

Bien qu'elles puissent être repérées sur des plans techniques, les pratiques d'image ici décrites sous le terme de visualisations ne se confondent pas avec ce qui relève de l'activité générale des cartographes et des dessinateurs-projeteurs. Je qualifie cette catégorie de pratiques d'image, de même que le fait Jean Attali pour les plans de ville¹³⁰, d'idéographiques. La visualisation, parce qu'elle reste liée à la perception des invariants de l'environnement, et parce que la traduction graphique de ces invariances n'est pas prédéterminée par un système graphique, relève de la pictographie, et non de l'idéographie. Les tracés émanant de la visualisation sont vus, ils ne sont pas lus. L'une des plus grandes ambiguïtés et difficultés de la carte ou du plan de paysage est la confusion entre ces régimes pictographiques et idéographiques, où s'opèrent des basculements du perceptif au symbolique et où se côtoient tracés de la forme et figures de discours. Cette distinction entre tracés idéographiques et pictographiques recouvre celle que je fais entre la visualisation et ce que j'appellerai plus loin figuration.

¹²⁹ Parmi cette document graphique des dessins d'exécution, les plans tel que construit (TQC) qui intègrent les Dossiers d'Ouvrages Exécutés (DOE) sont un cas particulier car il réengage l'activité graphique dans une mission descriptive de la forme, alors même que le projeté est devenu un environnement perçu, ou pour le dire comme Philippe Boudon alors que l'aménagement réalisé est devenu la représentation du projet. Ces documents mériteraient une attention particulière.

¹³⁰ « Pour ma part, je vais employer ce terme d'idéographique en un troisième sens, afin d'évoquer une fonction élargie de l'écriture, celle qui la situe entre le dessin et le texte. Je vais m'attacher à explorer cet entre-deux, ce que je ferai comprendre en rappelant les mots que nous employons spontanément lorsque nous parlons des plans architecturaux. En effet, nous ne disons jamais que nous écrivons les plans, nous disons que nous les dessinons. Cependant, nous ne disons pas seulement que nous regardons les plans, nous disons aussi que nous les lisons. ». Jean Attali, *Plans de ville et idéographie*, ed. Paris Malaquais, cycle de conférence 2008 *Dessin et représentation : comment communique-t-on les idées*, p. 4.

Structure du paysage

Le contact entre perception de l'environnement et activité iconographique est au cœur de nombreux problèmes pratiques et théoriques concernant la production des aménageurs. Il est au creux de leurs mains. Il est, selon l'inépuisable formule de Godard, « leur beau souci ». Ce souci ne se dit pas et ne se présente pas de la même manière et n'a pas les mêmes enjeux pour l'architecture et pour le paysage. L'exercice du projet de paysage amène les paysagistes, plus souvent et plus abondamment que les architectes, à réaliser des dessins que je qualifie plutôt de dessins de prospection, que de conception. Le paysage préexiste en effet toujours au projet de paysage et c'est à considérer l'existant et les existences que ce dernier s'attache en premier lieu. Avant de chercher à faire bouger la forme des aménagements envisagés pour les designer, l'étape dite d'« analyse de site » opère un travail descriptif et sélectif qui se communique souvent sous la forme graphique d'une carte de l'existant, présentant la synthèse visuelle des différents relevés et observations réalisés *in situ*. Loin de n'être qu'une opération descriptive, les cartes de l'existant qui servent souvent de matrice au fond de plan du projet, entretiennent un rapport déjà distancié à l'environnement perçu, et ne cherchent pas qu'à le dépeindre. C'est pourquoi Bernard Lassus a parlé à propos de l'analyse de site d'une « analyse inventive »¹³¹. L'analyse de site consiste entre autres à multiplier et faire varier les perceptions (à différentes distances, à différents rythmes de mobilité, à différentes saisons, etc.) d'un même environnement jusqu'à ce que quelque chose puisse être « révélé » d'une sorte d'ossature formelle qui s'exprime souvent par le terme de « structure paysagère ». Ainsi est-il « fait paysage » préalablement au projet. Le paysage (pré)existant est aussi bien fabriqué que découvert. C'est à cette première opération que j'attache le terme de dessin de prospection. Sous ce terme, une confusion entre relever et révéler s'opère¹³². Ce mot de « révélation » a beaucoup été employé par la discipline du projet de paysage pour décrire la manière dont le paysagiste voit et fait voir, prend et fait prendre conscience, de certaines qualités des lieux considérés à des échelles spatiales et temporelles qui se distinguent des échelles en jeu dans la perception et la pratique courante que nous avons de nos environnements. Le terme de « révélation » a ainsi fondé une expertise quelque peu occulte qu'il s'agit de tenter d'éclaircir.

¹³¹ Bernard Lassus « Inventive Analysis », *The Landscape Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998

¹³² On peut lire à ce propos Daniel Pinson, « L'habitat, relevé et révélé par le dessin : observer l'espace construit et son appropriation », dans *L'observation et ses angles*, p. 49 et suivantes.

De quoi cette appréhension du paysage (pré)existant est-elle constituée ? Je ne trancherai pas ici le point de savoir s'il convient mieux de parler de « révélation », d'« invention » ou de « découverte ». Je retiendrai le terme vague d'appréhension. J'ai jusqu'ici parlé de la visualisation comme d'un jeu avec des dispositifs perceptifs permettant de « secouer » des formes ; l'image étant l'un de ces dispositifs. Je me suis prudemment abstenue de dire les formes de quoi. Si visualiser se distingue de dépeindre, il faut tout de suite écarter l'idée que la structure paysagère serait faite de la synthèse des invariants opérée par la perception, même si cette hypothèse est évidemment tentante. Mais ce serait oublier trop vite que les invariants que relève la perception de l'environnement sont sans forme. Or il s'agit bel et bien ici de formes, de la perception et de l'appréhension que nous avons des formes, de leur qualités matérielles et plastiques, plus précisément de leurs formations et déformations possibles. « De cette conception dynamique dérive la question de la permanence et de la structure, car comment la connaissance pourrait-elle se stabiliser si les formes ne se présentent que de manière inchoative ? »¹³³. Goethe, comme A. Warburg ont répondu à cette question par l'analogie, par la mise en série comparative des formes. Ce travail analogique s'incarne dans une pratique d'image couramment réalisée dans le cadre des analyses de site, à savoir la mise en série d'ensemble d'images le plus souvent cartographiques ou photographiques. Ces procédures de visualisation cherchent à déceler des traits structuraux rendus sensibles par la mobilité des formes. La comparaison des cartes historiques ou des photographies aériennes est à cet égard une pratique éclairante pour comprendre ce qui se joue dans la visualisation de la structure du paysage. Que s'agit-il de réaliser dans la mise en série de ces images ? Aussi bien ce qui ne bouge pas que ce qui se modifie. Il se tient là toute la différence entre dépeinture et visualisation du paysage. Si l'on suit J. J. Gibson dans sa description de la structure de l'environnement, celle-ci est édifée par « l'arrangement optique ambiant » sur la base des invariances¹³⁴ et c'est cette structure invariante qui se trouve réifiée par les pratiques de dépeinture. La structure du paysage se découvre quant à elle en cherchant à observer ce qui ne bouge aussi bien que ce qui se modifie. Elle dépend d'une autre forme d'abstraction que celle qui régit la perception ordinaire de l'environnement.

¹³³ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, note de la p. 50

¹³⁴ « le concept central de l'optique écologique est l'arrangement optique ambiant à un point d'observation [...] Qu'implique, de manière plus spécifique, le fait d'être agencé d'une certaine façon ? J'ai pour l'instant simplement suggéré que l'arrangement avait une structure, ce qui n'est pas très explicite. La structure est une invariance. [...] C'est ce qui ne bouge pas dans la perception – alors même que le percevant et sa perception visuelle bouge – qui compose la structure invariante du milieu. [...] Ce qui est invariant en dépit du changement constitue cette structure essentielle ; cet invariant n'émerge pas de manière univoque, excepté dans un flux : ce qui est essentiel devient apparent lorsque l'inessentiel change. ». J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p.129 puis 139

« ABSTRAIRE LE CONTEXTE. L'esprit rencontre ici à un niveau élémentaire, un premier exemple du problème cognitif général qui se pose du fait que toute chose en ce monde se présente dans un contexte qui l'influence. Lorsque l'image d'un objet change, l'observateur doit savoir si ce changement est dû à l'objet lui-même, au contexte, ou aux deux à la fois ; faute de quoi il ne comprend ni l'objet ni ce qui entoure cet objet. Bien que ces deux éléments paraissent indissolublement liés, on peut tenter de les dissocier, notamment en examinant le même objet placé dans des contextes différents Il convient donc d'abstraire l'objet observé de son contexte. Il est pour ce faire, deux manières de procéder différentes. L'observateur peut vouloir se détacher du contexte afin d'obtenir l'objet tel qu'il est et tel qu'il se comporte en soi, comme s'il existait à l'état complètement isolé. Cette méthode peut paraître la seule qui puisse mener à l'abstraction. Mais l'observateur peut également vouloir se renseigner sur l'objet en étudiant tous les changements que celui-ci subit et provoque du fait de sa position et de sa fonction dans le milieu qui l'entoure. Dans ce cas, l'abstraction, tout en isolant l'objet, ne néglige pas les effets du contexte, elle s'appuie au contraire sur eux , en les considérant comme une part indispensable de l'information. Les deux processus poursuivent des buts différents ; mais il est nécessaire, dans un cas comme dans l'autre, de distinguer séparément l'objet et le contexte. Dans la psychologie de la perception, on admet généralement que l'esprit tend vers l'abstraction et l'effectue de la première des deux manières indiquées ci-dessus. Il cherche à se débarrasser de toutes les influences du contexte, et il y parvient.»¹³⁵

La structure du paysage relève plutôt de la seconde forme d'abstraction décrite ici par R. Arnheim. La perception ordinaire de l'environnement nous amène à agencer nos perceptions à partir de ce qui résiste à nos changements de points de vue sur l'espace et aux effets du milieu sur les objets. L'appréhension de la structure du paysage motive à chercher les indices visuels des invariances et des changements, en considérant l'un et l'autre comme la modification continue d'une même forme. C'est précisément cette interdépendance entre variances et invariances et entre objets et contextes qu'il s'agit de visualiser. La structure du paysage se décèle aussi bien dans la pérennité de certains objets, dans la récurrence de certains types d'occupation, que dans l'absence d'autres formes d'habitat, aussi bien par l'immobilité que la mobilité constante d'un élément géographique. Cette appréhension établit le paysage comme une chose, et non comme ce que H. Schmitz et G. Bohme appellent une « demi-chose »¹³⁶. C'est elle qui fait du paysage autre chose qu'une atmosphère. Mais si la perception de l'environnement annule les variables perceptives au profit de la consolidation des choses, la visualisation du paysage considère ces variables comme des propriétés de la structure sans opérer la distinction entre l'objet et le contexte. Là se situe selon moi l'appréhension tout à fait singulière de l'approche paysagère que ni R. Arnheim ni G. Böhme n'envisagent. Car dans le cas de la visualisation de la structure paysagère, il est impossible de considérer ces variations comme les effets d'un contexte sur un objet ou d'un objet sur un contexte. La perception du paysage a en effet cela de spécifique qu'elle ne peut pas séparer son « objet »

¹³⁵ R. Arnheim, *La pensée visuelle*, ed. Champs Flammarion, 1969, 1976 pour l'édition française, p. 46

¹³⁶ « C'est grâce à un changement de sa réalité apparente qu'une chose se montre indirectement comme « ce-qui-se-maintient. [...] L'identité d'une chose est ce qui organise les différentes apparences d'une chose au sein d'une unité qui, précisément, va constituer l'apparence d'une chose. Et c'est aussi ce que nous désignons comme l'élément *objectif* d'une chose. », G. Böhme, *Aesthétique*, p.211

d'observation d'un contexte. Comme le dit Magritte « je ne vois rien autour du paysage ». Le paysage n'a pas de contexte. Il est étendu.

La forme de l'étendue

« Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent ». Cette déclaration célèbre de Michel Corajoud dit à sa manière la spécificité de l'appréhension de l'espace comme paysage : son rapport au lointain, à l'horizon et à l'étendue. Appréhender un environnement comme un ensemble composé de choses n'est pas l'appréhender comme étendue. Il ne s'agit pas seulement d'une appréhension de l'espace à plus ou moins grande échelle. Il s'agit de passer d'une saisie géométrique de la forme locale à une saisie topologique de la forme globale. Pour illustrer ces deux types différents d'appréhension de l'espace, on peut penser à un ruban de Moebius. Chacun peut rapidement faire l'expérience qu'en considérant un bout (forme locale) de ce ruban celui-ci présente deux bords et deux faces. Mais en considérant le ruban dans son entier (forme globale), le ruban ne possède qu'un bord et qu'une seule face. Le même objet, considéré localement et globalement, n'a pas les mêmes propriétés. À la différence de la forme locale, la forme globale n'a pas d'aspect. Ce n'en est pas moins une forme, et non pas une information. Cette forme globale ne se définit pas comme quelque chose qui aurait un dessin possible mais comme le dessein possible d'une certaine étendue de matière. Ainsi « deux objets ont la même forme globale si l'on peut transformer l'un en l'autre par un processus d'étirement, mais sans les casser ni les coller »¹³⁷. Si la géométrie s'attache à la description des formes saisies sous un seul de leur aspect, la topologie s'intéresse aux potentiels de déformation des corps qui ont une certaine plasticité. La géométrie est adaptée à décrire les propriétés métriques et invariantes de l'espace. La topologie s'applique à en décrire les qualités structurelles invariantes, quelles que soient la forme et les déformations de l'objet. Or ce potentiel est du plus haut intérêt pour les paysagistes qui ont comme premier outil de travail un sol, lequel est en soi une forme globale, précisément une surface orientée, monoface, compacte, finie et illimitée. Les qualités topologiques d'un objet sont plus difficiles à montrer par une unique image fixe que par une image mouvement ou une suite d'images. Il en résulte un problème de représentation tout à fait propre il me semble à la carte paysagère qui poursuit le projet d'une synthèse graphique impossible entre

¹³⁷ V. Muñoz, *Les formes qui se déforment. La topologie*, coll. Le monde est mathématique, Institut Henri Poincaré, 2010, 2013 pour la traduction française, p. 20

description de la forme locale, géométriquement exprimable, et description de la forme globale de l'étendue.

On a souvent insisté sur le lien consubstantiel entre la détermination du paysage et la composition d'une unité visuelle¹³⁸. Le point de vue en hauteur, dégagé et « à bonne distance » a ainsi pu être considéré comme le dispositif privilégié de cette composition. La phrase de Michel Corajoud que j'ai rappelée pour ouvrir ce chapitre a par ailleurs pu être comprise comme un éloge de l'horizon. Or il me semble qu'il y a écueil à considérer l'unité visuelle produite par l'horizon comme étant particulièrement apte à exprimer la forme de l'étendue, du moins si l'on considère l'horizon comme l'agent principal de la construction géométrique et de sa traduction dans la perspective¹³⁹. Ce qui importe dans le dispositif de la vue semi-aérienne – qu'il emprunte la forme du panorama, de la vue axonométrique ou aspective – ce n'est pas la visibilité d'un grand nombre d'objets unifié par le point de vue, mais la visualisation de l'étendue comme forme. Cette dernière ne tient pas à la « solidarité entre le premier et le dernier plan » ou à l'« entre-deux, qui porte depuis l'œil de l'artiste-observateur jusqu'à la limite du regard »¹⁴⁰. La forme globale de l'étendue est produite par les voisinages de la matière. Sans aspect et sans limite, l'étendue est moins dépendante d'une unification par l'horizon que de la continuité de la matière. Or il y a le cœur d'un problème pour les paysagistes. Comment montrer cette continuité à travers le dessin de formes closes par la figuration des objets qui composent le paysage ?

La forme globale de l'étendue, sa continuité et sa contiguïté ne peut être que montrée. Elle ne peut pas être codée. C'est ce qui explique le privilège du pictographique et du figuratif pour la carte paysagère. Cette option figurative entraîne une identification et une séparation des objets. Si la dépeinture du paysage peut s'employer à fondre les objets dans l'atmosphère, la visualisation du paysage tente de rendre perceptible l'étendue à partir d'un ensemble d'objets. Or l'objet est le contraire de l'étendue. C'est une chose ou un être précisément extrait de l'étendue. La carte paysagère engage dès lors deux actes graphiques contradictoires. J'ai évoqué dans le premier chapitre, la manière dont G. Böhme envisage les atmosphères comme « extases » des êtres et des choses. Les pratiques d'images relevant de la visualisation tendent à se débarrasser de ces

¹³⁸ Lire à ce propos l'introduction de De P-H Frangne et P. Limido, *Les inventions photographiques du paysage*, Presse universitaire de Rennes, 2016

¹³⁹ Céline Flécheux a montré que l'horizon a pu servir bien d'autres approches théoriques et picturales que l'approche « albertienne » qui fonde la perspective. Elle convoque particulièrement Léonard de Vinci, aussi bien que Cézanne, Courbet ou les axonométries de Malevitch pour aborder l'horizon comme une donnée interne de l'objet plutôt que l'outil de sa disposition dans l'espace extérieur. Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, Presses universitaires de Rennes, 2009

¹⁴⁰ Céline Flécheux, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, opus cité, p. 44 et 45

extases. Il s'agit de ramener la perception de l'environnement à la perception des « éléments producteurs » de cet environnement.

« Lorsque nous allons à la recherche des choses en tant qu'éléments producteurs d'un impact affectif par une atmosphère, cette dernière perd son caractère indéterminé, notamment celui d'être répandu dans l'étendu de façon diffuse, autrement dit son caractère atmosphérique. Elle s'effondre pour ainsi dire, ou, plus exactement se condense dans la chose qui est dorénavant localisée dans l'espace. La localisation d'un élément producteur peut être considéré comme le contraire même du sentiment atmosphérique. [...] Ce qui est perçu directement, c'est l'atmosphère ; la chose qui l'a produit l'est indirectement. C'est l'espace qui est perçu, en tant que sphère de présence et la chose est, au contraire, localisée comme quelque chose qui est *dehors*, en dehors de moi et en dehors des autres choses, quelque chose qui en tant que tel justement ne remplit pas l'espace entier. »¹⁴¹

Ce qu'on nomme le design d'espace, à l'instar de ce que G. Böhme appelle scénographie, dépend de cette capacité de localisation des éléments producteurs. Une carte de paysage peut se contenter de cette opération graphique d'identification des objets. Mais il me semble que si une différence peut être faite entre le design d'espace ou d'environnement et le projet de paysage c'est précisément que le projet de paysage ne se contente pas de considérer l'espace comme un ensemble composé d'objets localisés mais cherche à comprendre cet ensemble comme une forme au sens topologique du terme. Ce sont moins les objets que les relations entre les objets et les voisinages dont sont composés les objets¹⁴² qui intéressent le ou la paysagiste. La visualisation de l'étendue n'est pas une activité classificatoire. C'est ce qui explique la relative discrétion des activités idéographiques ou schématique en paysage, à la distinction notable de leur emploi fréquent par l'urbanisme. La visualisation de l'étendue ne relève pas d'un assemblage. Elle ne compose pas avec des bouts, des pièces ou des zones de l'environnement. Ce qui est en jeu précisément dans l'appréhension de la structure paysagère c'est la manière dont l'étendue annule la dichotomie entre les parties et le tout, les choses et les contextes.

Les discussions entre architectes, urbanistes et paysagistes sont souvent handicapées par cette distinction entre appréhension géométrique et topologique de l'espace. Elle explique en partie la difficulté à faire entendre la différence entre un paysage et un contexte. L'appréhension du contexte peut se passer de tout rapport à l'étendue. Le contexte est en effet toujours relatif à l'objet dont il est le contexte, que ce dernier soit au un format S, M, L ou XL¹⁴³.

¹⁴¹ G. Böhme, *Aesthétique*, p. 209-210- d

¹⁴² « En mathématiques, dans un espace topologique, un voisinage d'un point est une partie de l'espace qui contient un ouvert qui comprend ce point. C'est une notion centrale dans la description d'un espace topologique. Par opposition aux voisinages, les ensembles ouverts permettent de définir élégamment des propriétés globales comme la continuité en tout point. En revanche, pour les propriétés locales comme la continuité en un point donné ou la limite, la notion de voisinage (et le formalisme correspondant) est plus adaptée ». Entrée *Voisinage* (mathématique) *wikipédia*.

¹⁴³ Rem Koolhaas et Bruce Mau, *S,M,L,XL*, ed. The Monacelli Press, 2000

Paradoxalement plus l'attention se focalise localement plus il est facile de saisir le contexte.

« Plus la zone est petite, plus on verra ce qui l'entoure – autrement dit, plus l'objet se présentera dans son contexte. Inversement, plus la taille de l'objet augmente, moins son contexte sera visible. Le choix approprié dépend de la nature de la tâche cognitive à accomplir. Quelle est la quantité de détail requise ? Quelle distance est nécessaire pour qu'apparaissent distinctement les principales caractéristiques structurales qui, autrement, seraient masquées par la surabondance des détails ? Quelle quantité de contexte est indispensable à la compréhension du sujet examiné ? Ici encore une sélection correcte au niveau élémentaire de la perception joue un rôle important et reflète une stratégie cognitive plus vaste. »¹⁴⁴

C'est sur la base d'une telle approche géométrique du rapport entre l'architecture et son contexte que la célèbre phrase de Rem Koolhaas « Fuck the context ! » a été commentée. Si la *Bigness* – l'architecture massive théorisée par Rem Koolhaas – tend à confondre le projet architectural et le projet urbain, et rend plus difficile l'identification de l'objet architectural aussi bien que son contexte, elle n'en reste pas moins enclose dans une appréhension de l'espace bornée par l'« échelle visuelle de la situation à examiner »¹⁴⁵. Or une approche multiscalaire de la forme locale ne revient pas à une appréhension de la forme globale. C'est moins l'échelle de l'attention qui importe que le type de géométrie à laquelle on se réfère le plus souvent inconsciemment.

« On nomme géométrie intrinsèque toutes les notions géométriques perceptibles « de l'intérieur » de la surface, autrement dit les propriétés géométriques pouvant être étudiées par un habitant de *Flatland* (par exemple la réalisation de mesure). On appelle géométrie extrinsèque toutes les notions géométriques pouvant être étudiées par un être vivant dans l'espace environnant (tridimensionnel) et qui voit la surface de l'extérieur (par exemple en marchant dessus) »¹⁴⁶.

On pourrait dire que la carte de paysage relève de cette géométrie extrinsèque ou d'une géométrie hantée par la topologie. Sa visée iconographique n'est pas souvent atteinte. Elle n'est jamais éloquente. Elle s'exprime plus souvent comme une tension, une contraction, une difficulté graphique. En reprenant certaines formules de W. J. T. Mitchell, on peut dire que les cartes de paysage font partie de ces images qui veulent quelque chose, mais pas de celles qui « marchent ». Si montrer l'ensemble des objets qui compose un environnement comme une étendue est généralement ce à quoi la visualisation de la structure paysagère tend, c'est malheureusement rarement ce à quoi elle aboutit. Les données à partir desquelles je travaille ne me permettent pas d'avancer des hypothèses convaincantes concernant les conditions de félicité de cette performance mais c'est un point qui mériterait d'être approfondi à l'avenir. Je peux juste à ce stade avancer que les images qui paraissent le mieux satisfaire à ce projet graphique

¹⁴⁴ R. Arnheim, *La pensée visuelle*, p. 35

¹⁴⁵ R. Arnheim, *La pensée visuelle*, p. 35

¹⁴⁶ V. Muñoz, *Les formes qui se déforment. La topologie*. p. 90

sont celles qui paraissent se poursuivre hors champ au-delà de leurs limites matérielles, et qui évoquent ainsi la continuité illimitée de l'étendue, ou bien celles qui se passent d'horizon. Cela tend peut-être à confirmer l'hypothèse avancée par C. Flécheux d'une fonction structurante de l'horizon comme manque, telle qu'elle la comprend engagée par la philosophie de Husserl. Andrea Cavazzini, dans la note de lecture qu'il livre à la revue *Projets de Paysage* de l'ouvrage de C. Flécheux synthétise ainsi sa lecture de Husserl :

« Pour Husserl, l'expérience n'est jamais possible que pour un sujet situé, dont le mouvement l'engage dans le monde d'une manière bien différente de la domination à distance des choses par un regard neutre et objectif. Comme l'acte de perception est toujours relatif au point de vue ouvert par une situation existentielle, la chose perçue ne se donne jamais qu'imparfaitement, sous un certain angle, par « esquisses ». Le perçu se détache sur un entour confus et indéterminé, qui ouvre l'expérience à une contingence radicale, à l'imprévisible environnant ce qui est saisi clairement et distinctement. Afin que les esquisses toujours changeantes s'organisent en une expérience cohérente, il faut qu'elles s'inscrivent dans un cadre régulateur, une structure unifiante qui n'est pas donnée à la perception mais qui impose un ordre aux ambiguïtés qui entourent le perçu. Husserl appelle « horizon » l'opérateur fictif de cette inscription du multiple et de l'indéterminé de l'expérience dans la prégnance d'une totalité. [...] L'horizon cesse de fonctionner comme la condition d'une structure « objective » pour devenir une tâche à accomplir, l'objet absent d'une invention réitérée : sa fonction de concordance et de pacification doit s'affirmer par des stratégies d'artifice contre les tendances à la dissolution immanentes à l'expérience. La structure qui empêchera cette dissolution n'est jamais donnée, elle reste toujours à établir [...] La possibilité de cette concordance repose entièrement sur le pouvoir structurant de gestes qui restent à inventer. La constitution d'un monde commun implique une pratique créatrice de l'horizon, solidaire d'une discipline du geste créateur. »¹⁴⁷

La carte de paysage fait peut-être partie de ces gestes qui « restent à inventer » relevant d'une « pratique créatrice de l'horizon ». Le terme de *structure*, comme celui de *socle* souvent convoqué par les paysagistes pour remplacer celui de sol, ont tendance à affermir une perception et une sensibilité à certaines qualités topologiques de l'environnement qui sont beaucoup plus complexes et subtiles qu'assurées. Cette sensibilité ne s'est pas encore constituée en un savoir spécifique. Elle s'exerce à l'état confus. Nous avons plus haut évoqué la figure du tir à l'arc et du bond de la flèche à propos du dessin de conception. Il faudrait à propos des pratiques d'image engagées dans la prospection du paysage plutôt évoquer le sonar.

« En tant que tel, l'humain crée un monde d'artefacts qu'il a subjectivement produits, mais un monde objectif qui vient à sa rencontre avec sa force propre, selon une sorte de principe de la chauve-souris, qui parvient à s'orienter grâce à l'écho résultant des ultrasons qu'elle émet et qui sont répercutés en écho par les cibles qu'ils rencontrent. Entre les images et les humains se manifestent des résonances perceptives qui relèvent du cadre théorique de l'énonciation... »¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Andrea Cavazzini, « Céline Flécheux, L'horizon. Des traités de perspective au Land Art », note de lecture, *Projets de paysage* n°4, 2010

¹⁴⁸ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, p. 304

La carte paysagère est l'un de ses sonars; un sonar qui peut, parfois, ne pas rencontrer d'écho. Cet écho n'a jamais, dans tous les cas, la clarté d'un message.

La scène du projet

La visualisation du paysage comme structure constitue un travail iconologique spécifique qui a pour vocation de tester les conditions d'un contact et d'une adéquation possible entre l'environnement et le projet. J'ai évoqué, en introduisant ce chapitre, les pratiques de visualisation comme étant des moyens de distanciation. Le lien qu'elles entretiennent avec l'action – non seulement l'action qui fonde la perception mais également l'action à venir qui fonde le projet, justifie que je parle ici de distanciation et non de distance. L'effet de distanciation, tel qu'il a été théorisé par B. Brecht, « vise exclusivement à montrer le monde sous un angle tel qu'il apparaisse comme susceptible d'être pris en main par les hommes »¹⁴⁹. Pour s'ouvrir à la possibilité de cette « prise en main », le ou la paysagiste engage un certain nombre de pratiques, entre autres iconographiques, permettant de se distancier de la perception ordinaire de l'environnement, afin d'envisager sa transformation possible. Cette distanciation, si elle tend à se détourner – quoique de manière paradoxale – de la considération des objets, ne coupe pas pour autant tout lien aux invites. La saisie topologique de la forme globale peut être en effet considérée comme une manière de saisir l'étendue sous sa forme d'invite, c'est-à-dire comme une forme toujours déjà liée aux interactions qu'elle permet¹⁵⁰. « *To afford* en anglais signifie à la fois *fournir, procurer, et être en mesure de faire quelque chose*. [...] L'environnement n'est rien d'autre qu'un « univers restreint de possibilités » (M. T. Turvey, 1981) – possibilités qui se manifestent à l'animal par le biais de ces « invites » directement perçues »¹⁵¹. Il faut cependant éviter l'écueil de concevoir l'invite comme la prescription d'un

¹⁴⁹ B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, trad. de J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972, p. 337

¹⁵⁰ Denis Delbaere, paysagiste ayant participé à la recherche iconographique préalable à cet essai, évoque ainsi la structure paysagère : « C'est assez compliqué à expliquer mais cette structure c'est selon moi une qualité permanente dans le temps qu'il s'agit de découvrir et qui devient le motif du projet. Un projet peut, par provocation, essayer d'aller contre cette structure. Cela crée alors un désordre qui fait forcément débat. Mais on s'aperçoit que la structure reprend toujours ses droits au bout d'un moment. Il y a une réaction du milieu social ou biologique qui la réinstalle fatalement. Le travail du projet c'est de découvrir cette dynamique et de la rendre visible. - Je me demande si ce que tu appelles structure peut être rapproché de ce que Gibson appelle les « invariants » ? - Je ne sais pas, je n'ai pas lu Gibson. - Est-ce que tu dirais que la structure prescrit quelque chose ? Est-ce qu'elle est d'ordre phénoménologique ? Est-ce qu'elle est perceptible ? Ou est-ce que c'est une construction intellectuelle de ta part ? - La structure prescrit quelque chose mais c'est parce que je la cherche. Oui elle est perceptible mais pas par la plupart des gens. En tous cas, elle est irréprésentable. [...] - Est-ce que les mots sont mieux à même que les images de décrire cette structure, ou est-ce l'inverse ? - Le plus à même de la décrire c'est le projet lui-même. Étant de nature spatiale c'est l'aménagement de l'espace qui – idéalement – est amené à la rendre plus sensible. Les mots et les images ne sont que des médias temporaires pour arriver à cette incarnation, révélation, action. La perception de cette structure est directement liée, instinctivement liée au projet, à la perspective d'une action sur l'espace. » Cet échange est consultable dans son entier dans le Volume 4, *Journal de la recherche iconographique*, p. 78 à 82.

¹⁵¹ J. J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 499-500 puis 505

acte que l'étendue imposerait, et ne pas perdre de vue qu'elle est co-déterminée par la forme de l'environnement et l'appétit de l'animal. Le même environnement peut donner lieu à des invites différentes en fonction des appétits des uns et des autres¹⁵². D'une part, les formes locales des objets peuvent être perçues comme des invites différentes, d'autre part la forme globale de l'étendue n'impose aucune forme déterminée puisqu'elle n'en a pas. C'est pourquoi la même structure paysagère peut donner lieu à des projets de paysage très différents. L'appréhension de la structure paysagère consiste, non pas tant à se plier à des invites contraignantes, qu'à choisir celles à laquelle l'auteur du projet a envie de répondre. Si la forme (globale et locale) de la structure paysagère ne prescrit pas le projet, elle indique toutefois, de manière critique, les limites plastiques et les conditions de transformation possible d'un environnement.

La visualisation de la structure paysagère ouvre ainsi ce que Gernot Böhme et Jacques Rancière appellent tous deux une *scène*¹⁵³. La saisie morphogénétique d'un espace transforme un environnement donné en un espace du possible. On se souvient que la distinction entre atmosphère et éléments producteurs recoupe celle entre réalité actuelle et factuelle. L'« effondrement » de l'atmosphère opéré par la visualisation de la structure paysagère permet de revenir à la réalité factuelle. Or, contrairement à ce qu'on peut penser instinctivement si on l'oppose à une réalité virtuelle, la réalité factuelle est cet espace du possible; précisément parce que la réalité factuelle n'est pas entièrement actuelle. En elle réside de l'alternative, du futur, de l'autrement, du transformable. La réalité factuelle ne fait pas que me disposer d'une certaine manière telle que le font les atmosphères. Elle peut *me* faire quelque chose, ou pas. Le son du moustique ne peut pas me piquer mais il me dispose *nécessairement* à un stress. Le moustique, lui, *peut* me piquer. Ou pas. C'est cette possibilité d'alternative que certaines pratiques d'image relevant de la visualisation ont la charge de présenter, en vidant la représentation de l'espace des atmosphères pour le ramener à la composition d'éléments manipulables, considérés comme autant d'agents esthétiques possibles.

Ce possible est, en paysage, non pas prescrit mais tout de même contraint par ce qui a été relevé comme structure paysagère. Les cartes de l'existant constituent le fond (graphique et cognitif) du projet de paysage. Le plan de projet de paysage ne

¹⁵² On peut à cet égard peut-être parler, à propos de la « découverte » de la structure paysagère de protention d'attente. « Faut-il alors dire que cette expérience de la réalité des choses est déduite de leur apparence, ou plutôt que mon imagination la projette par avance sur leur apparence ? La phénoménologie, telle qu'elle a été développée par Husserl et redéfinie par Schmitz, parlerait ici de « protentions » d'attentes qui participent déjà de la constitution de l'apparence d'une chose ». G. Böhme, *Aisthétique*, p. 207.

¹⁵³ G. Böhme, *Aisthétique, opus cité*, chap. VIII. Scènes, p.147 et suivantes et J. Rancière, *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011

se déploie pas librement sur un fond blanc. L'espace du possible qu'il dénote est attaché à l'environnement existant – certes réduit à une structure – que certains tracés du plan de projet maintiennent en vue, et en vie. Le rapport des tracés montrant cet existant avec ceux dénotant le projet est l'une des difficultés graphiques majeures du plan de projet paysager. De la délicatesse et de l'habileté graphique de ce contact entre formes existantes et formes à venir dépend une saisie du projet comme édification de formes nouvelles ou modification de formes existantes. Ce rapport à l'existant rend le projet de paysage aussi crédible que fragile car la structure du paysage relève de ce que Jacques Rancière appelle une existence présumée ou suspensive, ou encore un quasi-corps. Un quasi-corps est « un corps dont le statut n'est plus identifiable » et qui remet en cause aussi bien « la place normale que les corps occupent dans le monde ordinaire » que « le monde de la représentation officielle de la société »¹⁵⁴. La structure de paysage se cherche, se sonde, s'extrapole. Ce n'est pas une donnée sûre. Cette « existence présumée » fait que le projet de paysage est fondamentalement « douteux ». Ce n'est pas le projeté qui est douteux. Ce n'est pas le possible qui est incertain. C'est que le possible soit fondé sur l'opportunité de douter de ce qui est déjà-là. Ce qui est déjà-là, on ne sait pas ce que c'est. La structure du paysage contrarie la nécessité des faits établis ou d'une géographie considérée comme une description indiscutable.

« le récit dominant n'est pas un récit qui séduit. C'est un récit qui contraint. [...] La fiction dominante, c'est cette distribution du monde qui dit : ça c'est la réalité et elle est incontournable. Et cette fiction de la nécessité va de pair avec une fiction de l'inégalité des intelligences. »

« La fiction dominante dit : le réel est réel, point. Il y a le réel d'un côté et puis, par ailleurs, le rêve, l'utopie, l'imagination. Je pense que la fonction des quasi-corps et des existences suspensives est de remettre en cause ce simple partage du réel et de l'irréel, de la déplacer vers la véritable question. La véritable question au sujet du réel est en effet celle de sa modalité. Elle concerne la manière dont on articule les termes du réel, du possible, du nécessaire »¹⁵⁵.

J'aime à penser que le doute constitutif de la structure paysagère distingue aussi bien la carte paysagère de la carte géographique, que le plan de paysage du plan d'architecture. Si le plan d'architecture peut être appréhendé, à partir de ce que J. Rancière appelle le « régime représentatif », si en tant que tel, on peut en attendre des « effets » sur le réel, le plan de paysage, relèverait plutôt quant à lui du « régime esthétique »¹⁵⁶. L'image, dans ce régime, peut rarement prétendre à une portée exécutoire. La scène ouverte par la visualisation du paysage n'est pas tant l'espace d'une mise en scène dont le paysagiste serait le démiurge que la place d'une forme de happening.

¹⁵⁴ J. Rancière, *Le travail des images. Conversations avec Andréa Soto Calderon*, ed. Les presses du réel, 2019, p. 63 et 64. Voir également *Pedro Costa. Les chambres du cinéaste*, les éditions de l'œil, 2022

¹⁵⁵ J. Rancière, *Le travail des images*. p. 57 puis 63 et 65

¹⁵⁶ J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, ed. La fabrique, 2000

« Dans un régime esthétique, l'action ne peut plus être comprise en ces termes. Un travail performatif se démarque d'une action de ce type ; il faut renoncer à anticiper les effets produits par les images. Les images se situent toujours entre un excès et un défaut : il y a toujours un peu plus que ce qu'on l'on voudrait mettre dans une image et toujours un peu moins. [...] le surgissement des images correspond plutôt au genre de l'intervention »¹⁵⁷

Il se déploie à partir du plan de projet paysager une forme de performativité non décidée, non contrôlée, plutôt qu'une stricte conduite de l'action. La vivacité du projet de paysage dépend de cette relative incontrôlabilité qui permet une participation des êtres, humains et non humains, aux espaces paysagers. L'opportunité de douter de nos environnements actuels et à venir se réduit dès lors que l'on donne à la structure paysagère la teneur d'une « découverte », la solidité d'une réalité ou d'une vérité qu'il s'agirait de dévoiler. Ainsi la scène, banalement, se clôt-elle. La visualisation peut par ailleurs ouvrir un possible pour l'auteur seule de cette visualisation. C'est pourquoi le plan-masse est accompagné de perspectives de projet, pièces maîtresses de la communication de ce dernier, censées palier le caractère idiolecte du plan. Des conventions ou habitudes iconologiques, ainsi que les conditions politiques et rhétoriques du projet de paysage, incitent ces images à proposer du « nouveau » et tendent à invisibiliser les liens du projet avec l'existant. Les frictions et les contacts entre environnement perçu et environnement projeté y sont peu sensibles. L'environnement quotidien aussi bien que l'environnement possible ont ainsi tendance à disparaître sous un environnement « rêvé », une figure de paysage qui ne relève plus de la visualisation de ce dernier.

¹⁵⁷ J. Rancière, *Le travail des images*, p. 22

Figurer un lieu

« Quelque chose de voulu se détache d'un milieu non voulu au moyen d'un contour limité »
Gustaf Britsch¹⁵⁸

Nous pouvons résumer ainsi ce qui précède. Dépeindre consiste à produire des images transmettant la perception d'un environnement. Copier suppose de produire une image sur le modèle d'une image préexistante, que celle-ci soit graphique ou perceptuelle. Visualiser regroupe les pratiques d'image qui permettent de jouer avec différents modes de perception et concourent à factueliser l'espace pour ouvrir une scène où le projet puisse paraître. Nous en venons maintenant à la catégorie que j'ai choisi d'appeler Figurer. Cette catégorie englobe des pratiques d'image qui induisent une subjectivation du paysage et ouvre à un rapport entre pratiques d'image et activités discursives. Si visualiser couvre des pratiques d'image qui doivent en priorité agir sur leur auteur, figurer introduit quant à lui des pratiques d'image tenues par l'altérité de leur spectateur. On est tenté d'en conclure rapidement que ce qui se joue ici sous le terme de figuration n'est autre que ce qui distingue d'ordinaire les images dites de « communication », que l'appareil d'analyse sémiologique pourrait suffire à appréhender. On entend en effet souvent parler de discours visuel à propos de la production iconographique attachée à la communication du projet de paysage. J'avance ici l'hypothèse que cette production soit moins discursive que figurale, et qu'elle se déploie bien en amont des dessins dits de communication. J'entends montrer par ailleurs qu'il ne s'agit, au travers des figures, précisément pas de communiquer, au sens où les langages nous le permettent, mais de confondre. La figuration du paysage est en effet selon moi produite, non par des procédures de clarification, mais par des procédures de confusion qui assurent la performance active de l'image sur son destinataire. Cette « confusion » n'est pas rhétorique. Dans le corpus qui sert de matière première à cette réflexion, les actes iconiques relevant du figurer ont été repérés en ce qu'ils identifient et personnifient le paysage, et qu'ils tendent à faire disparaître le sujet percevant au profit de l'apparition d'un corps paysager. Le paysage est alors appréhendé plutôt comme un lieu, voire un territoire, que comme un environnement ou une étendue. Les figures paysagères tendent à montrer un corps et une forme *du* monde. Elles disent un paysage où les corps et les formes ne sont plus *dans* le monde.

¹⁵⁸ Cité par R. Arnheim, *La pensée visuelle*, p. 295

Situer

L'une des activités iconographiques des plus courantes dans le cadre du projet de paysage est de situer. Le verbe s'entend en deux sens. Un sens commun où il s'agit de situer un lieu dans un contexte, permettre de le délimiter, de s'y rendre et de s'y orienter. Un second sens, plus élitiste, qui évite le plus souvent la forme adverbiale et qui consiste à identifier un lieu comme « site ». Les pratiques de visualisation de la structure du paysage et les pratiques de figuration du site se côtoient et se confondent sur les documents graphiques que j'ai appelés jusqu'ici cartes de l'existant. Les deux pratiques d'image relèvent pourtant de visées distinctes et pour une part contradictoire, l'une tentant de rendre sensible la forme globale de l'étendue, l'autre cherchant au contraire à circonscrire le lieu et à lui fournir une identité. C'est ce lieu circonscrit et qualifié *pour* le projet, que je nomme site.

L'une des actions les plus facilement repérables du travail figural est de cerner *un* paysage, de retenir des limites à ce qui est étendu, pour faire naître une unité en place de la continuité. Ce cerne est rarement net et clos. Il permet pourtant, si ce n'est de tracer un contour, au moins d'élire un cadre, c'est-à-dire aussi une échelle. Cette délimitation peut être générée par la copie d'une ligne que la carte ou la photographie aérienne m'indiquent comme pouvant être une frontière de mobilité, par la dénotation d'un changement d'ambiance ou d'atmosphère, ou la visualisation d'une entité géographique. Les éléments qui vont être choisis pour permettre cette situation (fond de plan, toponymes, éléments repères) vont synchroniquement qualifier la figure du paysage. Cette opération peut se faire par détournement, tracé ou simple cadrage d'un fond de plan ou d'une photo aérienne. L'essentiel de l'acte consiste à délimiter l'attention et, se faisant, à rompre le lien de l'environnement avec l'étendue.

La détermination d'un périmètre est une activité très banale qui inaugure l'activité projectuelle autant qu'analytique. Elle relève pourtant d'un geste éminemment paradoxal quand elle s'applique au paysage. Car déterminer un périmètre c'est mettre un terme à l'étendue. Cette activité engage une complète réorientation de l'attention qui se détourne de la perception de l'environnement ou de la visualisation de l'étendue, pour s'engager dans la production symbolique d'un lieu. A. Warburg assimile la « délimitation du périmètre » (*Umfangbestimmung*) et l'activité symbolique, notamment dans l'un de ses textes intitulé *Le symbolisme comme détermination du périmètre*. « Le titre même de cet essai suggère que le

« périmètre » dont il s'agit n'est pas simplement la délimitation géométrique d'une forme ; il désigne également l'extension d'un concept sous lequel un divers intuitionné se trouve subsumé. »¹⁵⁹. Cette conception du périmètre emprunte à ce que Robert Vischer appelle vision, et que je nomme figuration. C'est une manière de saisir la forme « close sur elle-même en une « unité calme et ordonnée ». La vision selon R. Vischer, en « répétant l'impression du voir à un niveau supérieur », permet au spectateur d'accéder à une forme arrêtée, achevée, qui met un point d'arrêt à la confusion sensible qui caractérisait le simple voir. »¹⁶⁰

« Le périmètre est une manière pour l'homme de réagir à ce qui se présente comme menaçant. La première forme d'établissement de ce périmètre ne consiste pas dans l'édification concrète de murs, de barrières, ou dans l'établissement logique de classes et de concepts sous lesquels subsumer la diversité du sensible, mais dans le fait d'attribuer un sens, une signification et un nom humains aux choses extérieures. De cette manière, l'homme rapproche ces choses qui paraissent ennemies, amoindrit la distance qui l'en sépare, et se les approprie. [...] Par la « détermination du périmètre », Warburg désigne le processus par lequel l'homme s'approprie progressivement un lieu, une chose, et se rend finalement maître de soi. »¹⁶¹

Cette appropriation passe par une série d'opérations qui tendent à remplacer ce qu'A. Warburg appelle « l'environnement réel » par des « formes suppléantes »¹⁶²

« [Les formes suppléantes] viennent se substituer aux objets de l'expérience réelle et rompent ainsi avec le cycle vital dans lequel ces éléments du réel apparaîtraient au contraire nécessairement dans un rapport de finalité par rapport à notre action. Ces formes deviennent des « types » en ce qu'elles permettent de classer différentes expériences en séries, permettant à l'homme de s'abstraire de la pure expérience vécue. Cela permet de faire retour sur le fragment 297, où le symbole était défini comme suit :

5.VII.95

Le symbole est la partie « suppléante »

La réduction pérenne de la multiplicité évanescence,

Formée par les répertoires d'actions, de mots et d'images déjà

acquis. »¹⁶³

La détermination du périmètre implique bien plus que la simple délimitation d'un contour. Elle induit une série d'opérations : délimiter, nommer, qualifier, catégoriser ou cataloguer, et historiciser. La figure ne montre pas les caractéristiques propres du lieu mais l'attache à des catégories générales de « types » d'espace relevant de l'histoire des sensibilités.

¹⁵⁹ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 59

¹⁶⁰ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 85

¹⁶¹ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 64. Elle précise p. 125 que Le symbole découle de « *l'epikratein dunasthai* (le pouvoir de contrôler) déjà central pour Pindare, c'est-à-dire la capacité à contenir, nouer et dominer le potentiel anarchique des forces d'inspiration ».

¹⁶² L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 123

¹⁶³ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 123. Elle précise p. 124 : « Le symbole est donc issu d'une activité d'isolation, de formation, d'exagération, de déconnexion. Toutes ces catégories apparaissent au fragment 182 : « régularité, identité, compulsion à s'éloigner, tendance à clore ou à clôturer, objectivation ». Le symbole est un substitue qui exagère un élément perçu afin de mettre en évidence une qualité abstraite de cet élément. [...] Warburg lui accorde une fonction psychique majeure : celle du détachement vis-à-vis de la matière par l'intermédiaire du périmètre. »

« Le symbole intervient pour mettre en ordre une multiplicité chaotique qui se donne comme un flux informe dans la perception [...] le périmètre rend possible une mémoire des formes, et permet l'oubli du particulier au profit d'une connaissance du type »¹⁶⁴.

Ces types ne sont pas des notions ni des concepts, ils n'ont pas le caractère abstrait d'une catégorie. Ils ont eux-mêmes une physionomie, certes polymorphe, mais qui possède des invariances pour chaque unité socio-anthropologique¹⁶⁵. A. Warburg les désigne sous le terme de *formules de pathos*.

Empathie

La définition des *formules de pathos*, s'inscrit dans une approche symbolique de l'image qui ne considère pas tant les formes visibles dans leur expressivité originale et singulière, que comme la survivance d'une mémoire culturelle¹⁶⁶.

« La survivance de ce que Warburg nomme à partir de 1905 les « formules de *pathos* » (*Pathosformeln*) n'a lieu qu'à l'intérieur d'un mouvement de transposition, de translation, de transgression des frontières des genres et des styles, dans un geste de reprise et de traduction conscient mais diffracté. Les morts ne ressuscitent pas d'eux-mêmes mais sont ramenées à la vie. Le *Nachleben* est donc une notion complexe qui implique diverses couches temporelles. En outre, fidèle à la leçon diltheyenne, Warburg ne caractérise pas seulement des œuvres ou des objets par ce terme mais également des sujets et des gestes. Le *Nachleben* n'existe en effet qu'en tant qu'il s'adosse à un *Nach-erleben* du sujet, soit une capacité à « refaire l'expérience de ». [...] La condition de cette survivance de l'objet se trouve donc du point de vue subjectif dans la possibilité d'une expérience re-vécue mentalement et non plus seulement d'une expérience vécue réelle se donnant dans l'immédiateté de la présence des objets. A ce titre, les survivances de Warburg ne sont indépendantes de la façon dont les formes sont réinvesties psychiquement et c'est pourquoi la catégorie d'*Einfühlung* (empathie) est déterminante. »¹⁶⁷

Il me semble, à regarder les images que j'ai associées dans une même pochette sans y plaquer tout d'abord ce nom de *figures*, que ce qui les rassemble tient au fait qu'elles paraissent moins attachées à un environnement qui constituerait leur

¹⁶⁴ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 62

¹⁶⁵ Ce sont ces invariances anthropologiques qui sont précisément analysées par Philippe Descola dans *Les formes du visible*, ed. du Seuil, 2021

¹⁶⁶ A. Warburg s'inspire sur ce point de la théorie des *Engramme* de Richard Semon. « Gombrich a mis en évidence l'influence qu'ont exercée sur lui [A. Warburg] les théories d'un élève de Hering, Richard Semon, dont il avait acheté le livre sur la *Mnème* en 1908. Selon Semon « la mémoire n'est pas une propriété de la conscience, mais la qualité qui distingue le vivant de la matière inorganique. Elle est la capacité de réagir à un événement pendant un certain temps ; c'est-à-dire une forme de conservation et de transmission de l'énergie, inconnue du monde physique. Chaque événement agissant sur la matière vivante y laisse une trace, que Semon appelle engramme. L'énergie potentielle conservée dans cet engramme peut être réactivée et déchargée dans certaines conditions. On peut dire alors que l'organisme agit d'une certaine manière parce qu'il se souvient de l'événement précédent. » (Gombrich) Le symbole et l'image ont, selon Warburg, la même fonction que, chez Semon, celle de l'engramme dans le système nerveux central de l'individu : en eux se cristallise une charge énergétique et une expérience émotive qui surviennent comme un héritage transmis par la mémoire sociale... », G. Agamben, « Aby Warburg et la science sans nom » dans *La puissance de la pensée*, Rivage poche, 2006 pour la trad. française, p. 152

¹⁶⁷ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 25

extériorité, qu'à des contenus mentaux qui leur donnent en quelque sorte une intériorité. Comme s'il y avait, enchâssées dans l'image, d'autres images. Comme si les traits prenaient en charge l'expression de certaines références invisibles¹⁶⁸. Je n'ai pas spontanément vu de rapport entre cet enchâssement visuel et une certaine forme d'empathie avec le paysage que j'avais pourtant préalablement noté dans les discours des paysagistes. Ce qui a éveillé ma compréhension du site comme figure est en effet la récurrence de l'usage du mot « site » dans la plupart des occurrences discursives impersonnelles en jeu dans la communication du projet. Un nombre important de déclarations qui devraient engager l'auteur du projet et son désir de faire est prononcé sous la forme impersonnelle qui fait du sujet « le site » un sujet prescripteur. H. Bredekamp, lorsqu'il tente de définir l'acte d'image schématique s'arrête à considérer ces sortes d'œuvres-énoncés qui parlent à la première personne du singulier et qui se présentent comme des doubles de soi. « Dans le Livre d'Isaïe, une création en argile renie son créateur en tenant le propos suivant : « il ne m'a pas faite » »¹⁶⁹. Dans le cas du projet de paysage, on assiste souvent à la déclaration inverse, un « je ne l'ai pas fait » [ce site], où c'est le paysagiste qui dénie son travail ou son œuvre. Le site relève alors d'une approche qu'on peut qualifier avec Adorno de « passivité active » et qui fait de la maîtrise d'œuvre en paysage « un acte consistant à donner suite à l'œuvre », une activité qui se résout dans la mise en actes de ce que « l'œuvre décide véritablement d'elle-même » »¹⁷⁰. La récurrence du terme de « révélation » (du site, de la structure, du paysage...) signale ce dispositif d'invisibilisation de l'auteur. Ce n'est pas ici l'éventuelle pudeur ou humilité du paysagiste qui me retient. Elle a des raisons sociales et politiques qui ne sont pas ici mon sujet de réflexion. Ce qui m'intéresse davantage est la mise en place de ce processus particulier d'empathie avec le paysage.

Certaines pratiques d'image participent à la fabrication de cette empathie par laquelle il ne s'agit plus de se saisir comme un corps interagissant avec son environnement mais comme un sujet percevant un autre sujet. L'activité figurale

¹⁶⁸ La figure est ainsi théorisée par A. Warburg comme un intervalle, un délai entre l'impression et l'expression permise par la persistance des images et leur écho les unes dans les autres. Ce terme d'image-intervalle est repris par J. Rancière à propos du cinéma : « D'un côté une image prend valeur par rapport à une autre et, en même temps elle prend valeur par le fait qu'elle introduit elle-même un intervalle, une dimension de fuite, une sorte de verticale par rapport au déroulement horizontal du film. Cette verticale n'est pas la verticale de l'interprétation, de la vérité sur l'image. C'est plutôt : une image appelle une autre image qui n'est pas là, un temps appelle une autre temporalité qui pourtant n'est pas là. C'est ça qui m'intéresse : une image n'est pas simplement entre deux images comme dans la vision simpliste du montage où il y a des petits bouts de films qu'on met ensemble. Ce n'est pas ainsi que cela fonctionne. Cela fonctionne par des rapports qui sont des rapports indéterminés entre des images qui sont données là, et puis tout ce que ces images peuvent susciter comme associations avec d'autres images., avec des mots, ou des temporalités qui viennent d'ailleurs. Pour moi c'est le statut de l'intervalle : l'image/intervalle émancipe à l'égard de la continuité des images ... », *Le travail des images*, p. 69

¹⁶⁹ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image.*, p. 51

¹⁷⁰ Adorno, *Théorie esthétique*, cité par H. Bredekamp. Ce dernier note par ailleurs que Joseph Beuys commentait ainsi son propre travail « Ce que le bois ou la pierre veut, de lui-même ou d'elle-même, je cherche à l'élucider. », *Théorie de l'acte d'image*, p. 303

que j'évoque cherche non seulement à tracer le contour, à évoquer la forme et la matérialité d'un paysage comme on le ferait d'un objet, mais également tend à donner à cet objet une identité, voire une personnalité. Or un objet qui a une identité, une personnalité et une histoire n'est plus tout à fait un objet. Cette subjectivation du paysage est à l'œuvre explicitement au moins depuis le premier romantisme allemand et relève d'une très longue tradition de personnification de la Nature et des paysages. Longtemps gouvernée par la métaphore, cette personnification se fait, sous le nom de site, soit par métonymie (remplacement d'un sujet), soit par prédication (substantivation de qualités).

Les *figures de pathos* théorisées par A. Warburg m'ont permis de comprendre comment la survivance d'un fond symbolique au travers de la figure se lie au processus de l'empathie (*Einfühlung*) que Warburg considère comme une opération analogique réflexe.

« Lorsqu'une perception en appelle une autre et que les « petites perceptions », c'est –à –dire les perceptions insensibles, sont tenues pour négligeables, alors se produit le phénomène d'identification, aussi appelé par Warburg principe des indiscernables : on perçoit l'objet comme identique à un objet déjà stocké dans la mémoire. La distance de l'objet au sujet disparaît dans un processus anthropomorphe : le sujet comprend au sens étymologique, il s'approprie l'objet. »

« Le paradoxe de l'*Einfühlung* tient à la localisation de la source de l'affect : le sujet se ressent bien lui-même, mais ce « ressentir » est situé dans l'objet. Il perçoit l'objet comme doté de certaines qualités affectives, projetant ainsi son état sur l'objet, dans un transfert du sentiment de soi rendu par la particule « *ein* » de l'*Ein-fühlung*. »¹⁷¹

Cette empathie est assez discrète en paysage car elle ne bénéficie pas de l'effet miroir que la figure humaine impose ailleurs à la vitesse de l'éclair. C'est sans doute pourquoi ni H. Bredekamp ni A. Warburg ne se sont intéressés particulièrement aux peintures de paysage. L'empathie n'y agit pas par projection de soi dans une figure humaine mais par dilution du sujet dans ce qui est figuré. Elle s'exerce à partir d'un sujet (auteur vs spectateur) figuré en filigrane du paysage¹⁷². Il me semble à ce propos tout à fait symptomatique qu'Alain Roger choisisse *La Sainte Marie en extase de Patinir* pour illustrer le moment « décisif » de naissance du paysage, où la *veduta* disparaît et se confond, selon A. Roger, avec le tableau lui-même.

¹⁷¹ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 77 puis 84. L. Bonneau précise p. 83 que Warburg approche le concept à partir de la lecture de l'essai de Robert Vischner *Sur le sentiment optique de la forme* qui emploie le terme pour « qualifier le processus par lequel nous projetons notre structure corporelle et affective dans l'objet que nous percevons, non par association d'idée, mais de manière immédiate. »

¹⁷² Le terme de « filigrane » est repris de Lacan par J.W. T. Mitchell pour qualifier «... un genre pictural tel que le paysage, dans lequel, pour employer une expression de Lacan, la personnalité n'émerge qu'en « filigrane ». ». J.W. T. Mitchell développe cet emprunt dans son article « Holy Landscape : Israel, Palestine, and the American Wilderness » dans *Landscape and Power*, ss. sa direction, Chicago, Université of Chicago Press, 2002., p. 261-290. La notion de regard comme « filigrane » dans le paysage apparaît chez Lacan dans *Les quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. du Seuil, 1973.

« [...] toutes les œuvres qui sont attribuées [à Patinir] sont des scènes religieuses, mais insérées, enserrées et quelque fois perdues dans les grands paysages, dont la superficie excède celle des personnages. On pourrait dire que Patinir s'est contenté – mais ce fut décisif – de dilater la *veduta*, de l'élargir aux dimensions du tableau, inversant ainsi le rapport de la fenêtre et de la scène. Celle-ci ne trône plus, majestueusement, à l'avant de celle-là, elle y entre et s'y loge [...] Cette représentation n'en conserve pas moins les caractéristiques de la fenêtre flamande : même vue « à vol d'oiseau », même découpage de l'espace en trois plans, brun ocre pour le premier, vert pour le plan médian, bleu pour le lointain, même absence de dégradé [...] Patinir éprouve quelques difficultés à installer ses personnages dans cet immense paysage, qui paraît peu hospitalier.[...] *L'extase de sainte Marie-Magdeleine* se présente à nous comme une devinette : où est la sainte ? Du côté de l'énorme rocher ? On cherche en vain, et qu'importe après tout, puisqu'elle est en extase donc ailleurs, ou partout, exit Marie-Madeleine, le paysage est né. »¹⁷³

Bien des auteurs s'accordent à considérer comme Alain Roger que la *veduta* est une forme de mise en abîme du cadre du tableau et qu'elle signe « l'invention du paysage occidental », « l'isolant, l'enchâssant dans le tableau » et instituant ainsi « le pays en paysage ». Et si la *veduta* avait au contraire permis, un temps, de distinguer et non d'assimiler le paysage et le tableau ? Pourquoi ne pas la considérer comme ce qui signalait l'extériorité du paysage, son altérité par rapport à la scène, le préservant en quelque sorte de devenir le décor des sujets peints ? C'est bien ce que laisse supposer A. Roger lorsqu'il comprend la fenêtre comme un dispositif permettant au paysage de s'« organiser librement, indifférent qu'il est aux personnages qui occupent le premier plan », et de s'interroger « pourquoi cette seconde *veduta*, si le tableau, selon la formule d'Alberti, est lui-même une « fenêtre ouverte » ? Ne peut-il s'ouvrir directement sur un paysage, proche ou lointain ? »¹⁷⁴. Si l'on suit cette hypothèse d'une *veduta* comme dispositif de distinction – voire de distanciation – entre la scène et le paysage, pourquoi interpréter la disparition de cette fenêtre comme sa dilatation aux dimensions du tableau ? Je ne suis pas convaincue par cette hypothèse. Il me semble que la disparition de la *veduta* marque une distinction entre le paysage compris comme un environnement et celui compris comme une figure. Cette disparition inaugure une approche du paysage qui en fait le décor des récits, y immerge les personnages, jusqu'à les confondre – en filigrane – avec le paysage lui-même. Cette disparition de la fenêtre ouvre à une approche du paysage qui ne concerne plus l'extase des objets au sens où l'entend G. Böhme, mais l'extase des sujets. Cette dernière est ce que j'entends par le terme d'ambiance.

¹⁷³ Alain Roger, *Court traité du paysage*, p. 87 à 89

¹⁷⁴ A. Roger, *Court traité du paysage*, p. 83

Physionomie des ambiances

L'empathie engage, au travers de formes, de compositions, de motifs ou de couleurs proposées par l'image, la reconnaissance de ce qu'on est tenté d'appeler des archétypes, à savoir non pas seulement des « clichés », lesquels ne dépendent que d'habitudes visuelles, mais des structures anthropologiques ; ou ce que Warburg appelle une *mnémé sociale*, qui lie des formes à des affects particuliers¹⁷⁵. Ce sont ces mêmes structures anthropologiques archétypales que Jean-François Lyotard théorise sous le terme de figure-matrice. Dans *Discours-Figure*, il identifie et distingue trois types de figures : la figure-image, la figure-forme et la figure-matrice. La figure-image regroupe les figures proprement visibles : peintures, photos, films, etc. C'est la figure duquel la parole se distingue. La figure-forme désigne les « schèmes », les « tracés régulateurs », « l'architecture d'un tableau », « La figure-forme soutient le visible sans être vue ». La figure forme peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de la structure paysagère évoquée au chapitre précédent. La figure-matrice englobe les archétypes, les fantasmes originaires, « elle n'est pas plus visible qu'elle n'est lisible. Elle n'appartient pas à l'espace plastique, et pas non plus à l'espace textuel ... »¹⁷⁶. En paysage, la figure matrice se rapporte aux archétypes liés à la Nature, au Vivant mais aussi aux différents « types » de paysage : la marine, le paysage de montagne, le paysage industriel, la banlieue... Un moyen simple de repérer la présence de ces archétypes dans les images est de pouvoir y appliquer la locution « ça fait... » : ça fait campagne, ça fait nature, ça fait banlieue, ça fait vieux... Cette locution n'engage pas qu'une physionomie ou une caractérisation objective du paysage mais tient liée cette caractérisation à des tonalités affectives spécifiques. La figure est ainsi fondée par des associations entre styles plastiques et styles de vie. Elle ne se rapporte ni à des environnements ni à des atmosphères, mais à des ambiances. La figure de paysage est une représentation de l'ambiance. G. Böhme envisage les ambiances comme une des cinq « classes de caractère des atmosphères »¹⁷⁷. J'envisage quant à moi une distinction beaucoup plus nette entre les ambiances et les atmosphères. Les dernières sont attachées à la perception des environnements, quand les premières sont liées au caractère

¹⁷⁵ Jung écrit à propos du concept qu'il a créé : « L'expression "archétype" est souvent mal comprise comme image ou motif mythologique bien établis ; or il s'agit ici de représentations conscientes, il serait donc absurde d'imaginer que ces images si diverses puissent se transmettre. Dans l'archétype, il s'agit plutôt en fait de la tendance innée chez l'homme à former de tels motifs visuels conscients — des représentations, qui en détail divergent beaucoup l'une de l'autre, sans pour autant abandonner leur structure de base. »

¹⁷⁶ J. F. Lyotard, *Discours-Figure*, ed. Klincksieck, 1971, p. 111

¹⁷⁷ G. Böhme propose cinq classes de caractère des atmosphères : 1. caractère social, 2. synesthésies, 3. Tonalités affectives (humeurs), 4. communicationnels, 5. impression de mouvement.

social et conventionnel de certains objets, formes ou matières. Les atmosphères n'ont pas selon moi de valeur propre, même si elles peuvent produire des sensations de confort ou d'inconfort, être plus ou moins plaisantes. Les ambiances ne renvoient pas à ces formes d'appréciation par le corps physique mais à des associations convenues par le corps social. Dans un cas « il fait froid » (atmosphère), dans l'autre ça fait riche » (ambiance). Aussi je m'accorde avec Bruce Bégout pour penser que la distinction entre atmosphère et ambiance tient à la dimension éminemment affective de l'ambiance, quand « le concept d'atmosphère, si proche soit-il de celui d'ambiance, est encore marqué à nos yeux par une conception essentiellement sensible et esthétique du phénomène qui a pour conséquence de secondariser la dimension affective »¹⁷⁸. Je limite donc l'usage du mot ambiance à ce que B. Bégout nomme l'ambianciel. « L'ambiant ne devient ambianciel que lorsqu'il manifeste une tonalité affective, que lorsqu'il possède un relief expressif qui attire ou repousse »¹⁷⁹.

Si cette détermination affective, voire sentimentale, me paraît essentielle à la définition de l'ambiance, mon emploi du terme ne s'inscrit cependant pas dans la logique *mersive* empruntée par B. Bégout, laquelle cherche à fonder une ontologie pré-dualiste propre à l'ambiance, qui se situerait hors de la dialectique du sujet et de l'objet. Au risque de faire partie de ce « tout le monde » qui « semble bricoler dans son coin un concept d'ambiance qu'il applique ensuite au petit bonheur la chance à différents champs d'expérience sans trop se soucier de sa cohérence interne »¹⁸⁰, je considère que l'ambiance, du moins telle qu'elle est présentée dans les figures de paysage qui m'intéressent ici, s'inscrit entièrement dans le cadre d'un rapport symbolique qui diffuse en quelque sorte du subjectif et de l'affectif dans l'atmosphère. L'ambiance est en quelque sorte *la figure de pathos du paysage*. Cette diffusion et cette confusion – qui tendent à rendre sujet et environnement indiscernables – relève paradoxalement selon moi d'une opération de « délimitation du périmètre » et dénote un rapport unilatéral du sujet à l'environnement objectivé. Je ne sais si cette approche de l'ambiance est généralisable. Elle me semble convenir dans les cas que j'examine, c'est-à-dire dans les cas où l'ambiance se trouve médiatisée par des figures de paysage. Il est possible que cette définition des ambiances soit donc conditionnée d'une certaine manière par le projet figural. Ce point mériterait un examen plus approfondi. Je remets à plus tard le soin de savoir s'il y a ou non quelque chose « de proprement

¹⁷⁸ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, ed. du Seuil, 2020, note 1. de la p.17

¹⁷⁹ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 27

¹⁸⁰ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p.44

figural dans une ambiance»¹⁸¹, et me contenterai de soutenir qu'il y a quelque chose de proprement ambianciel dans la figure.

Mon approche de l'ambiance comme figure m'amène à prêter une attention particulière à une qualité des ambiances que B. Bégout relève, et qui travaille sa pensée de manière parfois contradictoire. L'ambiance est située. « Ce n'est rien d'autre d'ailleurs que l'affect même de la situation »¹⁸². Ce lien proposé par B. Bégout entre ambiance et situation permet, si on le rapporte à la définition des atmosphères engagée au chapitre 1, de préciser que si l'ambiance excède bien, comme l'atmosphère, le « cadre de la chose »¹⁸³, elle n'est pas une existence diffuse. Le flou n'est pas l'ouvert et le fluide n'est pas l'étendu. Quand bien même l'ambiance n'a pas de limite spatiale franche, elle relève de ce qu'on pourrait nommer un périmètre sans contour. Selon B. Bégout, « il faut ici comprendre que ce qui nous entoure possède toujours un contour particulier plus ou moins marqué, déterminant la manière dont nous sentons et agissons dans ce périmètre. »¹⁸⁴. J'ai tenté de montrer dans les paragraphes précédents que la « situation » n'épuise pas notre expérience du paysage, laquelle n'est pas « toujours » marquée par un contour. Ce dernier spécifie pour moi le travail de la figure et le caractère de l'ambiance. J'ai défini l'atmosphère, avec H. Schmitz et G. Böhme, comme une qualité diffuse « répandue de manière indéterminée dans l'étendue » (H. Schmitz) »¹⁸⁵. La « vaguité » des ambiances se distingue de cette extase atmosphérique par trois aspects. Elle n'est pas répandue de manière indéterminé mais située. Elle ne caractérise pas l'étendue mais le lieu. Elle n'est pas produite par l'extase phénoménale des objets mais par l'extase affective des sujets.

C'est là un point de désaccord avec l'approche des ambiances proposée par B. Bégout. Pour le dire synthétiquement et métaphoriquement, je ne crois pas à l'universelle tristesse du saule pleureur¹⁸⁶. Je tiens cette « tristesse » dépendante de déterminations culturelles et anthropologiques. Mon expérience de voyageuse

¹⁸¹ « Les ambiances ne constituent pas à proprement parler des expressions de chose ou de lieu. [...] chaque atmosphère a une physionomie, à savoir une idiotypie phénoménale, or celle-ci n'est pas directement liée, fors l'aura, à une entité particulière. En tant qu'elle n'est pas adossée à une configuration formelle, elle flotte librement dans le champ. Il s'agit d'une *expression sans visage*. [...] Il n'y a rien de proprement figural dans une ambiance. », B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p.224

¹⁸² « Alors que les circonstances désignent le plus souvent une pluralité de facteurs séparés les uns des autres, objectivables selon des déterminations et des calculs, la situation exprime une unité tonale et locale qui ne s'éparpille pas en des choses distinctes et en des relations externes », B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p.25

¹⁸³ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 18

¹⁸⁴ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p.39

¹⁸⁵ G. Böhme, *Aesthétique*, p. 49

¹⁸⁶ B. Bégout d'en conclure p. 254 « L'ambiance révèle plus que tout autre phénomène cette expressivité universelle, car elle n'est phénomène de rien, elle ne livre aucun contenu phénoménal, n'étant articulée à aucune entité subjective ou objective, mais elle livre seulement le ton englobant et irradiant de la situation. Ainsi est-elle le phénomène phénoménogénique par excellence, celui où l'expressivité sans sujet ni objet se donne à voir sans voile. »

tend plutôt à me convaincre au contraire qu'une même atmosphère peut susciter des tonalités affectives très différentes en fonction des cultures. L'ambiance ne procède pas pour moi d'une « expressivité cosmique »¹⁸⁷. Si je m'accorde à penser que l'ambiance n'est pas une projection des affects du sujet individuel *a posteriori* de la perception, mon approche de l'ambiance par la médiation de la figure – et particulièrement de la *figure de pathos* – m'amène à la concevoir comme l'expression d'une subjectivité collective immédiatement reconnue par les individus partageant une même culture. Si « comme le dit Max Wertheimer, *le noir est lugubre avant d'être noir* »¹⁸⁸, si « le caractère physiognomique d'une forme ne s'ajoute pas à la saisie de son contenu sensible par une opération de l'esprit, mais qu'il est fondu en lui, présent dans sa forme même »¹⁸⁹, et qu'il faut convenir d'une « antériorité remarquable de l'effet pathique »¹⁹⁰, rien n'oblige à penser déductivement que cette antériorité serait le signe d'une expressivité universelle et d'une radicale autonomie de l'ambiance vis-à-vis de la subjectivité¹⁹¹.

B. Bégout écarte avec beaucoup de vigueur la thèse d'une projection anthropomorphique et d'une constitution empathique de l'ambiance. Et il bataille pour proposer un dépassement de la définition qu'il considère comme « traditionnelle » de l'expression, laquelle imposerait une partition entre intériorité signifiée et extériorité signifiante. Or ce n'est justement pas le cas de l'approche de l'expression proposée par A. Warburg. B. Bégout aborde la question de l'expression dans un sens unique d'extériorisation du signifié – « l'expression transitive de quelqu'un voulant dire quelque chose d'autre »¹⁹² – , et la projection anthropomorphique exclusivement comme une projection du sujet individuel sur son environnement. A. Warburg prend en quelque sorte le problème de l'expression à l'envers. La *figure de pathos* est expressive d'une communauté de valeur. Elle est le moyen par lequel le commun de la valeur affective atteint l'intériorité individuelle. Elle est sensible comme reconnaissance d'une subjectivation collective. L'expression des *figures de pathos* implique d'une part *la survivance* d'une valence affective de la forme, d'autre part sa reconnaissance immédiate¹⁹³. Ce qui fonde cette expressivité ce n'est ni le moi, ni le soi mais un nous.

¹⁸⁷ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 237

¹⁸⁸ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 220

¹⁸⁹ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 223

¹⁹⁰ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 220

¹⁹¹ « Si le sens affectif d'une ambiance précède sa relation à une subjectivité qui le reçoit et s'en fait l'écho, cela signifie qu'elle appartient directement à la situation elle-même. ». B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 230

¹⁹² B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 251

¹⁹³ Paradoxalement B. Bégout s'autorise à parler à certains endroits de « reconnaissance affective » de l'ambiance : « Le moment tonal coïncide avec cette impression informe d'une air propre qui marque une situation et rend possible sa reconnaissance affective. », p. 226

La figure de paysage procéderait de la reconnaissance de ce que *nous* (culture) projetons sur certains types d'espace. C'est à cette projection collective, historiquement et culturellement déterminée, que j'attache la notion d'ambiance. La figure de paysage engage dès lors une orientation particulière de la tradition physiognomique, et de la physiognomonie du paysage, dont Alexandre Von Humboldt est le plus illustre représentant. Cette tradition a pu être définie comme « la recherche des déterminations objectives d'un paysage ». G. Böhme attire notre attention sur l'évolution de l'approche humboldtienne.

« [dans les *Aspects de la nature* (1807), Humboldt] limitait encore l'analyse physiognomique à la description des formes de végétation elles-mêmes sans aborder par exemple leur caractère « gestuel », ou simplement l'impression qu'elle produisent sur l'observateur. Il en alla tout autrement dans *Kosmos* (1807) où Humboldt se tourna vers une physiognomonie des paysages. [...] au moment de dégager l'élément caractéristique de tel ou tel paysage, Humboldt ne voulut pas seulement restituer ce qu'il offrait au regard, mais transmettre les « impressions » qu'il avait lui-même reçues en le regardant. [...] Même s'il parle à son tour de « caractères », ceux d'un paysage par exemple, il ne s'agit plus guère de quelque chose qui serait situé *derrière* les apparences, mais d'un phénomène que l'on éprouve *en* elles. »¹⁹⁴

La visualisation comme la dépeinture du paysage peuvent se trouver concernée par une analyse physiognomique telle qu'Humboldt la met en œuvre dans *les aspects de la nature*. La figuration du paysage se trouve plutôt concernée par ces évolutions postérieures qui engagent une description plus affective des paysages. G. Böhme précise que la physiognomonie développée par A. Humboldt se différencie d'une approche plus conventionnelle qui la conçoit généralement comme « [...] l'habileté d'identifier, à partir de la forme des parties externes du corps humain, en particulier du visage, la constitution de l'esprit et du cœur d'un individu, à l'exclusion de tout signe éphémère provenant du mouvement des émotions »¹⁹⁵. C'est à cette approche conventionnelle que B. Bégout fait référence lorsqu'il limite la théorie physiognomique à deux thèses, la thèse de la projection subjective anthropomorphique sur l'environnement perçu, et la thèse de la « révélation animiste d'une substrat spirituel présent en chaque chose ». L'une comme l'autre de ces théories est fondée sur un paradoxe fondamental que G. Böhme synthétise ainsi :

« la physiognomonie se nourrit d'une étrange dialectique entre le dedans et le dehors, entre l'être et le paraître : elle veut déduire l'une de l'autre, et il lui faut présupposer que l'intérieur se montre d'une façon ou d'une autre à l'extérieur. En même temps, elle n'est nécessaire que si l'intérieur est caché, autrement dit s'il ne se montre pas. »¹⁹⁶.

¹⁹⁴ G. Böhme, *Aesthétique*, p. 136 et 137

¹⁹⁵ Georg Christoph Lichtenberg cité par G. Böhme, *Aesthétique*, p. 131

¹⁹⁶ G. Böhme, *Aesthétique*, p. 135

C'est pourquoi G. Böhme, comme B. Bégout, vont envisager la physionomie comme relevant du régime général de la représentation. Ce n'est pas ainsi qu'A. von Humboldt va faire évoluer le concept de physionomie du paysage. Et ce n'est pas ainsi que A. Warburg va en hériter sous l'influence de Darwin.

« Warburg interprète les traits du visage comme les traces d'anciennes expressions corporelles dont nous avons perdu l'usage et qui se sont transformés en symbole, en expression type. – typologie des expressions du corps et du visage. Le trait physionomique condenserait dans le visage une expression jadis plus chorégraphique [...] La question de la constitution de l'espace se présente implicitement comme le préalable à la problématisation de la notion d'expression »¹⁹⁷.

C'est ce rapport singulier entre trait physionomique et chorégraphique – au sens non pas de l'expressivité du mouvement dansé mais de l'expressivité du corps dans son entier – qui caractérise l'approche iconologique de Warburg. L'analyse du détail expressif ne vaut que si elle saisit le détail comme la survivance d'un rapport « du corps à l'espace » (p. 74). La *figure de pathos* n'est pas abordée comme la représentation transitive de quelque chose qui ne serait pas lui-même de l'ordre de l'apparence ou de l'expression. Elle est proposée comme la représentation (la survivance) d'une expression. J'ai dit plus haut que la figure de paysage est une représentation de l'ambiance. Cela n'implique pas que la figure se constitue dans l'écart entre un « contenu pré-exprimé et son expression »¹⁹⁸, ni que la présentation lui soit refusée. La *figure de pathos* est une représentation dans le sens d'une présentation réitérée, refaite, redite, répétée, recommencée et revécue (*Nach-erleben*). Il n'y a pas dans ce cas « originalité absolue de l'expression », ni « création pure, irruption dans le monde visible de quelque chose qui n'a jamais été vu auparavant comme tel »¹⁹⁹. La figure de paysage a le ton des refrains. En elle quelque chose se répète ; répétition qui fait la valeur expressive des ambiances, comme celle des figures. Cette approche physiognomonique n'est cependant pas assimilable à « la conception traditionnelle de l'expression, qui l'emprisonne continuellement dans une relation d'antécédence entre un modèle et une copie »²⁰⁰. Chanter un refrain n'est pas copier.

¹⁹⁷ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg ...*, p. 64 et 73

¹⁹⁸ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 239

¹⁹⁹ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 247

²⁰⁰ B. Bégout, *Le concept d'ambiance*, p. 247

Transfigurer

La performance de l'activité figurale est très importante dans le cadre du projet de paysage car c'est essentiellement par elle que se trouve partagé le projet tant qu'il n'est pas réalisé. L'image dite de « communication » est généralement abordée en postulant la possibilité d'une performativité des images égale à celle du langage théorisé par J. L. Austin²⁰¹. J'aimerais ici préciser en quoi la performance de l'activité figurale se distingue de la performativité du langage. L'hypothèse que la communication du projet de paysage soit une pratique discursive présente généralement les mots et les images comme des porteurs de sens, non pas de même nature, mais à l'opérativité identique. C'est précisément à cette possibilité de concevoir le visible comme un langage que Jean-François Lyotard s'oppose avec le terme de figure. Si la figure paysagère peut se trouver mobilisée dans et par une image, elle ne dépend pas, à la différence de la structure paysagère, de l'existence de cette image. Le mot figure n'est pas pour J.F Lyotard une forme particulière ou un synonyme d'image. La figure n'est ni une image mentale que produirait la parole, ni une parole qui s'exprimerait au travers d'une image. Au-delà de J. F Lyotard, l'ensemble des approches théoriques de la figure résistent à assimiler la figure à un cas de rhétorique²⁰². S'il réside nécessairement dans les figures une puissance expressive, cela ne suppose ni que ces images soient structurées comme un langage ni qu'elles soient comprises comme éléments de discours. Cette valeur expressive n'est pas discursive. Au contraire même, les figures s'expriment d'autant mieux qu'elles ne parlent pas. La puissance de cet éloquent mutisme²⁰³, son impact sur le destinataire, n'est pas celui du message communicationnel. Le déplacement d'une approche sémiologique à une

²⁰¹ J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, ed. du Seuil, 1962, 1991 pour l'édition française.

²⁰² Joachim Knape précise en ce sens la recherche de A. Warburg : « Warburg emprunte des concepts à la morphologie linguistique, ce qui laisse supposer qu'il cherchait effectivement à adopter quelque chose comme les plus petits éléments significatifs d'une langue à l'image des gestes, ce qu'on appelle des « mots » en linguistique ou des « signes » en sémiotique. [...] Si l'on y regarde de près, on constate qu'un grand nombre de ces éléments (« mots primitifs ») sont utilisés de manière floue ou métaphorique, en tout cas pas de manière précise. Une série d'exemples trouvés dans le Journal montre clairement, qu'il change d'une manière arbitraire les niveaux sémiotiques et les degrés de complexité morphologique, et qu'avec « formule de pathos » il pense en fait souvent à des scènes (littéraires !), à des mythes, à des macro-constructions émotionnelles ou à des constellations narratives ; en tout cas, il ne pense à rien qui correspondrait à une théorie des signes [...] [Warburg] ne se demande pas comment une « langue des gestes » visuelle pourrait fonctionner d'une manière communicative, mais soutient une théorie historique et anthropologique des symptômes, une théorie sismologique, pourrait-on dire. ». *Sur les figures de pathos de Warburg*, <https://www.cairn.info/revue-litterature-2008-1-page-56.htm>

²⁰³ Il ne faut pas confondre ce mutisme avec celui qui qualifie pour J. J. Gibson la dépicition. « N. Goodman (1968), dans les langages de l'art, présuppose que la dépicition est fondamentalement une forme de description, que nous apprenons à lire une image comme nous apprenons un langage [...] Mais l'essence d'une image réside en ce que l'information qu'elle dispense n'est pas explicite : il est impossible de mettre les invariants en mots ou en symboles. La dépicition capture un épisode conscient sans le décrire – nous refusons de l'ajouter de force au format prédicatif et propositionnel.», *Approche écologique de la perception visuelle*, p. 426. J. J. Gibson oppose ainsi la dépicition et la description en forçant l'association de la description avec le langage. Je postule ici l'existence d'images dont l'implicite et le caractère extra-langagier sont précisément les moyens de prédication.

approche physiologique de la figure mène à spécifier cette dernière, non par l'insécabilité du visible et du dicible, mais par celle du visible et du lisible. Anne-Marie Christin pointe cette distinction dans *L'invention de la figure* ; laquelle nécessite pour être perçue de se déplacer de notre culture alphabétique. Pour mesurer l'écart entre le régime figural et la rhétorique, il faut en effet envisager que l'image puisse se présenter comme une écriture sans que cette écriture ne suppose nécessairement une teneur verbale.

« [...] il est indispensable d'intégrer l'existence du phénomène écrit dans l'analyse picturale, à quelque civilisation qu'elle appartienne, écrite ou non. Mais il convient pour cela de prendre en compte auparavant leur spécificité à chacune, et d'adopter en conséquence une définition générale de l'écriture différente de celle sur laquelle reposent ensemble actuellement impératif académique et utopie anthropologique. La notion d'« écriture » telle qu'elle y a été comprise- ou telle qu'elle y est admise de manière implicite – a en effet la même origine que celles du « beau » ou de l'« art » : elle renvoie à la culture grecque comme son modèle idéal – c'est-à-dire en l'occurrence à l'alphabet. Or ce système n'est pas le plus représentatif de l'écriture dans son mécanisme originel, tant s'en faut. Il est au contraire le premier qui l'ait trahie, en éliminant d'une structure dont le principe est de combiner ensemble communication visuelle et verbale son pôle visuel, au bénéfice de son seul versant langagier. »²⁰⁴

Partant de cette spécificité culturelle de l'écriture alphabétique, l'auteure décrit un régime de l'image occidentale qui se sera déployée sous le coup de cette séparation initiale du visuel et du langage, séparation que l'histoire de l'art aurait théorisée notamment au travers du dogme de *l'ut pictura poesis*, et que les artistes n'auraient cessé de tenter de surmonter par l'invention et la ré-invention de ce que l'auteure nomme *figure*. La *figure* serait semblable à l'idéogramme, un mixte indissociable d'évocation figurative et sémiotique, ou pour le dire avec A. Warburg, une « constellation narrative ». Cette figure, il s'agirait tout de même bien de la lire mais de la lire à même le visible, sans la transformer en texte à déchiffrer.

« Le lisible renvoie toujours, et fondamentalement, à l'écrit. A juste titre : c'est dans et par l'écriture que le « lisible » a trouvé son plein accomplissement. Mais il ne faudrait pas en conclure pour autant que c'est au composant verbal de l'écriture qu'il le doit. [...] A y regarder d'un peu plus près, tout se joue, en réalité, au seul et unique niveau du visible. « Visible » et « lisible » sont en effet deux catégories parallèles et étroitement liées l'une à l'autre : ce n'est pas dans le domaine d'application propre que résident leurs différences. Le « visible » renvoie au mode général et spectaculaire de l'« apparaître ». Il est de l'ordre de la révélation»²⁰⁵

On comprendra justement ce que peut signifier l'expression « révéler un site », à la lumière du lien que A-M Christin évoque ici entre la figure et la révélation : « Le lisible relève lui aussi de la révélation, mais d'une manière qui lui est spécifique, en combinant au visible immédiatement accessible une référence qui lui échappe,

²⁰⁴ Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, champs, 2011, p. 12

²⁰⁵ A-M Christin, *L'invention de la figure*, p. 52 et 53

et qui pourtant le rend également plus familier. La révélation qu'il propose n'est pas de l'ordre de l'éblouissement ou de la surprise, mais de la réminiscence. »²⁰⁶. Si les figures ne tendent pas, à la différence des pratiques de dépeinture, au partage d'une perception de l'environnement, elles tendent à la reconnaissance d'un monde commun, culturellement et anthropologiquement déterminé.

Ce qui attache la figure au visible et ne la laisse pas consumer par le dicible tient au tracé. « un « tracé » n'est pas une « trace », c'en est même tout l'opposé [...] L'expérience la plus étonnante qu'offre un tracé est qu'il puisse être effacé et recréé aussitôt à neuf.. »²⁰⁷. Cette précision d'A-M Christin doit attirer notre attention sur le fait que l'activité figurale peut se déployer – et se déploie souvent – dans l'ordre des détails. L'identification d'un lieu, sa qualification par des attributs, sa localisation, sa nomination ne tend pas forcément à une personnification du paysage permettant un entretien anthropomorphique de celui-ci ou avec celui-ci. Dans ces cas, la métaphore alerte en quelque sorte le spectateur et les images « survivantes » ne le sont plus autant. Dans les images qui accompagnent l'activité du projet de paysage, les pratiques iconographiques relevant du figurer ne sont pas toujours manifestes. Figurer peut signifier, confondre discrètement, dans un coin de plan, ou de dessin, des tracés relevant du dessin codé avec des passages graphiques qui ne dépendent plus de régimes analogiques de l'image. Ces passages ou séquences graphiques ne sont pas liées à la visibilité de formes existantes ou à venir. Elles portent des styles. Elles convoquent une culture visuelle qui ne demande pas au regardeur d'interpréter le code pour visualiser une chose ou un acte, mais de reconnaître un univers de référence pour se figurer l'ambiance d'un projet. Cette reconnaissance des ambiances va de pair avec une forme d'appropriation de l'environnement ou du projet. La figure de paysage, parce qu'elle renvoie à un fond culturel préalablement établi, n'a en effet ni la singularité des environnements dépeints, ni l'autonomie plastique des copies, ni l'étrangeté de la structure. A. M. Christin le souligne : « en combinant au visible immédiatement accessible une référence qui lui échappe », la figure rend le visible « plus familier ».

Le travail figural s'exerce sur la figure de l'existant comme dans son contraire, la figure de l'inexistant. Le blanc des cartes a déjà fait couler beaucoup d'encre. Je souhaite seulement ici signaler qu'il n'y a pour moi pas moins d'activité figurale – et pas d'une autre nature – entre les pratiques d'image qui tendent à figurer le paysage et celles qui tendent à figurer l'inqualification récurrente de certains espaces « vides » et des terrains « libres », les prédisposant ainsi à une entière

²⁰⁶ A-M Christin, *L'invention de la figure*, p. 53

²⁰⁷ A-M Christin, *L'invention de la figure*, p. 23

disponibilité pour le projet. Dans un cas l'activité figurale dépend de la colle, dans l'autre il dépend de la gomme. Ainsi trouve-t-on fréquemment de l'activité figurale logée au creux d'activités cartographiques relevant plus globalement de la copie. Cette intrusion et cette confusion entre le transcodage d'informations et la figuration est parfois grossière, parfois discrète, elle passe même parfois totalement inaperçue tant elle s'est inscrite avec le temps comme habitude iconographique. Ainsi le choix du blanc pour coder les espaces non-bâties sur les matrices cadastrales par exemple se fait-il facilement oublier comme un choix graphique imposant la conception des espaces non-bâties comme des surfaces disponibles au dess(e)in. L'activité figurale n'est pas moins intense ici, même si elle est moins éloquente, que sur une belle perspective ensoleillée qui « fait bonheur ».

C'est à l'endroit de confusion entre la fiction sociale des archétypes et la perception de l'environnement que se travaille selon moi la figure du Site. L'activité figurale n'a pas pour but en soi de créer une confusion. Cette dernière n'est qu'un moyen pour faire poindre ou positionner, non pas un là-bas – un lieu vu désigné à l'horizon comme un objet distant – ni un ici – un alentour perçu comme un environnement – mais un déjà-là – une antériorité fondamentale à tout discours sur, et à toute représentation du paysage –. Pays dit cette antériorité dans le temps. Qu'il y ait toujours déjà là des existences auquel le projet de paysage a immanquablement à faire, la moindre pensée, la moindre expérience nous en assure bien facilement. Ce déjà-là, nous n'avons pas besoin de le figurer. Il désigne le champ du réel. Mais qu'il y ait déjà un pays dont il faudrait faire paysage, ou un paysage dont il faudrait faire projet, cela demande une disposition d'esprit particulière. Cette unité – *un pays, un paysage* – auquel renvoie la figure ne se présente jamais comme un corps façonné, mais comme un corps toujours et d'emblée donné. J. F. Lyotard attire l'attention sur la distinction entre la figuralité, c'est-à-dire la puissance matérielle de l'image à générer des corps, et la figurativité qui dit la capacité des images à transformer des récits en motifs dans le cadre d'une tradition représentative. Que le paysage soit non seulement déjà-là, mais qui plus est donné, voilà selon moi la visée de la figuration paysagère. L'appropriation va ici au-delà du simple jeu du totem qui a pu qualifier le motif paysager. Il ne s'agit pas seulement d'appriivoiser ou d'appréhender un lieu mais de se l'approprier comme objet de désir²⁰⁸.

²⁰⁸ Ce que l'on nomme « lecture » de paysage ou « analyse » de site, n'est selon moi qu'une reprise discursive de l'activité figurale première que je tente ici de décrire, reprise qui tente de transformer le donné en données. Les différentes opérations de tri, de distinction, de répartition, de distribution et de représentation qui constituent l'analyse divisent – sans jamais pouvoir les éliminer tout à fait – les amalgames produits par l'imagination. Elles neutralisent du même coup une part de la puissance du figural ; précisément sa part libidinale.

La figuralité du paysage dirait précisément cette différence entre un environnement éprouvé par un sujet actif et un monde qui se configure, s'assemble, s'organise et s'offre à nous immédiatement. C'est une approche *a priori* théiste, relativement anachronique philosophiquement. Elle est pourtant banale. Ce « don » ne se tient-il pas au centre de la simple définition académique du paysage ? « Paysage : Portion de l'étendue terrestre qui s'offre à nous en un seul regard ». Nous avons cherché de tous côtés à dépasser cette définition : à dépasser la portion, à dépasser le regard, à dépasser le terrestre. Mais nous ne dépassons pas le « s'offre », petit verbe pourtant assez audacieux pour notre époque. Il signale le travail particulier de la figure paysagère qui proprement invente et fabrique une générosité du monde phénoménal. Figurer le paysage ce serait imaginer qu'il n'est pas produit par un regard, mais qu'il est donné en un regard. Ce corps est plus que donné, il s'offre. C'est très exactement selon moi l'invention de cette « offre » que poursuit l'activité figurale. Elle permet de concevoir le paysage comme pouvant exister avant qu'il soit dit ou vu, parlé et montré, permettant de le constituer comme matière première, et non pas seulement finalité, du projet.

Les pratiques d'image tendant à la visualisation de la structure du paysage permettent des doutes quant à cette dernière. Les actes d'image relevant de la figuration d'un site tendent quant à eux à réduire ce doute, ou à le rendre hors sujet, en faisant du paysage la manière même dont le monde se donne. La figure n'implique donc pas de distanciation – ni d'émancipation – mais une empathie avec, et une appropriation de l'environnement. Ce monde qui, en se donnant, permet son appropriation est un monde symbolique au sens où l'entends A. Warburg.

« Le symbole consiste dans la détermination d'un périmètre (*Umfangbestimmung*), soit dans la circonscription d'une forme. Il a d'abord une visée perceptive et vitale : il sert à fixer et à individualiser, dans le chaos des impressions, des formes sur lesquelles l'œil peut se reposer. Au fragment 141a, Warburg le définit de la façon suivante :

25.III.91

Symbole

Mise en évidence arbitraire d'un nom parmi une multiplicité qu'il serait sinon impossible d'embrasser du regard.

Mise en évidence arbitraire d'un objet possédé parmi une multiplicité de porteurs réels qui sinon serait incapable d'un mouvement homogène.

[...] Il convient également de souligner son caractère arbitraire, il n'est pas lié à l'objet qu'il représente par une relation de nécessité ou de connaturalité mais possède un ancrage mnésique qui l'élite parmi la multitude des objets possibles. C'est pourquoi Warburg écrit au fragment 141

25.II.91

(Schorl pendant le travail)

Symbole

Le symbole est un signe distinctif qui a acquis son sens par le biais de souvenirs connus (d'histoires) ; c'est pourquoi la volonté spéciale et vivante de l'instant ne s'y reflète pas. »²⁰⁹

La figure paysagère relève de cet arbitrage symbolique qui peut aller jusqu'à délier tout à fait la figure de tout rapport au réel. Elle opère comme une parure²¹⁰ qui tend à rendre l'environnement quel qu'il soit désirable. Aussi la puissance figurale peut-elle à tout moment devenir puissance de transfiguration.

Cette forme d'appropriation prend plus ou moins d'importance dans le travail de projet, en fonction des lieux et en fonction des paysagistes. Mais c'est une étape politiquement décisive. On peut penser que le projet de paysage est logiquement plus nécessaire là où l'environnement est abîmé, inconfortable, peu attrayant par lui-même. Paradoxalement, il s'avère beaucoup plus difficile de faire projet dans des lieux mal-aimés. Un certain degré de familiarité et de désirabilité semble nécessaire pour que l'action publique puisse se trouver engagée dans de l'aménagement. Cette condition dépend de conditions politiques et électorales et est liée à la reconnaissance sociale qu'un lieu est « digne d'être aménagé », c'est à dire qu'il relève à la fois de traits d'amélioration envisageable, à la fois de qualités suffisantes pour l'envisager comme habitat. C'est cette visibilité des atouts et des atours des lieux que la figuration du site prend en charge. Si cette opération proprement cosmétique est parfois un préalable indispensable au projet de paysage, la question du « degré de transfiguration » admissible est une question épineuse. Dans le cadre du travail de projet, la figure paysagère doit en effet prendre en charge un travail de transfiguration du lieu en objet de désir, idéalement sans nuire au travail de préfiguration de l'environnement comme espace de projet. L'importance prise par la figuration sur les procédures de visualisation signale la proportion dans laquelle le projet s'autonomise par rapport au réel et la façon dont il entend prendre part à la mise en scène du territoire. L'ensemble des images de communication du projet de paysage est concernée par cette tension et, au sens littéral, cette perversité (être tendue en deux directions opposées) entre trans et pré-figuration²¹¹. La figuration n'est pas une fin en soi. Elle doit pouvoir être remplacée par la visualisation. Mais il arrive qu'elle prenne l'ascendant. Le projet de paysage n'est plus alors une scène en lui-même mais un acteur au service de la valeur scénique attachée aux territoires. La

²⁰⁹ L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...*, p. 121

²¹⁰ J'emploie ici à dessein le mot parure pour renvoyer au statut que lui donne A. Warburg dans l'économie symbolique : « ... la signification sociale de la parure implique une prise en compte de l'intersubjectivité dans le processus d'individualisation. La parure est en effet définie comme une manière de s'affirmer dans la relation à autrui par l'ostension de richesses. Cette individualisation est donc d'abord le fruit d'une détermination externe, d'une part car son sens est social, d'autre part car son effet, son amplitude et sa signification échappent à celui qui la porte. ». L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...* p. 107

²¹¹ Cette tension peut-être dans une certaine mesure exprimée par la distinction que fait A. Warburg entre la « détermination du périmètre » et la « détermination de la direction », laquelle recouvre celle entre « art naturaliste et art ornemental » puis entre ornement statiques et ornements dynamiques. Voir L. Bonneau, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg...*, p. 109

figuration du paysage participe en ce cas à un stade de développement du capitalisme que G. Böhme nomme « économie esthétique ».

« On appellera économie esthétique le stade de l'évolution du capitalisme où une troisième valeur s'ajoute à la valeur d'usage et à la valeur d'échange, et que l'on nommera « valeur scénique ». [...] Dans le domaine économique, [l'autonomisation de la réalité actuelle] a entraîné l'apparition d'une nouvelle valeur qu'il s'agit de distinguer à la fois de la valeur d'usage et de la valeur d'échange. C'est la valeur scénique de la marchandise : tout ce qui relevait de la présentation et de l'« esthétique », au sens de l'embellissement susceptible de servir à la vente ou à l'usage des marchandises, s'autonomise désormais, et l'on voit apparaître des marchandises qui n'ont aucune valeur d'usage, ou plutôt dont la valeur d'usage consiste exclusivement dans une mise en scène, voire dans leur fonction dans une mise en scène.»²¹²

Cette valeur scénique dépend pour G. Böhme d'un « type de marchandise dont la possession pure et simple symbolise un statut social » et « dont la valeur d'usage consiste à contribuer à la mise en scène d'un certain style de vie »²¹³. La figure de paysage, dans cette économie, ne fait que signaler une ambiance sociale et relève du remplacement des choses réelles par « des projections, des représentations régulatrices ayant perdu toute corporéité, toute choséité. »²¹⁴. Elle ne laisse plus apparaître un projet possible. Elle tend à faire du paysage un simple décor, et du projet de paysage un art ornemental.

²¹² G. Böhm, *Aisthétique*, p.26 puis 199

²¹³ G. Böhm, *Aisthétique*, p.26

²¹⁴ Hoffmann-Axthelm cité par G. Böhme, *Aisthétique*, p.44

Conclusion

Envisager le projet de paysage comme un art ornemental est une fin quelque peu abrupte, qui laissera sans doute amère les paysagistes parmi les lecteurs. Il m'importe de conclure ainsi les développements qui précèdent pour rappeler *in fine* cette possibilité d'une paupérisation de la pratique du paysage par certaines pratiques d'image. Ce risque de paupérisation existe. Il fonde à juste titre une forme de méfiance de certain.es paysagistes envers les images. J'ai tenté ici de préciser les conditions de ce danger, espérant du même coup circonscrire cette méfiance. S'il ne s'agit pas de nier que des images, des pratiques et des usages des images, peuvent nuire, non seulement à la pratique du projet, mais plus largement à l'attention envers le paysage, j'espère avoir montré que d'autres images, d'autres pratiques et d'autres usages se présentent au contraire comme des outils, des moyens et des objets précieux pour nourrir nos connaissances, exercer notre attention et partager nos émotions à son égard. A cette fin, je me suis attachée en premier lieu à revenir sur le présupposé qu'approche visuelle et approche picturale coïncideraient. *L'approche écologique de la perception visuelle* de J. J. Gibson permet de se défaire de l'idée que la perception visuelle de l'environnement reposerait sur une image mentale. J'ai par ailleurs montré que l'approche picturale du paysage est loin de se limiter à une approche visuelle de celui-ci, et s'exprime de bien d'autres manières que par la vue paysagère. Me saisissant du concept de *dépiation* engagé par J. J. Gibson, j'ai proposé de distinguer la dépiation du paysage de la dépiation de l'environnement ; la dépiation du paysage ne s'attachant pas qu'à la transmission de l'environnement comme un ensemble de choses, mais également comme une atmosphère. Cette attention aux atmosphères engage la dépiation du paysage dans le champ des expériences *aïsthétiques*, lesquelles se distinguent des esthétiques de l'environnement fondées par le jugement de goût ou celui de la raison pure.

Le second chapitre tente de dépasser la charge morale négative que porte aujourd'hui le terme de copie. Il va de soi pour notre culture et notre époque que « copier c'est mal », c'est même parfois « interdit ». J'ai voulu considérer attentivement ces nombreuses pratiques d'image, qu'on observe beaucoup plus quotidiennement qu'on ne les commente. Je me suis essayée à en évaluer les effets positifs et négatifs, d'abord en éclairant l'impact de l'usage banalisé de la photographie comme moyen mnémotechnique et comme modèle de certaines images, puis en considérant les pratiques de copie à l'œuvre dans la constitution cartographique des fonds de plan. J'espère avoir réussi à mettre à jour la

substitution des invariances qui permettent l'organisation de l'information à propos de l'environnement par des traits de composition pictural, l'incidence de cette substitution sur les informations externo- et proprio-spécifiques qu'une image est apte à transmettre, ainsi que l'intérêt psychique que peut avoir la création – par ce procédé de substitution – des motifs paysagers. Je me suis également attardée à considérer la manière dont la prise de vue paysagère intègre un rapport pictural au paysage à même l'expérience de celui-ci, le prédisposant ainsi à sa copie, et à pointer comment la logique du reportage permet de dénoter la dimension environnementale du paysage, non pas par les images, mais *entre* les images. C'est cette logique de reportage, et l'hypothèse d'une existence épiphanique du paysage entre les images, qui a prévalu comme modèle méthodologique à l'ensemble de ma recherche. J'ai enfin dans ce chapitre dédié aux pratiques de copie, souhaité évoquer une première approche catégorielle des images de références; laquelle est ici simplement esquissée et demande des développements à venir.

Ma contribution principale concernant les pratiques de visualisation du paysage, tente de distinguer les invariances structurelles qui configurent l'environnement tel qu'il est banalement vécu, de ce qui est nommé « structure » du paysage par la pratique professionnelle du projet de paysage. Cette structure du paysage relève selon moi d'une approche formelle, et non informationnelle, de l'environnement, qui est moins structurelle que morphogénétique. Elle entraîne à considérer un conflit, dans les pratiques d'images relevant spécifiquement de la visualisation du paysage, entre représentations géométriques permettant la saisie du paysage comme ensemble, et représentations topologiques permettant la saisie du paysage comme étendue. Ce conflit m'amène à préciser les distinctions entre les notions de contexte, d'environnement et de paysage.

La dernier chapitre s'attache à expliciter la notion complexe de site. Je me risque à en offrir une définition personnelle qui suppose le site comme procédant de la fabrication symbolique des lieux; laquelle est fondée essentiellement par la *délimitation d'un périmètre*. Cette délimitation, qui circonscrit le paysage, l'attache aussi à des valeurs affectives culturellement prédéterminées que le sujet individuel reconnaît immédiatement sous la forme d'ambiances. Rapprochant cette reconnaissance de ce qui préside, selon A. Warburg, à la reconnaissance des *figures de pathos*, je me suis efforcée de distinguer la figuration des ambiances de la depiction des atmosphères. J'ai tenté par suite de préciser en quoi l'expressivité physiognomique de la figure se différencie de la rhétorique visuelle, et ce que peut signifier en conséquence la *lecture* du paysage.

Si l'ambition qui a mené ces lignes a été d'éclaircir et de discerner les pratiques d'image à l'œuvre dans l'approche et la pratique du projet de paysage, ces éclaircissements veulent avant tout servir un élargissement des considérations portées sur les images de paysage. Ma tentative ne réside pas tant dans l'envie de classer, de discriminer et d'évaluer les images, ni les usages et pratiques qui y sont liés, qu'à accorder au plus grand nombre d'entre elles, quel que soit leur nature et leur statut, de la politesse. Ce mot surprendra. Je l'emploie dans la très belle définition qu'en a donnée Henri Bergson comme voulant signifier « un partage équitable de la considération ». C'est cette considération la plus équitable possible que je crois être l'enseignement le plus valable de ce travail. La présente recherche s'est orientée vers une montée en généralité et se présente sous la forme d'une iconologie générale. Je sais chacune des propositions théoriques avancées discutables, certaines plus mûres et mieux assurées, d'autres encore embryonnaires. Au-delà ou en-deçà de ces propositions théoriques, mon questionnement porte sur l'évaluation plus globale de l'intérêt d'une approche iconographique comme modèle épistémologique d'une recherche *sur* ou *en* paysage ; que cette recherche soit engagée vers l'étude d'un lieu, d'un projet, qu'elle s'oriente vers un travail d'analyse des discours, ou qu'elle dérive, comme c'est le cas ici, vers des hypothèses plus théoriques.

Ayant finalement emprunté le chemin d'une montée en généralité, je pense souhaitable en conclusion de redescendre aux conditions empiriques de la recherche iconographique qui l'a précédée. Le lecteur trouvera le détail de ces conditions dans le volume annexé au mémoire original, intitulé *Journal de la recherche iconographique*. Je n'évoquerai ici que les biais cognitifs induits par ces conditions, qui me semblent pouvoir avoir un impact non dédaignable sur la réflexion. Il n'est peut-être pas inutile de préciser pour commencer que je ne suis pas paysagiste, que mes déclarations à propos de cette pratique professionnelle ne se fondent donc pas sur une expérience personnelle mais qu'elles sont édifiées sur la base des dires et des agirs de quelques paysagistes de ma connaissance, que j'ai le privilège d'observer et d'entendre, et avec qui j'ai le plaisir de converser. La pratique du projet de paysage n'est ni si homogène ni si instituée que mon langage peut le laisser croire. Le corpus à partir duquel j'ai réfléchi doit également servir à relativiser certains de mes propos. Il s'est trouvé en parti constitué d'images émanant d'un projet développé dans les années 70, à partir de techniques graphiques qui ne sont en partie plus les nôtres, par des architectes et non pas par des paysagistes. Je n'ai exploré le fond d'archive associé à ce projet que partiellement, en raison de la longue fermeture de l'Institut Français d'Architecture et de l'ampleur quantitative des archives associées à ce projet. Un autre biais cognitif concerne la grande homogénéité socio-

professionnelle et culturelle des participants à la recherche qui ont produit des images à ma demande. Six participants sur les neuf sont diplômés en architecture ou en paysage, sept sur neuf sont enseignants en école d'architecture et de paysage, neuf sur neuf sont français, sans origine culturelle étrangère. Cette homogénéité devait originellement être compensée par une récolte d'archives auprès des habitants de la Cité des Frères Voisin qui accueille une grande diversité culturelle et socio-professionnelle. J'avais également prévu de présenter les images produites par les résidents à mes voisins afin de les y faire réagir. Des problèmes de santé survenus au cours de la recherche ne m'ont pas permis de m'engager dans une telle récolte et une telle confrontation pour l'instant. De récents contacts avec Paris Habitat me font espérer que cette confrontation sera possible *a posteriori* de la présente réflexion, dans le cadre de la concertation qui va être mise en place à l'automne prochain, pour la réhabilitation des espaces communs de la cité des Frères Voisin, dans la perspective de l'élargissement et de la rénovation du parc Suzanne Lenglen.

La conclusion d'un écrit impose le bilan de ce qui a été fait et de ce qui a été délaissé. Parmi les innombrables pistes que la réflexion a ouvertes, il n'y en a que fort peu que l'effort intellectuel a réussi à poursuivre jusqu'à une formulation satisfaisante. De ces inévitables abandons et renoncements, j'en regrette peu, j'en regrette deux. L'un, que je viens de mentionner, est méthodologique, et concerne l'échange avec mes voisins. L'autre est l'abandon d'un cinquième chapitre qui n'était pas dévolu à une cinquième catégorie de pratiques d'image. La pensée que je livre ici a pris place, je l'ai dit en introduction, dans l'horizon intellectuel de l'histoire des techniques d'observation ouverte par Jonathan Crary. L'une de mes ambitions était de pouvoir positionner les catégories de pratiques d'image dégagées par la présente réflexion dans cette perspective historique et, au-delà de la pensée de J. Crary, de les définir au regard de la très impressionnante et inspirante histoire de l'objectivité offerte par Lorraine Daston et Peter Galison²¹⁵. Je n'ai pas su trouver l'économie de cette ambition intellectuelle que je tiens pourtant pour essentielle. Il me semble que la réflexion sur la pratique du projet de paysage aurait en effet fort à gagner à éclaircir les régimes d'objectivité qu'elle activerait et solliciterait, et à se situer plus précisément dans une histoire, non pas seulement des pratiques de l'aménagement, mais des techniques d'observation. *Le paysage comme image des pratiques d'observation*, tel pourrait être le titre de ce 5^{ème} chapitre.

²¹⁵ L. Daston et P. Galison, *Objectivité*, ed. Les presses du réel, 2012

Bibliographie appelée en référence

ICONOLOGIE, ESTHETIQUE, ETUDES et METHODES VISUELLES

AFEISSA H.-S. et LAFOLIE Y., *Esthétique de l'environnement. Appréciation, connaissance et devoir*, ed. Vrin, 2015

ATTALI Jean, *Plans de ville et idéographie*, ed. Paris Malaquais, cycle de conférence 2008 *Dessin et représentation : comment communique-t-on les idées*

ARNHEIM, Rudolf, 1976, *Visual thinking*, trad. *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1997

BEGOUT Bruce, *Le concept d'ambiance*, ed. du Seuil, 2020

BERTHO Raphaëlle, dans *La mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*. ed. La documentation française, Paris, 2013, p.118

BESSE Jean-Marc et TIBERGHIE Gilles A., *Opérations cartographiques*, ed. Actes Sud, ENSP, 2017

BÖHME Gernot, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, ed. Les presses du Réel, 2001, 2020 pour l'édition française.

BONNEAU Lara, *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, ed. Les presses du réel, 2022

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, ed. de la Découverte, Paris, 2010 pour l'édition originale et 2015 pour la traduction française

CHRISTIN Anne-Marie, *L'invention de la figure*, champs, 2011

DE BIASE Alexia et CHABARD Pierre (ss la dir. de), *Représenter : objets, outils, processus*, ed. De la Villette, 2020

DELEUZE Francis, *Bacon. Logique de la sensation*, éditions de la différence, 1984

DESCOLA Philippe, *Les formes du visible*, ed. du Seuil, 2021

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, éditions de Minuit, 1990

DORAN P.-M (resp. de l'édition critique), *Conversations avec Cézanne*, ed. Macula, 1978 pour la traduction française

FLECHEUX Céline, *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art*, Presses universitaires de Rennes, 2009

GOMBRICH, Ernst H., 1987, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard.

GOMBRICH Ernst H., *Histoire de l'art*, ed. Flammarion, 1950 pour la première édition.

GOMBRICH Ernst H., *L'écologie des images*, Flammarion, 1992

GOMBRICH Ernst H., *Ce que l'image nous dit*, 1991 pour la première édition Adam Biro, réédition ed. Cartouche, 2009

GOODMAN, *Langage de l'art*, Fayard, 2011

KITTLER Friedrich, *Médias optiques, Cours berlinois*, ed. L'harmattan, 1999 pour l'édition allemande, 2015 pour la traduction française

LYOTARD Jean-François, *Discours-Figure*. Ed. Klincksieck, Paris, 1974

MITCHELL, William.J.T., 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, trad. par Maxime Boidy et Stéphane Roth, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

MITCHELL, William.J.T., 2005, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, trad. par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, *Que veulent les images. Une critique de la culture visuelle*, Dijon, Presses du réel, 2014.

POUILLADE Frédéric, *Représentations factuelles*, ed. du cerf, 2020

QUIROS Kantula et IMHOFF Aliocha (sous la dir. de), *Géo-Esthétique*, ed. BP42, Parc St Léger, ESACM, ENSA de Dijon, Le peuple qui manque, 2014.

RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, ed. La fabrique, 2000

RANCIERE Jacques, 2019, *Le travail des images. Conversations avec Andréa Soto Calderon*, les presses du réel

WARBURG Aby, *L'atlas Mnémosyne et Fragments sur l'expression*, ed. l'écarquillé, 2012 et 2015 pour l'édition française

WARBURG Aby, *Le symbolisme comme détermination du périmètre*, Archives de l'Institut Warburg, WIA III.45.1

Revue

Dépeindre, revue DITS n°7, automne-hiver 2006, ed. musée des arts contemporains Grand-Hornu

Article

KNAPE Joachim, « Les formules du pathos selon Aby M. Warburg », *Littérature* n°159, Armand Colin, 2008

SUR L'OBSERVATION

CRARY J., *Technique de l'observateur. Vision et modernité au XIXe s.*, ed. Dehors, 2016

DASTON Lorraine et GALISON Peter, *Objectivité*, ed. Les presses du réel, 2012

GIBSON J. James, *Approche écologique de la perception visuelle*, ed. Dehors, 1979 pour l'édition originale et 2014 pour l'édition française

GOFFMAN Erving, 2013, *Comment se conduire dans les lieux publics : notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, coll. "Études sociologiques", Paris, Économica. – CDSS Cote : 302.4 GOF

Revue

L'observation et ses angles, revue « Espaces et sociétés » 164-165, ed. érès, toulouse, 2016

Articles

GEERTZ, C. 2003 « la description dense. Vers une théorie interprétative de la culture ». Dans D. CEFAL *L'enquête de terrain*, Paris, ed. La découverte.

A PROPOS ET AUTOUR DU PAYSAGE

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, ed. puf, 1989

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1998

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre*, ed. Verdier, 2004,

articles

LASSUS Bernard « Inventive Analysis », *The Landscape Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998

AUTRES

LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973

CUECO Henri, *120 paysages que je ne peindrai jamais*, ed. Pérégrines, Le temps qu'il fait, 2005

Ets. Decoux, Quelque chose a bougé. La double épreuve de la photographie, ed. La lettre volée, 2016

LOUAPRE Muriel, MARCHA Hugues, PIERSENS Michel (sous la dir. de), *La poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ed. Epistemocritique, 2014

MUÑOZ Vicente, *Les formes qui se déforment. La topologie*, coll. Le monde est mathématique, Institut Henri Poincaré, 2010, 2013 pour la traduction française

KOOLHAAS Rem et MAU Bruce, *S,M,L,XL*, ed. The Monacelli Press, 2000

BRECHT Bertholt, *Écrits sur le théâtre*, trad. de J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1972

Bibliographie complémentaire

ICONOLOGIE, ESTHETIQUE, ETUDES et METHODES VISUELLES

ADORNO Théodor W., *Théorie esthétique*, ed. Klincksieck, 1996

AUGE Marc, DIDI-HUBERMAN Georges, ECO Umberto, *L'expérience des images*, INA editions, 2011

AGAMBEN Giorgio, *La puissance de la pensée*, ed. Payot et Rivages, 2006 pour la traduction française.

ALEXANDER Christopher, *Notes sur la synthèse de la forme* [1964], Dunod, 1971

ALLOA Emmanuel (Ed.), 2015, *Penser l'image – Volume 2 – Anthropologies du visuel*, Dijon, Presses du réel.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.

- ARNHEIM Rudolf *Dynamique de la forme architecturale*, trad. M Schoffeniels et G Van Cauwenberge, Bruxelles, Mardaga, 1986
- BAZIN Philippe, *Pour une photographie documentaire critique*, Créaphis editions, 2017
- BELTING Hans, 2001, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
- BERTHO Raphaëlle, *La mission photographique de la Datar. Un laboratoire du paysage contemporain*. ed. La documentation française, 2013
- BERTIN Jacques, *Sémiologie Graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, EHESS, 2013
- BONNIN Philippe, *Images habitées, photographie et spatialité*, ed. Creaphis, 2006
- BONNIN Philippe, « Notes pour un abrégé de topologie humaine », in Villanova Roselyne De (dir.) *Conjuguer la ville : architecture, anthropologie, pédagogie*, Paris, L'Harmattan, 2007
- BOUDON Philippe, *Entre géométrie et architecture*, ed. de la Villette, 2019
- BOUDON Philippe, *Echelle(s)*, ed. Economica, 2002
- BOUDON Philippe, POUSIN Frédéric, *Figures de la conception architecturale, Manuel de figuration graphique*, Dunod, 1988
- BOUFTASS Saïd, *Le dessin d'observation*, ed. Alberti, 2011
- BOVIS Marcel, *La photographie de paysage et d'architecture*, Prisma, 1948
- BREDEKAMP Horst, *Les coraux de Darwin*, Les presses du réel, 2008
- CORSINI Silvio, LACOSTE Anne et LUGON Olivier, *La mémoire des images*, infolio, 2015
- DUCHET-SUCHAUX Gaston (sous la dir.de), *L'Iconographie : Études sur le rapport entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Le Léopard d'or, coll. « Cahiers du Léopard d'or, 10 », Paris, 2001.
- DUPRAT Annie, *Image et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, ed. Belin, 2007
- DURAND Jean-Pierre, *La représentation du projet, approche pratique et critique*, ed. de la Villette, 2003
- FONTCUBERTA Joan, *Manifeste pour une post-photographie*, ed. Actes Sud, 2022
- FRANCE Claudine de (sous la dir. de), "Pour une anthropologie visuelle : recueil d'articles", *Cahiers de l'Homme*, Mouton Éditeur/EHESS, 1979
- FRANGNE Pierre-Henry et LIMIDO Patricia (sous la dir. de), *Les inventions photographiques du paysage*, Presse universitaire de Rennes, 2016
- GARRIGUES Emmanuel (sous la dir. de), "L'Ethnographie", n° 109, *Ethnographie et photographie*, L'Entretemps, 1991.
- GARRIGUES Emmanuel, *L'écriture photographique: essai de sociologie visuelle*, L'Harmattan, 2000
- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, ed. La découverte, 1996
- GUILLERME Jacques, *L'art du projet. Histoire, technique, architecture*. Ed. Madaga, 2008
- HARPER Douglas, "Talking about pictures: a case for photo elicitation", *Visual Studies*, vol.17, n°1, Abingdon, Routledge/Taylor & Francis, 2002

- HOCHKNEY David et GAYFORD Martin, *Une histoire des images*, ed. Thames&Hudson, 2021
- INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, éd Zones sensibles, Bruxelles, 2011, version augmentée 2013
- JOLY Martine, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, ed. Nathan, 1994
- LHOTE André, *Les invariants plastiques* [1948], Hermann, 1967
- LHOTE André, *Traité du paysage*, librairie Floury, 1939
- LIPPS Theodor, *Cahier de traductions de Theodor Lipps*, par GALLAND-SZYMKOWIAK Milfred et DEPRAZ Nathalie, associé au numéro double spécial Lipps de la revue de Métaphysique et de Morale, 2017/4 et 2018/1
- MADLINE Laurence et BOUILLER Jean-Roch, *J'aime les panoramas*, ed. Flammarion, Musée d'art et d'histoire de Genève, Mucem, 2015
- MARESCA ,Sylvain, MEYER Michaël, 2013, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, coll. "Didact sociologie", Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MARESCA, Sylvain, 1996, *La Photographie : un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan. – CDSS Cote : 770 MAR
- MARIN Louis, *De la représentation*, EHESS, Gallimard, Seuil, 1994
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, 1998
- MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, puf, 1996
- MICHAUD Ginette (sous la dir. de.), *Toucher des yeux. Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, Études françaises, Volume 51, numéro 2, 2015
- MONDADA Lorenza, *Décrire la ville*, Anthropos, 2000
- NICOD Jean, *La géométrie dans le monde sensible* [1924], puf, 1962
- POUSIN Frédéric et DORRIAN Mark (sous la dir. de), *Vues aériennes. Seize études pour une histoire culturelle*, Metis Press, 2012
- POUSIN Frédéric (sous la dir. de), *Figures de la ville et construction des savoirs*, Editions du CNRS, 2005
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, ed. La fabrique, 2003
- RECHT Roland, *Le dessin d'architecture. Origine et fonctions*, éditions Adam Biro, 1995
- SÖDERSTRÖM Ola, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Payot, 2000
- SZENDY Peter, *Pour une écologie des images*, les éditions de Minuit, 2021
- VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Armand Colin, 2011
- VIGANO Paola, *Comment j'ai dessiné certains de mes desseins*, conférence donné à Paris Malaquais le 4/05/2008, cycle de conférence dessin et représentation : comment communique-t-on les idées ? ed. Paris Malaquais, 2009
- WARBURG Aby, *Miroirs de faille*, l'Écarquillé, 2011
- WARBURG Aby, *Fragments sur l'expression*, l'Écarquillé, 2015

Revues , catalogues, brochures

POUSIN Frédéric, KERAVEL Sonia, LOZE Marie-Hélène, *Les temps du projet au prisme de la photographie*, programme de recherche PHOTOPAYSAGE. Equipe AUSser/LAREP

Arrêt sur Images. Photographie et anthropologie. Ethnologie française 2007 /1 Vol. 37, puf.

Cartographies. Les carnets du Paysage n°20, Acte Sud et ENSP, Arles, 2010

Du dessin. Les carnets du Paysage n°24. Acte Sud et ENSP, Arles, 2013

Le parti pris du document. Communications n°71, ed. du Seuil, 2001

Plans et dessins. L'expression graphique des projets urbains, Urbanisme, ed. Villes et Territoires, Thierry Paquot editeur, 1997

Plans de villes : le pouvoir de l'image, Urbanisme n°215, Septembre 1986

Projet et Photographie, Les cahiers de la recherche architecturales, urbaine et paysagère. Dossier thématique n°5, coordonné par S. Keravel et F. Pousin, sept. 2019

Arrêt sur images : photographie et anthropologie , revue *Ethnologie française*, 2007/1 , vl 37, PUF (entièrement disponible en ligne sur Cairn.info

Cartes et Figures de la Terre, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, MNAM, 1980

Articles

LE BIHAN Loig, 2016, « De l'analyse iconographique à l'iconographie analytique : Une brève histoire de l'iconologie (picturale et filmique) ». *Pour une iconologie du cinéma : questions et perspectives*, Sep 2016, Montpellier, France. université Paul-Valéry- Montpellier 3, 2016

MEYER-KRAHMER Benjamin, « Mon cerveau est localisé dans mon encier. La pratique graphique de Charles S. Peirce », *Genesis* n°37 *Verbal – Non verbal*, 2013

PARVU Sandra, *Le rarement dessinable, La culture visuelle des paysagistes et sa contribution au projet urbain*. Revue des sciences sociales n°57, ed. Université de Strasbourg, 2017

POUSIN Frédéric, « Concevoir et visualiser : la représentation en question : les nouvelles images et la CAO », *Le carré bleu* n°2-3, 1986

POUSIN Frédéric (sous la dir.de), « Pouvoir des Figures », in *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n°8, Paris, Les Editions du Patrimoine, Mai 2001

RENAUD Alain, « L'image. De l'économie informationnelle à la pensée visuelle », *Revue Réseaux, Vers une nouvelle pensée visuelle*, volume 11, n°61, 1993

VOGEL Jérôme, « Du papier à la pensée chez Charles S. Peirce : le cas d'une tache », *Genesis* n°37 *Verbal – Non verbal*, 2013

Communications orales, journées d'études, colloques et séminaires :

GOMBRICH Ernst H., « Voir la nature, voir les peintures », *Les Cahiers du Musée National d'Arts Moderne*, vol.24, 1998

Explorations figuratives : les nouvelles visibilitées du projet, novembre 2015, ENSA Paris Belleville, UMR AUSser

Photographie urbaine: histoire, enjeux, fonctions de l'image, sous la responsabilité scientifique d'Alessandro Benetti et d'Hélène Jannièr, vendredi 8 février 2019 au Département d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Rennes 2, 8 février 2019

Rencontres RAMAU 2019, Séminaire exploratoire du programme scientifique 2018-2020,, De l'incertitude des savoirs aux nouvelles fabriques de l'expertise 24 janvier 2019 – 9h30-17h. Bâtiment Max Weber - SHS - locaux de l'UMR LAVUE, Université Paris Nanterre

Colloque international "Dessin, design, projet. Représenter et re-configurer les espaces ouverts". 23 et 24 mai 2019 à L'Ecole Nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette, Paris.

Séminaire une autre façon de raconter... la geste technique 30 et 31 octobre 2019. *Pourquoi photographier l'architecture ? La démarche d'Iwan Baan*, ENSAMarseille

Du témoignage au récit, 21 novembre 2019, ENSA Versailles

L'image performative, Journée d'étude, 14 novembre 2022, ENSA de Grenoble

SUR L'OBSERVATION

ARBORIO Anne-Marie et FOURNIER Pierre, *L'observation directe*, Armand Colin, 1999

CEFAI Daniel (sous la dir. de.) *L'engagement ethnographique*, EHESS, 2010

CEFAI Daniel (sous la dir. de) *L'enquête de terrain*, La découverte. 2003

COPANS Jean, *L'enquête ethnologique de terrain*, Nathan université, 1998

DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. oll. Anthropologie prospective n°3, Bruylant-academia, Louvain-la-neuve, 2015

LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Armand Colin, 1996

PENEFF Jean, *Le goût de l'observation*, La découverte, 2009

PERETZ Hanika, *Les méthodes en sciences sociales. L'observation*, La découverte, 2004

PIETTE Albert, 1996, *Ethnographie de l'action, L'observation des détails*, Paris, Métailié. – CDSS Cote : 306 PIE

THIBAUD Jean-Paul (sous la dir. de), *Regards en action : ethnométhodologie des espaces publics*, ed. A la croisée, 2002

ZEVI Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, éd. de Minuit, 1959

Articles

BOURDIEU Pierre, *L'objectivation participante*, Actes de la Recherche en sciences sociales, 2003/5 n°150, Le Seuil, 2003

CLIFFORD James, « Vérités partielles, vérités partiales », *Journal des anthropologues*, 126-127 *Formations et devenir anthropologiques*, 2011

PIVETEAU Jean-Luc, « l'observation directe du paysage et sa place dans la problématique de la géographie urbaine », *L'espace géographique*, tome 2, n°3, p.243-246, 1973

SOULÉ Bastien, « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales. », *Recherches Qualitative*, Vol. 27(1), 2007
ZASK Joëlle, « L'enquête sociale comme inter-objectivation », *Raisons Pratiques* n°15, EHESS, 2004

Communications orales, journées d'études, colloques et séminaires

MAULION Helen « Narrer l'expérience intime du terrain », colloque *À travers l'espace de la méthode : les dimensions du terrain en géographie*, Arras, 18-20 juin 2008 (téléchargeable sur internet).

A PROPOS ET AUTOUR DU PAYSAGE

ANTONIOLI Manola, JACQUES Vincent et MILON Alain (sous la dir. de), *Paysages Variations. Autours du paysage comme variation artistique*, ed. Loco, 2014

BAYARD Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, les éditions de Minuit, 2012

BERQUE Augustin, *Les Raisons du Paysage*, Paris, Hazan, 1995

BERTRAND Romain, *Le détail du monde. L'art perdu de la description de la nature*, ed. du Seuil, 2019

BESSE Jean-Marc, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, 2000

BESSE Jean-Marc, *Le Goût du monde*, Actes Sud, 2011

BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, ed. Parenthèse, 2003

BRISSON Jean-Luc (sous la dir. de), *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000

CHOUQUER Gérard, *L'étude des paysages, essais sur leurs formes et leur histoire*, Editions Errance, 2000

DAGOGNET François (sous la dir. de), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1982

DE BIASE Alessia, ROSSI Cristina, SOTGIA Alice et ZANINI Piero, *Paysages en récit. Pour une approche anthropologique de l'atlas des paysages de la Seine-Saint-Denis*, LAA Recherche, 2016

DELBAERE Denis, *Altérations paysagères. Pour une théorie critique de l'espace public*, ed. Parenthèses, 2021

DONADIEU Pierre, *La société paysagiste*, Actes Sud + ENSP, 2002

DONADIEU Pierre, *Les paysagistes*, Actes Sud + ENSP, 2009

FERRARI Frederico, *Paysages réactionnaires. Petit essai contre la nostalgie de la nature*, Rhizome, 2016

KERVAVEL Sonia, *Passeurs de paysages ? Une réflexion sur la transmission de l'expérience paysagère*, ed. Loco, 2014

KOHN Eduardo, *Comment pensent les forêts*, ed. Zones Sensibles, 2013

INGOLD Tim, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, ed. Dehors, 2017

JACKOB Michael, *Le paysage*. Coll. Archigraphy, ed. Infolio, s.l., 2013

LASSUS Bernard et ROGER Alain (sous la dir. de), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, 1994

LASSUS Bernard, *Mouvance. Cinquante mot pour le paysage*, Editions de la Vilette, 1999

- LE DANTEC Jean-Pierre (sous la dir. de), *Jardins et Paysages, Textes critiques de l'antiquité à nos jours*, Editions Larousse, 1996
- MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, ed. de la Villette, 2010
- MILANI Raffaele, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, Actes Sud, 2005
- MITCHELL, William.J.T., *Landscape and Power*, Second Edition, Chicago: University of Chicago Press, 2002
- NOGUÉ J. (dir.), *La construcción social del paisaje*, coll. Paysaje y Theoria, ed. Biblioteca Nueva, madrid, 2007
- NORBERT-SCHULTZ Christian, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Mardaga, 1981.
- OLLIER Christine, *Paysage Cosa Mentale*, ed. Loco, 2013
- POUSIN Frédéric, *Architecture et Paysage : le point de vue de la conception*, EHESS, 1997
- RANCIERE Jacques, *Le temps du paysage*, ed. La fabrique, 2020
- RITTER Joachim, *Paysage, fonction de l'esthétique dans le monde moderne*, Editions de l'Imprimeur, 1997
- ROGER Alain, *Nu et paysage. Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, 1978
- ROGER Alain, *Art et anticipation*, Carré, 1997
- ROGER Alain (sous la dir. de), *La théorie du paysage en France*, Champ Vallon, 1995
- TIXIER Nicolas (sous la dir. de), *L'ambiance est dans l'air : la dimension atmosphérique*, CRESSON, rapport de recherche, Programme Interdisciplinaire de Recherche Ville et Environnement, Ministère de l'Ecologie, 2011
- VON MEISS Pierre, *De la Forme au lieu : une introduction à l'étude de l'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2^{ème} éd. 1993, 1^{ère} éd. 1986.

Articles

- COLLOT Michel, « Horizon et structure d'horizon : entre Orient et Occident », dans *Les Carnets du Paysage* n°19, Actes Sud + ENSP, 2010
- DEAN Philippe, « Diderot, la figure et le lieu : de la théorie du paysage aux pastorales de Boucher », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 25 | 1998,
- MAROT Sébastien, « L'alternative du paysage », in *Le Visiteur* n°1, Société Française des Architectes, 1995
- MITCHELL, William.J.T., « Holy Landscape : Israël, Paletstine, ant the American Wilderness », *Critical Inquiry*, Vol. 26, N°2, 2000
- MONNET Jérôme, « pour une géographie du fluide et du flou ». *La géographie. Acta geographica*, n°1502 bis (hors série), p. 89 à 94, 2001
- PINSON Daniel, « Diffusion des modes de vie et brouillage des types architecturaux : une interrogation actuelle de la typologie », *Recherches sur la typologie et les types architecturaux*, sous la dir. de CROIZÉ J.-C., FREY J. P. et PINON P., L'Harmattan, 1991

Brochures et catalogues

LASSUS Bernard, *Paysages quotidiens, de l'ambiance au démesurable*, CCI, 1975

LUGINBHUL Yves et CROS Zsuzsa, *Méthodologie d'inventaire des paysages*, rapport pour la Direction de l'Architecture et de l'Urbanisme, Ministère de l'Équipement, CNRS/SEGESA, 1992

Paysage visible, paysage invisible, Les Cahiers de la Compagnie du paysage, Champ Vallon, 2008

Evolution et représentation du paysage de 1750 à nos jours, Festival d'histoire de Montbrison, actes du colloque du 28 Septembre au 6 Octobre 1996, 1997

Guide. Atelier « Paysage » en Île-de-France 2009-2011. Reveler (les figures du grand Paris), Préfigurer (des promenades urbaines aux regards d'artistes, Transformer (l'état d'esprit de nos projets d'aménagement, édition du Ministère de l'Écologie, du Développement durable des Transports et du Logement, 2011

Communications orales, journées d'études, colloques et séminaires

BERQUE Augustin, *De la constitution du sujet dans le paysage*, colloque international « Paysage et imagination », ENSA Paris La Villette, 2-4 mai 2013

SUR LA RECHERCHE

DAUTREY Jehanne (sous la dir. de), *La recherche en art(s)*, éditions mf, 2010

DELACOURT Sandra, SCHNELLER Katia, THEODOROPOULOU Vanessa (sous la dir. de), *Le chercheur et ses doubles*, ed. B42, 2016

HUYGUE Pierre-Damien, *De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*. Contre-temps, ed. B42, Paris, 2017

MANNING Erin et MASSUMI Brian, *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Les presses du réel, 2018

TALON-HUCHON Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, ed. puf, 2021

Conférences

DE SARDAN Jean-Pierre Olivier, « De l'amalgame entre analyse-système, recherche participative et recherche-action et de quelques problèmes autour de chacun de ces termes », Dans M. Sebillotte (dir.), *Recherches-système en agriculture et développement rural : conférences et débats*, 1996

AUTRES

LACAN Jacques, *Fondements*, 1964. *Fondements de la psychanalyse*, sur le site E.L.P. (sténotypie au format pdf).

