

4. Le paysage de la modernité - Les raisons du paysage – /p.103/

L'alternative moderne

La notion de paysage n'apparaît en Europe qu'au XVI^e siècle, c'est-à-dire au début des temps modernes. C'est là plus qu'une coïncidence : il y a en effet un lien organique entre le regard que les Européens allaient désormais porter sur le monde, et la manière dont leur civilisation, petit à petit, allait le transformer.

Cette « manière », c'est la modernité. Celle-ci ne s'est pas accomplie en un jour. En termes de spatialité, notamment, ses principes étaient déjà posés depuis plus de trois siècles, quand le mouvement moderne en architecture et en urbanisme, voici à peine plus d'une génération, leur a enfin donné leur pleine expression dans l'aménagement concret de l'écoumène.

Suivant les domaines, en effet, la modernité s'est manifestée plus ou moins précocement. Lobatchevsky (1792-1856), l'inventeur de la première géométrie non euclidienne - ce que l'on peut considérer comme les prémices d'une spatialité postmoderne - est né un siècle avant Le Corbusier (1887-1965) - lequel, en /p.103/ architecture, allait donner sa plus forte expression à la spatialité moderne. D'où la complexité du mouvement d'ensemble, et les confusions qui s'ensuivent à propos du terme même de « modernité ».

Ce terme, dit-on, a été employé pour la première fois par Baudelaire ou Théophile Gautier¹; mais les changements qui affectaient alors l'ambiance où ils vivaient n'étaient que le résultat d'un mouvement dont la dynamique s'est enclenchée à la Renaissance, et qui s'est institué en paradigme au XVII^e siècle. C'est celui-ci - *le paradigme occidental moderne classique* - qui constitue l'armature foncière de la modernité ; et c'est de là que découlent les changements qui ont engendré les paysages des villes et des campagnes contemporaines.

L'on peut illustrer ce paradigme par quatre noms : Bacon (la méthode expérimentale), Galilée (la confirmation du décentrement cosmologique anticipé par Copernic), Descartes (le dualisme sujet-objet), et Newton (l'espace homogène, isotrope et infini, autrement dit absolu). Pour le réduire à un principe, il s'agit de la découverte du monde physique en tant que tel ; autrement dit, le monde de la chose en soi, découplée de la subjectivité humaine.

Cette découverte révolutionnaire, qui allait engendrer les sciences et les techniques modernes, introduisait du même pas une fracture inouïe dans l'histoire de l'humanité : désormais, le monde physique - celui de la réalité intrinsèque des choses était posé indépendamment du monde phénoménal - celui de la réalité de ces mêmes choses pour l'homme.

C'est sur l'utilisation rationnelle du monde physique que s'est fondée la technique moderne ; d'où son efficacité incomparablement /p.104/ plus grande que celle des techniques prémodernes, toutes enchâssées dans le monde phénoménal. Efficacité, en particulier, dans la transformation de l'environnement, et par conséquent du paysage, c'est-à-dire du monde phénoménal.

Or, dans l'alternative moderne, le monde physique *n'est pas* le monde phénoménal. Le premier, c'est le monde où la planète Terre tourne autour de l'étoile Soleil ; le second, celui où le soleil tourne d'un horizon à l'autre, sur la terre ou sur la mer. Ce n'est que dans le second qu'il peut y avoir paysage ; mais le paysage n'est pas la vérité des choses.

D'où, à première vue, cette aporie ou du moins cette ambivalence inhérente au paysage moderne : il est né dans un mouvement qui pourtant le nie dans son principe même, et il évolue selon des référents qui, en tant que paysage, lui sont étrangers.

Mais n'y avait-il pas quelque raison plus profonde à la découverte simultanée du paysage et du monde physique ?

La découverte du paysage

¹ Il est en fait recensé pour la première fois en 1823, selon le *Petit Robert* (éd. 1992). Chateaubriand parlait déjà de « la vulgarité, la modernité de la douane et du passeport ».

En Europe, à la différence de la Chine, les représentations picturales du paysage ont précédé sa représentation verbale. Ce n'est que vers la fin du XV^e siècle qu'apparaît le néerlandais *landskap*. Dans les décennies suivantes se répandent les termes formés sur le même modèle dans les autres langues germaniques (*landschap*, *Landschaft*, *landscape* ...) où la structure du mot exprime l'idée de « configuration du terrain » -, ou sur un modèle un peu différent dans les langues /p.105/ latines (*paesaggio*, *paysage* (1549), *paesaje* ...) - où le suffixe ajouté à « pays » exprime l'idée d'un ensemble, appréhendé d'un seul regard. Les autres langues européennes suivront des schémas assez voisins, ou bien emprunteront les mêmes termes. Le russe, par exemple, a introduit à la fois *paysage* et *Landschaft*².

Ces mots sont donc apparus en littérature pour désigner quelque chose que la peinture avait auparavant découvert. Pareil retard n'est pas indifférent, si l'on a en tête le « logocentrisme » de l'Occident. Il pourrait en effet signifier que la raison européenne a eu quelque réticence à reconnaître cette réalité : le (tableau de) paysage, qui néanmoins s'imposait aux sens. Et si ce fut le contraire en Chine, cela n'est sans doute pas étranger au fait que la raison y est restée paysagère, plutôt que physicienne.

Quoi qu'il en soit, le paysage apparaît dans la peinture européenne vers 1420, en Flandre, littéralement par la fenêtre. Dans cette « *veduta* intérieure au tableau » - par exemple celle qui ouvre sur une ville, au fond de *La Madone à l'écran d'osier*, de Robert Campin, le Maître de Flémalle -, Alain Roger, dont je suivrai ici l'interprétation, voit « tout simplement, l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. Une telle soustraction - extraire le monde profane de la scène sacrée - est, en réalité, une addition : le "age" s'ajoutant au pays³ ... »

Serait-ce que la peinture, en Europe, n'avait auparavant jamais représenté de paysages ? Non, bien sûr. On cite souvent à ce propos certaines fresques pompéiennes, comme *Ulysse chez les Lestrygons* (1^{er} siècle av. J.-C.), où l'on voit des éléments de /p.106/ paysage : rochers, arbres, etc. De même certaines oeuvres byzantines, ou encore *La Fuite en Égypte* de Giotto, à Padoue (1306).

Cependant, ces précédents ont en commun de ne pas ériger en thème de l'image la représentation d'un environnement. La nature n'est là figurée qu'à titre accessoire et emblématique, l'essentiel étant l'histoire sainte, ou le mythe, qui motive la représentation. Pour que l'on puisse proprement parler de peinture de paysage, il faudra que ce soit la représentation de l'environnement lui-même qui devienne le sujet principal du tableau. Ce basculement ; ne s'est produit que dans le courant du XV^e siècle. Il suppose deux conditions.

La première est ce qu'on peut appeler avec Alain Roger la « laïcisation » des éléments du paysage, lesquels vont acquérir l'unité d'une configuration intrinsèque, alors qu'auparavant « soumis à la scène biblique, ils n'étaient que des signes, distribués, ordonnés dans un espace sacré, un *templum* qui, seul, leur conférait une unité. C'est pourquoi, au Moyen Âge, la représentation naturaliste n'offre aucun intérêt : elle risquerait de nuire à la fonction édifiante de l'œuvre »⁴. Notons en passant qu'il y a là une autre différence avec le paysage à la chinoise, lequel a au contraire intimement associé la représentation de la nature et l'édification dans les valeurs morales.

La seconde condition a été l'invention de la perspective linéaire, que les Florentins appelèrent *costruzione legittima*. Depuis la thèse classique d'Erwin Panofsky⁵, on sait que celle-ci a été la « forme symbolique » de l'émergence du sujet individuel moderne. Celui-ci, « toisant la chose⁶ », a ordonné sous son regard un monde désormais réduit à une collection d'objets /p.107/ descriptibles, mesurables et manipulables, vidés en principe de toute subjectivité. C'est ce que les philosophes appellent le « retrait du sujet » ; et ce retrait, ce recul, c'est ce que la perspective a symbolisé, avec ses profondeurs illusives et son point de fuite - la fuite réciproque du sujet et de l'objet dans les deux mondes incompatibles de l'alternative moderne. La « construction légitime », en effet, revendique de représenter les choses objectivement, telles qu'elles se présentent dans l'environnement (et la photographie, plus tard, lui donnera raison). Elle suppose, certes, l'oeil de l'observateur (le sujet), mais cela en retrait, *hors de la représentation de la chose*. Celle-ci, désormais, relève du monde de l'objet, et est à ce titre douée d'une substance intrinsèque. C'est d'ailleurs la raison profonde pour laquelle le paysage peint à l'occidentale a (longtemps) dû l'être exhaustivement, sans ces « blancs » que ménage la peinture chinoise : la substance de l'objet réclame en effet tout l'espace qui est le sien - cet espace détemporalisé où Descartes figera la « chose étendue », la res *extensa* définitivement distincte du sujet.

² Pour plus de détails sur ces questions lexicales, v. Jeanne Martinet, « Le paysage, signifiant et signifié », p. 61-69 dans C.I.E.R.E.C., Lire le paysage, lire les paysages, Université de Saint-Étienne, 1984. Il semble (thèse en cours de Catherine Franceschi à l'EHESS) qu'on soit passé en néerlandais du paysage grandeur nature au paysage-image, mais le contraire en français. Sur la précédente, en Chine, du texte sur l'image, thèse en cours de Song Zhengshi (EHESS).

³ Alain Roger, « Le paysage occidental, rétrospective et prospective », Le débat, n° 65, mai-août 1991, p. 14-28, p. 17.

⁴ Roger, art. cit., p. 16.

⁵ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 (1924).

⁶ L'expression est de Jean Beaufret, p. 23 dans ses *Entretiens*, Paris, PUF, 1984. Celui-ci l'emploie à propos de l'*intuitus* (regard) cartésien, ou moderne. Toiser exprime à la fois l'idée de mesure et celle de recul du regard, propres à l'objectivation moderne.

La mise au point de la perspective est à peu près contemporaine de l'apparition du paysage. Le mouvement s'amorce à la fois en Flandre et en Italie. Dans la première, il est illustré par Jan van Eyck (1390-1441), dans la seconde par Filippo Brunelleschi (1377-1446) et Leon Battista Alberti (1404-1472), parmi beaucoup d'autres. On peut considérer qu'il s'achève avec la fondation de la géométrie moderne par Gérard Desargues (1593-1662), qui évacue toute subjectivité de la théorie des projections, ou encore avec la publication du traité d'optique de Newton en 1704. /p.108/

C'est ainsi à double titre que les profondeurs de la perspective mettent la nature à distance : optiquement, l'oeil de l'observateur étant abstrait de la représentation ; et symboliquement, la position du sujet, désormais, transcendant l'objet. Là aussi, notons une différence fondamentale avec le paysage à la chinoise : dans celui-ci, la perspective s'ingénie au contraire à attirer l'oeil de l'observateur dans la représentation, et donc à ne pas abstraire le sujet de l'objet⁷.

Or si cette mise à distance de la nature, désormais objectivement toisée, permettait que le paysage apparût en Europe, elle rendait possible du même coup la naissance de la physique moderne. Celle-ci en effet, quoique dans un autre champ que la peinture, suppose la même objectivation fondatrice. D'ailleurs, à la Renaissance, ce sont encore les mêmes hommes - ainsi Léonard de Vinci - qui oeuvrent dans les deux champs. La découverte du paysage, qui est contemporaine de la révolution copernicienne, lui est en vérité homologue : elle a été la forme symbolique de l'émergence du monde moderne, ce monde objectifié dont - au prix d'un décentrement à la fois cosmologique et ontologique - s'est abstraite la conscience du sujet.

Cependant l'alternative moderne, qui s'instaurait en même temps et pour les mêmes raisons, devait tôt ou tard séparer l'art de la science. En principe, le divorce est chose faite avec *l'Opticks* de Newton : désormais le monde du peintre, c'est-à-dire le paysage, n'est plus celui de la cosmologie scientifique⁸. En fait, pendant longtemps encore, l'art et la découverte scientifique de la nature auront un rôle complémentaire ; mais d'une complémentarité trompeuse. Le dessin scientifique, par /p.109/ exemple les croquis géomorphologiques du géographe De Martonne, n'aura qu'un rôle subordonné à la science et ne sera jamais du grand art ; tandis que celui-ci, par exemple dans l'usage que les impressionnistes ont fait des théories de la lumière, ne reflétera que plus ou moins mythiquement la recherche scientifique.

De ce fait, le paysage lui-même se déchirera : entre l'image qu'en livre le peintre, d'une part, et d'autre part le paysage que des sciences comme la biogéographie se donneront pour objet, l'identité n'est plus que lexicale. Une partie du paysage sera attirée dans le monde de l'objet, une autre dans celui du sujet.

Tel sera en effet le destin paradoxal du paysage de la modernité : né avec celle-ci, celle-ci le décomposera.

La campagne arcadienne

Qui ne connaît ce tableau, que Poussin peignit en 1639, où l'on voit deux bergers antiques déchiffrer une inscription latine : *Et in Arcadia ego...* ? Inutile de relever que Poussin n'était jamais allé dans le Péloponèse (alors occupé par les Turcs), ni que les pâtres grecs ne lisaient pas le latin, ni qu'ils ne devaient pas être vêtus (ou dévêtus) à la manière dont Poussin les représente. Ce paysage en effet n'a que faire de la réalité, présente ou passée. Il relève, comme à l'autre bout de l'Eurasie les « huit paysages de la Xiang et de la Xiao », d'un territoire imaginaire : celui des schèmes de la sensibilité européenne. /p.110/

L'Arcadie, en effet, aura été l'une de ces figures emblématiques où cristallisent les façons de voir d'une culture et d'une époque. Propre à l'Europe classique, cette figure est néanmoins fille d'une tradition qui remonte à l'antiquité gréco-latine : celle de la pastorale⁹. Hésiode, Virgile ou Tibulle nous en ont laissé des images qui préfigurent la sensibilité paysagère des Européens modernes ; *mais préfigurent seulement* ; car ce n'est qu'après l'apparition du paysage que l'on a pu, en Europe, effectuer la transposition des thèmes bucoliques de la littérature vers la peinture (en faisant ici abstraction des prémices romaines que l'on a vues – *autre chapitre du livre*). Et ce n'est qu'à partir de là que, l'intertextualité pouvant désormais jouer dans tous les domaines de la représentation, sont apparus les schèmes de la campagne en tant que beau paysage.

Certes, Poussin ne représentait pas des environnements réels. Il ne faisait que s'inspirer d'un modèle, celui des campagnes italiennes qu'il connaissait. Mais là justement, dans cette inadéquation de l'image à la réalité historique, se découvre la motivation des regards de son temps. Les schèmes que l'on voit jouer dans *Les bergers d'Arcadie*, ce sont les mêmes qui, à cette époque, ont commencé à faire voir les

⁷ Cette question sera reprise au chapitre suivant.

⁸ Je suis ici l'interprétation de Martin Kemp, *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1990.

⁹ À ce sujet, v. Michel Conan, « Généalogie du paysage », *Le Débat*, op. cit., p. 29-42.

campagnes d'Europe *comme* si elles étaient celles de Virgile ou d'Horace, et ce faisant les ont instituées en paysages. Cela, peut-on dire, dans la mesure même où elles n'étaient pas ce que l'on y voyait.

Qu'étaient-elles donc, ces campagnes ? Le milieu de vie de la paysannerie, que celle-ci percevait à sa manière - celle du protopaysage. Mais celle qui la première a vu ces campagnes comme des paysages, c'est la gent cultivée, l'élite nourrie des églogues /p.111/ de Théocrite et aux yeux dessillés par les tableaux de paysage. Prise dans le paysage, devenue « classe objet¹⁰ » sous ce regard qui cherchait autre chose, la paysannerie n'a eu d'autre destin que de devenir invisible, ou de disparaître pour de bon¹¹.

Le second terme de cette alternative, c'est ce qui, en termes socio-économiques, a mené à la « fin des paysans¹² » dans les pays industrialisés d'aujourd'hui. Les effets en sont patents sur le paysage, considéré du côté de l'environnement objectif : tels sont ces arrachements de haies pour le remembrement, ces remplacements des granges de jadis par des hangars métalliques, etc., qui traduisent la modernisation de l'agriculture. La fin des paysans, c'est aussi dans une certaine mesure la fin du paysage.

Quant au premier terme - l'« invisibilité » de la paysannerie - cela concerne non moins directement la question du paysage, mais par l'autre bout : celui du sujet, c'est-à-dire le regard des classes dominantes. Celles-ci, de par la motivation paysagère qui les portait à chercher l'Arcadie en leur pays même, l'y ont recréée sous forme de parcs. Dans ces parcs, la paysannerie réelle était absente (sinon sous l'espèce du jardinier) ; mais cela n'empêchait pas, à l'occasion, de la mimer, ou plus exactement de lui substituer un double plus pastoral que nature.

C'est ainsi que les jardins anglais du XVIII^e siècle, comme Stourhead Gardens (dans le Wiltshire), expriment une vision des campagnes qui relève moins de l'environnement réel que de schèmes issus, d'un côté, de la littérature antique - les *Géorgiques*, les *Bucoliques*, etc. -, de l'autre des tableaux de paysage du XVII^e siècle - ceux de Poussin, le Lorrain et Salvator Rosa /p.114/ en particulier. Ces peintres avaient accompli une première assimilation paysagère - un « voir comme » -, entre la littérature gréco-latine et les campagnes italiennes du début des temps modernes. De là aux jardins comme Stourhead, un second « voir comme » a été accompli par les riches héritiers anglais qui, au XVIII^e siècle, avaient pris coutume de faire un « tour d'Europe ». Celui-ci leur permettait notamment d'aller voir sur place les paysages de l'Italie, qu'ils connaissaient déjà par le biais des images. Ainsi se formait dans leur regard un prisme à plusieurs dimensions, un schème d'intertextualité composant deux mille ans d'histoire, qui les poussait à réaliser, dans leurs parcs, ce qu'on ne voyait pas assez dans les campagnes d'Angleterre : un véritable paysage bucolique. Pendant ce temps, les campagnes réelles subissaient les profonds changements socio-économiques et paysagers de la seconde vague d'enclosures et de l'exode rural. À Stourhead, du moins, le paysage éternisait le temps du périple d'Énée...

On voit jouer la même logique - abstraire mythiquement, le paysan réel du paysage rural -, mais un degré au-dessus, au Petit Trianon. L'on sait que Marie-Antoinette s'y est fait aménager, à partir de 1774, un parc à l'anglaise avec un « hameau ». Mimant la rusticité avec ses murs en torchis, ses toits de chaume ou de tuiles plates, celui-ci permettait à la reine de jouer à la bergère. Elle y sera surprise, dit-on, par l'annonce de la marche du peuple sur Versailles, le 5 octobre 1789. Un peuple bien différent de celui, arcadien, dont elle avait joué à mimer les occupations...

En vérité les classes dominantes, ces institutrices du paysage, n'ont jamais cessé d' « inventer » la campagne¹³, et cela/p.115/ plus que jamais depuis que le développement des moyens de circulation rapide permet à un nombre croissant de non-agriculteurs, voire à de véritables citadins, de résider à la campagne, au moins pendant les vacances et les fins de semaine, mais souvent aussi tous les jours. Ne voit-on pas de nombreux Californiens prendre chaque matin leur avion personnel pour aller au travail à la ville ?

Ces citadins en campagne portent sur leur environnement un regard qui n'a plus rien de commun avec le proto-paysage des paysans de naguère. Pour eux, la campagne est *d'abord* un paysage. C'est pourquoi ils sont les plus acharnés à vouloir y préserver les signes de la ruralité : architecture rustique¹⁴, vieux puits avec pompe à main, etc. Inversement, ils s'opposent à la prolifération des marques de l'économie

¹⁰ L'expression est de Pierre Bourdieu, « Une classe objet », Actes de la recherche en sciences sociales, n°17-18, novembre 1977, p. 2-5.

¹¹ L'on reconnaîtra ici les idées de Raymond Williams, *The Country and the City*, Londres, Chatto and Windus, 1973. V. plus particulièrement son article « Plaisantes perspectives. Invention du paysage et abolition du paysan », Actes de la recherche... , op. cit., p. 29-36.

¹² L'expression, fameuse, est d'Henri Mendras, *La fin des paysans*, Paris, Colin, 1967.

¹³ V. Jean Viard et Michel Marie, *La campagne inventée*, Le Paradou, Actes Sud, 1977.

¹⁴ Le Datablock insère cette note qui n'est pas de l'auteur pour signaler que depuis la rédaction de ce texte au milieu des années 1990, cette vague néorégionaliste, déjà en perte de vitesse à l'époque, semble maintenant avoir presque totalement reflueé - on nous signale que les meubles de style ancien ne sont plus acceptés en dépôt vente où ils ne trouvent plus acquéreur - ; les motivations architecturales semblent s'être déplacées d'abord du terrain de l'identité (la fiction de l'authenticité) sur celui du contexte (qui ne nous épargna pas ses simulacres dérivés du pastiche) pour s'établir peut-être maintenant plus sur celui de la singularisation des sites. Nous interprétons cette phase provisoire comme une attention plastique portée à l'environnement, l'indice d'un retour au paysage, ce qui ne signifie pas un retour aux schèmes paysagers du passé. Bien plutôt, si nous devons être optimiste, il s'agira d'un déplacement vers des schèmes paysagers en train d'émerger du terreau de l'actualité historique - la reconstitution récente d'un quartier haussmannien de Paris en Chine (tour Eiffel comprise à l'échelle 2/3), conçue pour pas moins de 100 000 habitants, semble être l'indice parmi d'autres d'une mutation en cours des goûts mondialisés de nos contemporains - *les paysages se déplacent de multiples façons*.

moderne, qui enlaidissent le paysage : lignes à haute tension, panneaux publicitaires, etc. Ce sont eux les gardiens les plus fidèles du paysage rural, que jadis avaient matériellement élaboré les paysans. Ils n'ont néanmoins, le plus souvent, rien à voir avec le travail de la terre, et sont généralement des immigrés de fraîche date dans la société locale. Celle-ci est donc parfois réticente à leur égard. Cependant, les goûts de ces campagnards d'emprunt forment un courant majoritaire dans l'ensemble de la société, laquelle, en termes sociologiques, est presque totalement urbanisée. Ce sont leurs thèses paysagistes qui finissent généralement par prévaloir.

Ainsi l'Arcadie, que jadis inventa le regard des citadins, finit-elle de nos jours par s'imposer à la campagne elle-même, à la faveur de la disparition des paysans. /p.116/

La découverte de la montagne

La découverte de la montagne, en Europe, est liée à la modernité comme nous l'avons définie. Date symbolique à cet égard : le 28 juin 1492, l'année même où Christophe Colomb traverse l'Atlantique, Antoine de Ville, sur l'ordre de Charles VIII, gravit le mont Aiguille (2097 m), dans les Alpes du Dauphiné.

Certains auteurs ont vu dans cette entreprise l'acte inaugurateur de l'alpinisme. Elle est en effet moderne à divers égards : préparée minutieusement, accomplie grâce à de « subtils engins », contrôlée par huissier, elle brise les tabous de la tradition. Celle-ci réputait le mont Aiguille *inascensibilis*, et domaine de prodiges. Antoine de Ville y va voir de ses propres yeux, et voici ce qu'il en rapporte : « Pour vous parler de la montagne, elle a par le dessus, une lieue française de tour ou peu s'en faut, un quart de lieue de longueur et un trait d'arbalète de travers, est couverte d'un beau pré par-dessus et avons trouvé une belle garenne de chamois (...), il y a à monter demi-lieue par échelles et une lieue d'autre chemin et est le plus beau lieu que je vis jamais par-dessus¹⁵. »

La description qui mesure, et le sentiment de la beauté : ce texte comporte effectivement les deux ingrédients fondamentaux du paysage moderne.

Certes, la montagne existait auparavant, et les Européens en avaient déjà fait multiples fois l'expérience - pour ne rien dire du passage des Alpes par Hannibal et ses éléphants... Mais elle était perçue négativement, au travers de schèmes allégoriques /p.117/ où sa réalité disparaissait sous la légende. Philippe Joutard, qui a rassemblé un florilège édifiant à cet égard, résume cette perception sous les titres « la montagne interdite », « la demeure des dragons », « le purgatoire de glace », « une punition divine », « les montagnes maudites », « la route perdue », « la demeure du diable », « des monts épouvantables¹⁶. » Quand bien même on se serait réellement risqué dans la haute montagne, c'était dans une ambiance de légende. C'est ainsi que, selon la tradition, le roi Pierre d'Aragon, vers 1280, aurait fait l'ascension du mont Canigou (2785 m) - mais ce fut pour y découvrir un lac et un dragon tout aussi mythiques l'un que l'autre¹⁷...

Tout n'était pas que légendes, cependant. Le « petit âge glaciaire », en provoquant la crue des glaciers, a effectivement entraîné l'abandon de certains habitats et appauvri encore les terroirs de montagne. La réalité de ces temps, les archives de Chamonix en donnent une idée pour le XVI^e siècle : « C'est un pauvre pays de montagnes stériles et où les glassiers et gellées demeurent en tout temps... Le Soleil n'y est pas la moitié de l'année... Le lieu est en montagnes froydes et inhabitables au point de n'y avoir aucune commodité de procureurs et avocats.... On y compte grand nombre de gens paouvres, tous rustiques et ignares... Aucun étranger ne veult y habiter¹⁸... »

Cette réputation désastreuse s'est maintenue, dans l'ensemble, jusqu'au XVIII^e siècle. Les images positives, certes, n'y sont pas totalement absentes ; mais, dans un tel contexte, elles ne sont que l'exception. Citons cette liste d'adjectifs que le recueil des *Épithètes françaises* de Maurice de La Porte (1571) donne à l'article « Mont ou Montaigne » : « Solitaire, bossu, /p.118/ caverneux, haut, pendant, chenu, inaccessible, eslevé, pierreus, droit, verdissant, roide, scabreus, inhabitable, reculé, herbu, raboteus, desert, aspre, vuide, cornu, infertile, sourcilleux, buissonnier, neigeus, separé, difficile, porte-ciel, eminent, secret, feuillu, rude, tournoiant, cailleüneus ou cailleboteus, descouvert, retentissant, vineus, inhospitable, espineus, enneigé, ombreus, vague, inegal, porte-nue, sublime, froid, dangereus, horrible, creus, aeré, precipiteus, forestier, nuageus, supreme, bocageus¹⁹. »

Sur ces plus de cinquante épithètes, une seule est laudative : « sublime », et encore n'a-t-elle pas le sens que nous lui donnons aujourd'hui ; car le romantisme n'était pas encore passé par là. Très probablement, « sublime » connote ici l'élévation, altimétrique autant que morale, plutôt que la beauté du paysage. Les

¹⁵ Cité par Philippe Joutard, *L'invention du Mont Blanc*, Paris, Gallimard et Julliard, Collection Archives, 1986, p. 34-35.

¹⁶ Joutard, op. cit., p. 17 à 28.

¹⁷ Joutard, op. cit., p. 35.

¹⁸ Cité par Yvonne Bellenger, « Les paysages de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVI^e siècle », p. 121-133 dans Yves Giraud (dir.) *Le paysage à la Renaissance, Fribourg* (Suisse), Éditions universitaires, 1988, p.122.

¹⁹ Cité dans Bellenger, art. cit., p. 131.

considérations de Pétrarque, au sommet du mont Ventoux dont il fit l'ascension en 1336, peuvent en donner une idée : l'important là-haut, ce n'est pas tant la vue des choses terrestres que l'on y découvre, c'est l'intériorité de la conscience. Et de citer Saint-Augustin : « ... les hommes vont admirer les hautes montagnes, les vastes flots de la mer, le cours immense des rivières, le tour des océans, les révolutions des étoiles - et ils désertent leur âme », puis Sénèque : « Rien n'est admirable en dehors de l'esprit ; rapporté à sa grandeur, rien n'est grand²⁰. »

Motivation morale, donc, plutôt qu'esthétique. Pétrarque n'avait pas encore le regard paysager... Antoine de Ville, lui, semble l'avoir eu déjà quelque peu. La Renaissance a en effet incontestablement commencé à regarder les montagnes pour elles-mêmes. Alors qu'auparavant la peinture ne les représentait que sous la forme stylisée d'escaliers de roc, leurs véritables /p.119/ formes s'ébauchent au XV^e siècle. Telle *La pêche miraculeuse*, de Conrad Witz (1444), où l'on reconnaît la chaîne du Mont-Blanc par-delà le Léman, les premiers contreforts du Chablais, le Salève et le Môle. Même si, d'ailleurs, l'exacte identification des lieux n'y est pas toujours possible, les paysages montagneux de Dürer, Bruegel l'Ancien et de bien d'autres livrent au regard des formes de montagnes tout à fait plausibles. Le voyage en Italie, devenu fréquent à la Renaissance, obligeait en effet les peintres de l'Europe du nord à voir de leurs yeux les Alpes, qu'ils devaient traverser.

Nous sommes loin encore, toutefois, de la fascination qu'éprouveront les romantiques pour les paysages alpestres. L'âge classique, d'ailleurs, semble s'être désintéressé de la montagne, peut-être parce que son irrégularité foncière cadrerait mal avec l'esprit du temps. John Evelyn, par exemple, pourtant connu comme l'auteur d'un plaidoyer pour la forêt, *Sylva*, écrit des Alpes en 1646 : « La nature a balayé toutes les ordures de la terre dans les Alpes, afin de former et de nettoyer la plaine de Lombardie²¹. » Au début du XVII^e siècle encore, Montesquieu, traversant les Alpes du Tyrol, est oppressé par cette vue qu'il juge dépourvue du moindre intérêt : « On est bien étonné, quand on quitte la belle Italie pour entrer dans le Tyrol. Vous ne voyez rien jusques à Trente que des montagnes ; (...) Tout ce que j'ai vu du Tyrol, depuis Trente jusques à Insprück, m'a paru un très mauvais pays. Nous avons toujours été entre deux montagnes. (...) On arrive de Trente à Bolzano, toujours entre deux montagnes²². »

Tout change dans le courant du XVIII^e siècle. On voit par exemple le nombre des voyageurs en Suisse doubler des années /p.120/ 1740 aux années 1750, alors que la progression était lente jusque-là²³. À l'origine de cet engouement: le succès de publications qui détaillent et chantent les particularités des Alpes, entre autres celles des « glaciers ». La plus célèbre est le poème d'Albrecht Haller, *Die Alpen* (1828). Cependant, sans décrire à proprement parler des paysages de montagne, puisqu'on n'y voit les Alpes que de loin, c'est le roman de Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitant une petite ville au pied des Alpes* (1761), qui par son immense succès va consacrer l'avènement de la montagne dans les sensibilités européennes.

Haller, fait significatif, était à la fois physiologiste, botaniste et écrivain. En effet, la découverte de la montagne est un fait de civilisation global : elle est à la fois esthétique, scientifique et morale. D'un côté, ce sont les prémices du romantisme : on goûte le mélange d'horreur et de plaisir que procure le spectacle de la nature alpestre, avec ses gouffres, ses torrents, ses forêts sombres et les crevasses de ses glaciers. Mais en même temps, l'on se pique de travaux scientifiques, telles ces mesures barométriques que relevaient les touristes anglais - William Windham par exemple, qui fut en 1741 l'un des premiers à découvrir la vallée de Chamonix. Il y a une étroite relation entre les débuts de l'alpinisme, les progrès des sciences modernes - en l'occurrence, la géologie surtout -, la découverte des paysages de haute montagne, et leur représentation picturale. C'est un médecin, le Dr Paccard, accompagné du guide Balmat, qui accomplit le 8 août 1786 l'acte fondateur de l'alpinisme moderne : la première ascension du mont Blanc, qui est réitérée l'année suivante par Saussure /p.120/ le géologue et physicien. Le peintre Bourrit, l'un de ceux qui ont fait connaître les paysages du massif du Mont-Blanc, est le contemporain de Paccard et de Saussure. Pierre Martel, l'auteur (en 1744) de la première vue connue de la vallée de Chamonix, rassemble à lui seul tous ces aspects : il est en même temps explorateur, dessinateur, naturaliste, ingénieur et cartographe²⁴.

La redécouverte des rivages marins

C'est un processus comparable qui s'accomplit à l'égard des paysages du bord de mer. Là aussi, à l'époque moderne, la découverte du paysage aura été un phénomène culturel d'ensemble, concernant les lettres et les arts autant que les sciences. Néanmoins, l'état initial diffère ; car l'Antiquité, romaine en particulier, léguait ici à l'Occident un héritage autrement plus positif et consistant que vis-à-vis de la montagne²⁵.

²⁰ Cité par Michel Conan, « Le paysage découvert du mont Ventoux », *Urbi*, VIII, automne 1983, p. 33-39, p. 35.

²¹ Cité par Joutard, op. cit., p. 28.

²² Cité par Alain Roger, *Nus et paysages*, Paris, Aubier, 1978, p. 124.

²³ Joutard, op. cit., p. 78.

²⁴ Joutard, op. cit., passim.

²⁵ . Pour tout le développement qui suit, je m'appuie sur l'ouvrage d'Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

Comme la campagne ou la montagne, la mer n'est bien sûr au départ qu'un proto-paysage, un espace sauvage dont l'esthétisation n'a pas encore eu lieu. Le rivage en marque l'orée. Cet espace est empreint d'ambivalence, comme l'est de son côté la forêt. Les Grecs redoutent Poséidon, le dieu de la mer, car celui-ci provoque les tempêtes et les tremblements de terre. Néanmoins, ils le révèrent aussi comme dispensateur de bienfaits, car il fait jaillir les sources et c'est lui qui a enseigné aux mortels l'art de dresser les chevaux. La civilisation grecque est largement fondée sur l'utilisation de la mer, et nombre de ses hauts lieux, tel le cap Sounion avec son temple dédié à Poséidon, /p.123/ occupent des sites qui figurent à nos yeux parmi les plus beaux paysages de la Méditerranée.

Ces hauts lieux de la religion grecque étaient-ils aussi des hauts lieux du paysage ? Et devons-nous déceler l'annonce d'une artialisation* des rivages marins dans cette légende où, de l'écume d'une vague, surgit Aphrodite, la déesse de l'amour et de la beauté ? Ce serait là, probablement, prêter aux Grecs d'autres yeux que les leurs...

Les Romains, du moins, semblent avoir apprécié les rivages pour des motifs assez voisins des nôtres, même s'ils ne disposaient à proprement parler d'aucun terme pour dire le paysage, donc pour le célébrer en tant que tel. Tacite, parmi d'autres auteurs, a vanté la beauté des rivages de la Campanie (l'actuelle baie de Naples), et beaucoup de riches Romains s'y sont fait bâtir des villas. De la sienne, à Capri, l'empereur Tibère pouvait admirer la courbe de la baie que domine le Vésuve...

Il est donc certain que les Romains ont connu et recherché une jouissance esthétique à la vue de ce que nous appellerions, nous, des paysages marins. Toujours est-il qu'ils ne les ont pas appelés « paysages » et qu'après eux, l'Occident allait s'en détourner pendant plus d'un millénaire. Alain Corbin²⁶ souligne à cet égard l'effet des images négatives que la chrétienté doit à la Bible. Les Hébreux, qui n'étaient guère navigateurs, et qui au contraire ont eu pour ennemis des peuplés de la mer, n'ont vu en celle-ci que l'effrayante indéfinition du monde avant la Création, la punition du Déluge, le monstre qui avale Jonas, etc. ; et à l'inverse, dans l'image qu'ils se faisaient du Paradis, au jardin d'Éden, il n'est question ni de mer ni de rivage marin. /p.124/

Après le démembrement de l'Empire romain et la fin du *mare nostrum*, l'insécurité des rivages méditerranéens ainsi que les déprises consécutives, qui y ont favorisé la malaria, n'incitaient pas l'Europe médiévale à jouir des bords de mer comme ont su le faire les Anciens. Et malgré tout ce que la Renaissance et les débuts des Temps Modernes doivent à la mer du point de vue économique et scientifique, c'est seulement au XVIII^e siècle que se déclenche l'esthétisation qui a fait de l'homme moderne un amateur de paysages marins.

À partir de 1750 en effet, les Européens, Anglais en tête, se mettent à redécouvrir les beautés du bord de mer, et petit à petit aussi les plaisirs de la plage. Comme pour la montagne, ce mouvement est inséparable du progrès des connaissances, et du reste il s'en donne largement prétexte. La géologie, avec l'étude des fossiles, va être l'un de ses plus puissants moteurs. Il n'est pas jusqu'au bain de mer qui, du moins à ses débuts, ne soit affaire d'hygiène et même de cure : c'est pour prévenir la phtisie que l'on « trempe » les jeunes filles, et c'est à cet effet que l'on institue les maîtres « baigneurs »...

Ce mouvement de découverte est analogue, et à peu près concomitant, à celui qui a dévoilé aux Européens les attraits de la montagne. Cependant, à la différence des paysages de montagne, vis-à-vis desquels le classicisme aura été un temps mort, l'élan qui s'amorce à la Renaissance n'a pas connu de répit en ce qui concerne la mer. Celle-ci était en effet trop directement liée à l'essor matériel de la civilisation européenne moderne. Aussi bien, le XVII^e siècle peint-il des scènes de ports de mer - ainsi le fameux *Port de mer au soleil couchant* de Claude le Lorrain (1639) -, des /p.125/ navires, des rivages animés par la vie des pêcheurs - comme dans *la Plage de Scheveningen*, de Simon de Vlioger (1633).

Il est souvent possible de reconnaître dans ces oeuvres - particulièrement dans le *Port de mer* du Lorrain - les effets d'un prisme homologue à celui qui, vers la même époque, a fait voir les campagnes de l'Europe classique sous un jour arcadien. L'on sait d'ailleurs que le même Lorrain fut d'abord plutôt un peintre de marines avant de préférer les paysages bucoliques. En effet, ce sont les mêmes références à la mythologie des Anciens qui animent et dirigent le regard classique dans l'un et l'autre genre ; et dans les deux cas, ces schèmes de représentation seront plus tard pareillement battus en brèche par le dévoilement d'autres paysages, sous le regard romantique. D'ailleurs, le paysage du bord de mer en tant que tel - c'est-à-dire vu pour autre chose que des scènes de pêche, par exemple comme dans les *Falaises de Rügen*, de Caspar David Friedrich - est peut-être même une découverte liée au romantisme. À ce titre, c'est un parent du paysage de la haute montagne, et il participe du même mouvement qui a poussé l'Europe moderne à reconnaître et à esthétiser l'espace sauvage.

La beauté de la nature sauvage

²⁶ Op. cit., Introduction.

C'est néanmoins hors d'Europe, dans le Nouveau Monde, que le regard occidental moderne a opéré le plus délibérément cette esthétisation du paysage sauvage, qui décomposait les schèmes classiques du sentiment de la nature²⁷. /p.126/

Ce mouvement, comme pour la découverte de la haute montagne et celle des rivages marins, est inséparable de la montée du romantisme ; parenté d'autant plus évidente que, pour ce qui est de l'espace sauvage, il y a filiation plutôt que concomitance vis-à-vis du romantisme. En effet, l'esthétisation du *wilderness* ne devient la marque de la culture américaine que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et l'on peut dire qu'elle n'a atteint sa pleine expression qu'au XX^e siècle, avec les paysages du genre western au cinéma.

Cette esthétisation du *wilderness* est d'autant plus remarquable qu'il s'est produit à cet égard un véritable retournement dans les mentalités américaines. Les premiers colons puritains ont eu de la Nouvelle-Angleterre une impression beaucoup plus négative que celle des catholiques latins en Amérique du sud, au Brésil en particulier²⁸. Pour eux, la sauvagerie des nouvelles terres n'était nullement paradisiaque, bien au contraire. C'est proprement l'enfer (*a hellish wilderness*) qu'y voit Mary Rowlandson, dans son célèbre récit de captivité chez les Indiens, *The Sovereignty and goodness of God*, publié en 1682²⁹. Cet espace est hanté par des démons cruels, les Indiens, dont les fêtes « font réellement ressembler les forêts d'Amérique à l'enfer ». Le nouveau continent est un « pays inculte, sauvage, immense et désert et aux sinistres marécages où les Amérindiens "rôdent", "rugissent", "hurlent" et "causent des ravages" ». Il est aussi question de « bowling wilderness » dans *Edgar Huntly*, de Charles Brockden Brown, encore à la fin du XVIII^e siècle.

Les Américains ne pouvaient cependant voir indéfiniment sous un jour négatif ce qui, peu à peu, allait devenir la garantie /p.126/ et même le fondement de leur identité³⁰. Si en effet la dimension temporelle leur était refusée - puisque celle-là soit les rattachait à l'Europe, dont ils voulaient s'affranchir, soit les posait en intrus vis-à-vis de l'autochtonie indienne -, en revanche la dimension spatiale des nouvelles terres était spécifiquement leur. Tel est en effet le sens de la « frontière », ce véritable mythe fondateur de l'identité américaine³¹.

Corrélativement était valorisé l'espace sauvage, dont l'existence, par définition, engendrait celle de la frontière. Ainsi lié à l'identité américaine, ce dernier allait cristalliser en schèmes originaux l'influx que, par ailleurs, le Nouveau Monde recevait de l'Europe romantique. Le courant transcendantaliste, qu'illustrèrent dans la première moitié du XIX^e siècle les noms d'Emerson et de Thoreau, doit sans doute beaucoup à Rousseau, à Herder et au romantisme anglais ; mais la vigueur de ses motifs lui vient spécifiquement de la nature américaine. Cette référence identitaire déborde le champ de l'éthique, pour devenir proprement esthétique avec la peinture de paysage, comme dans l'oeuvre de Thomas Cole (1801-1848) et l'école de la vallée de l'Hudson.

Toutefois, il s'agit là encore d'une partie du Nouveau Monde marquée déjà par la présence de la civilisation. Ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que la nature vraiment sauvage, le *wilderness* d'au-delà de la frontière, sera esthétisé en tant que tel. Plus qu'esthétisé, en vérité : exalté par opposition à la présence humaine, dans une virginité dont la préservation, pour la première fois au monde, allait devenir objet d'institution légale avec la création du parc national de Yellowstone, en 1872. /p.128/

L'expression même de « parc national » est doublement révélatrice. Elle allie d'abord l'idée de nature à celle de nation (ce qui d'ailleurs retrouve l'étymologie, car ces deux mots ont la même racine que *nascor*, naître). Disposés çà et là dans l'immense territoire des États-Unis, les *parcs nationaux* seront désormais des môles qui, à la fois, défendront l'espace sauvage et assiéront l'identité américaine dans cet espace. Parallèlement, la délimitation spatiale dont ils font l'objet en tant que *parcs* (ce terme signifie à l'origine « clôture ») les institue comme beaux paysages aussi sûrement que, jadis, la fenêtre institua le paysage

²⁷ V. Max Oelschlaeger, *The Idea of wilderness, from prehistory to the age of ecology*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991.

²⁸ V. par exemple Roberto Da Matta, « Autour de la représentation de la nature au Brésil : pensées, fantaisies et divagations », p. 117-137 dans Dominique Bourg (dir.), *Les sentiments de la nature*, Paris, La Découverte, 1993. La nature de l'Amérique du nord, au climat moins clément que l'Amérique latine, a de manière générale - au-delà des différences de culture entre protestants et catholiques, anglophones et francophones - été perçue d'abord sous un jour peu favorable, et même, au Canada, franchement défavorable. Au Québec par exemple, la toponymie francophone est d'autant plus péjorative qu'il s'agit de régions restées davantage à l'état naturel : « les noms de lieux qui évoquent la peur et le malheur (NDLA: comme « lac du Carnage », « lac Malheur », « lac Méchant », « lac de la Misère », « ruisseau de la Pauvreté », etc.) se superposent presque parfaitement aux parcs et réserves du Québec. Ils appartiendraient donc à un univers sauvage, à la nature », selon l'hypothèse de Francine Adam, « Des noms et des lieux. La médiation toponymique au Québec et en Acadie », mémoire inédit du DEA de Géographie et Aménagement, Université de Paris IV, juin 1993, p. 46. Dans les romans canadiens anglophones, le Nord, avec sa « frontière », n'exerce en rien une fascination homologue à celle de l'Ouest pour les États-Unis. V. Gaile McGregor, *The Wacousta syndrome. Explorations in the Canadian landscape* (NDLA: le « landscape », néologisme de McGregor, est le paysage qui se dégage de la littérature), Toronto, University of Toronto Press, 1985.

²⁹ V. à ce sujet Carroll Smith-Rosenberg, « La femme-sujet, sa prise de pouvoir dans la constitution de l'identité américaine », p. 232-252 dans Lue Bureau, Jean Ferrari et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *La Rencontre des imaginaires entre Europe et Amérique*, Paris, L'Harmattan, 1993. Les citations de ce paragraphe sont extraites du même article, p. 237 et 246.

³⁰ V. Roderick Nash, *Wilderness and the American mind*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1973.

³¹ Quant au rôle qu'a joué à cet égard la thèse de Frederick Jackson Turner sur la frontière (1893), v. Michel Conan, « La nature, la religion et l'identité américaine », p. 175-195 dans Bourg, op. cit.

dans l'oeuvre du Maître de Flémalle, ou que, plus généralement, le tableau de paysage est défini par son cadre.

À Yellowstone et dans ses nombreux successeurs, tout à la fois parcourue et nationalisée, la beauté de la nature acquiert force de loi. L'homme moderne, pour être tel, *doit* désormais en révéler les paysages. Il leur confère corrélativement une dimension proche du sacré, muséale et abstraite du cours profane de la vie. Bref, il en fait des temples à sa manière, laquelle s'exprime par ailleurs dans les villes. Jamais en effet auparavant, aussi bien en Chine qu'en Europe, l'on n'avait songé à parcourir les paysages naturels à l'écart des paysages humanisés. Cela réclame une tournure d'esprit qui n'est autre que celle du zonage fonctionnel. Yellowstone, premier parc national de l'histoire, est aussi l'ancêtre de ces « espaces verts » que le « mouvement moderne », dans sa version urbanistique, zonera comme il spécialisera le reste de ses espaces. /p.129/

La notion de paysage urbain n'est pas très ancienne. En français, elle ne s'est répandue que depuis une vingtaine d'années à peine dans les milieux spécialisés, tels que ceux des urbanistes et des géographes. L'usage renâcle encore à associer l'idée de ville à celle de paysage ; laquelle, en effet, continue de connoter fortement la nature et la ruralité. L'emploi courant de *townscape*, en anglais, n'est guère plus ancien et pose le même problème.

Certes, on représente graphiquement des villes depuis très longtemps ; et la présence de villes dans les tableaux de paysage est à peu près aussi ancienne que la notion même de paysage. Il n'est pas difficile d'admettre qu'une ville puisse faire partie de cette « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » qu'est le paysage selon le *Littré*, même si, toujours selon le *Littré*, le paysage est en peinture un « genre qui a pour objet la représentation de sites champêtres ».

Le problème, c'est qu'en parlant de « paysage urbain », l'on fait de la ville l'unique élément de la représentation, picturale ou mentale. La partie devient alors le tout.

Or cela ne va pas de soi. Il y a là un véritable changement de sens. En effet, tout d'abord, comment appliquer à la ville, cet objet totalement artificiel, la définition que le *Robert* donne du paysage : « partie d'un pays que la *nature*³² présente à un observateur ».

Le phénomène n'est pas seulement lexical. Il ne suffit pas de dire, comme le *Robert*, que l'on parle « par extension » de paysage urbain ; car historiquement, cette « extension »-là est aussi /p.132/ lourde de sens que le fut, à la Renaissance, l'ajout du suffixe *-age* au mot « pays », ou que l'agrandissement corrélatif qui fit passer de la « fenêtre » au tableau de paysage. Ce que dénote l'apparition du vocable « paysage urbain », c'est en effet une profonde transformation, peut-être même une mutation de l'écoumène (celle-ci, on l'a vu au premier chapitre, étant considérée comme la relation de l'humanité à l'étendue terrestre).

Cette transformation est double. D'un côté, il s'agit d'une réalité qui nous est devenue familière ; l'urbanisation contemporaine, en tant qu'extension spatiale du phénomène urbain, a atteint de telles proportions que, fréquemment, des paysages entiers peuvent être constitués de formes urbaines. De ce point de vue, c'est un changement quantitatif qui rendrait compte de, l'apparition de ces paysages purement urbains.

La réalité, toutefois, est bien plus complexe ; car d'un autre côté, il s'est opéré en même temps un changement qualitatif dans la nature même de la ville et dans le regard que nous portons sur elle ; changement tel que, dans la seconde moitié du XX^e siècle, certains auteurs ont commencé à parler à ce sujet de « fin des villes » et d'« ère post-urbaine »³³.

C'est à ce second aspect que nous nous attacherons ici.

Écartons d'emblée un paradoxe apparent. Il n'est nullement contradictoire qu'à la même époque on puisse parler à la fois d'« urbanisation généralisée » d'un côté, et d'un autre côté de « fin des villes ». Cela revient seulement à souligner que, dans l'écoumène contemporaine, l'habitat humain a changé de nature.

Ce changement concerne directement la question du paysage. Il est de même ampleur que celui par lequel, dans les premiers /p.133/ temps de l'agriculture, se dessina par contraste l'espace sauvage, ou encore celui qui, bien plus tard, fit apparaître la notion de paysage rural dans les mentalités citadines. C'est aussi par contraste, et sous l'effet d'un recul du point de vue, que l'on s'est mis au XX^e siècle à

³² Italiques d'A.B.

³³ V. Françoise Choay, article « post-urbain » dans Pierre Merlin et Françoise Choay (dir.), *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'architecture*, Paris, Presses universitaires de France, 1988. Selon cet article, Melvin Webber a employé l'expression « post city age » en 1968, et Françoise Choay celle de « posturbain » en 1970. Antérieurement à ces néologismes, les désurbanistes russes des années vingt avaient plaidé pour un habitat sans rapport avec les formes urbaines traditionnelles. On sait par ailleurs que les Khmers Rouges ont appliqué à leur manière une idéologie anti-urbaine.

considérer la ville elle-même comme un paysage. Et de façon analogue au schème arcadien qui a dominé la vision citadine des paysages ruraux, un certain schème : le *schème de la cité*, domine inconsciemment le regard de ceux qui se soucient de paysage *urbain* - ce que l'on se gardera ici de confondre avec le paysage en général.

Le schème de la cité a pour double archétype le bourg méditerranéen et la ville close du Moyen Âge. Dans les deux cas, il s'agit d'une forme intégrée, compacte, nettement délimitée/p.134/ qui se détache contrastivement sur un fond. Ce dernier a pour essence de n'être pas urbain ; c'est indistinctement la campagne ou la nature.

La ville archétypale de l'Occident est forme (*Gestalt*) au plan morphologique. Elle l'est non moins au plan politique, et c'est même d'abord à ce titre que l'on peut parler de « schème de la cité ». La cité – la polis grecque, la *civitas* latine -, c'est en effet la forme proprement politique et civile que la ville archétypale acquiert, en Occident, pour devenir urbaine. C'est par un acte de constitution particulier que la polis ou la commune médiévale vont se distinguer de la *chôra** ou du plat pays.

Un certain nombre de figures, plus ou moins mythiques, s'attachent à cette forme archétypale ; au premier rang desquelles l'acte de naissance de la ville, que domine l'image du sillon originel tracé par Romulus à la fondation de Rome. Chez les Latins, cette figure était consubstantielle à l'idée de ville (*urbs*, la ville, et *urvo / urbo*, tracer un sillon, sont de même racine) ; et son hypostase, le rempart, ne le fut pas moins de la cité médiévale. Autre figure attributive du schème de la cité : l'espace public, incarné morphologiquement par la rue ou, plus spécifiquement encore, par la place publique. Tant Viollet-leDuc, dans ses *Entretiens sur l'architecture* (1863), que Camillo Sitte dans *Der Städtebau* (1889), ont reconnu cette importance de la place publique dans la morphologie des villes européennes. Quand bien même la plupart des villes médiévales, l'Italie exceptée, n'en auraient pas comporté (souvent c'est l'église et son parvis qui en tenaient lieu), le schème de la cité l'exige dans notre conception de la ville ; et c'est bien pourquoi, des places /p.135/ royales à l'« agora » d'Évry, ville nouvelle, la modernité s'est attachée à réaliser des cités pourvues de places publiques.

Dans le schème de la cité, une relation nécessaire, sous-tendue par l'éthique d'une communauté (la *civitas*), lie les formes individuelles des bâtiments et la forme d'ensemble de la ville. C'est parce qu'il était motivé inconsciemment par ce schème qu'Alberti, ce Latin, a pu écrire, dans *De re aedificatoria* (De l'architecture, 1485), que la maison est une petite ville et la ville une grande maison. Cette relation d'homologie explique aussi bien l'intégration morphologique des bourgs méditerranéens que celle de maintes petites villes de l'Europe du nord. Elle a été pensée comme telle dans ce que l'on appelle la « ville baroque » des Temps Modernes. Elle se manifeste en particulier dans l'ordonnance du 25 août 1784, laquelle institua à Paris un rapport obligatoire entre la largeur des rues et la hauteur des façades ; ainsi que, plus tard, dans l'urbanisme haussmannien. La ville doit se « tenir », dans tous les sens du terme. Son intégration morphologique est la forme symbolique de son ordre social.

C'est encore ce schème de la cité qui a motivé, depuis une quinzaine d'années, les partisans d'une réhabilitation de la rue en tant que relation entre les formes des façades - c'est-à-dire l'interface privé/publie - et les fonctions de circulation de la chaussée et des trottoirs. La rue ne se borne pas à assurer ces fonctions ; « elle n'est pas une route », comme on l'a remarqué alors, significativement. Elle révèle une relation fondatrice, laquelle joue un rôle déterminant dans la constitution du paysage urbain.

Or, si la fin du XX^e siècle a vu se développer ce genre d'argumentation, c'est par réaction à ce qui fut le trait principal de /p.136/ l'urbanisme et de l'architecture modernes. Ceux-ci ont en effet tendu, plus particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, à *désintégrer* la forme urbaine, en lui substituant des formes absolument étrangères au schème de la cité, qui pourtant avait traversé l'histoire de l'Europe. C'est à ce titre que l'on peut effectivement parler de « fin des villes », ou plus exactement de fin de la relation - l'urbanité - qui avait motivé la forme urbaine en Occident.

Deux courants principaux dominent l'évolution de la forme urbaine depuis le XIX^e siècle. Tous deux sont anti-urbains par essence, et ont de ce fait conduit à un éclatement des villes d'Occident.

Le premier dans le temps, qui s'est plus particulièrement développé dans le monde anglo-saxon, consiste dans le développement indéfini de nappes suburbaines composées de maisons unifamiliales entourées d'espaces verts. Il importe peu que ces espaces verts, suivant le niveau social des quartiers considérés, soient copieux ou chichement mesurés. L'essentiel réside en effet dans le principe selon lequel on y assume que l'habitat se compose de formes autonomes, placées au contact direct de la nature.

Cet idéal fantasmagique est radicalement contraire au schème de la cité, lequel définit la ville par son intégration d'ensemble et par son contraste avec la nature. La notion de *garden city* (cité-jardin), qui apparaît vers le milieu du XIX^e siècle, aura été l'expression paradigmatique de ce fantasme anti-urbain (J'emploie le mot « fantasme » pour souligner l'illusion qui consiste à faire de « la nature » la valeur

guide d'une tendance/p.137/ qui, en fait, n'est qu'un étalement de l'urbanisation, donc de l'artificialisation du milieu).

Le second courant est, proprement, ce que l'on a appelé le « mouvement moderne » en architecture et en urbanisme. Celui-ci se caractérise par son idéologie fonctionnaliste, telle notamment que l'exprima la Charte d'Athènes (datée d'un congrès d'architectes tenu dans cette ville en 1933, mais rédigée par Le Corbusier en 1943). Dans cette vision, la forme urbaine n'a plus de raison d'être. Les activités de la ville sont séparées en zones spécialisées, que relie des voies de circulation également spécialisées, subdivisées en plusieurs catégories selon la nature /p.138/ des flux. Ces fonctions dissociées engendrent des formes sans rapport les unes avec les autres, et qui par conséquent sont indépendantes des formes de la ville comme telle.

Niant par essence le schème de la cité, les théories de Le Corbusier, qui furent l'expression paradigmatique de cette idéologie, ont effectivement paru provocatrices. Le mémorable « plan Voisin », du même Le Corbusier, ne proposait par exemple pas moins que de raser le centre de Paris pour le remplacer par des gratte-ciel uniformes, entourés d'espaces verts. Ce n'était pas là qu'un geste destiné à épater le public. En effet, une réalisation comme son « Unité d'habitation », à Marseille, prend à divers titres le contre-pied systématique de ce qui avait jusque-là constitué la forme symbolique de l'urbanité européenne : cet immeuble est isolé (fin de la continuité du bâti); il est sis à l'écart et de biais par rapport à la rue (fin de l'alignement des façades, fin de la rue) ; il multiplie arbitrairement des niveaux sans rapport avec la hauteur des bâtiments voisins (fin de l'harmonie des hauteurs, fin des toits de la ville, fin de la modulation concertée des façades de la rue suivant les niveaux) ; etc.

C'est cette double désintégration de la forme urbaine qui, par contrecoup, a sensibilisé les mentalités contemporaines à cette forme, et par conséquent a fait naître un souci pour le paysage urbain. Que cette naissance ait été tardive n'a rien de paradoxal ; en effet, de même que les ethnies plongées dans la forêt « vierge » n'ont pas eu la notion d'espace sauvage, de même encore que les paysans de naguère, tout en possédant cette notion, n'avaient pas celle de paysage, de même à leur tour les citadins, qui étaient plongés dans la ville, n'ont pu prendre/p.139/ conscience de son paysage que parce qu'elle a cessé, au XX^e siècle, de correspondre au schème qui la fondait comme telle. Tout cela est affaire de sens, autrement dit de médiance* et de différenciation de l'écoumène.

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 Panofsky³⁴, 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

³⁴ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975 (1924).

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 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 rase³⁵ », 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 corrélatrice 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 orientale³⁶. 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) ?

³⁵ 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.

³⁶ . Je reprends ici une thèse de Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Albin Michel, 1966.

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 Gödel³⁷. 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 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 *écouménil*. 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 « voilé³⁸ », 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*³⁹. 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

³⁷ 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.

³⁸ Je reprends ici l'expression de Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel. Le regard d'un physicien*, Paris, Gauthier-Villars, 1979, *passim*.

³⁹ *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».

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 entoure⁴⁰ ».

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.

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'entraîne 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

⁴⁰ Pierre Donadieu, *Du désir de patrimoine aux territoires de projet*, thèse inédite, Université de Paris VII, 1993, p. 162.

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 Harvey⁴¹, 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 savoir⁴² ». 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

⁴¹ David Harvey, *The Condition of postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁴² Sylvia Ostrowetsky et Jean-Samuel Bordreuil, *Le Néo-style régional. Reproduction d'une architecture pavillonnaire*, Paris, Dunod, 1981, p. 164.

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.**

Cet amalgame est particulièrement sensible dans ce qu'on a appelé aux États-Unis *edge city*⁴³, 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*⁴⁴.

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*⁴⁵, 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

⁴³ Joel Garreau, *Edge city. Life on the new frontier*, New York, Doubleday, 1991.

⁴⁴ 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 Sieffert, *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 Sieffert, p. 119.

⁴⁵ 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 ».

poïétiques 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 poïèse 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 poïèse 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 poïèse 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 dé clic, 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, *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 déclancher (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 vraie⁴⁶.

Cela n'empêche pas de penser, néanmoins, que le progrès technique permettra dans l'avenir de réaliser des environnements de synthèse toujours plus véra ces, 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 médiée de la réalité, par la télévision notamment⁴⁷. 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

⁴⁶ 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.

⁴⁷ Philippe Quéau, *Éloge de la simulation : de la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

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 Imagina⁴⁸ : « 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 réalité⁴⁹. 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 payer⁵⁰. 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'outrepassa *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

⁴⁸ Voir *Le Monde* du 18 février 1993, p. 28-29.

⁴⁹ V. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

⁵⁰ Comme le soulignent pertinemment Anne-Marie Eyssartel et Bernard Rochette, *Des Mondes inventés : les parcs à thèmes*, Paris, Éditions de la Vilette, 1992, p. 77.

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 dérégulé. 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 juxtaposition aléatoire un motif emblématique de l'identité nationale⁵¹. 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'image⁵². 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'exemple⁵³.

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

⁵¹ V. Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Paris, Gallimard, 1993.

⁵² V. Debray, *op. cit.*, particulièrement le chapitre XII, et du même auteur, *L'État séducteur. Les révolutions médiologiques du pouvoir*, Paris, Gallimard, 1993.

⁵³ V. Kuma Kengo, *Jû-taku ron. Jû shurui no Nihonjin ga sumu jû shurui nojûtaku*, Tokyo, Tôsô Shupan, 1986.

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 travail⁵⁴, nous serons certainement mieux armés pour créer des mondes qui aient un sens, et qui vaillent d'y vivre. /p.174/

Épilogue

En cherchant à définir les raisons qui fondent le paysage, ce petit livre a montré que celles-ci ne sont autres que des façons d'être au monde, culturellement et historiquement typées. Le point de vue était général, théorique plutôt que descriptif. Il ne s'agissait pas de dépeindre les formes du monde en y appliquant les présupposés de la notion de paysage qui nous est propre, mais au contraire de déceler ces présupposés, pour comprendre ce qu'est le paysage et ce qu'il n'est pas.

Au lecteur d'en tirer parti pour ou contre, et d'explorer d'autres raisons paysagères. Ce livre, quant à lui, n'ambitionnait pas de verrouiller une vision des choses, au contraire. Il ne peut donc se terminer que sur une ouverture ; ce sera celle d'un symbole en déploiement, l'oeuvre d'un artiste contemporain : Richard Long.

On sait que cette oeuvre consiste, en particulier, à nous faire voir la trace de marches que l'artiste effectue en certains lieux, à certains moments. Long affectionne les déserts, mais il suit aussi les routes ordinaires. Il y marche, il y piétine/p.175/ même souvent ses propres pas, Jusqu'à y faire apparaître ces traces, qu'il photographie. Et ce sont ces images qui nous en parviennent. Elles sont l'apparence finale, et socialisée, d'une oeuvre qui en elle-même est irreprésentable ; car son origine est dans l'expérience corporelle, cosmique et solitaire, que Long a faite lui-même du désert ou de la route.

Dans cette genèse incommunicable, les pas de Long retrouvent la mesure animale de notre présence au monde ; et dans leur ampliation par les signes de notre culture, ils se démultiplient à l'infini des possibles de notre imaginaire.

C'est en cela, par cette genèse et cette ampliation, que l'oeuvre de Long est symbolique de toute raison paysagère. Elle nous donne en effet la mesure humaine du paysage, qui est faite à la fois de la limitation de notre corps sur le sol de la Terre, et de l'illimitation de nos images.

C'est de cela, de ce rapport chargé de sens entre le nécessaire et le possible, entre présence et représentation, que sont nés les paysages. Puissions-nous en garder la mesure humaine...

Paris et Linxe, juillet-août 1993.

Katsura, janvier 1994.

⁵⁴ 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.