

5. La mise en scène paysagère - Les raisons du paysage – /p.140/

Le désert de l'identité

Si le cogito (« je pense ») cartésien peut être considéré comme le fondement ontologique de la modernité, ce n'est pas seulement parce qu'il symbolise un dualisme - entre la pensée et le monde, l'esprit et la matière, le sujet et l'objet - qui a rendu possible l'objectivation scientifique, source première de la transformation du monde sous l'effet des techniques modernes ; c'est aussi, et plus radicalement, parce qu'il a posé l'être du sujet dans l'absolu de sa propre affirmation de sujet. Néanmoins cet être, dont l'identité, à l'image de Dieu, transcende les contingences locales et conjoncturelles, a eu besoin de s'exprimer par des symboles concrètement inscrits dans l'étendue terrestre. C'est à sa manière qu'il l'a fait, en assimilant cette étendue à l'espace absolu où il se posait lui-même.

Le premier temps de cette assimilation correspond aux prémices de l'émergence du sujet moderne. C'est le mouvement par lequel, ainsi que l'a montré Panofsky¹, la perspective linéaire a /p.141/ réorganisé l'espace de l'image sous le regard d'un observateur unique et abstrait.

Dans un second temps, le sujet moderne - désormais défini comme tel - a entrepris de réorganiser l'étendue terrestre à l'instar de ses images, en deux dimensions. Ce fut l'invention et la réalisation des perspectives de la ville baroque, telles les avenues de Versailles, de Karlsruhe ou de Saint-Pétersbourg. **On n'omettra pas de noter que, si le sujet moderne n'a pas été l'inventeur des avenues en ligne droite - celles-ci étaient déjà présentes à Mohenjo-Daro, comme elles le sont à Pékin -, il est le premier à les avoir axées en toute liberté à l'égard de l'ordre cosmique des religions.** Point d'augures, de prêtres ni de géomanciens pour la définition de l'axe historique Louvre Champs-Élysées - Saint-Germain au XVII^e siècle ; mais seulement le geste souverain de son créateur, Le Nôtre (au nom du roi, certes). De même, au XVIII^e siècle, les inventeurs du *grid pattern* américain ont entrepris de carroyer tout un continent à l'image du papier quadrillé de leur table à dessin.

Dans un troisième temps, l'espace absolu du sujet moderne a investi la troisième dimension, laquelle, sans doute largement pour des raisons techniques, lui échappait encore. Ce fut - grâce à l'acier, au verre et au béton produits en quantités industrielles, sans oublier l'ascenseur - pour réaliser les parallélépipèdes parfaits du style international, qu'engendra le mouvement moderne en architecture. Désormais, l'espace absolu pouvait effectivement devenir universel, et, neutralisant la singularité des lieux réels, imposer des formes identiques aux quatre coins de la planète. *Partout la même chose - l'identité* absolue enfin /p.142/ réalisée dans toute l'étendue terrestre, et symbolisant ainsi l'auto-fondation du sujet moderne dans l'invariabilité de son être.

Tel fut le cours de la modernité. Or l'espace qu'elle imposait ainsi au monde n'est pas seulement contraire à toutes les traditions, massacreur de paysages et fatal à toutes les architectures vernaculaires ; c'est un espace *utopique* par essence, car négateur des lieux (ou *topos* veut dire « non lieu »), alors même qu'il ne peut se réaliser que dans des lieux concrets, à la surface de la Terre. C'est un espace purement quantitatif, alors même qu'il ne peut se concrétiser que qualitativement, par le biais de certaines matières, que travaillent et habitent certains êtres de chair, sous certaines formes, etc. C'est un espace absolu donc inappropriable, et inapproprié partout où il s'impose, alors même qu'on en fait l'objet et l'instrument de stratégies d'appropriation tout à fait réelles. C'est un espace dépourvu de prises, étranger à toute médiance comme à toute motivation paysagère, alors même qu'il s'exprime en des constructions qui s'insèrent forcément dans des paysages. Bref, c'est un espace insensible et insensé, dès lors qu'on l'extrapole de son abstraction foncière vers le monde réel.

Le prolongement de l'axe historique Louvre-Défense, à l'ouest de la Grande Arche, aura été l'occasion de mettre à nu l'utopie foncière de cet espace. En répétant, à trois siècles de distance, le même geste que Le Nôtre, ce prolongement ne fait plus que reproduire mécaniquement ce qui, jadis, fut un symbole de l'affirmation du sujet moderne. Nul n'a rendu plus sensible que Jean-Pierre Raynaud l'aspect caricatural et la stérilité de cette répétition. Dans le projet d'aménagement qui lui avait été /p.143/ demandé à titre consultatif, cet artiste a en effet proposé de réaliser une succession de rectangles blancs ou verts, évoquant un double clavier de piano ; ce sur une longueur de plusieurs centaines de mètres. On ne saurait incarner plus crûment cette itération de l'identité que l'axe lui-même symbolise déjà en tant que tel, dans son indifférence absolue aux époques et aux lieux qu'il embroche. Les touches de piano de Jean-Pierre Raynaud n'ont en effet strictement, absolument rien à voir avec Nanterre, le lieu concret de

¹ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 (1924).

leur éventuelle implantation ; elles sont purement abstraites, universelles, utopiques. L'artiste, certes, ne semble pas croire qu'elles pourraient être effectivement réalisées. C'est d'ailleurs en conscience explicite de son propre masochisme qu'il parle d'« espace zéro », de « moment zéro », de « table rase² », etc.

Ce n'est en vérité qu'au néant, à un mélange de cynisme et de masochisme, ou à la répétition machinale de l'identité que pouvait aboutir l'utopie de l'espace moderne.

Irréaliste et illocalisable par nature, cet espace, du reste, s'est contredit et défait dans le cours même de son effectuation, marquant ainsi la fin des Temps Modernes alors justement que la modernité prenait conscience d'elle-même comme telle.

Les boucles du paradigme

Dès le dernier tiers du XIX^e siècle, on se met à appeler « chromos » (abréviation de *chromolithographie*) les peintures de paysage de mauvais goût et sans originalité. À la même époque, la photographie commençait à /p.144/ permettre de reproduire des paysages avec exactitude et en grande série, tout en donnant à vérifier la légitimité des principes de la perspective linéaire. L'apparition de la notion péjorative de chromo dénotait, d'une part, la déchéance corrélative de la peinture de paysage dans l'illégitimité de l'inexactitude, et d'autre part son asservissement à des standards devenus routiniers.

La création picturale, dès lors, était vouée à s'affranchir des canons de la représentation qu'avait légitimés la Renaissance, et notamment à défaire la perspective linéaire. Tel fut le rôle de ce que l'on nomma paradoxalement l'art « moderne ». Paradoxe il y a en effet, car ce que cet art allait détruire, c'est bien ce qui, symboliquement, avait constitué l'armature de la modernité.

Personnage central dans cette recomposition du paysage, Cézanne a significativement retrouvé, par intuition, un agencement de l'espace pictural très proche de la « distance de profondeur » (shenyuan) du *shanshui* d'Asie orientale³. Dans cet agencement - qu'illustre par exemple *La Montagne Sainte-Victoire vue de la route du Tholonet* -, les parallèles tendent à rester parallèles au lieu de converger vers un point de fuite, et les plans sont étagés par juxtaposition, non point hiérarchisés à partir d'un unique point de vue. Celui-ci - le regard du sujet -se trouve ainsi convié à pénétrer dans l'image et à y vagabonder (ce qui est, on se le rappellera, le sens initial du mot « rêver »). Ce vagabondage sinueux d'un plan à l'autre, propice au rêve plutôt qu'au toisement, les paysagistes chinois l'ont comparé aux ondulations de la queue d'un dragon. /p.145/ De quel nouveau rapport, entre le sujet et le monde, la spatialité cézannienne est-elle donc la « forme symbolique » (pour reprendre l'expression lumineuse de Panofsky) ?

Pour le schématiser en quelques mots : *un rapport qui invalide la vision moderne* - celle qui, avec Descartes et Galilée, avait d'une part distingué ontologiquement le sujet individuel de son milieu, d'autre part institué le monde physique (celui de l'objet) en référent universel.

En effet, au XX^e siècle, les deux termes qui avaient défini le paradigme moderne classique - le pôle de l'objet et celui du sujet - se sont trouvés simultanément plongés dans un monde marqué par la complexité, les interactions, les interférences, les boucles d'effet en retour et l'autoréférence. Le dualisme n'est plus valable que jusqu'à un certain point, l'espace n'est plus absolu mais relatif, les lieux ne sont plus neutres mais qualifiés, enfin **le singulier participe de l'universel, et réciproquement**.

Ce dernier principe (autrement dit, l'idée qu'il ne peut y avoir de propositions universellement valides, donc de vérité absolue) se fonde logiquement dans le théorème d'incomplétude de Gödel⁴. Il est remarquablement illustré par la finitude de la biosphère et son interrelation avec les biotopes. La biosphère (le global) n'a en effet rien à voir avec l'espace universel auquel l'utopie moderne voulut assimiler l'étendue terrestre. C'est un système non indépendant, qui d'un côté participe de systèmes plus vastes (elle n'existe et ne se maintient par exemple que grâce à l'énergie du soleil), et qui d'un autre côté n'est rien sans les systèmes de moindre échelle que sont les biotopes (le local). Réciproquement, les biotopes /p.146/ supposent la biosphère. L'humanité, comme entité biologique, ne peut s'abstraire de cette relation, parce que celle-ci fonde sa vie même.

Cette évidence, qui procède des sciences de la nature, a pour homologue une autre évidence, issue des sciences humaines ; à savoir que les visions du monde sont relatives, et *qu'aucune* d'entre elles ne peut s'arroger l'universalité aux dépens des visions minoritaires. Les styles vernaculaires en architecture, par exemple, reposent sur des présupposés qui à leur échelle sont non moins justifiables que le style international ne le fut /p.147/ à la sienne ; c'est-à-dire relativement. Les visions du monde qui fondent ces présupposés ne sont jamais purement objectives, donc universellement valides ; chacune suppose

² Cité par Jean-Luc Daval et al., *Paris-La Défense : l'art contemporain et l'axe historique*, Paris/Genève, EPAD/Skira, 1992, p. 87 sqq.

³ Je reprends ici une thèse de Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.

⁴ Une paraphrase en français courant de ce théorème donne « Toutes les formulations axiomatiques consistantes de la théorie des nombres incluent des propositions indécidables » (autrement dit, un système ne peut être fondé que par référence à l'extérieur de lui-même). V. Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Paris, Inféodation, 1985 (1979), p. 19.

une subjectivité collective, enchâssée dans une médiance* particulière. Derechef l'humanité, comme entité sociale, ne peut s'abstraire de cette relation, parce que celle-ci fonde son existence même.

Tels sont les deux paradigmes - l'un écologique, l'autre phénoménologique - dont l'émergence, au XX^e siècle, a bouleversé les fondements de la modernité.

Dans l'homologie de ces deux paradigmes se dessine l'apparition d'un paradigme général, que l'on pourrait dire *écouménal*. Celui-ci implique une resymbolisation du monde, un réembrayage écosymbolique entre les deux moitiés - le monde physique et le monde phénoménal - qu'avait séparées l'alternative moderne. **Non qu'il soit question d'en revenir à une vision prémoderne**, antérieure au « désenchantement » (*Entzauberung*) dont parlait Max Weber, c'est-à-dire antérieure à la scission du sujet et de l'objet ; mais parce qu'aujourd'hui, tout en reconnaissant l'utilité de cette distinction, nous en concevons aussi les limites. De même que, pour le physicien, le réel ne peut être que « voilé⁵ », c'est-à-dire inobjectivable au-delà d'un certain point, mais objectivable en deçà, de même - tout en sachant que les ordres de grandeur concernés ne sont pas ceux de la mécanique quantique - nous concevons que le monde qui nous entoure n'est objectif que dans une certaine mesure : celle où il n'est pas construit par notre regard ; et qu'il est subjectif dans la mesure inverse. Comme on l'a vu au premier chapitre, poser la question du paysage est instructif et nécessaire à cet égard. /p.148/

Si l'on parle de resymbolisation et de réenchantement du monde, comme y invite effectivement, et de manière pressante, la montée de l'intérêt contemporain pour le paysage, ce ne peut donc être sur les bases d'un symbolisme à la chinoise, ni d'aucun autre modèle prémoderne (y compris européen). C'est parce que les connaissances mêmes qu'a permises la modernité, et elle seule, par sa quête de l'en-soi des choses, conduisent au-delà de ses alternatives ; et ainsi à reprendre en considération les modèles qu'elle avait uniformément classés comme traditionnels (donc faux par définition puisque rapportés à ses vérités prétendument universelles) ; mais cela, *cum grano salis*⁶. Il ne s'agit effectivement pas d'en revenir à la confusion prémoderne du subjectif et de l'objectif ; mais de dépasser cette nécessaire distinction pour mieux comprendre et mieux gérer l'unité trajective* de la réalité.

Autrement dit, c'est l'intelligence objective de la complexité du monde, non pas l'ignorance ou l'ineffabilité, qui peut aujourd'hui refonder les symboles dans le sens commun ; car, après trois siècles de modernité (beaucoup moins, certes, pour la majeure partie du monde), ceux-ci n'ont plus d'autres balises que la connaissance objective du monde lui-même, le surnaturel ayant épuisé ses enchantements. La nature est redevenue sacrée à proportion même de la connaissance profane que les sciences nous en ont donnée. Le grand mystère de l'Être, il s'origine, pour l'heure, dans les notions d'émergence ou de Big Bang, non dans les mythes de la Création ou du Tao ; mais il n'en est pas moins sacré pour autant. Du reste, si l'écologie, et au-delà d'elle l'astrophysique, ont rendu un caractère sacré à /p.149/ toute vie sur la Terre, ce n'est pas une raison pour se livrer aux chimères de l'écologisme profond... Modernes nous avons été mais ne pouvons plus être, prémoderne on ne doit pas redevenir pour autant !

Pour vivre aujourd'hui sur la Terre, les chimères parallèles de la superstition et du scientisme ne nous suffisent plus. Nous avons *écouménalement* besoin à la fois d'intelligibilité et de sensibilité du/au monde, de mise à plat explicative et de mise en profondeur axiologique vis-à-vis de la nature. De là cette convergence têtue - sur laquelle insistait déjà Humboldt, dans son *Cosmos* (1847-1848) - entre la recherche de la connaissance et le sentiment de la beauté du monde ; de là encore ces métaphores du sacré qui abondent dans le vocabulaire des scientifiques de nos jours. Comme le note par exemple Pierre Donadieu, « pour le naturaliste, la réserve (écologique) est assimilable à un sanctuaire religieux, lieu clos et protégé dont la fréquentation obéit à des règles initiatiques », ou encore « le marais est un modèle réduit du monde qui nous entoure⁷ ».

À la scientificité près, ces motifs rappellent fort les arcanes du fengshui et les mondes en petit du paysage à la chinoise, avec ses correspondances harmoniques. Outre la science, ils peuvent en effet motiver aussi bien la morale que l'art. C'est ainsi que l'oeuvre d'un Alan Sonfist - par exemple son *Time landscape*, à New York - n'est autre qu'une monumentalisation, c'est-à-dire un rappel au sacré, de l'histoire écologique et géologique de certains lieux, qu'il arrache de ce fait à leur neutralisation dans la spatialité moderne. Dans l'oeuvre de Sonfist, laquelle est ainsi proprement écosymbolique, les processus naturels se marient/p.150/ à la métaphore. Son *Naturels protectors* (Musée d'art contemporain de Montréal) comporte par exemple une petite forêt parmi les débris d'un missile Hawk éclaté. Les arbres grandiront, le métal se décomposera... Telle est en effet, dans la condition écouménale qui est la nôtre, la relativité de la mort et de la vie, de la nature et de l'artifice, des symboles et des écosystèmes.

⁵ Je reprends ici l'expression de Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel. Le regard d'un physicien*, Paris, Gauthier-Villars, 1979, *passim*.

⁶ *Cum grano salis* - avec un grain de sel. Expression latine tiré de *L'histoire naturelle* de Plinius. dans presque tous les cas on retrouve le verbe «prendre» au début de la chaîne recherchée, i.e. on devrait «prendre quelque chose avec un grain de sel», et en examinant les contextes de plusieurs cas on découvre que cette phrase signifie plus ou moins d'accepter ou de prendre une théorie, ou un concept, avec une certaine dose de méfiance. Dans les encyclopédies, la signification de «cum grano salis» revient à «avec un peu de sens commun, de discernement».

⁷ Pierre Donadieu, *Du désir de patrimoine aux territoires de projet*, thèse inédite, Université de Paris VII, 1993, p. 162.

Cette écosymbolicité de l'écoumène préexiste, bien entendu, à la conscience que nous en prenons aujourd'hui. Ce qui néanmoins distingue à cet égard notre époque des temps prémodernes et modernes, c'est que ceux-ci l'ignoraient inconsciemment ou délibérément. Elle ne pouvait donc en tant que telle y engendrer le sens du sacré ; lequel se référait en conséquence au divin, c'est-à-dire à des symboles renvoyant au surnaturel que celui-ci fût immanent pour les uns, ou transcendant pour les autres.

Cependant, si l'écosymbolicité de l'écoumène fonde à nouveau le sens du sacré, et ainsi réenchante le monde, c'est aussi parce qu'y jouent des motifs communs à la sacralité dans toutes les religions : la limite, et le rite. La limite, qui dans la symbolique religieuse est exemplairement traduite par le temple (ce mot dérive d'une racine *tem-* qui signifie couper, délimiter), autrement dit l'enclos sacré, est incarnée, dans le paradigme écouménal, par la finitude de la Terre. C'est en effet de cette limite cosmique et vitale que procède le sens de toutes les limitations que s'impose aujourd'hui l'activité humaine ; en particulier sous l'espèce des réserves, des parcs naturels et des écomusées, lesquels sont bien les temples écosymboliques de notre époque. Ces limites sont d'échelles diverses, et le franchissement de /p.149/ chacune s'accompagne de rituels spécifiques ; telle l'observance des règlements d'un parc naturel.

L'essentiel en ce qui nous concerne ne réside pas dans ces comportements localisés, toutefois ; mais dans la tendance générale de notre époque à reconsidérer la forme, aux dépens de la substance. Les rites, ces comportements réglés, sont des formes dans le temps. Les sociétés traditionnelles leur accordaient une attention extrême, sans trop s'interroger sur leur substance, cachée qu'elle était derrière les métaphores du mythe. On y observait les formes parce que c'était l'usage, voilà tout. La modernité, elle, s'est attachée à découvrir l'essence ou la substance derrière toutes les formes. Pour l'homme moderne, par exemple, il vaut mieux en venir tout de suite au fait (lequel est substantiel) que de s'attarder en formalités ; et pour le mouvement moderne en architecture, la fonction (qui est essentielle) subordonne la forme.

Aussi bien, la modernité a-t-elle peu respecté les paysages, qui sont d'abord affaire de forme. **À Tokyo par exemple, on a pu faire passer une autoroute au-dessus d'un monument comme le pont Nihonbashi** : la fonction de la première l'emportait sur la forme du second. Le paysage urbain n'entrait guère dans les considérations de l'époque (le début des années soixante)...

La réévaluation dont le paysage est aujourd'hui l'objet correspond à un basculement de priorité général, de la substance vers la forme. En cela, **le respect du paysage s'apparente au rite et au jeu, dans lesquels c'est la forme (la convention) qui prime, non la substance (le « pour de bon »)**. Au premier il se rattache par son aspect nécessaire (dans la mesure où son écosymbolicité le fonde en nature), au second par son aspect contingent (car, /p.152/ comme le jeu, il relève d'une astreinte librement assumée). Les formes du paysage, pour nous, tiennent aujourd'hui du sacré, car nous connaissons de mieux en mieux les limites qui, en dernier ressort, instaurent cette sacralité. Nous avons appris à les démultiplier avec la liberté cosmogénétique du jeu, c'est à-dire à les respecter comme telles tout en les franchissant quand nous le voulons - comme la ligne blanche au stade, les bords de l'image ou les signes d'envoi et de fin de la représentation. En boucle ou par commutation, en sinuant d'un plan à l'autre de la réalité...

L'environnement comme représentation

L'espace utopique où se fondait l'architecture du mouvement moderne commence à modifier notablement les villes dans l'entre-deux-guerres, et à les transformer par les reconstructions, les grands ensembles et les rénovations d'après la Seconde Guerre mondiale. Le mouvement bat son plein dans les années soixante. Or, dès la fin de cette décennie, se dessine une réaction qui prendra le nom de postmodernisme.

Le mot lui-même de postmodernisme est largement antérieur ; mais c'est dans l'architecture des années soixante-dix et quatre-vingt qu'il acquerra sa pleine signification. Essentiellement, il s'agit de réhabiliter la forme, qu'avait asservie le fonctionnalisme moderne. Retour de balancier : le postmodernisme architectural est allé très loin dans l'exaltation de la forme ; aux dépens de la fonction quelquefois, mais le plus /p.153/ souvent dans un jeu formel d'autant plus gratuit qu'il était simplement plaqué sur une structure fonctionnelle. Philip Johnson illustre ce basculement. Lui qui s'était fait connaître comme un chantre du style international (qu'il avait lui-même baptisé tel), aura aussi accompli le geste postmoderniste le plus significatif, en coiffant le gratte-ciel AT&T (1982, à New York) d'un toit qui évoque une commode de style Chippendale.

L'exaltation de la forme a en effet conduit le postmodernisme architectural à puiser délibérément dans le réservoir des styles passés ou étrangers les plus hétéroclites, élevant ainsi la citation et l'allusion au rang de principes. Ce procédé s'affiche comme tel, c'est-à-dire qu'il se distingue soigneusement de la simple imitation. **Dans la ville scientifique de Tsukuba, le Tsukuba Center d'Isozaki Arata, par exemple, inverse ironiquement le relief et les couleurs de la place du Capitole de Michel-Ange, à Rome.**

Or ce faisant, l'ironie postmoderniste n'aura en fin de compte que porté à son comble la tendance de fond de la spatialité moderne ; à savoir de neutraliser les lieux dans un espace universel. En effet, par définition, la citation décontextualise les formes qu'elle manipule. Elle les extrait de leur lieu d'origine pour les transposer arbitrairement dans d'autres lieux. La gratuité de cette délocalisation suppose et renforce la neutralisation des caractères propres au lieu d'accueil (sa médiance), et sa réduction à un simple rôle de support.

À ce titre, le postmodernisme peut être considéré comme une variante, sur le mode de l'ironie et de la futilité, de ce que le modernisme a tendu à imposer au monde sur celui du devoir. La règle de fer de l'identité - faire partout la même chose - y est /p.154/ simplement masquée par la permissivité de l'enveloppe formelle - faire en apparence n'importe quoi n'importe où, mais au fond la même chose.

La même chose, c'est-à-dire quoi ? D'aucuns, tel David Harvey⁸, diront sans ambages : du profit...

Du profit, certes ; mais les formes ne sont jamais neutres, et jamais réductibles à une fonction unique. Elles sont toujours symboliques, et par suite ambivalentes, comme le sont les symboles. En un sens, il est vrai que les formes du postmodernisme continuent la spatialité moderne ; mais dans un autre sens, elles la dépassent. Nonobstant leur gratuité, elles amorcent une reconsidération du lieu, laquelle est étrangère à la modernité ; car il est de fait qu'elles minent l'identité, en la dédoublant systématiquement de par leur ironie. Symboliquement, elles relativisent ainsi l'être du sujet.

Pour l'heure, nous sommes portés à n'envisager ces réalités nouvelles que dans les termes de la modernité. Ainsi le style néo-régional - celui qui consiste à bâtir des maisons neuves à la manière de la tradition vernaculaire - a-t-il pu apparaître comme un jeu de signes superficiel et illusoire à l'époque (les années soixante) où le phénomène a commencé de se répandre. En l'analysant sous cet angle sémiologique, on pouvait effectivement conclure qu'il n'y avait dans ces formes « Plus rien, sinon cette identité fuyante... Nous sommes à la conquête hédoniste de notre propre intériorité, celle si bien matérialisée par le pavillon individuel... L'économie est notre imaginaire, le rêve le lieu objectif de notre savoir⁹ ». Jugement certes justifié quant aux implications immédiates du phénomène, mais qui en ignore /p.155/ la dimension symbolique et historique profonde. Ces formes sont bel et bien les prémices d'un retournement, d'une réorganisation de l'écoumène. Ce sont bel et bien des écosymboles, des prises qui à terme (mais à terme seulement) démotiveront le paysage de la modernité, et qui donc appelleront d'autres structures socio-économiques. Serait-ce sur le mode ludique, elles ont déjà fait revivre maints villages de Provence, comme Mirmande, que la modernité avait tués. L'hédonisme des uns engendrant des besoins matériels, d'autres en assurent pragmatiquement l'intendance ; et ces nouvelles fonctions, de fil en aiguille, en attirent d'autres, instaurant en fin de compte des structures socio-économiques nouvelles.

Il y a là dans l'exemple de Mirmande un double retournement par rapport à la modernité. Le plus apparent, c'est qu'un village qui se mourait lorsque André Lhote le découvrit, petit à petit a retrouvé la prospérité. Le plus profond est le suivant : ici, ce n'est pas la réalité qui a précédé la représentation ; c'est l'inverse. André Lhote avait remarqué Mirmande avec l'oeil du peintre ; c'est un mouvement d'artistes qui est à l'origine de la renaissance du village ; et ce sont les schèmes arcadiens d'une « campagne inventée » qui ont motivé l'immigration de ses nouveaux résidents. Autrement dit, le Mirmande actuel est une représentation (un tableau de paysage) devenue environnement (un paysage grandeur nature).

Ce passage de la représentation à l'environnement est la forme écosymbolique d'une restructuration du rapport entre le sujet et le monde. Le sujet moderne, grâce notamment à la perspective, avait acquis la capacité d'objectifier la réalité du monde. **Le sujet /p.158/ postmoderne, lui, s'est donné celle de réaliser matériellement les motifs de sa propre subjectivité. Du miroir de son âme, il fait un environnement objectif. En d'autres termes, il a acquis la capacité de commuter le paysage en environnement.**

Les effets de cette commutation ne concernent pas seulement les régions pittoresques. C'est en fait l'ensemble de notre cadre de vie qui en porte les marques. Dans beaucoup de cas, il ne s'agit encore que de conservation ou de réhabilitation ; la forme ancienne y est perpétuée, même si la fonction a changé. Cependant, par-delà les futilités du postmodernisme, une attitude se répand, qui consiste à contextualiser les formes nouvelles, à les insérer harmonieusement dans le site, c'est-à-dire à les créer en référence aux formes voisines, dans l'esprit du lieu. **L'on insistera en ville sur l'urbanité, à la campagne sur la ruralité. Ou encore, on jouera sur les deux tableaux, dans l'ambiguïté qu'a engendrée l'éclatement - phénomène moderne - de la distinction traditionnelle entre ville et campagne.**

⁸ David Harvey, *The Condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁹ Sylvia Ostrowsky et Jean-Samuel Bordreuil, *Le Néo-style régional. Reproduction d'une architecture pavillonnaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 164.

Cet amalgame est particulièrement sensible dans ce qu'on a appelé aux États-Unis *edge city*¹⁰, et qui est un hybride de ville et de campagne, de quartiers résidentiels et de quartiers de bureaux, développés en grappes, indéfiniment, le long des axes routiers. Dans l'*edge city*, un moderne *escapism* (fuir la ville) s'est ainsi doublé d'un amoderne rattrapage du *rural non farm* (les activités de type non agricole situées à la campagne) par ce que la modernité avait institué en motif de l'hyper-urbanité : les bureaux. Désormais, il s'en crée en effet davantage dans ces zones anurbaines, mais pas rurales, que dans les *central business districts*. L'activité économique y rejoint la fonction résidentielle, /p.159/ qu'avait motivée le schème arcadien de la vie à la campagne. Certes, les paysages de l'*edge city* américaine ne sont pas ceux de la Provence ; mais ils partagent avec eux un même retournement de l'image en réalité géographique.

Le sujet postmoderne aménage en effet son monde comme le décor d'une pièce, dont il a imaginé les rôles et qu'il se regarde jouer. En vivant l'environnement comme un paysage, il a fini par mettre la réalité en scène, comme le sujet moderne l'avait mise en perspective. Il est passé de l'autre côté du miroir de Brunelleschi ... voire, comme l'écrivait Zéami à propos de l'acteur de nô, « à l'endroit de l'endroit qu'il regarde », *kensho no sho*¹¹.

La représentation comme environnement

Si le sujet contemporain se regarde lui-même dans le paysage, référant ainsi l'environnement à une représentation, ce n'est pas en tout point à la manière de la tradition aborigène, qui pratique le sien en référence au Rêve, ni à la manière de la tradition chinoise, qui dans la montagne voit les flancs du dragon, le *fengshui* dans le *shanshui*, et réciproquement. La maîtrise physique de la réalité, qui est le legs spécifique de la modernité, a en effet donné aux êtres humains la capacité de construire matériellement leurs mythes à un degré inconnu des sociétés du passé. Les métaphores de la subjectivité actuelle - ses « voir comme » - ne sont pas seulement poétiques ; ce sont de véritables *poièses*¹², des « créer comme », où l'image prend une réalité physique et pas seulement phénoménale. /p.160/

Autrement dit, le sujet postmoderne peut déjà dans une certaine mesure, et pourra de plus en plus substantiellement, créer les mondes qu'il imagine. Il peut commuter le paysage en environnement, comme il commute l'environnement en paysage. En d'autres termes encore, si la modernité a désenchanté le monde, mettant ainsi fin aux âges poétiques, elle s'achève en revanche sur les *temps poiétiques* où l'art n'engendre plus seulement nos façons de voir ou de représenter les choses, mais devient parousie (présentification physique) de l'imaginaire.

Pour simplifier, disons que ce passage de la poésie à la poièse a eu lieu dans le courant du XX^e siècle. Précisons immédiatement que, tout comme l'instauration du paradigme moderne classique ne s'est pas faite en un jour, que celui-ci possède de lointaines origines et qu'il n'a pas ipso facto supprimé nombre de réalités qui n'ont rien de spécifiquement moderne, de même le temps de la poièse des mondes n'en est qu'à ses prémices, procède de la modernité, et n'a pas d'un seul coup supplanté les réalités du monde moderne.

Ce passage de la poésie à la poièse a été pressenti par les futuristes italiens dès les premières années du XX^e siècle. Significativement, c'est un poète, Filippo Marinetti, qui lance le mouvement en 1909. Il s'adjoindra des peintres et des sculpteurs, comme Umberto Boccioni ou Giacomo Balla. Certes, en ambitionnant de faire entrer le spectateur dans le tableau lui-même, comme ils disaient, les futuristes en étaient encore largement à la métaphore. Ils anticipaient toutefois un courant qui n'a fait que se renforcer dans l'art du XX^e siècle : celui qu'illustrent le *happening* et le *land-art*, et dans lequel se /p.161/ brouille la distinction spatio-temporelle entre l'oeuvre d'art et l'environnement réel. Ces oeuvres, en effet, refusent les nets repérages - par exemple le cadre du tableau de paysage - que la modernité avait fixés entre l'espace-temps illusoire de l'art et l'espace-temps réel de l'environnement. Répudiant ces limites, le théâtre descend dans la rue, la sculpture bat la campagne, la peinture gagne la montagne...

L'on ne peut, pour autant, parler d'identification de l'oeuvre d'art à la réalité (ou réciproquement). Quelque part subsiste un déclic, une commutation de l'une à l'autre. Comme le symbolisa en 1917 l'oeuvre fameuse de Duchamp, l'urinoir (la trivialité du monde ambiant) ne peut devenir *Fontaine* (oeuvre d'art) que par un renversement. De même, il faut un dessillement particulier du regard pour découvrir, comme Akasegawa Genpei dans les années soixante-dix, un « sur-art » (*chô-geijutsu*) dans la quotidienneté du paysage urbain. Ce mouvement - **un peu à la manière situationniste** - s'est attaché à trouver au sein de la ville des objets qu'artialisait leur totale décontextualisation ; par exemple, à Tokyo,

¹⁰ Joel Garreau, *Edge city. Life on the new frontier*, New York, Doubleday, 1991.

¹¹ Sur le miroir que comportait l'appareil à construire la perspective de Brunelleschi, v. Martin Kemp, *The Science of art. Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990 ; sur Zéami (le grand auteur et théoricien du théâtre nô, 1363-1443), v. René Siefert, *La tradition secrète du nô* (traductions et commentaires), Paris, Gallimard, 1960. Les expressions *kensho no sho* et *riken no ken* (« le regard du regard éloigné ») sont employées par Zéami dans *Kakyô* (Le Miroir de la fleur) ; traduction du passage concerné dans Siefert, p. 119.

¹² Le verbe grec *poièin* (qui a donné *poésie, poème, poète*) signifie « faire, créer, agir, traiter, composer un poème ». *Poiësis* (d'où *poièse, poésie*) signifie « action, poésie ».

L'Escalier de Yotsuya, lequel devint « escalier pur » (junsui *kaidan*) parce que l'entrée où il menait avait été murée. Artistique en revanche (plutôt que sur-artistique) reste la décontextualisation à laquelle procède Christo lorsqu'il « emballe » le Pont Neuf ou garnit des îles de collerettes. La commutation reste néanmoins de même nature, qu'on la découvre dans la réalité elle-même (comme le sur-art d'Akasegawa), ou qu'on aménage la réalité pour la déclencher (comme les emballages de Christo). /p.161/ De même encore, c'est à une décontextualisation que se livrent Vérame et Lassus, par des voies opposées, le premier quand il couvre de violentes couleurs les falaises d'Ehi Kourné (au Tibesti), le second lorsqu'il peint des paysages sur les murs d'une cité ouvrière à Uckange (en Lorraine). Lassus empaysage la ville, tandis que Vérame dépaysage le désert; mais l'un et l'autre font oeuvre d'art *dans* l'environnement; et nul ne confondrait cet art avec l'environnement tel quel. L'oeuvre y proclame son extra-territorialité. Elle n'est pas le paysage.

C'est ainsi également qu'en dépit de leur appellation de « réalité virtuelle », les environnements de synthèse, que commencent à produire les techniques de manipulation des données /p.164/ sensorielles, ne sauraient en aucun cas être confondus avec le monde ordinaire ; cela bien que - à l'inverse des oeuvres de Lassus et Vérame - ils aient expressément pour but de donner l'impression que l'on se trouve dans un environnement réel. Il faut en effet, pour entrer dans ces environnements, un appareillage qui sort totalement de l'ordinaire. Certes, une fois revêtus le casque, les gants et mises en marche les séquences de réalité virtuelle, « on s'y croirait » quelque peu ; mais, même en supposant dépassée l'imperfection technique de ces environnements de synthèse - on n'est pas encore à la veille d'y faire vraiment l'amour ni une promenade au soleil d'avril -, reste la démarcation essentielle qui fait que l'on y entre, et qu'on en sort. /p.165/ Le casque voire les électrodes, en l'affaire, ne sont qu'une version récente de la fenêtre du Maître de Flémalle. Ce sont les bords du paysage, et ce que l'on voit à l'intérieur ne saurait être confondu avec la réalité voisine, la vraie¹³.

Cela n'empêche pas de penser, néanmoins, que le progrès technique permettra dans l'avenir de réaliser des environnements de synthèse toujours plus véraux, et d'autre part d'étendre ces environnements, dans l'espace et dans le temps, bien au-delà des locaux et des séquences où ils restent encadrés pour le moment. D'ailleurs la science-fiction, dans l'oeuvre d'un Philip K. Dick par exemple, a depuis longtemps imaginé des mondes où le simulacre en vient à abolir toute possibilité de retour au réel...

Effectivement, il se pose d'ores et déjà des questions fondamentales quant à nos références au réel. Philippe Quéau, par exemple, a montré jusqu'à quel point les techniques actuelles permettent de manipuler la transmission médiate de la réalité, par la télévision notamment¹⁴. Il est déjà possible de modifier l'image d'une réalité en cours d'enregistrement, c'est-à-dire de faire voir en temps réel (comme on dit), sur l'écran du téléviseur, autre chose que la scène saisie par les caméras. Par delà les collages qui, depuis que la télévision existe, permettent par exemple à nos Poivre d'Arvor d'« interviewer » fictivement des Fidel Castro reconstitués, nous sommes, par synthèse, à la veille de montrer, comme si elles se déroulaient réellement, des actions irréelles dans des simulacres d'environnement.

D'où une pressante question éthique et politique : à qui, et de quel droit, ce pouvoir de construire la « réalité » ? Comme le notait Jean-Michel Frodon à propos du salon Imagina¹⁵ : « Les /p.167/ mondes virtuels abolissent un dispositif fondateur : la coupure entre le spectateur et le spectacle (...) et les jeux de reconnaissance, d'identification et de distanciation qui l'accompagnaient. Ils modifient aussi le rapport entre le créateur et sa propre création. Au bout du compte, l'image virtuelle remet en cause l'idée même de l'« autre ». C'est-à-dire les bases de l'humanisme et de la démocratie. »

La vente des images et la mesure des vagues

Si spectaculaires que puissent être les réalités virtuelles, ce ne sont justement que des *spectacles*, ressentis comme tels; c'est-à-dire comme un monde de fiction, distinct du monde réel. Nous n'en sommes pas encore à penser que l'image de la chose est la chose objective, même si, de la physique des particules à la télédétection et aux médias, les techniques de traitement de l'image exercent un rôle toujours plus indispensable dans notre rapport à la réalité¹⁶. Ces techniques ne sont pas neutres, certes, mais elles n'ont de sens qu'une fois replacées dans ce rapport, dont la généralité les dépasse. Pour n'en être pas le jouet - pour ne pas être pris dans leur monde fictif -, il faut et il suffit d'effectuer cette mise en rapport. C'est une question d'échelle ou de mesure ; au sens le plus général de ce dernier terme, à savoir « le sens de la mesure ».

En pratique, cette remise à l'échelle se fait souvent toute seule ; car le passage du monde réel au monde fictif exige une /p.168/ mesure concrète, comptable par tout un chacun. Pour s'en aller dans les « mondes de rêve » des parcs à thèmes comme Eurodisney, par exemple, c'est en vrais billets qu'il faut

¹³ On peut évidemment rêver de combiner ces manipulations avec l'ingestion d'hallucinogènes, pour aboutir à une confusion totale de la représentation et de l'environnement; mais là aussi, cela procéderait d'une décision qui démarquerait forcément le monde ainsi découvert du monde ambiant. Au-delà, nous sommes dans les univers inventés de la science-fiction.

¹⁴ Philippe Quéau, *Éloge de la simulation : de la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

¹⁵ Voir *Le Monde* du 18 février 1993, p. 28-29.

¹⁶ V. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

payer¹⁷. Le Biodôme de Montréal, avec un art remarquable, reconstitue quatre écosystèmes (l'estuaire du Saint-Laurent, la forêt laurentienne, la forêt tropicale et les rivages de l'Antarctide) ; mais il ne peut les maintenir que grâce à une machinerie dont la consommation d'énergie n'est pas moins remarquable, et mesurable à divers titres. À Wild Blue Yokohama (une plage d'intérieur construite en 1993 dans la baie de Tokyo), les vagues artificielles de Big Bay atteignent deux mètres de haut. Ce serait là de quoi surfer amplement, si Big Bay n'avait pas que 50 mètres de large sur 100 mètres de long. Qui confondrait ces vagues avec celles du Pacifique ?

Toutefois, l'aune qui permet de rapporter le simulacre à la réalité n'est pas toujours aussi évidemment comptable. L'essentiel est du reste qualitatif plutôt que quantitatif. Ce n'est pas tant pour leur manque d'ampleur que les vagues de Big Bay ne sauraient être confondues avec celles de Contis ou de Waimea ; c'est parce que l'on *sent*, que l'on *sait* bien qu'elles ne sont pas réelles. Cette distinction fait partie des évidences du monde ambiant, lesquelles se mesurent à une échelle infiniment plus complexe que toute programmation de l'illusoire ; et, non moins que la conscience des limites, c'est le sens de cette différence d'échelle dans la complexité qui permet, d'emblée, de départager le monde réel des mondes artificiels.

Cette différence, nous la ressentons inconsciemment, parce que justement la complexité du monde outrepassa les capacités /p.169/ de notre conscience. Elle l'outrepasse *ontologiquement* : à la racine même de notre être. En effet, dans la mesure où la réalité nous comprend comme sujets, la comprendre elle-même est une tâche infinie par principe - le principe de l'auto-référence. Il n'est d'ailleurs nullement fortuit que, de la logique à la biophysique, la question de l'auto-référence occupe une place centrale dans la pensée du XX^e siècle ; c'est que la soulève *ipso facto* le dépassement du paradigme occidental moderne classique, et de son schéma dualiste d'une conscience placée face à un monde objet.

En tant que sujet conscient, l'être humain ne peut en effet aménager le monde qu'au prix d'une réduction de sa complexité. C'est ce qu'illustre la dynamique prométhéenne de l'utopie moderne, dans sa tendance à réduire toute chose à la simplicité d'une règle identique. *A contrario*, les sagesses - orientales ou autres - qui relativisent la conscience du sujet, en montrant par exemple toute la complexité de la psychologie des profondeurs, tempèrent ou même annulent cette dynamique. Celle-ci est pourtant inhérente à l'humanité depuis ses origines, et il est aussi utopique de l'ignorer que de l'exalter comme l'a fait la modernité.

La question qui aujourd'hui se pose à nous est donc de trouver la juste mesure qui permette, à la fois dans l'espace et dans le temps, de préserver, sans s'y perdre, la complexité du monde. Il s'agirait par exemple de compenser la destruction des écosystèmes naturels en provoquant l'émergence d'autres écosystèmes, non moins riches en espèces animales ou végétales. L'humanité saurait les créer, comme elle a su jadis créer de nombreuses espèces domestiques. En la matière, la création devrait au moins égaler la destruction. /p.170/

Or cela, chacun le sait, l'organisation moderne du monde le permet moins que toute autre. D'où l'évidence : cette organisation doit être changée. Mais selon quels principes ?

Je restreindrai ici le problème à la question du paysage, tout en montrant que, contrairement à l'idée commune qui n'y voit que la surface des choses, le paysage, en tant que médiation constitutive du sens de l'écoumène (de sa médiance*), est l'une des clefs qui nous permettront d'avancer vers une solution globale.

Le paysage, on l'a vu, c'est le mode sensible de notre rapport à l'environnement, donc au monde ; et c'est justement ce rapport que l'utopie moderne a déréglé. Nous devons donc questionner ledit *mode sensible*, en l'abstraction duquel les autres questionnements de ce rapport n'auraient pas de sens.

Considérer la *médiation* paysagère nous impose dès l'abord une distinction capitale. Prendre en compte la sensibilité, *ce n'est pas donner carte blanche à la subjectivité*, qu'elle soit individuelle ou collective. La sensibilité, c'est en effet aussi une médiation : celle qui allie le monde objectif au monde subjectif. Elle suppose donc non moins - mais pas davantage non plus l'objectivité que la subjectivité. Prôner la seconde serait tomber dans un solipsisme par essence étranger à la médiation paysagère et à la médiance* dont celle-ci est constitutive.

Or la remise en cause du positivisme moderne, et corrélativement celle du fonctionnalisme technocratique dans l'aménagement de l'écoumène, risque de se traduire en une juxtaposition de solipsismes au sein d'un espace qui, derechef, serait celui de l'utopie moderne. C'est en ce sens que vont les tenants du geste individuel en architecture, hélas bien trop nombreux et trop /p.171/ bien en cour. Cette tendance est particulièrement marquée au Japon, où la favorise une idéologie qui a fait de la

¹⁷ Comme le soulignent pertinemment Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette, *Des Mondes inventés : les parcs à thèmes*, Paris, Éditions de la Villette, 1992, p. 77.

juxtaposition aléatoire un motif emblématique de l'identité nationale¹⁸. Ce qui en résulte, dans le contexte du libéralisme contemporain, n'est bien entendu qu'un dérèglement accru de la médiation paysagère inhérente à la médiance nipponne, donc à l'identité nationale.

Par d'autres voies, le risque n'est pas moindre en France. On peut en voir l'illustration dans les projets qui récemment furent demandés à des artistes, tel Raynaud, pour aider les urbanistes à concevoir le prolongement de l'axe Louvre-Défense, à Paris. En la matière, le mécénat étatique risque de favoriser directement la confusion d'échelle entre l'atelier de l'artiste (qui relève de l'individuel) et l'espace public de la cité. Or, imposer à la cité les fantasmes d'un seul - par exemple ces immeubles en forme d'arbres géants du projet Abakanowicz -, ce serait nier par définition la démocratie. Ce serait détruire la cité, en tant que communauté politique, et corrélativement décomposer encore un peu plus le paysage de la ville ; lequel est affaire de sens commun, non pas de gestes individuels. Si l'art, qui ouvre à l'absolu, est nécessaire à la vie de la communauté, celle-ci ne saurait pour autant vivre dans une oeuvre d'art; car ce serait, du fait même, abolir la *relation* sociale, qui entretienne la réalité. Autrement dit, ce serait poursuivre l'utopie moderne.

Après trois siècles d'individualisme moderne, en effet, le *sensus communis* ne va pas de soi. L'on ne peut plus l'atteindre que par le biais du dialogue et dans le respect de la démocratie. Or les notions mêmes de démocratie et de dialogue ont été bouleversées par l'évolution des techniques de l'information, en particulier /p.172/ celles de l'image¹⁹. Ces techniques permettent de manipuler l'opinion à un degré inconnu dans le passé. Elles investissent et dérèglent le champ des médiations qui, traditionnellement, permettaient de gérer l'écoumène dans le sens commun. Elles contribuent notamment, combinées à la facilité des déplacements matériels, à anesthésier le sens du lieu, qui est essentiel à la qualification des paysages. Quel peut être en effet l'esthétique paysagère d'une collectivité dont les membres ont constamment à l'esprit, ou devant les yeux, des images venues d'ailleurs, et qui, en vacances ou pour leur travail, ne cessent de fréquenter d'autres paysages que celui qu'ils contribuent à déterminer, comme citoyens et comme acteurs sociaux ? Le risque est grand que cela ne conduise à un foisonnement de références hétéroclites, et ainsi à uniformiser les paysages, en faisant n'importe quoi n'importe où - comme, on l'a vu, y a effectivement poussé l'idéologie postmoderniste en architecture. Certains pays, tel le Japon, en donnent déjà l'exemple²⁰.

À l'inverse, on ne saurait geler les paysages par une réglementation patrimoniale qui imposerait de maintenir ou de répéter toujours les mêmes formes issues de la tradition vernaculaire. On ne suspend pas le sens, et les sociétés vivantes ne peuvent pas ne pas transformer l'écoumène. Geler les paysages priverait le monde de sens non moins sûrement que d'y laisser foisonner des formes anarchiques.

Entre le Charybde de la décomposition et le Scylla de la momification, le paysage ne peut être géré que si notre société le traite enfin pour ce qu'il est: *une médiation génératrice de lien social, parce qu'elle donne à percevoir le sens du monde où nous vivons /p.173/ (l'écoumène*) et que la société ne saurait se maintenir dans un monde privé de sens.*

Cela implique un effort de recherche et de pédagogie d'autant plus urgent que la fin des « grands récits » de la modernité, en particulier celui du mouvement moderne en architecture, a laissé le paysage en déshérence. On ne sait plus comment y faire ; et c'est tant mieux. Par delà les « grands récits » et l'application machinale de leurs grandes recettes, cela nous somme en effet de comprendre comment chaque paysage s'est fait, comment il est né, comment il a fonctionné. En nous livrant à ce travail²¹, nous serons certainement mieux armés pour créer des mondes qui aient un sens, et qui vaillent d'y vivre.

/p.174/

¹⁸ V. Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993.

¹⁹ V. Debray, *op. cit.*, particulièrement le chapitre XII, et du même auteur, *L'État séducteur. Les révolutions médiologiques du pouvoir*, Paris, Gallimard, 1993.

²⁰ V. Kuma Kengo, *Jû-taku ron. Jû shurui no Nihonjin ga sumu jû shurui nojûtaku*, Tokyo, Tôsô Shupan, 1986.

²¹ C'est ce que Bernard Lassus, par exemple, appelle *analyse inventive*. V. son article « L'Obligation de l'invention » dans A. Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.