

Dans le texte d'une entrée, les termes signalés par un astérisque (*) constituent eux-mêmes une autre entrée.

Aire.DEFINITION> *espace** bidimensionnel défini.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature - Définitions de base du point de vue mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Agriculture urbaine.DEFINITION> *Activité agricole associée à l'activité urbaine pour construire un milieu nouveau appelé campagne urbaine.*

Utilisé dans les pays en voie de développement, ce concept - *urban agriculture* - désigne toutes les activités agricoles intra et périurbaines à fonctions surtout alimentaires. Dans les pays développés, il caractérise les modes de mise en valeur agricole supposant la prise en compte de la demande économique, écologique, sociale et culturelle du marché citadin proche des lieux de production. Cette demande concerne des produits alimentaires (circuits courts de commercialisation, cueillette directe aux champs), des services pédagogiques (visites de fermes), écologiques (recyclage de déchets urbains, épuration de l'air, protection des zones de captage d'eau par des prairies), touristiques (table d'hôte, hôtellerie) et récréationnels (maintien et valorisation des paysages ruraux, chasse, pêche, jardins familiaux, fréquentation par le public pour le loisir). L'agriculture urbaine se distingue de l'agriculture rurale, indifférente à la proximité urbaine, et de l'agriculture périurbaine traditionnellement limitée aux marchés des produits frais et fragiles (maraîchage, floriculture). Le projet d'aménagement de *campagnes urbaines** autour des villes suppose d'avoir recours à des formes d'agriculture urbaine, mais aussi périurbaine et rurale ; mais surtout de construire *les relations sensibles à l'espace rural, où se définit ainsi une nouvelle ruralité* qui ne coïncide plus avec les seules activités agricole et forestière. L'idée de *parc de campagne* (voir *Campagne urbaine*) renoue ainsi avec celle des parcs agricoles du XIX^e siècle, mais demande à être réinventée pour les aires urbaines du III^e millénaire. Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Donadieu 1997b, 1998b.

(1997b, avec André Fleury) « L'agriculture, une nature pour la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, pp. 31-39.

(1998b) *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP.

Agriculture urbaine.DEFINITION> *Activité agricole associée à l'activité urbaine pour construire un milieu de vie nouveau et hybride appelé campagne urbaine.*

Utilisé d'abord dans les pays en voie de développement, ce concept - *urban agriculture* - désigne toutes les activités agricoles intra et périurbaines à fonctions surtout alimentaires. Dans les pays développés, il caractérise les

modes de mise en valeur agricole supposant la prise en compte de la demande économique, écologique, sociale et culturelle des marchés citadins proches des lieux de production. Cette demande concerne des produits alimentaires (circuits courts de commercialisation, cueillettes directes aux champs), des services pédagogiques (visites de fermes), écologiques (recyclages de certains déchets urbains, épuration de l'air, protection des zones de captages d'eau par des prairies), touristiques (hôtellerie), et de récréation (maintien des paysages ruraux, chasse, pêche, jardins familiaux et communautaires, loisirs de plein air). L'agriculture urbaine, *multifonctionnelle*, se distingue de l'agriculture rurale, indifférente à la proximité urbaine, et de l'agriculture périurbaine traditionnellement limitée aux marchés des produits frais (maraîchage, floriculture). Le projet d'aménagement de *campagnes urbaines* autour des agglomérations suppose d'avoir recours dans les espaces ouverts non constructibles à des formes d'agriculture urbaine, mais aussi périurbaine et rurale. Il prévoit surtout de construire une *nouvelle ruralité* qui ne coïncide plus seulement avec les seules activités agricoles et forestières, mais intègre les activités urbaines notamment résidentielles. L'idée de *parc de campagne* (voir *Campagne urbaine*) renoue ainsi avec celle des parcs agricoles du XIX^e siècle, mais demande à être réinventée pour les aires périurbaines du III^e millénaire. Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1997b, 1998b, 2002a.

(1997b) Pierre Donadieu, « L'agriculture, une nature pour la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, pp. 31-39.

(1998b) Pierre Donadieu, *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Analyse inventive (L').DEFINITION> *Consiste à dépasser l'ignorance première, en vue d'approcher le site dans sa singularité et ses potentialités.*

D'abord en adoptant l'« attention flottante » : s'imprégner, au cours de longues visites à diverses heures et par tous les temps, du site et de ses alentours, « faire l'éponge » de sol à ciel presque jusqu'à l'ennui. Puis chercher des points de vue préférentiels, déceler les micro-paysages et les perspectives qui les lient, repérer puis tester les *échelles visuelles et tactiles**... tout en consultant ses mémoires, lieux-dits, contes et légendes locales, les histoires, l'Histoire. Analyser l'existant, c'est aussi découvrir dans l'usage même des lieux ce qui a été occulté par l'usure du quotidien, et est en train de disparaître. Il nous faut tout autant amener au visible les traces de nouvelles pratiques, non encore identifiées ; ainsi porter le non-visible au visible puis à l'évident. Puis il faut engager d'autres

approches ou les mener suivant les circonstances, donc entamer des recherches et des études pour d'autres hypothèses. Celles-ci sélectionnées, précisées, testées, deviennent de nouvelles orientations. L'analyse inventée, c'est l'ébauche de l'*inflexus** du projet. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1989, 1994.

(1989) « L'analyse inventive et l'entité paysagère » dans *Trames*, Publications de la faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, vol. 2, n° 1.

(1994) « l'obligation de l'invention. Du paysage aux ambiances successives », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon.

Anticipation paysagère. DEFINITION> *L'espace concret préexiste à nos inventions paysagères et les représentations de celui-ci les anticipent.*

Les paysages sont inventés par perception, dans le temps d'une émotion. Or « tout est anticipation dans la perception des choses »¹. De ce fait, on n'aborde jamais des lieux et des sites nouveaux sans en avoir déjà une idée, grâce aux représentations, picturales, photographiques ou littéraires, qui les concernent. Pour le paysagiste, avant de se livrer à la reconnaissance sensible d'un terrain physique, il est méthodologiquement important de se libérer des anticipations qu'il est déjà capable d'en faire par des représentations paysagères, textuelles et graphiques. Ses démarches sensibles doivent être effectuées avant d'avoir relancé une recherche documentaire sur le territoire dont il se propose d'évaluer les potentialités paysagères. Sinon ce sont ces savoirs mobilisés qu'il retrouverait sur le terrain. N'est-ce pas essentiellement ce que l'on sait déjà que l'on est capable de voir ... ?

Ce phénomène de l'anticipation paysagère est si important, et pas seulement pour les professionnels paysagistes, que la valeur des paysages effectivement découverts ou inventés polysensiblement sur les lieux sera en grande partie fonction de leur confrontation avec les paysages culturellement anticipés². Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1996, 2002.

(1996) Pascal Aubry, « De la place de certains documents d'urbanisme dans l'invention des

paysages », *Publics et Musées*, n° 10, Presses universitaires de Lyon, p. 51-52.

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées - Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Éducagri éditions.

Ampliation. DEFINITION> *extension et reproduction; voir chorésie*.*

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature - Définitions de base du point de vue mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Art des Jardins. DEFINITION> *Pratique visant à la création, en un site donné, d'un jardin* entendu comme une oeuvre d'art.*

Dès lors que *venustas* et *utilitas* ont été distinguées au sein des Jardins en Europe (comme c'était déjà le cas dans certaines civilisations orientales), le jardin-oeuvre d'art devient en Occident un espace organisé par un discours symbolique à vocation initiatique (cf. *Le Songe de Poliphile* attribué à Francesco Colonna, et la descendance de ce livre), métaphysique, politique, etc., auquel participe chaque élément (tracé, parterres, fabriques, fontaines, bassins, statues...). Ceci avant que la seconde moitié du XVIII^e siècle, tout en lui conservant ce caractère de profession de foi philosophique, vole dans le jardin, selon Kant, une oeuvre picturale d'un genre nouveau représentant, à l'instar de la peinture proprement dite, et souvent suivant un principe de miniaturisation, des beautés naturelles fabriquées, non sur la toile, mais *in situ* - des « compositions de paysages » conçues à l'aide de matériaux réels assemblés par « le goût et le sentiment » pour parler comme le marquis de Girardin.

Cette interprétation kantienne du jardin-oeuvre-d'art reste valable aujourd'hui. Non seulement les jardins de l'époque dite « moderne » ont puisé leurs références dans l'impressionnisme, le cubisme, l'abstraction puis le land-art, mais encore ceux de l'époque contemporaine ont partie liée avec l'un des dispositifs majeurs de l'art actuel : l'installation. Remarquons toutefois que, avec l'essor des sociétés démocratiques, la distinction entre un art des jardins purifié de toute référence vulgaire utilitaire au premier chef - tend de nouveau à s'effacer : légumes, fruits, champs cultivés miniatures, « mauvaises herbes », etc. sont en effet de retour, y compris dans les jardins d'art expérimentaux, comme autant de motifs en rupture ou en décalage avec le monde de l'« urbain généralisé ». Cependant que, dans le contexte de globalisation en cours, le jardin apparaît à la fois comme un lieu privilégié de résistance des singularités individuelles ou culturelles à leur arraisonnement par un modèle dominant, ainsi que comme un champ d'expérimentation pour la gestion écologique de la

¹ Alain (Émile Chartier, dit), *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard 1940, réédit. 1966, p. 22.

² Pour « l'anticipation des paysages » lire: Alain Mazas dans « Cahiers de l'IAURIF ».. n° 106. Pour « l'anticipation de la perception » lire: Alain Roger, le chapitre 2 de *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 2001.

planète devenue, elle-même, un tout limité : un enclos, en quelque sorte, au sein de l'univers infini. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1987, 1989, 1994, 1996a et b, 1998, 2002, 2003.

(1987) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France* (en collaboration avec Denise Le Dantec), Paris, Plon, rééd. Bartillat, , 2000 (trad. américaine *Reading the French Garden*, Cambridge, The MIT Press, 1990).

(1989) Jean-Pierre Le Dantec, « La Naissance du jardin public à Paris : 1789-1855, Héritage et appropriation », dans *Parcs et promenades de Paris*, catalogue, éd. du Demi-Cercle.

(1994 a) Jean-Pierre Le Dantec, « Forestier aujourd'hui », dans *Jean-Claude-Nicolas Forestier (1861-1930), Du jardin au paysage urbain*, sous la direction de Bénédicte Leclerc, Paris, Picard.

(1994 b) Jean-Pierre Le Dantec, « L'Eclipse moderne du jardin », dans *Dans les jardins de Roberto-Burle-Marx*, sous la direction de Jacques Leenhardt, Actes-Sud.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd Éditions de la Villette, 2001.

(1996 b) Jean-Pierre Le Dantec, « Jardins », dans *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Paul Midant, Paris, Hazan-IFA, 1996.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

(2003 a) Jean-Pierre Le Dantec, « Le Renouveau de l'espace public - la rue, la place, le jardin : Une renaissance réelle mais fragile », dans *Les Bâisseurs du présent III*, sous la direction de Claude Eveno, Paris, AMO-Le Moniteur.

(2003 b) Jean-Pierre Le Dantec, « L'éclipse moderne du jardin » et « Le jardin comme réponse à la demande de nature », dans *Jardins en banlieue*, sous la direction de Agnès Bataillon, Gwenaëlle Ruellan et Catherine Virassamy, Paris, Créaphis.

(2006) Jean-Pierre Le Dantec, « Nature » dans *Atlas environnemental de Paris*, APUR, Muséum d'histoire naturelle et ENSAPLV, Le Passage, Paris.

Artialisation. DEFINITION> *Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (in situ), soit indirectement (in visu), au moyen de modèles.*

L'idée d'une « nature artialisée » apparaît chez Montaigne (*Essais*, III, « Sur des vers de Virgile »). Elle est reprise, allusivement, par Charles Lalo dans son *Introduction à l'esthétique* (Paris, Armand Colin, 1912). Je lui ai donné un statut nominal et dynamique – « artialisation » - dans *Nus et paysages* (1978) et, surtout, dans mon *Court traité du paysage* (1997), dont elle constitue l'épine dorsale. Il convient de distinguer les deux modalités, directe et indirecte, de cette artialisation. Si l'on prend l'exemple du corps féminin, il y a effectivement deux façons pour l'art de convertir en objet esthétique une nudité, qui, en elle-même, est neutre. L'une consiste à inscrire le code artistique dans la substance corporelle, *in vivo*, *in situ*, et ce sont toutes ces techniques réputées archaïques que connaissent bien les ethnologues (peintures faciales, tatouages, scarifications), qui visent à transformer la femme en oeuvre d'art ambulante, tour à tour

bariolée, Ciselée, sculptée, selon que la sentence de l'art s'applique, s'imprime, s'incruste, s'incarne. La seconde procédure est plus économique, mais plus sophistiquée. Elle consiste à élaborer des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques etc., qu'on range sous le modèle générique du *Nu*, par opposition à la nudité. Mais un relais supplémentaire est désormais requis (*in visu*), celui du regard, qui doit en effet s'imprégner de ces modèles, être modelé par eux, pour artialiser à distance et, littéralement, embellir par l'acte perceptif la nudité féminine. Il en va de même pour la nature, au sens courant du terme. Ou bien l'art intervient directement sur le socle naturel, *in situ* : c'est l'art millénaire des jardiniers et, depuis le XVIII^e siècle, celui des paysagistes. Ou bien il opère indirectement, *in visu*, par la production de modèles, picturaux, littéraires, etc. C'est ainsi que la Montagne, qui, auparavant, du moins en Occident, ne suscitait que l'indifférence, sinon la répulsion, est devenue un véritable paysage au siècle des Lumières, grâce aux poètes, aux romanciers, aux peintres, aux graveurs, etc. L'artialisation est donc la condition de possibilité de toute pratique et de toute perception paysagère. Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1978, 1991, 1997.

(1978) *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier.

(1991a) « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, direction d'ouvrage, avec François Guéry) *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Artialisation. DEFINITION> *Processus artistique qui transforme et embellit la nature, soit directement (in situ), soit indirectement (in visu), au moyen de modèles.*

L'idée d'une « nature artialisée » apparaît chez Montaigne (*Essais*, Livre III, « Sur des vers de Virgile »). Elle est reprise, allusivement, par Charles Lalo dans son *Introduction à l'esthétique* (Paris, Armand Colin, 1912). Je lui ai donné un statut nominal et dynamique – « artialisation » - dans *Nus et paysages* (1978) et, surtout, dans mon *Court traité du paysage* (1997), dont elle constitue l'épine dorsale. Il convient de distinguer les deux modalités, directe et indirecte, de cette artialisation. Si l'on prend l'exemple du corps féminin, il y a effectivement deux façons pour l'art de convertir en objet esthétique une nudité, qui, en elle-même, est neutre. L'une consiste à inscrire le code artistique dans la substance corporelle, *in vivo*, *in situ*, et ce sont toutes ces techniques réputées archaïques, que connaissent bien les ethnologues, peintures faciales, tatouages, scarifications, qui visent à transformer la femme en oeuvre d'art ambulante, tour à tour bariolée, ciselée, sculptée, selon que la sentence de l'art s'applique,

s'imprime, s'incruste, s'incarne. La seconde procédure est plus économique, mais plus sophistiquée. Elle consiste à élaborer des modèles autonomes, picturaux, sculpturaux, photographiques, etc., qu'on range sous le modèle générique du Nu, par opposition à la nudité. Mais un relais supplémentaire est désormais requis (*in visu*), celui du regard, qui doit en effet s'imprégner de ces modèles, être modelé par eux, pour artialiser à distance et, littéralement, embellir par l'acte perceptif la nudité féminine. Il en va de même pour la nature, au sens courant du terme. Ou bien l'art intervient directement sur le socle naturel, *in situ* : c'est l'art millénaire des jardiniers et, depuis le XVIII^e siècle, celui des paysagistes. Ou bien il opère indirectement, *in visu*, par la production de modèles, picturaux, littéraires, etc. C'est ainsi que la montagne, qui, auparavant, du moins en Occident, ne suscitait que l'indifférence, sinon la répulsion, est devenue un véritable paysage au siècle des Lumières, grâce aux poètes, aux romanciers, aux peintres, aux graveurs, etc. L'artialisation est donc la condition de possibilité de toute pratique et de toute perception paysagère. Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1978, 1991, 1997.

(1978) Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier. Nouvelle édition, revue et augmentée d'une seconde préface, Paris, Aubier 2001.

(1991a) Alain Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, dir., avec François Guéry) Alain Roger, *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Association métaphorique.DEFINITION> Dans l'élaboration du processus de perception, associer un ressenti à des « déjà vécus » ou des « déjà-reconnus » pour rendre compte d'une actualité sensible.

Dans le processus d'appréciation d'un paysage, l'utilisation d'une référence pour exprimer une sensation, un ressenti à peine deviné, à la limite de l'inconscient, peut - une fois énoncé - devenir évident, voire s'imposer. L'association métaphorique, sorte d'« épiphanie paysagère » privilégie le type de relations spatiales et souvent, même si l'expression de la métaphore se fait sur le nom d'un objet, c'est avant tout la mise en relation qui est à considérer. Par exemple, l'utilisation de la métaphore du phare pour décrire une colline comme la figure de proue d'une forêt s'avancant sur la Plaine, n'est à prendre que dans sa relation aux grandes étendues qu'elle suggère et aux éléments de nature mis en scène. En même temps phare et figure de proue dans la fugacité et l'immatérialité de

l'évocation, l'objet référent s'efface devant la spatialité et c'est ainsi qu'il est « épiphanie » et qu'il peut être pluriel. Utiliser l'association métaphorique c'est vouloir gagner du temps sur l'expression d'une idée, gagner du temps par la force de l'image en utilisant les éléments références d'une culture commune ou collective (voir *Subjectivité partagée*). Ceci avec le danger de l'irréversibilité de l'orientation amenée par la force de l'image utilisée. Ce risque tient dans le poids de l'objet choisi qui peut parfois largement dépasser la justesse du ressenti.

Arnauld Laffage, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Atopique.DEFINITION> Sans relation avec un lieu.

Pour pouvoir utiliser un mot retrouvant un des deux sens premiers du mot utopie, nous proposons atopie : sans lieu, sans relation avec aucun lieu, de *a* privatif et de *topos* : lieu. L'architecture moderne a été atopique, le même bâtiment pouvant être construit à Paris et à Tokyo, la même tour de logements ou de bureaux à Rennes et à Perpignan. En ce qui concerne les paysages, fruit de l'invention paysagère*, on peut formuler qu'ils ne peuvent être atopiques. Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 2002

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Educagri éditions.

Bien-être et paysage.DEFINITION>

La notion de bien-être fait appel à plusieurs dimensions du rapport de l'homme au monde extérieur et à lui-même qui ne sont que difficilement séparables : une dimension matérielle liée à la satisfaction des besoins physiques et biologiques et une dimension immatérielle associée à la satisfaction des aspirations psychiques et mentales : le bien-être est la « disposition agréable du corps et de l'esprit » ou la « sensation agréable procurée par la satisfaction des besoins physiques et l'absence de tensions psychologiques », ou encore « la situation matérielle qui permet de satisfaire les besoins de l'existence » selon les dictionnaires usuels.

Le bien-être concerne donc l'individu considéré dans son être physique en tant qu'être biologique, d'une part, et dans son être spirituel en tant qu'être pensant, d'autre part, et par ailleurs considéré dans sa situation matérielle, en tant qu'être social dépendant de ce qu'est susceptible de lui fournir la société pour satisfaire ses nécessités existentielles. Cette notion de bien-être renvoie également à

celle de santé (physique et psychique) que l'Organisation mondiale de la santé définit de la manière suivante : « La santé est un état dynamique de complet bien-être physique, mental, spirituel et social, et ne consiste pas seulement en une absence de maladie ou d'infirmité. » Effectivement, les définitions du bien-être les plus répandues renvoient essentiellement à la santé physiologique et psychique ou au confort que procurent les biens de consommation; c'est ainsi qu'il est défini notamment par les économistes nord-américains, qui l'ont assimilé à l'augmentation du PIB des pays, mais qui a été critiqué à la suite du naufrage du pétrolier *Exxon Valdez* et de la pollution des littoraux par le pétrole : l'Alaska a vu son PIB augmenter dans les années suivantes, en raison des activités de dépollution qui se sont développées dans cet État et qui ont permis d'injecter des sommes importantes dans l'économie.

Récemment, la notion de bien-être resurgit dans la philosophie qui se penche sur Épicure : selon les philosophes qui s'intéressent aux thèses du philosophe grec, le bien-être renvoie au plaisir de la relation authentique à autrui, c'est-à-dire à l'amitié (*philia*) d'une part et à la connaissance qui permet de comprendre notamment ce qui se passe dans le corps et entre le monde et le corps.

Reconsidérer le bien-être peut apporter une nouvelle manière de penser le paysage, à la fois dans les relations entre le corps humain (à travers les sens) et ce qui compose le cadre qui entoure l'individu, dans les relations aux autres, dans la mesure où le paysage peut être envisagé comme une oeuvre collective, et également dans les relations entre le politique, qui décide des actions publiques sur le territoire, et la société civile, qui s'attend à retrouver dans ces décisions la marque d'une préoccupation politique pour le bien-être social. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 2003d.

(2003d) Yves Luginbühl, *Bien-être individuel et social et paysage, rapport pour le Conseil de l'Europe*, 21 pages et annexes, Strasbourg.

Campagne. DEFINITION> « Grande étendue de pays plat » (Littré, du latin campus, « champ »). *Nature domestiquée par l'homme, la campagne est le premier paysage qu'aient apprécié les Européens.*

Le paysage est, en effet, une invention récente, du moins en Occident, puisqu'elle date du XV^e siècle ; et picturale, puisqu'elle est due, pour l'essentiel, aux peintres de l'École flamande (Pol de Limbourg, Van Eyck, Campin, etc.), de sorte que l'on a pu voir dans la notion même de paysage une création de « l'homme urbanisé du Nord ». Ce paysage, qui s'installe dans le regard occidental aux XV^e et XVI^e siècles, est la Campagne, un pays sage, voisin de la

ville, valorisé et comme apprivoisé par des décennies de peinture flamande, puis italienne, et bientôt relayée par la littérature. On le voit bien avec « l'invention » de la Beauce par Rabelais (1534), quand la jument gigantesque de Gargantua défriche à grands coups de queue la forêt d'Orléans, « réduisant tout le pays en campagne » et provoquant ce jugement décisif : « je trouve beau ce, dont fut depuis appelé ce pays la Beauce » (*Gargantua*, XVI). Le phénomène s'étend désormais à toute l'Europe, qui se délecte de son paysage (elle a enfin un mot pour le dire : *Landschap, Landscape, Landschaft, Paysage, Paesaggio*, etc.), cette campagne cultivée, à l'opposé du « pays stérile » et « fort sauvage ». « Appendice de la ville, la campagne devait être domestiquée, colonisée, annexée à la vie urbaine » (L. Camporesi, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 47 et 143). C'est ce paysage bucolique qui prévaut depuis lors dans le regard occidental. Quels que soient le prestige et la sublimité de nos autres paysages, la Montagne, la Mer, le Désert, etc., nous restons, ataviquement, nostalgiquement, des citadins « campagnards », et c'est dans cette nostalgie que s'enracine un certain écologisme rural. Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1997.

(1997) Court *traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Campagne. DEFINITION> « Grande étendue de pays plat » (Littré, du latin campus, « champ »). *Nature domestiquée par l'homme, la campagne est le premier paysage qu'aient apprécié les Européens.*

Le paysage est, en effet, une invention récente, du moins en Occident, puisqu'elle date du XV^e siècle; et picturale, puisqu'elle est due, pour l'essentiel, aux peintres de l'école flamande (Pol de Limbourg, Van Eyck, Campin, etc.), de sorte que l'on a pu voir dans la notion même de paysage une création de « l'homme urbanisé du Nord ». Ce paysage, qui s'installe dans le regard occidental aux XV^e et XVI^e siècles, est la campagne, un pays sage, voisin de la ville, valorisé et comme apprivoisé par des décennies de peinture flamande, puis italienne, et bientôt relayée par la littérature. On le voit bien avec « l'invention » de la Beauce par Rabelais (1534), quand la jument gigantesque de Gargantua défriche à grands coups de queue la forêt d'Orléans, « réduisant tout le pays en campagne » et provoquant ce jugement décisif : « Je trouve beau ce, dont fut depuis appelé ce pays la Beauce » (*Gargantua*, XVI). Le phénomène s'étend désormais à toute l'Europe, qui se délecte de son paysage (elle a enfin un mot pour le dire : *Landschap, Landscape, Landschaft, Paysage*,

Paesaggio, etc.), cette campagne cultivée, à l'opposé du « pays stérile » et « fort sauvage ». « Appendice de la ville, la campagne devait être domestiquée, colonisée, annexée à la vie urbaine » (Piero Camporesi, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 47 et 143). C'est ce paysage bucolique qui prévaut depuis lors dans le regard occidental. Quels que soient le prestige et la sublimité de nos autres paysages, la montagne, la mer, le désert, etc., nous restons, ataviquement, nostalgiquement, des citadins « campagnards », et c'est dans cette nostalgie que s'enracine un certain écologisme rural. Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1997
(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.
(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Campagne urbaine.DEFINITION> *Mélange durable et intentionnel de formes et de fonctionnalités urbaines et rurales impliquant des habitants de cultures différentes.*

Ce concept est une réponse possible aux projets publics de requalification des périphéries urbaines partagées entre les espaces urbanisés et ceux qui ne le sont pas. Issue d'un *projet de paysage** ou reconnue pour ses qualités paysagères et environnementales propres, la *campagne** urbaine doit offrir aux habitants et usagers de l'espace un « métissage » de formes urbaines, circulatoires, agricoles, forestières et aquatiques dont les produits et services leur sont en partie destinés, notamment l'*agriculture urbaine**. Le projet de campagne urbaine suppose une forte implication des pouvoirs publics, pour gérer la compatibilité des forces économiques et sociales en présence, en fonction d'un projet impliquant en général plusieurs collectivités locales. La réalité des campagnes urbaines est aujourd'hui perceptible dans les espaces agricoles, forestiers et naturels protégés par les documents d'urbanisme, les acquisitions foncières des collectivités et de l'Etat, ainsi que par les relations contractuelles qui s'établissent entre celles-ci et les agriculteurs pour gérer durablement le territoire rural des communes urbaines. Observables dans de nombreuses métropoles, ces processus socio-spatiaux produisent des formes territoriales nouvelles – notamment les parcs de campagne - où s'associent des projets urbains, agricoles et de nature ouverts aux pratiques de loisirs. (voir Habitabilité ; Palimpseste.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Donadieu 1997b, 1998b.
(1997a) « De la forêt aux nouveaux paysages forestiers: une épopée inépuisable », *Hommes et Plantes* n° 21, pp. 22-27.
(1998b) *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP.

Campagne urbaine.DEFINITION> *Association durable de formes et de fonctionnalités urbaines et rurales dans les aires périurbaines des agglomérations.*

Le concept de campagne urbaine - métissage de la ville et de la campagne - est une réponse possible aux questions de requalification des périphéries urbaines posées par les pouvoirs publics aux aménageurs. Issue d'un *projet urbain de paysage*, et reconnue pour ses qualités paysagères et environnementales propres, la campagne urbaine n'est pas une ville à la campagne, mais une association fonctionnelle de formes urbaines, circulatoires, agricoles, forestières et aquatiques. Elle fournit aux citadins des produits et services, notamment ceux issus de l'*agriculture urbaine* et de la foresterie urbaine. Elle donne aux agriculteurs et aux forestiers les avantages de la proximité de la ville qui peuvent compenser les handicaps que la présence de l'agglomération provoque (difficultés de circulation, choix limité des activités, insuffisance des services spécialisés, contraintes techniques liées à la densité humaine). Le projet de mise en place de campagnes urbaines suppose une forte implication, non seulement des collectivités concernées dans le cadre de la construction des intercommunalités, mais aussi des agriculteurs et forestiers concernés. Les techniciens d'espaces verts des collectivités y sont de plus en plus associés. La réalité des campagnes urbaines est perceptible dans la présence des espaces ouverts, agricoles, forestiers et naturels protégés par les documents d'urbanisme (plan local d'urbanisme, schéma de cohérence territoriale). Elle est renforcée par les acquisitions foncières des collectivités territoriales, ainsi que par les relations contractuelles qui s'établissent entre ces dernières, l'État et les agriculteurs. Observables autour de nombreuses métropoles, ces *processus sociaux et spatiaux* produisent des formes territoriales nouvelles - notamment les *parcs de campagne* où sont associés des projets urbains, agroforestiers et de conservation de nature destinés à produire des espaces ouverts aux pratiques publiques de loisirs de plein air. Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1997b, 1998b, 2002a.
(1997b) Pierre Donadieu, « L'agriculture, une nature pour la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, pp. 31-39.
(1998b) Pierre Donadieu, *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.
(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Chôra/topos.DEFINITION> *Versant phénoménal / versant physique du lieu.*

Tout lieu est ambivalent dans l'*écoumène** et, par conséquent, dans le paysage. Il possède nécessairement un côté matériel, physique et écologique, mesurable, donc commensurable à d'autres lieux. Cette dimension quantitative l'apparente au *topos* aristotélicien et à la *Stelle* heideggérienne : tel un récipient, c'est la limite externe d'une chose dans l'espace universel d'un environnement objectivé. D'autre part, le lieu relève non moins nécessairement d'une dimension immatérielle, phénoménale et sémantique, non mesurable, donc incommensurable à d'autres lieux. Cette dimension qualitative et singulière l'apparente à la *chôra* platonicienne et à l'*Ort* heideggérien : c'est la condition d'existence de la chose au sein du monde sensible. Ces deux aspects du lieu se conjuguent trajectivement (voir *Trajection*) dans la réalité de l'*écoumène* : chaque lieu est non seulement un *topos* mais encore une *chôra*, et réciproquement (voir Entité paysagère). Ce *mais-encore écouménal* implique une logique particulière, combinant deux principes : 1- le principe d'identité : logique aristotélicienne de l'identité du sujet, ou principe du tiers exclu (A n'est pas non-A, les choses sont ce qu'elles sont, le *topos* est là et pas ailleurs) ; 2- le principe de métaphore - du grec *metapherein* : porter au-delà, transporter - : logique nishidienne de l'identité du prédicat (A devient non-A, les choses prennent, en relation à l'existence humaine, un sens dont la *chôra* excède leur emplacement physique). Ce dernier principe fonde les appareils symboliques, et au premier chef le langage qui, transportant les choses en mots, les représente là où elles ne sont pas présentes. La logique de l'identité du sujet (la dimension du *topos*) fonde la science : physique, biologie, écologie, etc. ; c'est elle qui a orienté la modernité, en particulier dans son expression architecturale et urbanistique au XX^e siècle. La logique prédicative de la *chôra* peut rendre compte en revanche de ce qu'éveille en nous un paysage. Cependant, ce n'est que dans le rapport *chorésie/topicité* (voir *Déploiement écouménal*), i.e. la combinaison dynamique de ces deux principes, que s'établit la réalité des lieux au sein de l'*écoumène*. Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1986, 1998b, 1999b.
(1986) *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.
(1998b) « Chorésie », dans *Les Cahiers de géographie du Québec*, vol. XLII, n° 116.
(1999b) « Milieu et architecture », dans Yann Nussaume, Tadao Ando et la question du milieu. Paris, Le Moniteur (à paraître).

Chôra/topos.DEFINITION> *Versant existentiel/versant substantiel du lieu.*

Tout lieu est ambivalent dans l'*écoumène**, et par conséquent dans le paysage. Il possède nécessairement un côté matériel, physique et écologique, mesurable, donc commensurable avec d'autres lieux. Cette dimension quantitative l'apparente au *topos* aristotélicien et à la *Stelle* heideggérienne : tel un récipient, c'est la limite externe d'un objet dans l'espace universel d'un environnement objectivé. D'autre part, le lieu relève non moins nécessairement d'une dimension immatérielle, phénoménale et sémantique, non mesurable, donc incommensurable à d'autres lieux. Cette dimension qualitative et singulière l'apparente à la *chôra* platonicienne et à l'*Ort* heideggérien : c'est la condition existentielle de la chose au sein du monde sensible. Ces deux aspects du lieu se conjuguent trajectivement (voir *Trajection*) dans la réalité de l'*écoumène* : chaque lieu est non seulement un *topos* mais encore une *chôra*, et réciproquement. Ce « mais encore » implique une logique particulière, combinant deux principes : 1. le principe d'identité : logique aristotélicienne de l'identité du sujet (A n'est pas non-A, les choses sont ce qu'elles sont, le *topos* est là et pas ailleurs) ; 2. le principe de métaphore - du grec *metapherein* : porter au delà, transporter : logique nishidienne de l'identité du prédicat (A devient non-A, les choses prennent, en relation à l'existence humaine, un sens dont la *chôra* excède leur emplacement physique). Ce dernier principe fonde les appareils symboliques, et au premier chef le langage qui, transportant les choses en mots, les représente là où elles ne sont pas présentes. La logique de l'identité du sujet (la dimension du *topos*) a non seulement fondé le mécanisme de la science moderne, mais elle a orienté la modernité dans son ensemble, en particulier dans son expression architecturale et urbanistique au X^e siècle. En revanche, la logique prédicative de la *chôra* peut rendre compte de ce qu'éveille en nous un paysage. Cependant, ce n'est que dans le rapport *topicité/chorésie* (voir *Déploiement écouménal*), i.e. la combinaison dynamique de ces deux principes, que s'établit la réalité des lieux au sein de l'*écoumène*. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1986, 2000, 2004.
(1986, 1997) Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.
(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.
(2004, avec Maurice Sauzet) Augustin Berque, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris, Arguments.

Chorésie.DEFINITION> dimension du pareil et de la référence; décomposition

de la réalité topique et recomposition de ses éléments dans des systèmes de *signification** permettant de communiquer, c'est-à-dire de représenter partiellement la réalité ailleurs qu'en son *lieu** de présence; appareillage du *topique** à l'ailleurs, en systèmes de référence donc de communication; extension d'un tel système dans un *espace* abstrait ou dans une *étendue* concrète.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Chorétique.DEFINITION> relatif à la *chorésie** ou aux *aires*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Chorologie.DEFINITION> rapport des *aires** entre elles. Augustin Berque - *Le sauvage*

et *l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Civilisations paysagères.SYNTHESE> *Critères empiriques de comparaison*

objectifs des civilisations paysagères.

«Une civilisation paysagère (c'est à-dire possédant la notion de paysage, et le représentant comme tel verbalement, littérairement, picturalement, jardinièrement) (les enjeux du paysage p.324)» -; in *La pensée paysagère*, Augustin Berque finit par adopter six critères sans lesquels, selon lui, on ne peut parler à bon escient de paysage à propos de telle ou telle culture. Ce sont les suivants, par ordre de discrimination croissante:

1 - DES REPRESENTATIONS LITTERAIRES - une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté, chantant la beauté des lieux ; ce qui comprends (1bis) la toponymie (en français par exemple : Bellevue, Mirabeau, Beloeil, etc.); **Il faut que le paysage suscite une littérature, orale ou écrite, qui témoigne que l'on en apprécie les agréments; ainsi les *Odes* d'Horace (-65+8);**

2 - DES REPRESENTATIONS JARDINIÈRES - traduisant une appréciation esthétique de la nature (il ne s'agit donc point de jardins de subsistance) - des jardins d'agrément; **Il faut que les beautés de la nature soient représentées par des jardins d'agrément, comme la «nature enclose» avestique, *prairie daeza* (ce que les Grecs entendirent *paradeisos*, d'où le français *paradis*): parc, lieu planté d'arbres où l'on entretient des animaux;**

3 - une architecture aménagée pour jouir d'une belle vue - Ce critère qu'Augustin Berque a adopté en dernier, l'a été après la lecture de Javier Maderuelo, qui c'est attaché au côté architectural de la «réflexion paysagère» (les travaux de Toriumi Motoki sur l'invention du balcon à Paris, lors de la renaissance, l'avaient déjà alerté sur ce sujet);

4 - DES REPRESENTATIONS PICTURALES ayant pour thème le paysage - des représentations picturales de paysages, des peintures représentant l'environnement; **Il faut qu'il soit représenté par des peintures de paysage, comme *Les effets du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti (1290-1348)** - Cas précurseur mais isolé. C'est en Flandre, un siècle plus tard, que le paysage à été véritablement découvert par le regard des peintres européens. Le cas de Lorenzetti semble conforter l'hypothèse, soutenue par certains chercheurs, que des peintures chinoises (aujourd'hui perdues) aient pu parvenir en Europe, à la faveur de l'unification de l'Asie par les Mongols, et y influencer des peintres locaux.

5 - DES REPRESENTATIONS LINGUISTIQUE - usage d'un ou plusieurs mots pour dire «paysage». **Il faut qu'existe un mot pour dire «paysage». En français par exemple, ce mot apparaît au XVI^e siècle** - (sur l'histoire de ces mots en Europe, v. Catherine Franceschi, «Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes», p.75/111 dans Michel Collot (dir.) *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997; en Chine cf. «le Banquet de Lanting» donné par Wang Xizhi, l'immortel calligraphe (303-361), dans sa villa, *le Pavillon des orchidées*, sous les Jin de l'est, le troisième jour du troisième mois lunaire de Yonghe IX (353).

6 - une réflexion explicite sur le «paysage» - ce critère, le plus discriminant de tous, est rempli vers 440 avec *l'Introduction à la peinture de paysage (Hua shanshui xu)*, de Zong Bing (375-443). **Il faut que la chose désignée par ce mot fasse l'objet d'une réflexion comme celle de Zong Bing;**

Quand ces critères, et nécessairement le premier, ne sont pas remplis, parler de paysage est un abus.

Bibliographie :

- Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage. Paysage, Milieu, Histoire*, éd. Champ Vallon, 1994 - p.16 (CRT. 2, 4, 1, 5)

- Augustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la chine antique aux environnements de synthèse*, éd. Hazan, 1995, p.34

- Alain Roger, *Court traité du paysage*, éd. Gallimard, 1997 - p.48 (CRT. 2, 4, 1, 5)

- Augustin Berque, *Ecoumène, Introduction à l'étude des milieux humains*, éd. Belin, 2000 - p.160 (CRT. 1, 2, 4, 5, 6)

- Augustin Berque, *Mouvance, cinquantes mots pour le paysage - Cosmophonie*, éd.de la Villette, 1999 - p.53 (CRT. 5, 4, 1, 2)

- Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage - Cosmophonie*, éd.de la Villette, 2006 - p.38 (CRT. 2, 1, 5, 4, 6)

- Augustin Berque, *Le dictionnaire des sciences humaines* (dir. S.Mesure, P. Savidan) - Paysage, éd. PUF, 2006 - pp. 856-857 (CRT. 6, 5, 4,1, 2)

- Augustin Berque, *La pensée paysagère. Les témoins de la naissance du paysage*, éd. Archibook, 2008 - p.47 (CRT. 1, 2, 3, 4, 5, 6)

Comme l'inflexion d'un processus. voir l'inflexus

Conduite d'appropriation.DEFINITION> *Exercice du droit de propriété, entendu comme une manière habituelle d'user du sol de la nature et même des êtres vivants, selon des règles fixées par le droit ou la coutume.*

La réflexion sur les conduites d'appropriation se trouve au coeur même de la recherche d'un art du paysage dépassant la coupure, accentuée par le mouvement moderne, entre l'artiste et son public dans une société multiculturelle. Le *Jeu** des points rouges inventé par Bernard Lassus à l'occasion d'une exposition au Grand Palais a démontré la pertinence de ce souci pour le public contemporain. Son étude des *habitants-paysagistes** avait mis en évidence les principes tacites d'une culture et d'une créativité populaire qui s'exprimaient lors de conduites d'appropriation de l'espace entre la rue et la maison. Dans des conditions très différentes, de multiples conduites d'appropriation de l'espace public et de l'espace privé ouvert sur le public, à Stoke-on-Trent, la première ville anglaise ayant bénéficié de fonds de réhabilitation de ses friches industrielles, avaient transformé le paysage de cette ville en symbole d'une identité nouvelle et dynamique de la population. Il faut porter une grande attention à un phénomène particulier car il permet de comprendre certains conflits, même s'ils sont rares. Des *rituels sociaux** nouveaux fondés sur le développement de conduites d'appropriation d'un territoire rapprochent les individus. Ils les amènent à partager des émotions, à se reconnaître des idéaux communs, à faire du paysage un symbole de leur groupe. Et, si l'intégrité du paysage est menacée, le groupe est conduit à

prendre sa défense. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage,1999

Bibl.: Conan 1977, 1986, 1989.

(1977) « Demain des paysages », préface à *jeux* de Bernard Lassus, Paris, Éditions Galilée.

(1986) « La création du paysage de Stoke-on-Trent », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 29.

(1989) « Bras dessus, bras dessous : le peintre, la ville et l'architecte », dans Bernard Lassus, *Villes-paysages, couleurs en Lorraine*, Liège, Mardaga.

Conflit d'appropriation.DEFINITION> *Situation de rupture de la compréhension mutuelle entre les membres de deux ou plusieurs groupes qui poursuivent des conduites d'appropriation d'un territoire mutuellement incompatibles.*

La théorie des *rituels sociaux** offre une interprétation des conditions dans lesquelles des *conduites d'appropriation** issues de groupes aux cultures différentes suscitent autant de conceptions symboliques du paysage. Or, dans les sociétés occidentales, les différents groupes sociaux ne partagent pas les mêmes attitudes culturelles vis-à-vis de la nature, et ceci prend une acuité particulière dans les sociétés urbaines contemporaines. Le paysage peut donc donner lieu à des symboliques qui contribuent à un engagement affectif intense lors de certaines expériences collectives, les rituels sociaux, et à la création par chaque groupe d'une morale de l'aménagement. Aussi lorsque sur un même territoire se produisent des conflits d'appropriation, ceux-ci s'expriment le plus souvent comme des conflits entre des systèmes moraux, et déclenchent des émotions très fortes car elles mettent en jeu des identifications collectives. Ces conflits sont beaucoup plus difficiles à résoudre que les conflits d'intérêt du monde du travail. (voir Expertise sociale.) Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage,1999

Bibl. : Conan 1992, 1994a, 1994b.

(1992) « Eloge du palimpseste », dans *Hypothèses pour une troisième nature*, Séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus, Londres, Coracle Press & Cercle Charles-Riviere Dufresny.

(1994a) « L'invention des identités perdues », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon. (1994b) « L'Arcadie toujours recommencée », dans *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, sous la direction d'Augustin Berque, Éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris.

(1994b) « L'Arcadie toujours recommencée », dans *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nippone*, sous la direction d'Augustin Berque, Editions de l'Ecole des hautes études en science sociale, Paris.

Conservation inventive.DEFINITION> *Production du territoire par un projet de*

paysage.

Mode de pensée de l'aménagement de l'espace privilégiant à la fois la conservation d'éléments concrets du paysage pour des raisons historiques, écologiques, économiques, symboliques ou esthétiques, et la création de formes innovantes correspondant à de nouvelles ou à d'anciennes fonctions et usages du territoire. Plus familière aux architectes, cette notion s'applique couramment dans les *projets de paysage** des architecte-paysagistes ; elle peut être étendue à tout espace rural ou urbain où une commande de paysage est formulée par les pouvoirs publics, où peuvent être identifiées et valorisées des structures paysagères permanentes (relief, cours d'eau, formes végétales ou minérales, monuments, sites, etc.), où enfin un projet de paysage peut faire la part des formes durables et éphémères en montrant les conditions dans lesquelles les acteurs sociaux les produisent et pourraient les produire différemment en tenant compte de l'intérêt général. En effet, comme le dit Alain Touraine, il n'y a pas de raisons de choisir entre la mémoire et la modernité. Il est préférable de recomposer le rapport territorialisé de l'homme au monde - *son identité* - en reliant d'une part le passé et l'avenir, d'autre part la culture, l'écologie et l'économie. (voir Trajection ; Palimpseste ; Analyse inventive.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Donadieu 1994a.

(1994a) « Pour une conservation inventive des paysages », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon, pp. 53-79.

Conservation inventive.DEFINITION> *Processus de projet qui s'appuie sur l'histoire et la géographie pour inventer le devenir d'un lieu ou d'un territoire*

Conserver un paysage n'est pas seulement une pratique de protection et de restauration d'un état attesté par des preuves historiques (les systèmes de références en écologie de la restauration); c'est aussi et nécessairement une (ré)invention permanente d'un nouvel état et de nouvelles formes adaptés à une nouvelle économie du lieu. Dans les *projets de paysage** des professionnels du paysage, l'analyse des *processus géographiques** en cours, ainsi que la reconnaissance des formes de paysage, permettent d'identifier les structures paysagères à conserver pour des raisons archéologiques, historiques, écologiques, économiques, symboliques ou esthétiques : par exemple, des haies bocagères, des murets, des terrasses, des arbres isolés, des fragments de *forêts**, de maquis ou de garrigues, des canaux, des *marais**, des éléments architecturaux, etc. À partir de ces structures héritées (patrimoines), le projet de développement local que suppose le projet de paysage peut proposer

de nouvelles formes de mise en valeur des territoires urbains et ruraux : par exemple, de nouvelles architectures de silos à grains, de hangars et de bâtiments d'élevage, de zones d'activités et de lotissements, de parcs de loisirs, de gares de TGV, etc. La conservation inventive s'appuie sur l'histoire et la géographie des lieux pour imaginer le devenir social et économique d'un territoire en recomposition. Elle fait la part des formes et fonctionnalités à conserver et la part de celles qui doivent disparaître. En effet, comme le dit le sociologue Alain Touraine, il n'y a pas de raisons de choisir entre la mémoire et la modernité. Il est préférable d'inscrire le changement social et économique dans une continuité choisie des transformations des paysages, plutôt que dans des ruptures brutales qui font disparaître trop vite et parfois douloureusement les repères de la vie sociale. Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1994a, 2002a.

(1994a) Pierre Donadieu, « Pour une conservation inventive des paysages », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon, pp. 53-79.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Coproduction.DEFINITION> *Forme de production d'un bien public qui engage des groupes sociaux de culture et même d'identité différentes dans des rituels sociaux qui leur permettent de construire un domaine de culture partagée.*

Les *jeux** de création artistique de Bernard Lassus démontrent la possibilité d'oeuvres collectives suscitées par un artiste et réalisées par le public. Les résultats du « jeu des points rouges », et de celui du « pay-visage » semblaient d'autant moins prévisibles que les participants provenaient d'horizons culturels plus variés. Et pourtant, ils donnaient lieu à un plaisir partagé, ne serait-ce que celui de participer à un événement créatif qui ne ressemblait en rien à un vernissage. Il ne s'agissait pourtant pas de la production d'un bien public, mais d'une métaphore artistique de cette production. A Stoke-on-Trent, où des phénomènes comparables à certains égards s'étaient déroulés sur de plus longues périodes, on pouvait observer la formation d'une identité locale qui transcendait les identifications anciennes à la famille, à la paroisse, ou au groupe de métier. Ce phénomène attirait l'attention sur le fait que certains processus de création collective permettaient non seulement de transformer un *pays** en lui conférant du paysage pour ses habitants et ses visiteurs, mais aussi de faire de ce paysage le symbole d'une identité collective en dépassant les anciens *conflits d'appropriation** du territoire. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1986, 1997.

(1986) « La création du paysage de Stoke-on-Trent », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 29.

(1997) *L'Invention des lieux*, Saint-Maximin, Théâtète.

Cosmophonie.DEFINITION> *Manifestation directe par l'environnement des raisons d'être d'un monde.*

Concept né de la problématique historico-anthropologique du paysage (voir *Pays-paysage*). Que voient donc dans leur environnement les sociétés qui n'y voient pas du « paysage » ? C'est-à-dire la totalité des sociétés humaines avant que la Chine du Sud, au IV^e siècle de notre ère, ne réunisse les quatre critères³ d'une *civilisation paysagère** ; soit, par ordre de discrimination décroissante : 1- conceptualisation du paysage comme tel, marquée par l'existence de mots pour le dire et de traités d'esthétique du paysage, comme celui de Zong Bing (375-443) ; 2- peinture de paysage; 3- littérature orale ou écrite exprimant une sensibilité paysagère, 4- jardins d'agrément. Le monde gréco-romain, qui possédait ces trois derniers critères, n'a cependant pas conceptualisé le paysage comme tel, et ne nous a donc pas laissés de traités du paysage. Se contenter pourtant de qualifier de « non paysagère » la *médiance** des sociétés humaines antérieurement à l'invention du paysage ne rend pas compte de sa plénitude; cette privation traduit un ethnocentrisme à peine moins grossier que celui qui consiste à prétendre que toute société, comme la nôtre depuis la Renaissance, voit du paysage dans son environnement. L'invention du paysage témoigne en fait d'une esthétisation (voir *Artialisation*), c'est-à-dire d'une distillation, par les élites cultivées, du rapport à l'environnement. Auparavant, le sentiment esthétique reste enchâssé dans une perception ethnique plus globale, saisissant directement une certaine cosmologie (les raisons d'être d'un monde) dans les *géogrammes** d'un milieu donné. Il s'agit donc là de sociétés cosmophoniques, ce que l'Europe a cessé d'être quand la modernité y a disjoint l'art, la science et la religion. Cette perte de cosmicité est une perte de sens. Pour être surmontée sans pour autant revenir en arrière, elle demande en particulier à ce que nous nous donnions les moyens de dépasser rationnellement l'alternative moderne entre le physique et le phénoménal. (voir Trajection.) Augustin Berque - *La*

³ D'abord au nombre de quatre, les critères empiriques de comparaison objectifs des civilisations paysagères définis ici par Augustin Berque (in *Mouvance*, 1999) seront affinés pour s'établir finalement au nombre de six. Ces critères ultimes sont exposés dans son ouvrage *La pensée paysagère. Les témoins de la naissance du paysage*, éd. Archibook, 2008 - p.47 et récapitulés à l'entrée *Civilisations paysagères*.

Mouvance, cinquante mots pour le paysage, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1990, 1995, 1998a.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1995) *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.

(1998a) « A l'origine du paysage » dans *Les Carnets du paysage*, vol. I, n°1.

Cosmophonie.DEFINITION> *Manifestation directe par l'environnement des raisons d'être d'un monde.*

Concept né de la problématique historico-anthropologique du paysage. Que voient donc dans leur environnement les sociétés qui n'y voient pas du « paysage » ? C'est-à-dire la totalité des sociétés avant que la Chine du Sud, au IV^e siècle de notre ère, ne réunisse les cinq critères⁴ d'une conscience du paysage comme tel (voir *Civilisations paysagères*) : 1. une réflexion portant spécifiquement sur le thème du paysage, comme *l'Introduction à la peinture de paysage* de Zong Bing* (375-443); 2. un ou des mots pour dire « paysage » ; 3. peinture de paysage; 4. littérature orale ou écrite exprimant une sensibilité paysagère; 5. jardins d'agrément. Le monde gréco-romain, qui présente les trois derniers critères, n'a cependant pas conceptualisé le paysage comme tel, et ne nous a donc pas laissés de traités du paysage. Se contenter, cependant, de qualifier de « non paysagère » la *médiance** des sociétés humaines antérieurement à la découverte du paysage, ne rend pas compte de sa plénitude; cette privation traduit un ethnocentrisme à peine moins grossier que celui qui consiste à prétendre que toute société, comme la nôtre depuis la Renaissance, voit du paysage dans son environnement. La naissance du paysage témoigne en fait d'une esthétisation (voir *Artialisation*), c'est-à-dire d'une distillation, par les élites cultivées, du rapport à l'environnement. Auparavant, le sentiment esthétique reste enchâssé dans une perception ethnique plus globale, saisissant directement une certaine cosmologie (les raisons d'être d'un monde) dans les *géogrammes** d'un milieu donné. Il s'agit donc là de sociétés cosmophoniques, ce que l'Europe a cessé d'être quand la modernité a disjoint l'art, la science et la morale. Cette perte de cosmicité

⁴ D'abord au nombre de quatre, les critères empiriques de comparaison objectifs des civilisations paysagères définis par Augustin Berque seront affinés pour s'établir finalement au nombre de six. Ces critères ultimes sont exposés dans son ouvrage *La pensée paysagère. Les témoins de la naissance du paysage*, éd. Archibook, 2008 - p.47 et récapitulés ici à l'entrée *Civilisations paysagères*.

est une perte de sens : une délectation simplement paysagère est pauvre en comparaison du sentiment de totalité (unissant le Bien, le Beau et le Vrai) qui empreint les cosmophanies prémodernes. Pour être surmontée sans pour autant revenir en arrière, elle demande en particulier à ce que nous nous donnions les moyens de dépasser rationnellement l'alternative moderne entre le sujet et l'objet (voir Trajection). Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1990, 1995, 2000.
(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.
(1995) Augustin Berque, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.
(2000) Augustin Berque, *Écroumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Culture.DEFINITION> Ensemble des conditions de possibilité de la compréhension mutuelle dans un groupe, eu égard à une activité particulière.

Alain Roger a montré qu'une forme de schématisation du regard empruntée à la peinture était prégnante dans l'appréciation du paysage depuis la Renaissance. On peut préciser cette thèse en montrant les différentes cultures picturales et poétiques qui en découlent. Bernard Lassus avait été frappé par les différentes formes culturelles de rapport à la nature qui s'exprimaient dans la région de l'Isle-d'Abeau, où se construisait une ville nouvelle. A l'occasion d'un concours d'urbanistes auquel il participa avec succès, il en avait fait le point de départ d'une proposition de parc public composant entre elles trois lectures culturelles du paysage, totalement différentes. Il avait mis, au point de départ de son invention, l'accent sur l'opposition idéologique entre ville et nature. La poursuite de cette idée avait d'ailleurs permis de découvrir que la diversité des attitudes culturelles adoptées par des citoyens contemporains vis-à-vis de la nature était inséparable de leurs représentations du pouvoir. Toutes ces observations relatives à la diversité des cultures paysagères amenaient à se demander comment un artiste pouvait s'approprier des cultures différentes et contribuer à la création de nouveaux paysages qui seraient des oeuvres expressives de ces différentes cultures. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1975, 1994b, 1995, 1997.
(1975) « Un Jardin public dans une ville nouvelle : le jardin de l'Antérieur de Bernard Lassus », postface à Bernard Lassus, *Le jardin de L'Antérieur*
(1995) « Généalogie des paysages », dans *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, sous la direction d'Alain Roger, Seyssel, Champ Vallon.
(1997) *L'invention des lieux*, Saint-Maximin, Théâtète.

Culture.DEFINITION> ce qui, par et pour l'homme, donne un sens au monde; référentiel (domaine de sens) irréductible à la nature*, sinon par *trajection**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Cultures de la nature.DEFINITION> Ensemble des connaissances élaborées par les sociétés dans l'observation empirique des processus naturels.

Parallèlement à la culture académique et conventionnelle du paysage (voir *Modèles paysagers*), des cultures de la nature ont permis jusqu' alors aux sociétés de résoudre la plupart des problèmes posés dans la gestion des milieux naturels et des paysages. Forgées empiriquement dans l'observation quotidienne et dans la transmission intergénérationnelle du savoir populaire des processus biophysiques, elles ont en effet contribué à éviter parfois des risques naturels, à partager les ressources et l'espace entre les groupes et individus des sociétés locales.

Ces cultures s'effacent progressivement devant la production scientifique des connaissances qui remplacent les savoirs profanes par les savoirs savants, avérés par la preuve fournie par l'expérience ou par les protocoles de la recherche. Elles sont cependant souvent invoquées pour valider des décisions de protection de paysages au nom du patrimoine immatériel qu'elles représentent. Elles sont également remplacées, en particulier dans le monde agricole, par des cultures techniques qui s'appuient sur des normes et des innovations tentant parfois de résoudre des problèmes environnementaux. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 1998
(1998) Yves Luginbühl, Symbolique et matérialité du paysage, « Le paysage entre culture et nature », numéro spécial de la *Revue d'économie méditerranéenne*, n° 183, 3/98 vol 46, pp. 235-245.

Déplacement (Le).DEFINITION> Il y a toujours dans le champ visuel un élément qui peut être considéré comme plus naturel qu'un autre, et c'est par son opposition à un autre élément, qui de ce fait est qualifié d'artificiel, qu'il se situe vers le naturel.

Si vous avez un géranium en pot dans votre cuisine, vous le considérez probablement comme plus naturel que le réfrigérateur émaillé de blanc sur lequel il est placé. Si vous introduisez un nouvel élément dans votre champ visuel, soit il s'intercalera entre le naturel et l'artificiel, soit il deviendra l'élément

le plus naturel ou le plus artificiel, d'où déplacement d'un ou de plusieurs des éléments antérieurs. Plus ou moins naturel, plus ou moins artificiel est une identification qui entraîne une classification. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1977.

(1977a) *jardins imaginaires*, Paris, Weber, coll. « Les habitants-paysagistes ».

(1977b) *Jeux. Les verres et les bouteilles*, Paris, Galilée.

Déploiement écouménel. DEFINITION > *Humanisation de l'étendue en topologies techniques et symboliques.*

Concept au départ inspiré par la notion heideggerienne de *Räumung* : l'ouverture d'espace, ou spatiation, qu'engendre l'oeuvre d'art, et qui caractérise l'*Ort* par contraste avec la *Stelle* (voir *Chôra/topos*). Du point de vue écouménel (voir *Écoumène*), toutefois, ce déploiement a commencé avec les premiers appareils techniques et symboliques de l'humanité. Il concerne toute oeuvre humaine, et au premier chef l'émergence de l'écoumène elle-même à partir de la biosphère, corrélativement à l'hominisation (l'émergence de l'espèce humaine) et à l'anthropisation (la transformation physique de leur environnement par les sociétés humaines). Le langage, en particulier, a doté l'humanité de la capacité de représenter les choses ailleurs qu'en leur présence, c'est-à-dire de démultiplier leur *topos* par une *chôra*. Dès ce moment s'instaure un rapport dynamique entre *chorésie* (le déploiement symbolique et technique du monde) et *topicité* (l'en-soi irreprésentable de la Terre). Heidegger parle même à cet égard d'un combat (*Streit*) entre le monde et la Terre. Cette dynamique se déploie en *topologies écouménales*, constitutives de la territorialité humaine et irréductibles à la simple topographie. Celles-ci travaillent en effet doublement l'étendue. Par le symbole, elles la focalisent en hauts lieux de divers ordres, notamment le sacré, par lequel l'étendue physiquement la plus restreinte peut atteindre à l'immensité (la non-mesurabilité), voire à l'absolu. Parallèlement, la technique transforme physiquement l'espace-temps qu'est l'écoumène, d'où résulte par exemple, en économie des transports, la divergence exponentielle des coûts et des distances topographiques. La réalité du paysage (voir *Entité paysagère*), des jardins aux territoires, combine trajectivement (voir *Trajection*) ces diverses topologies à la topographie, ce qui en rend les *géogrammes** irréductibles à la seule métricité de l'environnement. Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1986, 1996, 1998b, 1999a.

(1986) *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

(1998b) « Chorésie », dans *Les Cahiers de géographie du Québec*, vol. XLII, n° 116.

(1999a, avec Maurice Sauzet et Jean-Paul Ferrier) *Entre Japon et Méditerranée. Une architecture de la présence au monde*. Paris, Massin.

Déploiement écouménel. DEFINITION > *Ensemble des processus par lesquels la relation écouménale déploie la Terre en Monde*

Concept au départ inspiré par la notion heideggerienne de *Räumung* : l'ouverture d'espace, ou spatiation, qu'engendre l'oeuvre d'art, et qui caractérise l'*Ort* par contraste avec la *Stelle* (voir *Chôra/topos*). Du point de vue écouménel (voir *Écoumène*), toutefois, ce déploiement commence avec les premiers appareils techniques et symboliques de l'humanité. Il concerne toute l'oeuvre humaine, et globalement l'émergence de l'écoumène elle-même à partir de la biosphère, corrélativement à l'hominisation (l'émergence de l'espèce humaine), à l'anthropisation (la transformation physique de l'environnement par la technique) et à l'humanisation (la transformation sémantique de l'environnement par le symbole). Le langage, en particulier, a doté l'humanité de la capacité de représenter les choses ailleurs qu'en leur présence, c'est-à-dire de démultiplier leur *topos* par une *chôra*.

Par analogie avec le langage, ce déploiement peut être assimilé à une prédication, dans laquelle le sujet *S* est la Terre (la base ou la substance qui est prédiquée, i.e. saisie par les sens, par la pensée, par les mots, par l'action), et le prédicat *P* est le Monde (i.e. l'ensemble des prédicats de cette saisie), dans la formule $r=S/P$ où *r* est la réalité, et qui se lit : *S* en tant que *P* (voir *En-tant-que écouménel*). Exemple : l'environnement (*S*) peut être saisi en tant que paysage (*P*).

Ce *P* est contingent comme l'histoire. Par exemple, l'environnement peut ne pas être saisi en tant que paysage (voir *Artialisation, Cosmophonie, Invention des paysages*). En effet, tous les prédicats qui constituent un monde sont des constructions socioculturelles singulières. Toutefois, le principe de la relation $r=S/P$, lui, est universel. Il vaut non seulement pour toutes les cultures humaines, mais aussi pour toutes les espèces vivantes, qui chacune a son propre monde. Et c'est sur la base de ce principe que se nouent, d'une part, les relations interspécifiques dont l'ensemble forme la biosphère, d'autre part les relations éco-techno-symboliques dont l'ensemble forme l'écoumène. De ce fait, le paysage ne peut pas être dissocié de l'environnement, même s'il convient de ne pas l'y réduire (voir *Zong Bing (principe de)*).

Le déploiement écouménel, ou dynamique de la relation $r=S/P$, n'est autre que la *chorésie* (voir *Chôra/topos*). Il s'exprime en *topologies écouménales*,

constitutives de la territorialité humaine et irréductibles à la simple topographie. Celles-ci travaillent en effet doublement l'étendue. Par le symbole, elle la focalisent en hauts lieux de divers ordres, notamment le sacré, par lequel l'étendue physiquement la plus restreinte peut tendre à l'immensité (la non-mesurabilité), voire à l'absolu. Parallèlement, la technique transforme physiquement l'espace-temps qu'est l'écoumène; d'où résulte par exemple, en économie des transports, la divergence exponentielle des coûts et des distances topographiques. La réalité du paysage, des jardins aux territoires, combine trajectivement (voir *Trajection*) ces diverses topologies à la topographie, ce qui en rend les *géogrammes** irréductibles à la seule métricité de l'environnement. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1986, 1996, 2000, 2004.
(1986, 1997) Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.
(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.
(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.
(2004, avec Maurice Sauzet) Augustin Berque, *Le Sens de l'espace au Japon. Vivre, penser, bâtir*. Paris, Arguments.

Dispositif spatial.DEFINITION> *Formes d'un territoire concerné par un projet de paysage.*

Ce concept désigne toute organisation concrète des formes et des fonctions d'un territoire en fonction d'intentions et d'objectifs définis par les acteurs sociaux, individuellement ou collectivement. Il concerne particulièrement l'architecte-paysagiste. Le dispositif spatial est défini notamment par des *structures paysagères* qui peuvent donner *prises* (au sens de l'*écosymbole** d'Augustin Berque) aux regards et plus généralement aux pratiques sociales. Entre autres, les jardins, les parcs publics et plus généralement les aménagements dits paysagers offrent au regard des dispositifs spatiaux issus d'apports, de retraits ou de maintien d'éléments concrets correspondants à des projets pouvant faire intervenir des paysagistes concepteurs, jardiniers ou autres. La fontaine de la place de village, le verger, le bocage, le réseau hydrologique - de la rivière au ruisseau, au fossé et au canal -, les alignements d'arbres le long des routes et les jardinières sur une façade sont autant d'exemples de dispositifs spatiaux qui utilisent des éléments du territoire et y introduisent des apports végétaux ou minéraux qui modifient les manières de *l'habiter*. Le dispositif spatial n'est pas immuable ; il évolue en fonction du projet de gestion qui accompagne

son devenir, soit naturellement (croissance et développement des végétaux par exemple), soit en raison d'interventions d'adaptation (restauration, réhabilitation, réinvention) ; il peut aussi être stabilisé techniquement (maintenance) ou par l'intervention juridique et économique des pouvoirs publics (protection des sites, mesures agrienvironnementales, etc.). (voir *Géogrammes ; Écoumène ; Support/ Apport ; Palimpseste*.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Échelle tactile - Échelle visuelle.DEFINITION> *Dissociation de l'appréhension sensible de ce qui nous entoure, pouvant être utilisée dans la démarche d'aménagement.*

L'échelle tactile est celle où nous nous mouvons, où il nous est nécessaire de nous reconnaître avec précision : il faut pouvoir garer sa voiture, situer la marche de l'escalier et ouvrir sa porte. Cette échelle ne se limite pas à nous-mêmes, mais englobe aussi les dimensions des activités de nos instruments, autobus, grues, balises d'avion, mouvements portuaires à quai... Cette échelle tactile est la zone à l'intérieur de laquelle la confrontation des informations imprécises, transmises par l'oeil, doit correspondre aux images enregistrées dans notre mémoire pour nous permettre de nous mouvoir aisément. L'espace peut y être animé, mais non truqué, tout au moins dans une mesure qui reste soumise aux nécessités quotidiennes d'appréciation des distances. Au-dessus de l'échelle tactile, se situe l'échelle visuelle, c'est-à-dire une zone où les phénomènes, même s'ils nous procurent des sensations diverses, ne sont que visuels. Dans celle-ci, nous n'avons pas, en principe, de raisons utilitaires de nous embarrasser de considérations de respect des volumes qui existent. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1961.
(1961) « Polychromie architecturale », dans *Cahier 423*, Paris, centre scientifique et technique du bâtiment.

Écologie.DEFINITION> *étude du milieu* réduit à ses aspects physiques.*

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Écosymbole.DEFINITION> voir *Géogramme*.

>ECOUMENE

Écoumène.DEFINITION> *Relation de l'humanité à l'étendue terrestre.*

Ce mot féminin vient du grec *oikoumenê* (*gê*), « terre habitée ». Définie comme relation, l'écoumène est non seulement la Terre *en tant qu'elle* est habitée par l'humanité, c'est-à-dire déployée en topologies d'ordre symbolique et technique (voir *Déploiement Écouménel*), mais encore l'humanité en tant qu'elle habite la Terre (voir *En-tant-que-écouménel*, *Empreinte-matrice*), c'est-à-dire qu'elle existe dans l'espace-temps concret de ses *géogrammes**. L'écoumène est donc irréductible à la biosphère (l'ordre écologique) et à plus forte raison à la planète (l'ordre physico-chimique), tout en les supposant nécessairement l'une et l'autre. Par la technique, elle les embraye à la sémiosphère, qu'ont déployée les appareils symboliques de l'humanité. C'est de cet embrayage, ou *trajection**, c'est-à-dire dans la conjonction du physique et du phénoménal, que naissent les *écosymboles* et les *prises de l'en-tant-que écouménel**. L'écoumène se compose de *milieux humains* d'échelles diverses, correspondant chacun à la relation d'une certaine société à son environnement. Cette relation qu'est un milieu humain - comme l'ensemble de ces relations qu'est l'écoumène - est animée d'un certain sens, la *médiance**. L'étude des milieux humains fait l'objet de la *mésologie*, que l'on peut considérer comme un développement de la géographie vers une herméneutique (une étude du sens propre) de la relation des sociétés humaines à leur environnement. C'est dans la dimension *trajectiv*e des milieux humains qu'apparaît historiquement le paysage (voir *Artialisation ; Pays-paysage*) et qu'évoluent jardins et territoires, lesquels sont des motifs essentiels de l'écoumène. Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1990, 1996.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

Écoumène.DEFINITION> *Relation de l'humanité à l'étendue terrestre.*

Ce mot féminin vient du grec *oikoumenê* (*gê*), « terre habitée ». Définie comme relation, l'écoumène est non seulement la Terre *en tant qu'elle* est habitée par l'humanité, c'est-à-dire déployée en topologies d'ordre technique et symbolique (voir *Déploiement écouménel*), mais c'est aussi la *médiance** de l'humain, concrètement incarnée en *géogrammes** dans l'environnement. L'écoumène est donc irréductible à la biosphère (l'ordre écologique) et, à plus forte raison, à la planète (l'ordre physique-chimique), tout en les supposant

nécessairement l'une et l'autre comme *P* suppose *S* dans la relation $r=S/P$ (voir *Déploiement écouménel*). Par la technique et le symbole, elle les embraye à la sémiosphère. C'est de cet embrayage, ou *trajection**, c'est-à-dire dans la conjonction du physique et du phénoménal, que naissent les *écosymboles* et les *prises de l'en-tant-que écouménel**. L'écoumène se compose de *milieux humains* d'échelles diverses, correspondant chacun à la relation d'une certaine société à son environnement, et qui peuvent se chevaucher car la *chorésie* (voir *Chôra/topos*) constitutive de la relation *S/P* ne se réduit pas à *S* (l'étendue physique). À toute échelle, cette relation est animée d'un certain sens, la *médiance**. L'étude des milieux humains et de l'écoumène fait l'objet de la *mésologie*, que l'on peut considérer comme un développement de la géographie vers une herméneutique (une étude du sens propre) de la relation des sociétés humaines à leur environnement. C'est dans la dimension *trajectiv*e des milieux humains qu'apparaît historiquement le paysage (voir *Artialisation, Pays, Paysage premier, Paysage urbain*), et qu'évoluent jardins et territoires, lesquels sont des motifs essentiels de l'écoumène. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1990, 1996, 2000.

(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.

(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.

(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Écoumène 1.DEFINITION> *étendue** fréquentée ordinairement par l'homme.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Écoumène 2.EXTRAIT> « ...l'existence humaine est géographique. Elle l'est non seulement dans le sens où nous avons nécessairement un lieu physique sur la planète, mais dans le sens où notre être se fonde sur le couplage structurel d'un corps animal et d'un milieu technique et symbolique, son complément à la fois social et écologique. Ce couplage est notre *médiance**. Il engendre la réalité des milieux humains, dont l'ensemble forme l'écoumène* : le rapport ontogéographique de l'humanité avec la Terre. »

Quatrième de couverture du livre d'Augustin Berque - *Écoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, (ed. Belin 2000)

Emotionnel.DEFINITION> *Qualificatif relatif aux sentiments ressentis à l'égard d'un*

paysage.

La dimension sensible du paysage renvoie au domaine des sentiments et de ce que le sujet ressent dans l'observation et la perception d'un paysage. Cette question soulève cependant un certain nombre de problèmes liés soit à la nature des sentiments éprouvés, soit à la sphère des significations dans lequel le paysage s'inscrit. Le paysage procure des émotions, mais de quelles émotions s'agit-il? Si l'émotion ressentie est celle que provoque le spectacle immédiat, elle signifie que le paysage reste cantonné dans un cadre esthétique au sens étroit. L'émotion ressentie devant un paysage peut également renvoyer à d'autres sentiments que l'unique émotion esthétique : elle peut en effet renvoyer aux questions à la fois sociales et environnementales que l'observation du paysage soulève. L'observation du paysage ramenée au seul registre des émotions est réductrice de ce que signifie le paysage dans son articulation entre sa dimension immatérielle et sa dimension matérielle.

La disparition de l'opposition des idéologies politiques et la domination de l'idéologie néolibérale laissent le champ libre pour d'autres idéologies, non politiques, mais qui ont cependant une signification politique. Une idéologie de l'émotionnel se développe en effet, confortée par les discours médiatiques prêts à activer l'émotivité de la société civile (y compris dans les discours sécuritaires) sans toutefois expliciter complètement les causes des événements auxquels ils se réfèrent. La question du sensible dans le paysage alimente parfois cette idéologie qui restreint sa portée sociale et écologique, et seule la connaissance des phénomènes peut contribuer à faire échapper le paysage à cette tendance.

Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Empreinte-matrice.DEFINITION> *Expression de la médiance de l'écoumène, disposée par et prédisposant l'existence humaine.*

Dans l'évolution historique des milieux humains (voir *Écoumène*), il apparaît que les sociétés aménagent leur environnement en fonction de la perception qu'elles en ont et, réciproquement, qu'elles le perçoivent en fonction de l'aménagement qu'elles en font. Ce principe s'observe particulièrement lors des colonisations. A Hokkaidô par exemple, les riziculteurs japonais n'ont ni perçu ni aménagé les plaines comme l'avaient fait les chasseurs-essarteurs aïnous, ni comme le préconisaient leurs conseillers américains. L'environnement* est perçu comme raison d'agir d'une certaine manière, mais c'est parce qu'on agit déjà ainsi qu'on le perçoit de cette manière. Cette relation, évolutive et contingente car elle combine créativement *chorésie* et *topicité* (voir *Déploiement écouménal*), est une *trajection**. Ainsi la réalité de l'écoumène est radicalement étrangère

au dualisme moderne entre sujet et objet, comme à la causalité linéaire qui en procède. Elle est d'abord (ontologiquement) un *être-en-prise écouménal*, constitué à la fois de l'emprise technique que nous avons sur le monde et de l'emprise sémantique que le monde a sur nous-mêmes. En ce sens, l'environnement ne porte pas seulement l'empreinte de l'action humaine, il en est aussi la matrice. Non pas qu'il en serait la cause (cette vision absurde est celle du déterminisme environnemental), mais parce que, dans la relation trajectrice qu'est l'écoumène, sémiosphère et biosphère sont en prise l'une avec l'autre (voir *En-tant-que-écouménal*). Ainsi, de même que la noèse produit les noèmes qui en retour la fondent, de même que le poïétique (l'action oeuvrant) crée le poïématique (l'oeuvre faite) sur lequel il table en retour, de même, comme prise écouménale et ensemble de *géogrammes**, le paysage est à la fois l'empreinte et la matrice de notre existence ; d'où il suit entre autres que - contrairement aux disjonctions issues du dualisme moderne - le paysage est affaire d'éthique autant que d'esthétique. (voir *Motivation paysagère*). Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1986, 1993, 1996.

(1986) *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

(1993) *Du geste à la cité Formes urbaines et lien social au japon*. Paris, Gallimard.

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

Empreinte-matrice.DEFINITION> *Expression de la médiance de l'écoumène, disposée par et prédisposant l'existence humaine.*

Dans l'évolution historique des milieux humains (voir *Écoumène*), il apparaît que les sociétés aménagent leur environnement en fonction de la perception qu'elles en ont, et réciproquement qu'elles le perçoivent en fonction de l'aménagement qu'elles en font. Technique et symbole s'y répondent (voir *Trajection*). Ce principe s'observe particulièrement lors des colonisations. À Hokkaidô, par exemple, les riziculteurs japonais n'ont ni perçu ni aménagé les plaines de L'Ishikari comme l'avaient fait les chasseurs-essarteurs aïnous, ni comme le préconisaient les conseillers américains du gouvernement. *L'environnement** est perçu comme raison d'agir d'une certaine manière, mais c'est parce qu'on agit déjà ainsi qu'on le perçoit de cette manière. Cette relation, évolutive et contingente car elle combine *chorésie* et *topicité* (voir *Chôra/topos*), est une *trajection** Ainsi la réalité de l'écoumène ($r=S/P$, voir *Déploiement écouménal*) est étrangère d'une part au dualisme moderne entre sujet et objet, comme au principe d'identité qui le soutient (où $r=S$), d'autre part aux mythologies prémodernes, qui relèvent du principe de métaphore (où $r=P$). Elle est d'abord,

ontologiquement, un *être-en-prise écouménel*, constitué à la fois de l'emprise matérielle que nous avons sur le monde, et de l'emprise sémantique que le monde a sur nous-même. En ce sens, l'environnement ne porte pas seulement l'*empreinte* de l'action humaine, il en est aussi la *matrice*. Non pas qu'il en serait la cause (cette vision absurde est celle du déterminisme environnemental), mais parce que, dans la relation trajectrice qu'est la *médiance*^{*}, il est un *milieu* éco-techno-symbolique participant de notre être même. Ainsi, comme prise écouménale et ensemble de *géogrammes*^{*}, le paysage, modalité particulière de la relation écouménale $r=S/P$, est à la fois l'empreinte et la matrice de notre existence; d'où il suit entre autres que - contrairement aux disjonctions issues du dualisme moderne - le paysage est affaire d'éthique autant que d'esthétique. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1986, 1993, 1996, 2000.
(1986, 1997) Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.
(1993) Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. Paris, Gallimard.
(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.
(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Empreinte mésologique.^{DEFINITION}> état actuel d'un *milieu*^{*}; réalisation à la fois déterminée et contingente des virtualités d'une *matrice mésologique*^{*}; comprend des empreintes paysagères, etc.; matrice virtuelle.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Ensemble spatial.^{DEFINITION}> *configuration spatiale des phénomènes, affectant une certaine portion de l'étendue terrestre.*

Suivant la définition proposée par le géographe Yves Lacoste⁵, j'appelle ensemble spatial « la configuration spatiale - définie par sa taille et ses contours - de chacun des phénomènes qui s'étend ou qui exerce son influence sur une certaine portion de l'espace terrestre ». Étant entendu que les ensembles spatiaux qui nous intéressent sont ceux susceptibles de participer à la configuration physique d'un pays, discrimination qui a pour conséquence que l'échelle maximale de ces ensembles spatiaux ne saurait dépasser - toujours

selon la grille dimensionnelle proposée par Yves Lacoste - le cinquième ordre de grandeur (d'une échelle qui en compte huit). Soit celle d'un pays (cinquième ordre) et de ses sous-ensembles caractérisés comme suit:
sixième ordre : « les ensembles se mesurant en *centaines de mètres*, une petite île, un village, un quartier urbain, un ravin, un barrage »;
septième ordre : « les ensembles se mesurant en *dizaines de mètres*, un hameau, un bosquet, un grand bâtiment »;
huitième ordre : « les ensembles se mesurant en *mètres*; c'est par exemple le cas de récifs, de maisons isolées, de bouquets d'arbres, de rochers ».
Porteurs de « motifs paysagers » potentiels, les ensembles spatiaux sont à ceux-ci dans le même rapport qu'un pays l'est aux paysages que celui-ci est susceptible d'engendrer. À l'instar des pays, les ensembles spatiaux sont analysables de façon rationnelle grâce aux diverses sciences qui concourent à la **géographie**. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

En-tant-que-écouménel.^{DEFINITION}> *Relativité des choses au sein de l'écoumène.*

Dans la relation écouménale (voir *Écoumène*) les choses n'existent pas dans l'absolu de leur en-soi, mais au sein de cette relation trajectrice (voir Trajection). Elles n'ont donc pas la même réalité suivant les sociétés concernées. Par exemple, une même tundra (i.e. un en-soi relevant de la planète et de la biosphère) n'a pas la même réalité pour des éleveurs de rennes que pour des prospecteurs de pétrole. A la limite, ce qui existe pour les uns n'existe pas pour les autres (les dits éleveurs auront par exemple ignoré pendant des millénaires qu'il y avait du pétrole sous leurs pieds). Cette trajectivité des choses dans l'écoumène peut s'ordonner selon quatre modes d'existence : en tant que ressources, contraintes, risques ou agréments. Le rapport entre ces en-tant-que est d'ordre politique : le pétrole par exemple est ressource pour les pétroliers, contrainte pour les éleveurs, risque pour les écologistes, etc. Ou encore, suivant les cas, le paysage peut être ressource (touristique), contrainte (urbanistique), risque (patrimonial), tout en étant d'abord agrément (du moins depuis qu'il existe en tant que tel). Le rapport politique entre ces divers en-tant-que se règle par référence à un absolu virtuel, le sacré, lequel dans la pratique historique revient à l'avantage de la médiance^{*} des uns sur celle des autres. Cet absolu putatif sera par exemple les dieux, la nature, le marché, l'histoire, etc. De manière générale, l'en-tant-que donne prise à la sémiosphère sur la biosphère, par le biais de la technique et, par là même, conditionne en retour la sémiosphère. Ce rapport à deux sens des prises écouménaes est incarné par les géogrammes^{*}

⁵ *De la géopolitique aux paysages*. Dictionnaire de la géographie, Paris, Armand Colin, 2003

(voir Empreinte-matrice.) Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1990, 1996.
(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).
(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

En-tant-que écouménel.^{DEFINITION} > Prédicativité des choses au sein de l'écoumène.

Dans la réalité de l'écoumène ($r=S/P$, voir *Déploiement écouménel, Écoumène*), les choses n'existent pas dans l'absolu ou l'en-soi d'un pur objet (qui serait un S sans P), mais au sein d'une relation trajectrice (voir *Trajection*) impliquant notre existence. P relevant de la culture et de l'histoire, elles n'ont donc pas la même réalité suivant les sociétés concernées. Par exemple, une même toundra (S) n'a pas la même réalité pour des éleveurs de rennes que pour des prospecteurs de pétrole. À la limite, ce qui existe pour les uns n'existe pas pour les autres (les dits éleveurs auront par exemple ignoré pendant des millénaires qu'il y avait du pétrole sous leurs pieds). Cette trajectivité (S/P) des choses dans l'écoumène peut s'ordonner selon quatre prédicats ou modes d'existence (P) : en tant que ressources, contraintes, risques ou agréments. Le rapport entre ces en-tant-que (P) est d'ordre politique : le pétrole par exemple est ressource pour les pétroliers, contrainte pour les éleveurs, risque pour les écologistes, etc. Ou encore, suivant les cas, le paysage peut être ressource (touristique), contrainte (urbanistique), risque (pour la préservation patrimoniale, s'il est trop couru), tout en étant d'abord agrément (du moins depuis qu'il existe en tant que tel). Le rapport politique entre les mondes (P) constitués par ces divers en-tant-que se règle par référence à un absolu virtuel, le sacré, lequel dans la pratique historique revient à l'avantage du monde des uns sur celui des autres. Cet absolu putatif sera par exemple les dieux, la nature, le marché, l'histoire, etc. De manière générale, l'en-tant-que donne prise à la sémiosphère sur la biosphère, par le biais de la technique, et par là même conditionne en retour la sémiosphère (voir *Empreinte-matrice*). Ce rapport à double sens (voir *Trajection*) des prises écouménales est incarné par les *géogrammes*^{*}. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1990, 1996, 2000.
(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.
(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.
(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Entité paysagère (L').^{DEFINITION} > Est le résultat d'une négociation entre les diverses échelles d'entités qui ont émergé de l'analyse inventive* et qui ne se recourent pas nécessairement en tant qu'échelles.

Une première situation, provisoire, pourrait s'apparenter à la géomorphologie. Mais nous pourrions aussi retenir, comme pour le parc du Roi-Baudouin à Bruxelles, plusieurs facteurs. L'entité devient alors le lieu de plusieurs fractions : un morceau de paysage du Brabant, le lieu disparu d'une villa romaine, la corne d'un bois important... Nous voyons alors que nous pourrions l'aménager non seulement à partir de son espace concret, visible (entité cernable comme le bois), mais aussi à partir de ses espaces imaginaires, en constatant, dès le départ, que toutes les fractions et leurs entités internes et/ou externes, sont à égalité. Il s'agit donc d'organiser, à partir d'un ou deux dénominateurs communs, quelques passerelles de cohérences, par exemple par le sens, entre des discontinuités physiques et entre des discontinuités de sens : « l'Hétéroditte ». On introduit, de ce fait, la profondeur de cette surface, qui, par les choix opérés, peut devenir stratification de temporalités différentes et donc de paysages différents : un paysage millefeuilles. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1986, 1987, 1991.
(1986) « Le choix de l'entité paysagère », dans *Urbanismes*, n° 215, août-septembre.
(1987) « L'entité paysagère », dans *Urbanisme*, n° 218, mars.
(1991) « Les continuités du paysage », dans *Urbanisme*, n° 250, septembre.

Entité de paysagement.^{DEFINITION} > Ensemble à partir duquel l'aménagement du « substrat paysager » peut être conduit.

La notion d'entité paysagère, tout à fait opérationnelle pour les paysagistes et ceux qui concourent à l'aménagement du territoire, a été inventée par Bernard Lassus⁶ pour poser la problématique des relations à prendre en compte entre la fraction d'espace concret sur laquelle un maître d'œuvre est appelé à intervenir (ou à préparer la décision des politiques) et l'ensemble auquel cette fraction appartient.

Parce qu'il s'agit de paysages et que ceux-ci ne peuvent pas être dissociés

⁶ Bernard Lassus, « Les entités paysagères », dans *Maîtres et protecteurs de la nature*, Champ Vallon, Seyssel, 1991, p. 252; et « L'entité paysagère ») dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 88. Enfin, « L'entité paysagère » dans *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999, p. 61.

d'une partie de pays, une entité paysagère peut le plus souvent faire l'objet d'une localisation cartographique. Toutefois, lorsque l'aura culturelle d'une partie de pays ou d'un site est devenue mondiale, l'entité paysagère ne peut plus être associée à un espace totalement circonscrit. Par exemple l'entité paysagère de la rade de Brest ne peut sans doute pas être cartographiée dans sa totalité car elle comprend les baies et rades du monde entier qui peuvent lui être comparées « en tant que paysage ».

Sachant que chaque paysage est inventé sans pour autant nécessiter une modification de l'espace concret, par seule perception de celui-ci, il est possible de différencier deux notions : « L'entité paysagère » pour désigner l'ensemble culturel à partir duquel un paysage peut être inventé par le regard et « L'entité de paysagement »⁷ pour cerner l'ensemble écosymbolique à partir duquel un substrat paysager peut être aménagé.

Une fraction d'espace appartient à plusieurs entités géographique, territoriale, culturelle, etc. Pour intervenir, le paysagiste doit élaborer « l'entité de paysagement » à partir de laquelle des aménagements du substrat paysager pourront être projetés. Elle dépendra à la fois des entités paysagères qui auront été identifiées lors des reconnaissances sensibles du terrain physique, mais aussi de celles culturellement identifiées auxquelles il aura été renvoyé par les motifs de *paysage** qui auront suscité son *invention paysagère**. Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1992-1994, 2002.

(1992-1994, dir.) Pascal Aubry, *Schéma d'orientation pour les paysages de la Communauté urbaine de Brest* : « Légende de la carte des motifs et des continuités paysagères », novembre 1994 ; « Reconnaissance paysagère du terrain culturel », juin 1994 ; « Étude des cartes postales », mai 1994 ; « Reconnaissance paysagère du pays de Brest », décembre 1991-mai 1992 (avec la collaboration de M. Bochet, Cl. Chazelle, A. Mazas et J.-L. Hadji Minaglou ; consultable à la Communauté urbaine de Brest).

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Éducagri éditions.

>ENVIRONNEMENT

Environnement.DEFINITION> Ensemble des éléments biotiques et abiotiques, qui entourent un individu ou une espèce, contribuant directement à leur survie. Par extension, ensemble des éléments objectifs (qualité de l'air, de l'eau, nuisances phoniques, etc.), constituant

⁷ Pour la notion de « paysagement » lire Augustin Berque dans *Maîtres et protecteurs de la nature* (p. 223), Seyssel, Champ Vallon, 1991.

le cadre de vie d'un individu ou d'un groupe.

Le mot lui-même n'est pas récent. Il est attesté dès le XVI^e siècle, chez Bernard Palissy par exemple, mais il désigne alors un « circuit ». *Littré* (1887), dans un article de cinq lignes, ne donne qu'un seul sens : « Action d'environner, résultat de cette action. » Il faut attendre le XX^e siècle pour que le vocable prenne le, ou plutôt les sens qui nous sont devenus familiers. Il convient de distinguer « environnement » et « paysage ». Les valeurs écologiques (environnementales) ne se confondent pas avec les valeurs esthétiques (paysagères). Si la notion de paysage est d'origine artistique, aussi bien en Europe occidentale que dans la Chine des Song, le concept d'environnement est, quant à lui, d'origine scientifique. On le voit bien avec Haeckel, créateur du néologisme « Oekologie » (1866), et chez Tansley, avec sa théorie fondamentale des écosystèmes. L'écologie, bien comprise, est une science à part entière, mais elle ne saurait, justement, empiéter sur un terrain qui n'est pas le sien. La connaissance des écosystèmes et celle des géosystèmes (qui relèvent de la géographie physique) sont évidemment indispensables, mais elles ne nous font pas avancer d'un pas dans la détermination des valeurs paysagères, qui sont socioculturelles. L'analyse objective d'un biotope, la mesure du degré de pollution d'une rivière n'ont, littéralement, rien à voir avec le paysage, comme le soulignait naguère Bernard Lassus dans un article décisif : « Il y a une différence, une irréductibilité d'une eau propre à un paysage. On peut très facilement imaginer qu'un lieu pollué fasse un beau paysage, et qu'à l'inverse un lieu non pollué ne soit pas nécessairement beau. » (« Les continuités du paysage », *Urbanismes et architecture*, n° 250, p. 64.) Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1994c, 1997.

(1994c) « Paysage et environnement. Pour une théorie de la dissociation », dans *Autoroute et paysages*, sous la direction de Bernard Lassus et Christian Leyrit, Paris, Demi-Cercle.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Environnement.DEFINITION> Ensemble des éléments biotiques et abiotiques, qui entourent un individu ou une espèce, contribuant directement à leur survie. Par extension, ensemble des éléments objectifs (qualité de l'air, de l'eau, nuisances phoniques, etc.), constituant le cadre de vie d'un individu ou d'un groupe.

Le mot lui-même n'est pas récent. Il est attesté dès le XVI^e, chez Bernard Palissy par exemple, mais il désigne alors un « circuit ». *Littré*(1887), dans un article de cinq lignes, ne donne qu'un seul sens : « action d'environner, résultat de cette action ». Il faut attendre le XX^e siècle pour que le vocable prenne le, ou plutôt les sens qui nous sont devenus familiers. Il convient de distinguer «

environnement » et « paysage ». Les valeurs écologiques (environnementales) ne se confondent pas avec les valeurs esthétiques (paysagères). Si la notion de paysage est d'origine artistique, aussi bien en Europe occidentale que dans la Chine des Song, le concept d'environnement est, quant à lui, d'origine scientifique. On le voit bien avec Haeckel, créateur du néologisme « Oekologie » (1866), et chez Tansley, avec sa théorie fondamentale des écosystèmes. L'écologie, bien comprise, est une science à part entière, mais elle ne saurait, justement, empiéter sur un terrain qui n'est pas le sien. La connaissance des écosystèmes et celle des géosystèmes (qui relèvent de la géographie physique) sont évidemment indispensables, mais elles ne nous font pas avancer d'un pas dans la détermination des valeurs paysagères, qui sont socioculturelles. L'analyse objective d'un biotope, la mesure du degré de pollution d'une rivière n'ont, littéralement, rien à voir avec le paysage, comme le soulignait naguère Bernard Lassus dans un article décisif : « Il y a une différence, une irréductibilité d'une eau propre à un paysage. On peut très facilement imaginer qu'un lieu pollué fasse un beau paysage, et qu'à l'inverse un lieu non pollué ne soit pas nécessairement beau. » (« Les continuités du paysage », *Urbanismes et architecture*, n° 250, p. 64.) Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1994c, 1997.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Environnement 1.DEFINITION> deuxième terme (social ou écologique) de la relation (dite *mésologique*) dont le premier terme est le *sujet**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Environnement 2.DEFINITION> dimension physique ou factuelle du milieu (comprenant aussi bien des artefacts et des relations sociales que des faits naturels).

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Ère.DEFINITION> *étendue** non fréquentée ordinairement par l'homme.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Espace.DEFINITION> ce que définit le rapport des choses (concrètes ou non) entre elles; pôle virtuel de la *chorésie**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Espace imaginaire.DEFINITION> *Espace étranger à l'expérience ordinaire de la vie quotidienne dont les oeuvres d'art, la poésie, le roman, le théâtre, la musique ou la peinture invitent à faire l'expérience imaginaire, à la fois intime et guidée par la culture.*

Le parc de l'Isle-d'Abeau se devait de donner réalité à des représentations mythiques de la nature. Il devait donc être conçu comme une oeuvre d'art offrant un espace imaginaire spécifique du paysage. Mais de quelle spécificité peut s'autoriser le créateur de paysage aujourd'hui ? Il y a sans doute une infinité de réponses. Le jardin des Tuileries de Bernard Lassus en propose une tout à fait fondamentale : l'espace c'est du temps comprimé et le paysage peut rendre visible l'imaginaire archéologique des sociétés contemporaines. Les Villes-Paysages en Lorraine en proposent une autre, écho des contradictions sociales actuelles. Il s'agit du paysage critique : un décor suggestif d'espaces irréels qui désignent par antinomie le caractère dérisoire de l'espace matériel et des conditions réelles de la vie quotidienne. Dans une veine tout à fait différente, J'avais proposé pour un projet de parc urbain, qui ne fut pas retenu, de donner un support à des fables contemporaines de la culture planétaire : la conquête de la Lune, le rêve de l'éternel retour, et celui de la conversation universelle sur les ondes. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1989, 1991, 1994b.

(1989) « Bras dessus, bras dessous : le peintre, la ville et l'architecte », dans Bernard Lassus, *Villes-paysages, couleurs en Lorraine*, Liège, Mardaga.

(1991) « Le temps retrouvé des Tuileries », dans Bernard Lassus, *Le Jardin des Tuileries*, Londres, Coracle Press.

(1994b) « L'Arcadie toujours recommencée », dans *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, sous la direction d'Augustin Berque, Editions de l'Ecole des hautes études en science sociale, Paris.

Espace propre (L').DEFINITION> *Un espace concret où s'entrelacent le déroulement facilité des gestes quotidiens et les incitations à l'imaginaire.*

A la différence du *land artiste*, le paysagiste qui travaille souvent pour le grand public a, avant tout, la responsabilité de faciliter non seulement ses gestes mais

sa vie quotidienne. La mère de famille peut faire avancer en toute tranquillité sa voiture d'enfant dans une allée finement ombragée, mais en même temps quelques présences, mettons provisoirement inutiles, peuvent l'amener à s'interroger, passant ainsi de la rêverie à l'imaginaire, pour lesquels d'autres indices ou supports lui sont alors proposés. « Cette pente permet de descendre ou de monter et de susciter l'imaginaire. » Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1998a.
(1998a) *The Landscape Approach*, Philadelphie, Pennsylvania Press.

Étendue.DEFINITION> actualisation d'un *espace* à la surface de la terre.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Événementiel.DEFINITION> *Qualificatif relatif à la pratique qui consiste à créer des « événements » dans l'espace pour susciter l'émotion.*

L'événementiel est une tendance de la production du paysagisme où l'on cherche à « créer des événements » dans la construction de l'espace. Cette tendance rejoint l'idéologie de *l'émotionnel** en suggérant que ces événements, se traduisant souvent par l'installation d'objets ou de dispositifs à caractère artistique en général dans les espaces publics, provoquent des émotions chez le spectateur. L'événementiel renvoie également à l'art de l'éphémère et d'une mode indéniable actuelle de formes suggestives qui accrochent le regard pour « donner du sens » à un lieu. L'un des problèmes posés par cette tendance est celui du « sens » donné au lieu, notamment de sa pertinence par rapport aux questions soulevées par la destination du lieu et sa réceptivité par la société, qui peut l'interpréter de manières différentes. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Expérience.DEFINITION> réduction *topique** du *sens** aux faits et aux choses.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Expertise sociale.DEFINITION> *Évaluation d'un problème public par un groupe social*

Capacité d'un groupe social à émettre et à défendre un point de vue dans le cadre d'un processus de transaction sociale concernant l'aménagement du territoire. Ce concept désigne une compétence opposée à des propositions

techniques qui allient la capacité de prévision des uns avec l'aptitude à mobiliser la société des autres. Constitué à l'occasion d'un projet d'action publique, comme le passage d'un tracé d'autoroute, le groupe - une association ou un groupe d'associations par exemple - acquiert une légitimité de même nature que celle des experts officiels dans la mesure où il s'appuie lui-même sur des experts ou des contre-experts ; dans la mesure aussi où il représente une opinion plus ou moins largement développée dans la société *habitante* locale. En tant que mobilisation collective, l'expertise sociale peut aboutir à modifier, différer ou annuler certains projets publics. Elle contribue à faire passer les dimensions sensibles, émotionnelles et imaginaires dans le champ des décisions des pouvoirs publics ; à ce titre elle représente un instrument de redéfinition des rapports entre les savoirs et les pouvoirs qui se rencontrent localement. (voir *Conflit d'appropriation ; En-tant-que-écouménal*.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. Donadieu 1994b.
(1994b) « Experts et expertise sociale : le cas des autoroutes », dans *Paysage et autoroutes*, sous la direction de Bernard Lassus et Christian Leyrit, Paris, Le Demi-Cercle, pp. 117-133.

Expertise sociale.DEFINITION> *Évaluation d'un problème public par un groupe social.*

Capacité d'un groupe social à se constituer pour émettre et défendre un point de vue différent de celui qui est imposé par les pouvoirs publics, par exemple dans le cadre des décisions de l'État en matière d'aménagement du territoire. Ce concept désigne l'émergence d'une compétence de propositions alternatives qui allient la capacité de prévision des uns avec l'aptitude à mobiliser la société des autres. Constitué par exemple à l'occasion d'un projet d'action publique, comme le passage d'un tracé d'autoroute ou de la révision d'un plan d'occupation des sols, le groupe, une association ou un groupe d'associations par exemple, acquiert une légitimité de même nature que celle des experts officiels, dans la mesure où il s'appuie lui-même sur des experts ou des contre-experts ; dans la mesure aussi où il représente une opinion plus ou moins largement développée dans la société *habitante* locale. En tant que mobilisation collective, l'expertise sociale peut aboutir à modifier, différer ou annuler certains projets publics. Elle contribue à faire passer les dimensions émotionnelles et imaginaires de la sensibilité humaine dans le champ des décisions des pouvoirs publics. À ce titre, elle représente un instrument de *gouvernance des territoires urbains et ruraux* capable de redéfinir les rapports entre les savoirs, les projets et les pouvoirs qui se rencontrent localement (voir *En-tant-que-écouménal*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1994b, 2002a.

(1994b) Pierre Donadieu, « Experts et expertise sociale : le cas des autoroutes », dans *Autoroute et paysages*, sous la direction de Bernard Lassus et Christian Leyrit, Paris, Le Demi-Cercle, pp. 117-133.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Fenêtre.DEFINITION> *Innovation picturale, qui permet, au XV^e siècle, d'ouvrir le tableau sur le monde extérieur et d'y inscrire un paysage.*

L'invention décisive, dans l'histoire du paysage occidental, est, en effet, celle de la fenêtre, dans la peinture flamande de la première moitié du XV^e siècle. La fenêtre constitue un cadre, un tableau dans le tableau qui, l'isolant, l'enchantant, institue le pays* en paysage. Seul le passage par cette *veduta* (la vue par la fenêtre), paradoxale en apparence, puisqu'il se paie d'une réduction, voire d'une miniaturisation du pays, permet de le soustraire à la scène religieuse, qui occupe ordinairement le devant de la scène, et, en le laïcisant, de le transformer en paysage autonome. D'où l'on peut conclure que ce dernier est vraiment entré par la petite porte, ou, pour mieux dire, par la petite fenêtre. Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau pour obtenir le paysage occidental. Références iconographiques: Robert Campin : *La Madone à l'écran d'osier* (Londres, National Gallery) ; *Saint Joseph dans son atelier, retable de Mérode* (New York, Metropolitan Museum of Art) ; *Sainte Barbe* (Madrid, musée du Prado). Van Eyck : *La Vierge au chancelier Rolin* (Paris, musée du Louvre) ; *Les Epoux Arnolfini* (Londres, National Gallery). Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1991, 1997.

(1991a) « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, direction d'ouvrage, avec François Guéry) *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Fenêtre.DEFINITION> *Innovation picturale, qui permet, au XV^e siècle, d'ouvrir le tableau sur le monde extérieur et d'y inscrire un paysage.*

L'invention décisive, dans l'histoire du paysage occidental, est, en effet, celle de la fenêtre, dans la peinture flamande de la première moitié du XV^e siècle. La fenêtre constitue un cadre, un tableau dans le tableau, qui, l'isolant, l'enchantant, institue le pays* en paysage. Seul le passage par cette *veduta* (la vue par la fenêtre), paradoxale en apparence, puisqu'il se paie d'une réduction, voire d'une miniaturisation du pays, permet de le soustraire à la scène religieuse, qui occupe ordinairement le devant de la scène, et, en le

laïcisant, de le transformer en paysage autonome. D'où l'on peut conclure que ce dernier est vraiment entré par la petite porte, ou, pour mieux dire, par la petite fenêtre. Il suffira de la dilater aux dimensions du tableau pour obtenir le paysage occidental. Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Iconographie : Robert Campin : *La Madone à l'écran d'osier* (Londres, National Gallery); Saint Joseph dans son atelier, *Retable de Mérode* (New York, Metropolitan Museum of Art); *Sainte Barbe* (Madrid, Musée du Prado). Van Eyck: *La Vierge au chancelier Rolin* (Paris, Musée du Louvre); *Les Époux Arnolfini* (Londres, National Gallery).

Bibl. : Alain Roger, 1991, 1997

(1991a) Alain Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, dir., avec François Guéry) Alain Roger, *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Forêt.DEFINITION> *Espace boisé naturellement ou artificiellement où sont coproduits des biens et services publics matériels et immatériels.*

Initialement et historiquement espace de l'enclos de chasse et du pouvoir royal, la forêt est devenue en France un territoire, public ou privé, de rente économique (bois, gibier, pêche), de patrimoine naturel (protection des sols, faune et flore) et de loisirs. Sollicitée par des projets* sociaux contradictoires, économiques, patrimoniaux ou récréatifs, elle peut être appréciée sous des formes paysagères variant du *sauvage au jardiné* - de la réserve naturelle à la futaie jardinée et au parc boisé de loisirs. La forêt est soumise à deux processus socio-spatiaux* contradictoires. L'un tend à produire des milieux sauvages et l'autre des formes jardinées. La notion de sauvage (du latin *silva* : forêt) désigne originellement ce qui a trait à la forêt ou au gibier et, par extension, un rapport à l'espace et à la nature où les manifestations humaines sont peu ou pas sensibles. Cette relation peut être jugée positive par ceux qui en apprécient les avantages esthétiques, symboliques, moraux ou écologiques, ou bien négative par ceux qui en déplorent les inconvénients réels ou supposés. De même, les boisements, pour des raisons techniques ou économiques dans l'espace rural, mais aussi esthétiques et symboliques dans les parcs publics urbains, peuvent adopter des formes suscitant des controverses à caractères esthétique, symbolique ou écologique. Comme la mer, la montagne, la campagne et le marais - et dans une perspective *écouménale* - la forêt est amenée, dans le contexte de la culture urbaine contemporaine et de la société mondialisée, à offrir aux regards les

formes de la nature et à la signifier, sans renoncer à ses fonctions économiques et écologiques. (voir *Trajection* ; *Écoumène* ; *Coproduction*.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. Donadieu 1997a.

(1997a) « De la forêt aux nouveaux paysages forestiers : une épopée inépuisable », *Hommes et Plantes* n° 21, pp. 22-27.

Forêt. DEFINITION> Espace boisé naturellement ou artificiellement où sont coproduits des

biens et services, publics et privés, matériels et immatériels

Initialement et historiquement espace de l'enclos de chasse et du pouvoir royal, la forêt est devenue en Europe un territoire, public ou privé, de rente économique (bois, gibier, pêche), de patrimoine naturel (protection des sols, faune et flore) et de loisirs. Sollicitée par des projets sociaux contradictoires, économiques, patrimoniaux ou récréatifs, elle est organisée sous des formes paysagères variant du sauvage au cultivé - de la réserve naturelle, à la futaie jardinée, au boisement monospécifique et au parc urbain ou périurbain de loisirs. La forêt est soumise à *deux processus sociaux et spatiaux contradictoires*. L'un, minoritaire, tend à produire des milieux relativement sauvages (par abandon volontaire ou non) et l'autre, majoritaire, des formes *cultivées ou jardinées*, parfois socialisées (*forêts urbaines*). La notion de sauvage (du latin *silva* : forêt) désigne originellement ce qui a trait à la forêt et au gibier, et par extension un rapport à l'espace et à la nature où les manifestations humaines sont peu ou pas sensibles ; celle de (sylvi) culture correspond à la recherche du profit financier, et celle de jardin à un espace d'artifices et de symboles. Apprécié par les uns et rejeté par les autres, chacun de ces modèles est sollicité par les forestiers qui y choisissent leurs *références* d'aménagement. D'un côté la forêt est désirée comme une source de mythes et de légendes, ou comme un décor de loisirs des citadins, de l'autre elle est organisée comme une ressource économique et/ou écologique. Dans chaque cas, les formes et les fonctions prévues peuvent être organisées et planifiées, sur le moyen et long terme, dans le cadre de plans d'aménagement forestier. Comme la mer, la montagne, la campagne et le marais - et dans une perspective *écouménale* - la forêt est amenée, dans le cadre de la culture urbaine contemporaine et de la société mondialisée, à *offrir aux regards des usagers*, des formes très variables de la nature (boisée), sans renoncer à ses fonctions économiques et écologiques (voir *Trajection*, *Écoumène*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1997 a, 2002a, 2002b.

(1997a) Pierre Donadieu, « De la forêt aux nouveaux paysages forestiers : une épopée inépuisables, *Hommes et Plantes* n° 21, pp. 22-27

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

(2002b, avec Elizabeth Mazas) Pierre Donadieu, *Des mots de paysage et de jardin* Dijon, Educagri.

Génie du lieu. DEFINITION> *Émotion que nous éprouvons devant certains lieux, accompagnée de la conviction qu'ils sont habités, animés d'une sorte de génie, esthétique et mystique, qui leur appartiendrait en propre* (ingenium : disposition native, propriété naturelle).

« Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. L'étroite prairie de Lourdes, entre un rocher et son gave rapide ; la plage mélancolique d'où les Saintes-Maries nous orientent vers la Sainte-Baume ; l'abrupt rocher de la Sainte-Victoire tout baigné d'horreur dantesque, quand on l'aborde par le vallon aux terres sanglantes ; l'héroïque Vézelay, en Bourgogne ; le Puy-de-Dôme » (Maurice Barrès, *La Colline inspirée*, 1912, début du premier chapitre, « Il est des lieux où souffle l'esprit »). « D'où vient la puissance de ces lieux ? », se demande aussitôt Barrès. Qui sont ces dieux mystérieux ou, pour descendre d'un degré dans la hiérarchie religieuse, qui sont les génies silencieux de ces lieux ? Plutôt que de céder à la mystique incantatoire de Barrès, J'avancerai une hypothèse profane : ces bons génies ne sont ni naturels (comme s'ils montaient du sol), ni surnaturels (comme s'ils descendaient du ciel), mais culturels. S'ils hantent ces lieux, c'est parcequ'ils habitent notre regard, et s'ils habitent notre regard, c'est parce qu'ils nous viennent de l'art. L'esprit qui souffle ici et « inspire » ces sites n'est autre que celui de l'art, qui, par notre regard, artialise le pays en paysage. je rejoins donc le point de vue d'Augustin Berque : « En lui-même, le génie du lieu n'existe pas. » (*Être humains sur la Terre*, Paris, Gallimard, 1996, p. 187.) Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1996, 1997.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Génie du lieu. DEFINITION> *Émotion que nous éprouvons devant certains lieux, accompagnée de la conviction qu'ils sont habités, animés d'une sorte de génie, esthétique et mystique, qui leur appartiendrait en propre* (ingenium : disposition native, propriété naturelle).

« Il est des lieux qui tirent l'âme de sa léthargie, des lieux enveloppés, baignés de mystère, élus de toute éternité pour être le siège de l'émotion religieuse. L'étroite prairie de Lourdes, entre un rocher et son gave rapide; la plage mélancolique d'où les Saintes-Maries nous orientent vers la Sainte-Baume;

l'abrupt rocher de la Sainte-Victoire tout baigné d'horreur dantesque, quand on l'aborde par le vallon aux terres sanglantes; l'héroïque Vézelay, en Bourgogne; le Puy-de-Dôme. » (Maurice Barrès, *La Colline inspirée*, 1912, début du premier chapitre : « Il est des lieux où souffle l'esprit. ») « D'où vient la puissance de ces lieux? », se demande aussitôt Barrès. Qui sont ces dieux mystérieux ou, pour descendre d'un degré dans la hiérarchie religieuse, qui sont les génies silencieux de ces lieux? Plutôt que de céder à la mystique incantatoire de Barrès, J'avancerai une hypothèse profane : ces bons génies ne sont ni naturels (comme s'ils montaient du sol), ni surnaturels (comme s'ils descendaient du ciel), mais culturels. S'ils hantent ces lieux, c'est parce qu'ils habitent notre regard, et s'ils habitent notre regard, c'est parce qu'ils nous viennent de l'art. L'esprit qui souffle ici et « inspire » ces sites n'est autre que celui de l'art, qui, par notre regard, artialise le pays en paysage. Je rejoins donc le point de vue d'Augustin Berque : « En lui-même, le génie du lieu n'existe pas » (*Être humains sur la Terre*, Paris, Gallimard, 1996, p. 187). Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1996, 1997.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Géogramme.DEFINITION> Configuration concrète de l'écoumène, focalisant une médiance*. *Syn.* : écosymbole, motif écouménel, emblème écouménel.

L'écoumène* résultant d'un déploiement à la fois technique et symbolique de l'étendue terrestre (voir *Déploiement écouménel*), les choses qui la composent participent simultanément de la dimension écologique de la biosphère (où elles existent physiquement) et de la dimension symbolique de la sémiosphère (où elles existent en tant qu'elles veulent dire quelque chose pour l'humanité qui se les représente, à commencer par un nom ; (voir En-tant-que-écouménel). L'écosymbolicité de l'écoumène est donc structurée par des valeurs techno-sémantiques, dont les topologies s'expriment concrètement en motifs qui sont des géogrammes. Certains géogrammes deviennent les motifs privilégiés d'une médiance*. Tels sont par exemple la place publique et la fontaine dans un bourg méditerranéen, les bois sacrés - vestiges de la laurisylve originelle - des temples shintoïques au japon, les parkings de nos hypermarchés ou les clochers de nos églises, les terrasses des riziculteurs ifugao, etc. Ces motifs sont des repères essentiels de l'espace-temps de l'écoumène : c'est par rapport à eux que s'organise notre existence, que s'oriente notre corporéité, donc à travers eux que peut se faire sentir, au-delà de l'arbitraire des signes, une cosmicité

embrayant la culture à la nature. Cette motivation de notre être par l'écoumène prend son origine dans le sevrage (la séparation) qui, déployant par la technique et par le symbole la corporéité humaine au-delà des limites du corps vivant et l'investissant dans les choses, en a fait des emblèmes de l'être qui désormais nous manque dans les limites de notre corps ; « emblème » signifie à l'origine : ce qui est jeté dans. (voir Trajection) Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1990, 1993, 1996, 1999b.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1993) *Du geste à la cité Formes urbaines et lien social au japon*. Paris, Gallimard.

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

(1999b) « Milieu et architecture », dans Yann Nussaume, Tadao Ando et la question du milieu. Paris, Le Moniteur (à paraître).

Géogramme.DEFINITION> Configuration concrète de l'écoumène, focalisant une médiance*. *Syn.* : écosymbole, emblème écouménel.

L'écoumène* résultant d'un déploiement à la fois technique et symbolique de l'étendue terrestre (voir *Déploiement écouménel*), les choses qui la composent participent simultanément de la dimension de la planète (où elles existent matériellement), de la dimension de la biosphère (où elles existent écologiquement), et de la dimension de la sémiosphère (où elles existent pour notre conscience). L'écoumène est donc structuré par des valeurs de ces trois ordres ontologiques, dont les topologies s'expriment concrètement en motifs qui sont des géogrammes. Certains géogrammes deviennent des prises ou des motifs écouménaux privilégiés. Tels sont par exemple la place publique et la fontaine dans un bourg méditerranéen, les bois sacrés - vestiges de la laurisylve originelle - des temples shintoïques au japon, les parkings de nos hypermarchés ou les clochers de nos églises, les terrasses des riziculteurs ifugao, les noyers des Seksawa, etc. Ces motifs sont des repères essentiels de l'espace-temps de l'écoumène : c'est par rapport à eux que s'agence notre existence, que s'oriente notre corporéité, donc à travers eux que peut se faire sentir, au-delà de l'arbitraire des signes, une cosmicité embrayant la culture à la nature (voir *Cosmophanie*). Cette motivation de notre être par l'écoumène prend son origine dans le sevrage (la séparation) qui, déployant par la technique et le symbole la corporéité humaine au-delà des limites du corps physique et l'investissant dans les choses, en a fait des emblèmes de l'être qui désormais nous manque dans les limites de notre individu (« emblème » signifie à l'origine : ce qui est jeté dans). En d'autres termes, il s'agit de la seconde moitié de notre médiance*,

constitutive du « moment structurel de l'existence humaine ». Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, Berque 1990, 1993, 1996, 2000.
(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.
(1993) Augustin Berque, *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. Paris, Gallimard.
(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.
(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Géographie.DEFINITION> synonyme de *mésologie**; plus particulièrement, étude du rapport des *milieux** entre eux.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Habitabilité.DEFINITION> *Dualité d'un endroit dont l'aménagement invite et autorise l'appropriation par des visiteurs ou habitants de cultures différentes impliquant des rites de propriété différents.*

Kevin Lynch avait fait de la lisibilité le critère principal de la bonne forme d'une ville. On peut sans doute en discuter. Mais comment croire que les habitants des villes nouvelles de la région parisienne qui avouaient se perdre en sortant de chez eux, dans des lieux qui n'étaient ni ville ni campagne, aient pu les avoir jugés habitables ? A l'Isle d'Abeau, Bernard Lassus proposait de prendre le contre-pied de la ville « rurbaïne » et de signifier par un mur le mythe qui assimile l'opposition entre la nature et la ville, à celle du bien et du mal, ou du salut et de la perte. En s'attachant à permettre à des habitants ayant des attitudes culturelles différentes vis-à-vis de la nature de jouer avec ce mythe, il cherchait à rendre la ville habitable. Les cultures* paysagères contribuent fortement à l'emprise des sociétés sur la nature, mais elles ne sont pas invariables. Elles se transforment sous de multiples pressions : le changement des pratiques sociales affectant le rapport à la nature, la création collective de sens inscrit dans des objets naturels, l'intégration de la création personnelle d'un paysagiste ou d'un autre artiste. Sur ce dernier point, l'étude de l'histoire de la construction d'une identité paysagère mauresque à Grenade avait permis de mettre en lumière les rapports entre les ressorts intimes d'une poétique nouvelle du paysage portée par Angel Ganivet et Garcia Lorca et leur insertion dans la culture collective. Cela conduisit à formuler le principe d'habitabilité qui veut qu'aucun aménagement ne soit une insulte à l'ignorance d'un visiteur quel qu'il soit ou lui signifie qu'il n'y a pas de place pour lui ici, qu'il n'est ni attendu

ni désiré, et, surtout, qu'y séjourner peut être pour chacun l'occasion d'une expérience intéressante. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1975, 1992.
(1975) « Un Jardin public dans une ville nouvelle : le jardin de l'Antérieur de Bernard Lassus », postface à Bernard Lassus, *Le jardin de L'Antérieur*
(1992) « Eloge du palimpseste », dans *Hypothèses pour une troisième nature*, Séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus, Londres, Coracle Press & Cercle Charles-Riviere Dufresny.

Habitants-paysagistes (Les).DEFINITION> *Cette dénomination caractérise la démarche des habitants qui, pour l'aménagement de leur jardin, attachent plus d'importance à l'élaboration de relations, donc de paysages, qu'à celle d'objets.*

« L'habitant-paysagiste » n'accepte pas d'être dissocié de son paysage, qui est lié à sa vie de tous les jours, qui sera immédiatement recommencé s'il déménage, et qui aussi s'arrête et disparaît presque toujours avec lui. Son problème est de « faire », et quand il prend la parole, c'est pour faire apparaître, en termes concrets, existentiels, cette créativité et ses résultats. Son propos est de faire exister une maison, un habitat qui, « donné » tel que, lui est étranger, n'a aucune correspondance avec le monde des éléments primordiaux ; une vie rêvée impossible se matérialise alors en un jardin de paysages. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1975, 1977.
(1975) « Les habitants-paysagistes », dans *Bulldoc* n° 51 (décembre), Paris, Ministère de l'Équipement.
(1977a) *Jardins imaginaires*, Paris, Weber, coll. « Les habitants-paysagistes ».
(1977b) *Jeux. Les verres et les bouteilles*, Paris, Galilée.

Habiter.DEFINITION> développer en compréhension la dimension topique du milieu*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Hétérogène.DEFINITION> *L'hétérogénéité est plus accueillante que l'homogénéité.*

Qu'implique encore l'emploi du terme « intégration » ? Tout d'abord, une volonté d'accueillir, tout en laissant supposer que l'apport nouveau (*voir Substrat-Support-Apport*) est pour partie différent des éléments qui constituent le paysage existant, et que cet apport se fonde le plus possible par similitude formelle, dans le contexte paysager. Par conséquent, on utilise le terme d'intégration

pour présager une éventuelle différence, tout en la récusant avant même de la connaître, puisque cette différence doit être abandonnée, pour avoir ainsi à éviter d'envisager les implications d'une nouvelle présence... L'apport peut donc réduire ou augmenter la réceptivité du site. Ce n'est donc pas par la constitution d'un paysage homogène, chaque fois renforcé par des apports dont les caractères sont similaires aux caractères des éléments constitutifs du site, que peut se faire l'accueil le plus favorable au différent, justement grâce à cette différence. Seul un substrat paysager suffisamment hétérogène permet d'accueillir des apports originaux. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1977, 1993.

(1977a) *jardins imaginaires*, Paris, Weber, coll. « Les habitants-paysagistes ».

(1977b) *Jeux. Les verres et les bouteilles*, Paris, Gallée.

(1993) « Apprivoiser l'hétérogène », dans *Actions et recherches sociales*, n° 3 et 4, Eres.

Histoire. DEFINITION> *Narration scientifique se rapportant à des événements, des moeurs, des oeuvres (etc.) du passé.*

« L'histoire est un roman vrai » a écrit Paul Veyne. Roman en ceci que, quels que soient ses efforts pour échapper à la fiction, toute production historique finit par prendre la forme d'un récit. Récit qui, lui-même, suppose un narrateur inscrit dans une histoire singulière, tributaire des préjugés de son milieu, des passions du moment et des idéologies dominantes de son époque : l'historiographie de la Révolution française, de Michelet à Furet en passant par Lavis ou Soboul, est à cet égard édifiante. Toutefois - ce point est capital - l'histoire entretient avec la vérité un rapport radicalement autre que celui qui lie cette dernière au roman. Si le roman, en effet, du moins lorsqu'il atteint à l'art, produit des effets de vérités spécifiques, différentes ou hors d'atteinte des vérités scientifiques relevant - pour parler comme Heidegger - de la seule « raison calculante », l'histoire, elle, est régie par un système précis de lois ressortissant à la méthode scientifique dans toute sa rigueur : méfiance systématique vis-à-vis des travaux antérieurs, y compris les plus réputés; mise à jour, découverte, vérification et étude directe des sources (archives écrites ou dessinées, témoignages, recoupements de ceux-ci, analyse des objets au moyen des techniques archéologiques les plus pointues; probité scientifique absolue...). En tant que rameau de l'Histoire tout court (et non pas, comme cela s'écrit ou se pense trop souvent, en tant que sous-ensemble d'une discipline autonome nommée « histoire de l'art »), l'histoire de l'architecture, de l'art des jardins et du paysagisme ne saurait échapper à cette ambiguïté constitutive de la discipline à laquelle elle appartient. Laquelle (à supposer qu'elle ne soit pas instrumentalisée par une idéologie partisane au

service d'un intérêt particulier - nationaliste, économique, partidair, clanique, religieux...) a moins pour objet la connaissance exhaustive d'un passé ir-re-présentable par définition, que la production d'un savoir de plus en plus fiable et détaillé à propos de celui-ci. Savoir destiné à fournir aux vivants des outils de mémoire, toujours à repenser et à réactualiser, à partir desquels chacun (pour peu qu'il fasse l'effort de se les approprier) devient en mesure de se situer dans la durée, de s'orienter dans le présent et de se projeter dans le futur. Bref, d'exercer aussi lucidement que possible sa liberté. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 87, 89, 96 a, 2002.

(1987) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France* (en collaboration avec Denise Le Dantec), Paris, Plon, rééd. Bartillat, 2000 (trad. américaine *Reading the French Garden*, Cambridge, The MIT Press, 1990).

(1989) Jean-Pierre Le Dantec, « La Naissance du jardin public à Paris : 1789-1855, Héritage et appropriation », dans *Parcs et promenades de Paris*, catalogue, éd. du Demi-Cercle.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

Idiosyncrasie. DEFINITION> homologue de la *médiance** à l'échelle de l'individu.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Inflexus (L') ou l'inflexion d'un processus. DEFINITION> *Le projet de paysage* ayant pour l'instant trop souvent une image de fixité : ce mot pour mettre l'accent sur la démarche paysagère d'aménagement comme inflexion d'un processus.*

Les éléments du *processus**, perpétués ou révélés par l'*analyse inventive** sont infléchis par les orientations qu'elle a également suggérées, et les nouveaux éléments s'y entrelacent progressivement en un mouvement qui, non répétitif, s'apparente à une évolution. Cette démarche paysagère amène à l'inflexion d'un processus, celui de l'évolution ordinaire des lieux. Cette problématique d'aménagement chemine vers un art de la transformation. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1994, 1997a, 1998a.

(1994) « l'obligation de l'invention. Du paysage aux ambiances successives », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon.

(1997) « L'aire de Nîmes-Caissargues, la référence antique », dans *Valeurs vertes*, n° 27.

(1998a) *The Landscape Approach*, Philadelphia, Pennsylvania Press.

Interactions sociétés/natures. DEFINITION> *Influences réciproques traduisant les effets de pratiques sociales sur les processus naturels et, inversement, les effets des dynamiques biophysiques sur les sociétés.*

Les effets des activités humaines sur l'environnement et les paysages ont été pensés, dans les années 1960 à 1980, en termes d'impact. Ce terme a été institutionnalisé par la loi de 1975 sur la protection de la nature, à travers les études d'impact qu'elle a instaurées. Cette notion est réductrice des processus complexes qui permettent de comprendre les relations entre les activités humaines (traduisibles en « pratiques sociales ») et les représentations sociales des paysages (qui renvoient aux manières de penser les paysages). Elle suppose en effet que cette action de la société sur les paysages ne se produit que dans un seul sens. La connaissance de ces processus exige désormais de raisonner en termes d'interactions. Il est en effet admis aujourd'hui que les pratiques sociales des paysages et de la nature transforment les paysages et, qu'en retour, les transformations des paysages modifient les manières de les penser, c'est-à-dire les représentations sociales. L'articulation entre les pratiques et les représentations, c'est-à-dire entre le matériel et l'immatériel, constitue un enjeu fondamental de la connaissance contemporaine des processus d'évolution des paysages et des rapports des sociétés à la nature. Elle implique des modifications radicales non seulement des théories mais également des méthodologies d'analyse. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 1998.

(1998) Yves Luginbühl, Symbolique et matérialité du paysage, « Le paysage entre culture et nature », numéro spécial de la *Revue d'économie méditerranéenne*, n° 183, 3/98 vol 46, pp. 235-245.

Interrogation intuitive et culturelle. DEFINITION> *Dans le temps d'une émotion, la progression du fugace à l'élaboré.*

« Si le paysage est inventé dans le temps d'une émotion, dans la fulgurance d'une apparition, ceci au détour d'un sentier... » (voir *Invention des paysages*), il faut que cette invention, cette apparition puisse être énoncée et que cette fulgurance soit retenue. L'émotion de ce bref instant doit être notée et, par le fait, elle s'inscrit dans un processus d'élaboration de la pensée. Cette progression des ressentis permet l'approfondissement de l'approche sensible des paysages, le dépassement de l'intuitif tout en restant dans l'appréciation du jeu des présences physiques et de leur mise en relation sur le site. C'est

l'instant privilégié pour l'élaboration d'une palette de déclinaisons plus ou moins abstraites, de caractéristiques plastiques et des différents modes possibles de mise en relation, ce que l'on appelle « les mécanismes plastiques », pour formaliser les sensations offertes par la configuration des lieux et par l'instant de la découverte. Cette première phase liée à l'émotion va progressivement mener à une dimension culturelle en prenant en compte la mémoire d'autres situations vécues et en associant les attendus liés aux *anticipations paysagères**. Arnauld Laffage, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Invention des paysages. DEFINITION> *L'espace concret préexistant peut être inventé en tant que* paysage.*

Un paysage est inventé dans le temps d'une émotion. Moment, bref et fugitif, au détour d'un sentier, ou après la courbe d'un boulevard périphérique, dans la fulgurance d'une apparition, ou, moment espéré, recherché et retrouvé, dans la plénitude d'une contemplation, à partir d'un point de vue, parfois inventorié : un belvédère, ou en mouvement : à bord d'une automobile, voire maintenant d'un avion.

L'utilisation de la notion d'invention insiste sur l'action qui est à l'origine d'un paysage. Comme toute perception, les paysages sont des projections. À partir de l'espace concret, d'une portion de pays, les paysages n'existent pas sans notre regard, ils dépendent de notre sensibilité et de notre culture. Le plus souvent, ce regard ne fait que reconnaître à une partie de pays, ayant une réalité physique préexistante à cette expérience sensible, des qualités paysagères qui, elles aussi, ont été culturellement constituées bien avant ce moment privilégié de l'invention paysagère. L'invention paysagère serait reconnaissance plus que création. La désignation « *en tant que** » paysage d'une portion d'environnement présente une certaine analogie avec la façon dont Marcel Duchamp proposait le détournement d'un objet usuel pour en faire un « objet d'art ». Nos paysages seraient en quelque sorte des « ready-made ». Pour entrer dans la catégorie « paysage », une de nos relations ou *médiances** à l'environnement doit répondre à certains critères :

- Être opérée en situation, dans l'espace concret et de façon polysensorielle.

Lorsqu'un de nos sens reste à l'écart ou est distrait par d'autres sensations, il est difficile d'inventer des paysages; par exemple lorsqu'en hélicoptère, belvédère mobile présentant pourtant une grande efficacité sur le plan visuel, nous sommes dissociés, par le bruit du moteur, des sonorités de cette vallée que nous survolons et qui restera peut-être une géographie sans devenir un paysage.

- Résulter d'une certaine étendue tenant à la fois de la profondeur et d'une

certaine largeur du champ de perception. Un horizon est indispensable pour qu'il y ait paysage. Cela peut être cette ligne de contact entre les blés ou les vagues et le ciel. Mais il peut aussi être question d'un horizon culturel, par exemple, l'histoire de ce territoire à laquelle renvoient quelques éléments qui le composent.

- Dépendre de l'idée de nature. L'invention de paysages dits « urbains »* relève souvent d'une évocation poétique de la nature réalisée à partir du choix des formes architecturales, des couleurs et des textures

- Être guidée par une organisation de l'espace qui puisse être qualifiée et évaluée sur le plan esthétique. Pour « faire paysage », un pays doit être « harmonieux », montrer une certaine cohérence dans son organisation, voire une composition. Le plus souvent un paysage est beau ou il n'est pas...

La « reconnaissance paysagère » se fixe pour premier objectif de participer à cette invention des paysages. Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1995, 1996, 2002.

(1995) Pascal Aubry, « Réalisation d'une carte des motifs de paysage et des continuités paysagères et utilisation d'un système d'information géographique », *Actes des Géoconférences du MARI 95*, Paris, CNIT, p. 163-172.

(1996) Pascal Aubry, « De la place de certains documents d'urbanisme dans l'invention des paysages », *Publics et Musées*, n° 10, Presses universitaires de Lyon, p. 51-52.

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Éducagri éditions.

Jardin. DEFINITION> *Portion délimitée de territoire traitée de façon singulière et plantée (le plus généralement) en vue d'obtenir un résultat nourricier et/ou esthétique.*

L'étymologie, que confirment les récits mythiques, est formelle : créer un jardin consiste à opérer une partition dans le territoire matérialisée par une clôture. Partition délimitant un espace pourvu d'un point d'eau et d'une terre arable de qualité débarrassée de ses « impuretés »⁸; et clôture vouée à la protection des productions à venir du jardin vis-à-vis de ses prédateurs potentiels. Au sein de cet Eden terrestre, pas de distinction, donc, entre les productions vivrières (légumes, fruits, animaux de basse-cour ...) et l'agrément puisque ce dernier résulte aussi bien de la satisfaction des besoins nourriciers que de celle des sens. Aussi n'est-ce qu'avec l'émergence d'une aristocratie délivrée des soucis

⁸ Cette pureté résultant d'un « nettoyage », aussi métaphysique que matériel, de ses herbes et de ses bêtes « mauvaises », c'est-à-dire malignes (cf. *l'Hortulus* de Strabon).

matériels (ceci, quelles que soient les aires civilisationnelles), qu'une nouvelle partition s'est opérée, cette fois au sein du jardin lui-même, faisant apparaître d'un côté celui voué au pur plaisir *in situ* (jardin « de plaisance » incluant éventuellement un « jardin secret » de plantes rares ou exotiques et une ménagerie d'animaux rares ou exotiques eux aussi), de l'autre ceux (potager, verger, Jardin fleuriste ...) destinés à la production d'autres genres de plaisirs, différés, eux, et/ou vécus à l'extérieur du jardin lui-même. Si la découverte d'un beau jardin (c'est-à-dire, chez Homère par exemple, d'un jardin produisant des merveilles vivrières) a toujours été une source de ravissement, ce n'est qu'avec la naissance de cette seconde partition, interne celle-là, que le jardin a commencé à être pensé et projeté comme une oeuvre d'art - mutation dont témoigne l'idée de « troisième nature »⁹ qui lui a été appliquée par certains auteurs de la Renaissance italienne. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 87, 96 a et b, 98, 2002, 2003.

(1987) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France* (en collaboration avec Denise Le Dantec), Paris, Plon, rééd. Bartillat, 2000 (trad. américaine *Reading the French Garden*, Cambridge, The MIT Press, 1990).

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

(1996 b) Jean-Pierre Le Dantec, « Jardins », dans *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Paul Midant, Paris, Hazan-IFA, 1996.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

(2003 a) Jean-Pierre Le Dantec, « Le Renouveau de l'espace public - la rue, la place, le jardin : Une renaissance réelle mais fragile », dans *Les Bâtisseurs du présent III*, sous la direction de Claude Eveno, Paris, AMO-Le Moniteur.

(2003 b) Jean-Pierre Le Dantec, « L'éclipse moderne du jardin » et « Le jardin comme réponse à la demande de nature », dans *Jardins en banlieue*, sous la direction de Agnès Bataillon, Gwenaëlle Ruellan et Catherine Virassamy, Paris, Créaphis.

Jardin naturel. Voir *Naturel (jardin)*. *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Jardin planétaire. DEFINITION> *Notion récemment introduite par Gilles Clément dans divers articles et ouvrages, dont, en particulier, Le jardin planétaire (Paris, Albin Michel, 1999), publié à l'occasion de l'exposition présentée à la Grande Halle de La Villette, et dont il fut le*

⁹ Cicéron distinguait le *saltus* (la sylve, la nature non cultivée) de l'*ager* (le champ) qu'il nommait *altera natura* (seconde nature). Mais plusieurs occurrences, chez des auteurs italiens de la Renaissance, font apparaître l'idée d'une *terza natura* applicable au jardin d'art (voir *Naturel**) .

commissaire.

À l'origine, cette notion spectaculaire paraît s'inscrire dans la grande tradition occidentale du « Jardin utopique », tel qu'il fut imaginé par quelques esprits singulièrement optimistes. Walpole, déjà, se félicitait, dans son *Essai sur l'art des jardins modernes* (1770), de la transformation artistique de la campagne anglaise : « Voyez comme la surface de notre pays est devenue riche, gaie et pittoresque. On voyage partout à travers une succession de tableaux », allusion à l'art des jardiniers anglais, Kent, Hoare et Shenstone, qui concevaient leurs parcs à l'image de tableaux de Poussin, Gaspard Dughet et Claude Lorrain. Ce constat de Walpole, quelque peu euphorique, va alimenter quelques utopies paysagères; celle de Rauch : « Alors on verra la belle France prendre la couleur et les charmes d'un autre Éden » (*L'Harmonie hydrovégétale et météorologique*, 1802); celle de Saint-Simon : « La totalité du sol français doit devenir un superbe parc à l'anglaise, embelli de tout ce que les Beaux-Arts peuvent ajouter à la nature » (*L'Organisateur*, 1819); et, aux États-Unis, celle d'Edgar Poe, dans *Le Domaine d'Amhem*, où Allison pourrait nous apparaître comme la préfiguration du jardinier planétaire (voir *Ut pictura hortus*).

Tel n'est pas exactement le propos de Gilles Clément, même s'il a pu écrire, en 1993 : « On va jardiner la planète. » Son jardin planétaire, « c'est un jardin virtuel ». « On ne peut cartographier le jardin planétaire, il ne coïncide avec aucune frontière physique ou politique connue. » Il n'est pourtant pas utopique, puisqu'il se trouve déjà, virtuellement, en tous lieux, de sorte qu'il faudrait, à cet égard, forger un concept original, le contraire de l'utopie (ou « non-lieu »), une sorte d'Argus aux mille yeux, aux mille lieux (la *chiliotopie* ...), dans la mesure où le jardin planétaire est essentiellement cette ubiquité oculaire qui fait de chaque lieu, pour le regard écologique, le signe de l'univers. De même que, pour Leibniz, l'auteur de la *Monadologie*, chaque monade exprime, à sa façon et de son point de vue, la totalité du monde, de même, pour l'auteur du *jardin planétaire*, cette monadologie contemporaine, chaque portion de vie « indique » la totalité de la biosphère. « La réalité du jardin planétaire se présente donc comme un système double, où chaque *élément de vie*, concrètement saisissable, est prétexte à *la vie tout entière, virtuellement saisissable* » (souligné par Gilles Clément). La réalité du Jardin planétaire n'est pas matérielle, comme celle du jardin vernaculaire, mais seulement virtuelle et c'est là l'un des thèmes majeurs du récit de Gilles Clément *Thomas et le voyageur* (Paris, Albin Michel, 1997) : « Le jardin planétaire renvoie à une conscience planétaire. [...] En fait, si le Jardin est planétaire, le jardinier, lui, ne l'est pas. C'est sa conscience qui est planétaire. »

Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : 1982, 1997a, 2001.

(1982) Alain Roger, « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », *Mort du paysage ?* sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Champ Vallon.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(2001) Alain Roger, « Dal giardino in movimento al giardino planetario » (Du jardin en mouvement au jardin planétaire) dans *Lotus Navigator*, Milan, Electa ; repris partiellement en postface dans Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, Paris, Sens & Tonka, 2001.

Jardin régulier.

Voir *Régulier (jardin)* *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Jeu.DEFINITION> *Forme d'échange social (immédiat ou différé) qui permet à un individu d'explorer les effets d'une contrainte arbitraire que s'imposent en toute liberté un ou plusieurs sujets.*

Les « jeux » de Bernard Lassus invitaient le public à s'engager dans des jeux de création artistique dont il avait établi le *support** de telle sorte qu'ils produisent une image métonymique de la vie en société entendue comme oeuvre d'art collective. Ces jeux, qui présidaient à la création de paysages, soulignaient que tout paysage, même réduit à une composition de verres et de bouteilles, s'offre à la fois comme une forme sensible et comme une énigme à déchiffrer. La poétique du Jeu invitait donc à dépasser tant les conceptions fonctionnalistes que les conceptions formalistes du paysage. Il restait à savoir comment créer des interventions artistiques qui feraient du paysage un support de jeu engageant tout habitant ou tout visiteur dans un jeu dont il resterait maître. Le principe d'expression des contraires, qui permet à chacun de se situer librement face à des propositions symboliques contradictoires qui le touchent, apporte une réponse artistique possible. Il est issu directement des expériences de Bernard Lassus en Lorraine. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1977, 1992.

(1977) « Demain des paysages », préface à *jeux* de Bernard Lassus, Paris, Éditions Galilée.

(1992) « Eloge du palimpseste », dans *Hypothèses pour une troisième nature*, Séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus, Londres, Coracle Press & Cercle Charles-Riviere Dufresny.

Lecture et interprétation des paysages.DEFINITION> *Codes établis et décodages inspirés.*

Dans les processus d'approche des espaces, on confond souvent lecture et

interprétation paysagère comme si cela pouvait refléter une même attitude. La lecture se réfère à une énumération de lieux, à des relevés de territoires ou d'espaces, mais c'est l'interprétation qui confère aux territoires et aux espaces leur dimension paysagère. Il est important de distinguer cette différence d'approche dans le processus d'invention des paysages où l'utilisation des mots associés lecture/paysagère est le reflet d'une confusion méthodologique. La lecture est associée à une considération codée, normée de notes établies et recherchées suivant des approches géographiques, écologiques, économiques et sociales. L'interprétation paysagère permet l'énoncé de considérations se donnant plus de liberté, abondant le domaine de l'imaginaire. Lecture des espaces et interprétation paysagère s'appuient sur le repérage et la notation d'éléments existant concrètement sur le territoire. Les éléments pris en compte dans l'interprétation paysagère peuvent être les mêmes que ceux notés dans la lecture des lieux mais ils deviennent le support d'autres sens, d'autres significations, devenant ainsi des embrayeurs d'imaginaires. Arnauld Laffage, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Lieu.DEFINITION> pôle virtuel de la *topicité**

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Maillage.DEFINITION> Processus* par lequel la diffusion d'une oeuvre expressive des capacités d'invention d'un groupe particulier contribue au renforcement de l'identité du groupe et à l'élargissement de son recrutement. Il ne suffit pas qu'une oeuvre paysagère soit créée et appréciée par ses témoins immédiats pour qu'elle-même et ses auteurs soient reconnus dans la société, ni pour que le mode d'expression dont elle est porteuse se diffuse. Les interactions, à Stoke-on-Trent, entre les différents groupes porteurs d'invention d'un paysage du monde industriel du XIX^e siècle dans le domaine de la porcelaine, du charbon, de l'acier, des transports par eau, ont contribué à élargir sans cesse le public et les acteurs engagés dans l'invention ou la récitation de ces paysages. Par ce mouvement, ce n'est pas simplement la forme paysagère qui se diffuse, entraînant un nombre croissant d'amateurs, mais, à l'inverse, c'est l'intériorisation d'un idéal symbolisé par ce paysage qui se diffuse dans le public, rendant désirable la poursuite de créations paysagères. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1997, 1986.

(1986) « La création du paysage de Stoke-on-Trent », dans *Les Annales de la recherche urbaine*,

n° 29.

(1997) *L'Invention des lieux*, Saint-Maximin, Théâtète.

Marais.DEFINITION> Toute zone humide littorale ou continentale, rurale ou urbaine, où sont associées des utilités économiques et les propriétés d'une infrastructure naturelle et d'un lieu propice à la poésie et à l'art.

Terme générique désignant les lieux de contact de la terre et de l'eau, en général inondables, non seulement les vasières littorales et les prés-salés, mais aussi les salines, les prairies humides, les bords d'étangs et de cours d'eau, les tourbières, etc. Ce terme correspond à l'appellation « zones humides » (anglais *wet lands*) définie par la convention internationale de Ramsar de 1971 et en France par la loi sur l'eau de 1992. Soumis au dessèchement et au comblement depuis quatre siècles en France, les espaces concernés sont urbains, périurbains et ruraux, continentaux et littoraux. En tant qu'*actions publiques*, la conservation et la restauration des territoires de marais supposent aujourd'hui un double *processus socio-spatial** de mise en paysage et de mise en patrimoine dans le cadre réglementaire propre à chaque pays. Génératrices de *conflits** sociaux, les raisons invoquées sont à la fois écologiques - régulation et épuration des eaux -, patrimoniales - conservation de l'importante diversité biologique de ces zones, notamment en ce qui concerne les oiseaux migrateurs - et économiques - lieux de reproduction des poissons et crustacés, élevage, chasse, pêche, production de sel, conchyliculture, aquaculture, loisirs. Lorsque les territoires de marais sont l'enjeu des pratiques résidentielles et de loisirs - notamment dans les *campagnes urbaines** - les projets publics ont à reconstruire de nouvelles pratiques d'*habitat permanent* ou temporaire, où les *projets de paysage** et de *patrimoine* deviennent essentiels ; ce qui suppose d'avoir trouvé également des solutions aux problèmes collectifs qu'engendrent la régulation et la qualité des eaux; ce qui suppose aussi une reconstruction volontaire du *lien sensible* à l'espace du marais, réprouvé ou condamné en général par l'opinion publique. (voir *Trajection* ; *Motivation paysagère* ; *Ecoumène* ; *Palimpseste* ; *Habitabilité*.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. Donadieu, 1993, 1994c, 1996a.

(1993, inédit) *Du désir de patrimoine aux territoires de projets. Paysage et gestion conservatoire des milieux humides protégés : le cas des réserves naturelles du plateau de Versailles - Rambouillet et de quelques marais de l'ouest*. Thèse de doctorat en géographie, université de Jussieu Paris-VII, 281 p.

(1994c, *et al.*) « Le projet de paysage, du prosaïque au poétique » et « Le paysage des marais de Brouage l'expérience d'un projet », dans *Paysage et aménagement*, n° 26, pp. 15-30.

(1996a, direction d'ouvrage) *Paysages de marais*. Paris, de Monza.

Marais.^{DEFINITION} > *Lieu de contact de la terre et de l'eau en général inondable où sont associables des utilités sociales, économiques et écologiques.*

Le terme de marais correspond en partie à la notion scientifique de zone humide (*wet land*) définie par la convention internationale de Ramsar en 1971 et en France par la loi sur l'eau de 1992. Il désigne non seulement les vasières littorales et les prés-salés, mais aussi les marais salants, les prairies humides, les bords d'étangs, de lacs et de cours d'eau, les tourbières, etc. Soumis au dessèchement et au comblement depuis plus de quatre siècles en France, les espaces concernés, menacés de disparition, sont ruraux, périurbains et urbains. En tant qu'*actions publiques*, la conservation et la restauration des territoires de marais supposent un double processus social et spatial de *mise en patrimoine* et de *mise en paysage* dans le cadre réglementaire propre à chaque pays. Le premier processus crée les valeurs symboliques et le second les valeurs d'usage. Génératrices de conflits sociaux, les raisons invoquées pour conserver les marais sont à la fois écologiques - régulation et épuration des eaux -, patrimoniales - conservation de la remarquable biodiversité de ces espaces, notamment en ce qui concerne les oiseaux migrateurs - et économiques - lieux de reproduction des poissons et crustacés, élevage, chasse, pêche, production de sel et de coquillages, aquaculture, loisirs. Lorsque les territoires de marais sont l'enjeu des pratiques résidentielles et de loisirs - notamment dans les *campagnes et les forêts urbaines* - les projets publics d'aménagement et de développement durable, prévus par la loi Solidarité et renouvellement urbain (2000), ont à construire l'espace de nouvelles pratiques d'*habitat* permanent ou temporaire. Ce qui suppose non seulement de trouver des solutions aux problèmes collectifs de régulation et de qualité des eaux, mais aussi de reconstruire le *lien sensible* à l'espace du marais, longtemps réprouvé ou condamné par l'opinion publique (Voir *Trajection; Motivation paysagère; Écoumène*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1994c, 1996a, 2000, 2002a.

(1994c) Pierre Donadieu, « Le projet de paysage, du prosaïque au poétique » et « Le paysage des marais de Brouage : l'expérience d'un projet », dans *Paysage et aménagement*, n° 26, pp. 15-30.

(1996a, dir.) Pierre Donadieu, *Paysages de marais*, Paris, de J.-P de Monza.

(2000 avec Ludovic Chaleroix, Nathalie Dumont-Fillon et Emmanuelle Lambrey) Pierre Donadieu, « Marais en mutation : entre agriculture, patrimoine et loisir », *Les carnets du paysage* n° 5, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles, pp.132-153.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Marché du paysage.^{DEFINITION} > *Marché instauré par les pratiques publiques et privées du paysage.*

Alors qu'Élisée Reclus soulignait, dès 1866, que le paysage était devenu un objet marchand dans l'activité naissante du tourisme, désormais, c'est le paysage qui s'est instauré en marché. Celui-ci est en cours de structuration, avec divers niveaux de hiérarchie d'intervenants et d'opérations : concepteurs, techniciens, entreprises, institutions, milieu associatif, etc., contribuent en effet à élaborer un marché qui se fonde d'une part sur l'ingénierie écologique et d'autre part sur le développement de la mise en scène de la nature et des espaces publics. Ce marché se développe aujourd'hui à l'échelle européenne, voire à l'échelle mondiale. Il sous-tend des enjeux à la fois scientifiques (la confrontation des diverses conceptions du paysage), sociaux et économiques (les emplois que ce marché contribue à mettre en place), politiques (la mobilisation des financements publics soumis aux décisions des représentants politiques de la société) et écologiques (la capacité des opérations mises en oeuvre à résoudre des problèmes environnementaux). En l'absence d'étude sérieuse sur ce marché, il est difficile de préciser ce qu'il recouvre réellement, mais il est déjà opératoire dans certains secteurs de l'action politique, comme par exemple dans la mise en oeuvre de la reconstitution du bocage (voir *Néobocage*). Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 2001a.

(2001a) Yves Luginbühl, *La demande sociale de paysage*, Rapport pour le Conseil national du paysage, ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement, 21 pages.

Matrice Mésologique.^{DEFINITION} > état virtuel d'un *milieu** - ensemble de déterminations virtuelles dont l'actualisation en *empreintes mésologiques** est contingente (soumise à la *médiance* et à l'historicité); comprend les matrices paysagères, etc.; empreinte virtuelle.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

>MEDIAL

Médial 1.^{DEFINITION} > relatif au milieu. *Mésologique* : relatif à l'étude du milieu.

Ex. 04 Les nuisances sont des faits mésologiques.

Ex. 05 Les risques sont des faits mésologiques.

. Définitions de base du point de vue de la médiance - Augustin Berque, « La transition

paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in Maîtres & protecteurs de la nature, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp. 234 - 235

Médial 2.DEFINITION> relatif au milieu*.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

>MEDIANCE

Médiance.DEFINITION> *Disposition de l'existence dans le sens d'un milieu humain.*

Ce concept traduit à l'origine celui de *fûdosei*, créé par Watsuji en 1928 pour donner un répondant spatial au concept temporel de *Geschichtlichkeit* (historialité) mis en avant par Heidegger dans *Sein und Zeit* (1927). Watsuji dérive *fûdosei* de *fûdo*, terme auquel il va donner le sens d'environnement vécu (par contraste avec l'*environnement** objectivé par la science, *kankyô*), de même que Heidegger donnait à *Geschichte* le sens d'histoire vécue, par contraste avec l'histoire objectivée par les historiens, *Historie*. Le suffixe *-sei* équivaut à *-ance* ou *-ité* en français. Watsuji définit la médiance comme « le moment structurant de l'existence humaine ». « Moment » signifie ici une puissance de mouvoir, comme en mécanique. Ce moment est engendré par la spatialité de l'existence (voir *Trajection*). La médiance est ainsi une disposition au double sens d'arrangement dans l'espace et de tendance dans le temps. Tout en gardant ce fondement ontologique, elle se définira mésologiquement comme le sens d'un milieu humain (voir *Écoumène*). Le mot « sens » renvoie ici autant à la sémiosphère (les significations) qu'à la biosphère (les sensations du corps vivant) et à la planète (les tendances matérielles objectives du milieu en question). La médiance est donc à la fois *originelle* (elle se place dans le sens d'une évolution et d'une histoire) et *originaire* (elle va de l'inconscient au subconscient et à la conscience). La mésologie (*i.e.* l'étude des milieux humains ; ce mot, créé par Louis-Adolphe Bertillon, est plus ancien qu'« écologie ») est la discipline qui cherche à l'objectiver pour mettre en lumière sa cohésion historique et géographique. En pratique, c'est une conjonction de la géographie et de la **phénoménologie**. Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1986, 1990, 1996.

(1986) *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

Médiance.DEFINITION> *Couplage dynamique du corps animal et du corps médial dans la relation écouménale.*

Ce concept traduit à l'origine celui de *fûdosei*, créé par Watsuji en 1928 pour donner un répondant spatial au concept temporel de *Geschichtlichkeit* (historialité) mis en avant par Heidegger dans *Être et temps* (1927). Watsuji dérive *fûdosei* de *fûdo*, terme auquel il va donner le sens de milieu existentiel (par contraste avec l'environnement objectivé par la science, *kankyô*), de même que Heidegger donnait à *Geschichte* le sens d'histoire existentielle, par contraste avec l'histoire objectivée par les historiens, *Historie*. Le suffixe *-sei* équivaut en français à *-ance* ou *-ité*. Watsuji définit la médiance comme « le moment structurel de l'existence humaine » (*ningen sonzai no kôzô keiki*). « Moment » veut dire ici « puissance de mouvoir », comme en mécanique ; et « existence » se comprend, tel l'*Ausser-sich-sein* (être-au-dehors-de-soi) de Heidegger, comme une sortie de l'être vers les choses, au-delà des limites de l'identité du corps propre (voir *Chôra/topos, Trajection*).

En référence à Leroi-Gourhan (*Le Geste et la Parole*, 1964), on peut aujourd'hui corroborer cette vue phénoménologique par l'anthropologie préhistorique : l'être humain a émergé par extériorisation des fonctions du corps animal en un corps social constitué de systèmes techniques et symboliques. Ce corps extérieur de l'humain étant inscrit dans les écosystèmes de l'environnement, il n'est pas seulement techno-symbolique (ou « social »), mais *éco-techno-symbolique* : c'est le corps médial (*i.e.* le milieu) qui complète nécessairement le corps animal de chacun d'entre nous, et ce faisant contribue à nous rendre humains. La médiance (du latin *medietas*, « moitié ») signifie le couplage de ces deux moitiés de notre être. Elle est en nous à la fois originelle (elle se place dans le sens d'une évolution et d'une histoire) et originnaire (elle va de l'inconscient charnel aux représentations conscientes). La *mésologie* (*i.e.* l'étude des milieux humains ; ce mot, créé par Louis-Adolphe Bertillon, est plus ancien qu'écologie) est la discipline qui cherche à l'objectiver pour mettre ses effets en lumière, par exemple dans l'émergence de la relation paysagère. En pratique, c'est une ontogéographie. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1986, 1993, 1995, 1996, 2000.

(1986, 1997) *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

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

(1995) Augustin Berque, *Les Raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*. Paris, Hazan.

(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.

(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Médiance 1.^{DEFINITION}> dimension ou caractère attributif des *milieux**; sens d'un *milieu**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Médiance 2.^{DEFINITION}> sens d'un milieu, i.e. d'une relation médiale ou mésologique.

2a. *Sens* est simultanément:

- tendance objective de cette relation, relevant plutôt du physique
- sensation/perception/représentation de cette relation, relevant à la fois du physique et du phénoménal;
- signification de cette relation, relevant plutôt du phénoménal.

Ex. 01 Le sens de la ville, ou urbanité, relève d'une médiance.

Ex. 02 L'habiter, ou sens d'un habitat, traduit localement une médiance.

Ex. 03 : La territorialité, ou sens d'un territoire, exprime une médiance.

. *Définitions de base du point de vue de la médiance* - Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in Maîtres & protecteurs de la nature, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp. 234 – 235

Médiance 3.^{DEFINITION}> sens d'un *milieu**; à la fois tendance objective, sensation/perception et signification de cette relation médiale.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Médiance (Le point de vue de la).^{DEFINITION}> c'est en somme essayer de dépasser le dilemme du point de vue physique (« Et pourtant elle tourne » : Galilée) et du point de vue phénoménologique (« La Terre ne se meut pas » : Husserl) pour essayer de comprendre la réalité de notre milieu dans son ambivalence.

. *Définitions de base du point de vue de la médiance* - Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in Maîtres & protecteurs de la nature, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp.

234 - 235

>MESOLOGIE

Mésologie 1.^{DEFINITION}> théorie des *milieux**; synonyme de *géographie**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Mésologie 2.^{DEFINITION}> étude des milieux en tant qu'ils sont ambivalents (à la fois physiques et phénoménaux). D'où: *mésologique**.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Mésologique.^{DEFINITION}> relatif au *milieu** ou à la *mésologie**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

>MILIEU

Milieu 1.^{DEFINITION}> relation d'une société à l'espace* et à la *nature**; combinaison trajective de *lieux** et d'*étendues**; est proprement *trajectif**, c'est à dire à la fois naturel et culturel, collectif et individuel, subjectif et objectif, physique et phénoménal, matériel et idéal, *chorétique** et *topique**. Synonyme de *relation mésologique**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Milieu 2.^{DEFINITION}> relation d'une société à l'espace et à la nature. Syn.: relation *médiale ou mésologique*.

1a. *Espace* : ce que définit le rapport (objectif ou subjectif) entre les choses (en soi ou pour soi) à la surface de la Terre.

1b. *Nature* : ce qui, dans le monde, n'a pas de sens ni par ni pour l'homme, mais a un sens dans l'homme et autour de l'homme. Se définit par rapport à la culture.

1c. *Culture*: ce qui, par et pour l'homme-en-société, donne un sens au monde. Se définit par rapport à la nature.

. *Définitions de base du point de vue de la médiance* - Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in Maîtres & protecteurs de la nature, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp. 234 - 235

Milieu 3. DEFINITION > relation d'une société à l'espace et à la nature. Syn.: *relation médiale* ou mésologique**. Cette relation est à la fois physique et phénoménale.

Augustin Berque - *Médiance, de milieu en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Modèles paysagers. DEFINITION > *Schémas culturels structurant les représentations sociales du paysage.*

Les modèles paysagers structurent les représentations sociales des paysages ; ils constituent des schémas culturels, formes mythifiées des paysages européens permettant à chacun de qualifier les paysages perçus par confrontation au modèle. Ils représentent, selon la théorie d'Alain Roger, la part « artialisée » des paysages dans la culture académique et conventionnelle européenne. Leur élaboration historique structure la pensée du paysage et suit de grandes étapes qui correspondent à des évolutions sociales et politiques majeures des sociétés européennes. Les modèles bucolique et pastoral sont les premiers à apparaître dans la culture antique et à réémerger à la fin du Moyen Âge ; ils dominent la pensée du paysage pendant la Renaissance. Le XVIII^e siècle voit se recomposer le modèle pastoral qui accompagne les transformations des paysages concomitantes du développement de l'élevage et de la propriété individuelle du sol ; le modèle sublime formalise la découverte par l'élite sociale d'une beauté singulière des espaces de grande nature (montagne, rivages, déserts, essentiellement). L'essor du tourisme dans la même période fait émerger et diffuse dans la bourgeoisie européenne le pittoresque qui motivera la mobilité touristique du XIX^e siècle et l'élaboration des principales lois de protection des paysages aux alentours de 1900. Le pittoresque est sans doute lié à la formation et à la consolidation du modèle régional dans la seconde moitié du XIX^e siècle lorsque émerge le débat entre le national et le régional dans les milieux politiques : la formalisation du modèle régional est la suite presque naturelle des pratiques touristiques qui permettent à la bourgeoisie européenne de découvrir les singularités régionales que les écoles de géographies européennes vont ancrer dans leurs premières oeuvres scientifiques. Structurée par ces modèles paysagers, la culture académique se distingue des cultures « locales » qui ne s'élaborent pas par un processus modélisateur, mais par la formation de connaissances empiriques de la nature, par la mobilisation des rapports sociaux et de leurs interactions à travers des pratiques d'observation dans l'exercice des activités de la vie quotidienne. Elle est encore différente de la culture individuelle du paysage inhérente à la trajectoire unique

de chaque individu dans sa confrontation aux formes matérielles et immatérielles de nature. Chaque individu structure sa pensée du paysage sur la base de ces trois échelles de représentations du paysage : globale, locale, individuelle. Cette superposition permet de comprendre les contradictions propres à chaque individu, qui peut à la fois apprécier un paysage pour sa conformité avec un modèle paysager et le rejeter parce qu'il renvoie à des significations négatives dans la culture locale (exemple de la Beauce appréciée pour sa beauté « artialisée » par Zola et Péguy, mais décriée localement pour l'injustice sociale inhérente au système latifondiaire exploitant les ouvriers agricoles). L'évolution des représentations sociales des paysages fait apparaître de nouveaux modèles paysagers, qui les rendent peu à peu plus complexes (voir *Pittoresque écologique*). Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 1995, 2001b. (1995, avec N. Cadiou) (N.) Yves Luginbühl, Modèles paysagers et représentations du paysage en Normandie-Maine, *Paysage au pluriel, pour une approche ethnologique des paysages*, Coll. Ethnologie de la France, Mission du patrimoine ethnologique, Cahier n° 9, Maison des Sciences de l'homme, Paris, pp. 19-34. (2001b) Yves Luginbühl, Paysage modèle et modèles de paysages, *L'Environnement, question sociale*, p. 49-56, Editions Odile Jacob, Paris.

Mort du paysage. DEFINITION > *Formule catastrophique, chère aux tenants d'une conception patrimoniale du paysage.*

Que veut dire « mort du paysage » ? Ce fut, voilà une quinzaine d'années, le titre, interrogatif, d'un ouvrage collectif, désormais historique. Or Je suis convaincu que, loin de s'appauvrir, notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir, au point que cette exubérance - chaque décennie nous livre désormais son lot de nouveaux paysages, où l'art et la technique se prêtent un mutuel appui - risque de nous grever les yeux et de provoquer, avec la satiété, la nostalgie d'un temps où, seule, la campagne bucolique, chère à certains écologistes, avait droit de cité (de cécité ...) dans notre regard esthétique. Posons donc la question systématiquement. 1) *In situ*. Le constat de décès signifierait que nous avons effectivement détérioré, sinon détruit nos paysages traditionnels, réduits, par nos agressions et notre incurie, à l'état de « pays ». L'entretien du territoire rural est de moins en moins assuré par les agriculteurs, malgré quelques incitations (l'article 19 de la PAC, 1985), avec, à l'horizon, l'extension de la friche. Il en va de même pour nos villes, et surtout leurs abords, zones industrielles saturées de panneaux publicitaires, malgré la loi de 1979, banlieues sinistres, « mitage », « rurbanisation », litanie habituelle. 2) *In visu*. La question

se pose tout autrement : disposons-nous des modèles qui nous permettraient d'appréhender ce que nous avons sous les yeux ? Non, semble-t-il. Nous serions, devant nos villes et même nos campagnes, dans le même dénuement perceptif (esthétique) qu'un homme du XVII^e face à la mer et à la montagne. C'est un « affreux pays », qui ne suscite que la répulsion. C'est de la conjonction de ces deux facteurs - détérioration *in situ*, déréliction *in visu* - que procède la crise actuelle du paysage. Mais est-elle aussi grave ? Je crois qu'elle trahit surtout la sclérose de notre regard, qui veut du vieux, et le recours nostalgique à des modèles bucoliques, plus ou moins périmés, des *paysâges*, des *paysagés*. Nous ne savons pas encore voir nos complexes industriels, nos cités futuristes, la puissance paysagère d'une autoroute. A nous de forger les schèmes de vision qui nous les rendront esthétiques. Pour l'heure, nous nous complaisons dans la crise mais c'est peut-être de cette délectation *critique* que sortiront les modèles de demain. N'oublions pas que nous sommes des privilégiés du regard, que nos ancêtres, ancrés dans le labeur rural, n'avaient ni le temps, ni le loisir, ni le recul, ni la culture (la *reculture* ...), pour apprécier le paysage. A leur dénuement visuel a fait place la pléthore paysagère. Nous ne sommes pas privés, nous sommes gavés de paysages. Alors, quand j'entends les Cassandre écologistes annoncer ou dénoncer la mort du paysage, j'ai envie de m'écrier, plus royaliste que le roi : « Le paysage est mort ? Vive le paysage » Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1991, 1997.

(1991a) « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, direction d'ouvrage, avec François Guéry) *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Mort du paysage. DEFINITION> Formule catastrophique, chère aux tenants d'une conception patrimoniale du paysage.

Que veut dire « mort du paysage » ? Ce fut, voilà une vingtaine d'années, le titre, interrogatif, d'un ouvrage collectif, désormais historique. Or je suis convaincu que, loin de s'appauvrir, notre vision paysagère ne cesse de s'enrichir, au point que cette exubérance - chaque décennie nous livre désormais son lot de nouveaux paysages, où l'art et la technique se prêtent un mutuel appui - risque de nous grever les yeux et de provoquer, avec la satiété, la nostalgie d'un temps où, seule, la campagne bucolique, chère à certains écologistes, avait droit de cité (de cécité ...) dans notre regard esthétique. Posons donc la question systématiquement. 1. *In situ*. Le constat de décès signifierait que nous avons effectivement détérioré, sinon détruit nos paysages traditionnels, réduits, par

nos agressions et notre incurie, à l'état de « pays ». L'entretien du territoire rural est de moins en moins assuré par les agriculteurs, malgré quelques incitations (l'article 19 de la PAC, 1985), avec, à l'horizon, l'extension de la friche. Il en va de même pour nos villes, et surtout leurs abords, zones industrielles saturées de panneaux publicitaires, malgré la loi de 1979, banlieues sinistres, « mitage », « rurbanisation », litanie habituelle ; 2. *In visu*. La question se pose tout autrement : disposons-nous des modèles qui nous permettraient d'appréhender ce que nous avons sous les yeux ? Non, semble-t-il. Nous serions, devant nos villes et même nos campagnes, dans le même dénuement perceptif (esthétique) qu'un homme du XVII^e face à la mer et à la montagne. C'est un « affreux pays », qui ne suscite que la répulsion. C'est de la conjonction de ces deux facteurs - détérioration *in situ*, déréliction *in visu* - que procède la crise actuelle du paysage. Mais est-elle aussi grave ? Je crois qu'elle trahit surtout la sclérose de notre regard, qui veut du vieux, et le recours nostalgique à des modèles bucoliques, plus ou moins périmés, des *paysâges*, des *paysagés*. Nous ne savons pas encore voir nos complexes industriels, nos cités futuristes, la puissance paysagère d'une autoroute. A nous de forger les schèmes de vision qui nous les rendront esthétiques. Pour l'heure, nous nous complaisons dans la crise mais c'est peut-être de cette délectation *critique* que sortiront les modèles de demain. N'oublions pas que nous sommes des privilégiés du regard, que nos ancêtres, ancrés dans le labeur rural, n'avaient ni le temps, ni le loisir, ni le recul, ni la culture (la *reculture*...), pour apprécier le paysage. À leur dénuement visuel a fait place la pléthore paysagère. Nous ne sommes pas privés, nous sommes gavés de paysages. Alors, quand j'entends les Cassandre écologistes annoncer ou dénoncer la mort du paysage, j'ai envie de m'écrier, plus royaliste que le roi : « Le paysage est mort ? Vive le paysage ! » Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1991, 1997.

(1991a) Alain Roger, « Le paysage occidental. Rétrospective et prospective », dans *Le Débat*, n° 65.

(1991b, dir. avec François Guéry) Alain Roger, *Maîtres et protecteurs de la nature*, Seyssel, Champ Vallon.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Motif de paysage.DEFINITION> *Élément de l'espace concret qui nous motive à inventer un paysage.*

Le mot est bien connu¹⁰ grâce à l'expression fameuse des peintres impressionnistes, qui s'en allaient peindre « sur le motif ». Mot, motif, *motivation*^{*}, mouvement et émotion sont de la même famille. Cette filiation est importante puisqu'elle insiste sur le fait qu'un paysage a pour origine une émotion qui a mis en mouvement celui qui l'éprouve et l'a motivé à inventer ce paysage...

Certains éléments constituant le pays ou, mieux, « l'espace concret » sont des motifs de paysage. Ceux-ci fonctionnent rarement seuls : le « clocher » du « village » à « l'horizon » de cette « plaine agricole » guide le voyageur tout autant que les « moulins » qui ont jalonné son parcours le long du « ru » de la « Cressonnière », depuis la sortie de la « ville ».

Le « motif de paysage » est un élément constitutif de l'espace concret qui nous « motive » à inventer des paysages. Le motif de paysage est « embrayeur », il déclenche une mise en relation entre ce que nous percevons et ce que nous savons, et ce dans l'espace et dans le temps.

L'importance des motifs de paysage se mesure aussi au fait qu'ils préexistent à toute reconnaissance des paysages. C'est le phénomène de « l'anticipation paysagère^{*} ». Par contre, les motifs de paysages sont enchaînés, ils constituent ainsi des « continuités paysagères » qui donnent sens et identité à un pays.

Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1992-1994, 2002.

(1992-1994, dir.) Pascal Aubry, *Schéma d'orientation pour les paysages de la Communauté urbaine de Brest* : « Légende de la carte des motifs et des continuités paysagères », novembre 1994 ; « Reconnaissance paysagère du terrain culturel », juin 1994 ; « Étude des cartes postales », mai 1994 ; « Reconnaissance paysagère du pays de Brest », décembre 1991-mai 1992 (avec la collaboration de M. Bochet, Cl. Chazelle, A. Mazas et J.-L. Hadji Minaglou ; consultable à la Communauté urbaine de Brest).

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysage, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Educagri éditions.

Motivation paysagère.DEFINITION> *Médiation du paysage dans la vie sociale.*

« Motivation » table ici sur le triple sens de « motif », notion qui est d'ordre

à la fois temporel (« motif d'une mélodie ») et spatial (« motif d'un tissu imprimé »), tout en gardant son sens principal de « raison d'agir ». En tant qu'*empreinte-matrice*^{*}, le paysage a ces trois sens : non seulement il manifeste l'action humaine, mais encore il l'engage à se manifester dans un certain sens. Par là, ses *géogrammes*^{*} sont des régulateurs de la vie sociale. Dans les sociétés traditionnelles, cette régulation va de soi, car il s'agit d'une permanente *cosmophonie*^{*} ; mais il n'en va plus de même dans les sociétés modernes, et le paysage porte justement les stigmates de cette progressive déconnexion. Pourtant, le paysage reste la médiation par laquelle le social se réfère à la nature : c'est en tant que paysage que celle-ci, dans les sociétés modernes, apparaît le plus généralement. Or la nature est l'un de ces amers que les sociétés se donnent justement pour orienter le jeu politique de leurs *en-tant-que*^{*}. Dans la nôtre, ce référent est même en passe d'occuper le premier rang, qu'il dispute au marché. Par rapport à celui-ci, la nature possède en effet l'avantage d'une évidente cosmicité, donc d'un sens appropriable par tous. L'expérience montre par exemple que l'un des moyens les plus efficaces de reboussoler de jeunes asociaux est de les éduquer à l'environnement ; et que le paysage est justement un médiateur privilégié de cette recosmisation (cette remise d'aplomb). La raison profonde de cette capacité de médiation est que chacun ressent, dans son corps même, qu'il participe de la nature. Aussi, bien qu'il ne puisse être institué ainsi qu'historiquement et politiquement, le paysage est-il un des tiers symbolisants que notre société peut se donner pour s'investir de sens. Encore faut-il le reconnaître comme tel ! Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1990, 1993, 1996.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1993) *Du geste à la cité Formes urbaines et lien social au japon*. Paris, Gallimard.

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

Motivation paysagère.DEFINITION> *Médiation du paysage dans les comportements.*

« Motivation » table ici sur le triple sens de motif^{*}, notion qui est d'ordre à la fois temporel (tel « motif d'une mélodie ») et spatial (tel « motif d'un papier peint »), tout en gardant son sens principal de « raison d'agir ». En tant qu'*empreinte-matrice*^{*}, le paysage a ces trois sens : non seulement il manifeste l'action humaine, mais encore il l'engage à se manifester dans un certain sens. Par là, ses *géogrammes*^{*} sont des régulateurs de la vie sociale. Dans les sociétés traditionnelles, cette régulation va de soi, car il s'agit d'une prégnante

¹⁰ Sur le sujet des motifs et de la motivation paysagère, voir Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin/Reclus, 2000 (1990), p. 118-119.

cosmophonie* ; mais il n'en va plus de même dans les sociétés modernes, et le paysage porte justement les stigmates de cette progressive déconnexion, qui n'est autre qu'une décosmisation. Pourtant, le paysage reste la médiation par laquelle le social se réfère à la nature : c'est en tant que paysage que celle-ci, dans les sociétés modernes, apparaît le plus généralement. Or la nature est l'un de ces amers que les sociétés se donnent justement pour orienter le jeu politique de leurs en-tant-que*. Dans la nôtre, ce référent est même en passe d'occuper le premier rang, qu'il dispute au marché. Par rapport à celui-ci, la nature possède en effet l'avantage d'une évidente cosmicité, donc d'un sens en principe appropriable par tous. L'expérience montre par exemple que l'un des moyens les plus efficaces de reboussoler de jeunes asociaux est de les éduquer à l'environnement ; et que le paysage est justement un médiateur privilégié de cette recosmisation. La raison profonde de cette capacité de médiation est que chacun ressent, dans son corps même, qu'il participe de la nature. Aussi, bien qu'il ne puisse être institué ainsi qu'historiquement et politiquement, le paysage est-il un des tiers symbolisants que notre société peut se donner pour se réinvestir de sens. Encore faut-il ne le réduire ni à une simple projection subjective, ni à un simple objet là-dehors ! Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1990, 1993, 1996, 2000.

(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.

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

(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.

(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Nature._{DEFINITION}> ce qui, dans le monde, n'a de sens ni par ni pour l'homme, mais a un sens dans l'homme, et autour de l'homme; référentiel (domaine de sens) irréductible à la culture*, sinon par *trajection**; *sujet** qui subsume tous les autres *sujets** (y compris donc la culture*).

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Naturel (jardin)._{DEFINITION}> *Caractérisation courante d'un genre de jardin d'agrément.*

Tout jardin est artificiel (« contre-nature » est l'expression qui avait été proposée dans un numéro fameux de la revue *Traverses* dont la parution a marqué, en France, un regain d'intérêt culturel pour l'art des jardins). Ceci parce qu'il s'agit

d'une création humaine délibérée, limitée spatialement et dont le caractère d'*oeuvre vivante** implique qu'elle soit l'objet de soins constants - pour qu'elle ne retourne pas à la simple nature, précisément. Pour autant, l'un de ses modes d'expression majeurs a été et demeure celui de se prétendre « naturel ». Qu'est-ce-à dire? Ecartons - même ces traditions n'ont cessé, elles aussi, par la voix des traités de Boyceau ou de Dezallier d'Argenville et Le Blond notamment, de se réclamer de la « nature » - le cas des *jardins réguliers** de la Renaissance ou de ceux dits « à la française » : la nature qu'ils invoquent, en effet, tout entière réglée de façon sous-jacente par des lois harmoniques et/ou géométriques, est trop éloignée de notre actuel sens commun. Limitons-nous, par conséquent, à un « naturel » moins métaphysique renvoyant à l'idée banale de ressemblance avec ce qui n'a pas été créé par l'homme, mais a précédé de tout temps l'action de ce dernier sur le monde. Loin d'être nécessairement régulier, dès lors - même si certains objets « naturels » le sont plus ou moins spontanément, surtout si on en écarte les « accidents » -, un tel naturel se présente sous des formes « libres » le plus souvent irrégulières : sans céder sur tout, il s'en faut, à l'argumentation de Burke (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1756) pour qui « les partisans de la proportion ont transporté leurs idées artificielles dans la nature », rappelons que le point de départ de la réflexion du mathématicien inventeur des fractales, Benoît Mandelbrot, est le constat que les formes de l'immense majorité des phénomènes relevant de la *physis* (nuages, côte de Bretagne, crues de fleuves, etc.) sont « pathologiques » au regard de la géométrie classique et appellent du même coup la création de nouveaux modèles mathématiques capables de conceptualiser l'irrégularité.

Dans la tradition européenne, l'idée du jardin naturel résulte de la critique, par les penseurs aristocrates du parti *whig* anglais (Shaftesbury, Pope, Addison, Burke, Walpole ...), du formalisme géométrique du jardin dit « à la française », réputé exprimer les valeurs rigides et affectées de l'absolutisme. Cette critique d'ordre idéologique se double : 1. d'une mutation du goût, dans la *gentry* adepte du *Grand Tour*, la portant à préférer les beautés « pittoresques » (arcadiennes et/ou pastorales) aux fastes des ordonnancements baroques ; 2. de l'essor de l'histoire naturelle comme science reine détrônant progressivement la géométrie au cours du XVII^e siècle ; 3. de la découverte de l'art des jardins chinois fondés sur l'irrégularité (*Sharawadgi*). Un jardin « naturel », dès lors, sera supposé reproduire, non sur la toile du peintre, mais *in situ*, une « composition de paysages » (Girardin) choisis par « le goût et le sentiment » (Girardin encore). C'est dire que ce travail d'« imitation » d'une nature non pas commune mais élue, sous ses différentes formes allant du pastoral au « terrible » en passant par le « riant » ou le « sublime », appellera des travaux gigantesques destinés à

créer une nature naturelle en apparence mais totalement artificielle en réalité. Ou encore que le « naturel » de ces jardins relève de L'oxymore.

Au XIX^e siècle, l'idée de jardin « naturel » prendra la forme du jardin romantique (la Vallée aux loups de Chateaubriand par exemple) puis du jardin paysager (dans les parcs publics urbains européens et américains notamment), avant que William Robinson propose l'idée de jardin « sauvage » faisant usage de plantes vivaces. Mais ce n'est qu'au XX^e siècle, avec le jardin « planté par les oiseaux » de la terrasse de l'appartement de Le Corbusier rue Nungesser et Coli, puis, de façon fondée cette fois sur l'écologie, la théorie du chaos et/ou celle de la complexité, que la tradition du jardin « naturel » va connaître un nouveau souffle avec les créations (entre autres) de Louis-Guillaume Le Roy (jardin écologique) ou de Gilles Clément (jardin « en mouvement »). Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1996a, 1998, 2002.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

Néobocage. DEFINITION> *Paysage élaboré par la plantation de haies incitée par les politiques publiques visant à reconstituer le bocage et différent du bocage paysan par les formes de haies imaginées par des techniciens.*

Néologisme créé par la communauté scientifique dans les années 2000 pour désigner le paysage de « bocage » consécutif aux politiques publiques de reconstitution du bocage. Le paysage de nombreuses régions d'élevage (Normandie, Bretagne, Morvan, Thiérache, etc.) a été fortement transformé à partir des années 1930 et surtout après la Seconde Guerre mondiale par les pratiques de restructuration foncière nécessaires pour regrouper les parcelles des exploitations agricoles de moins en moins nombreuses. Les haies séparatives des champs et prairies, les talus qui les supportent le plus souvent, ont été arasés pour permettre l'agrandissement des parcelles ou la réunion de deux parcelles contiguës. Ce processus est fortement critiqué à partir des années 1960 par les milieux se préoccupant de la dégradation des paysages et de la nature.

C'est dans les années 1970 qu'apparaît la volonté de compenser ces disparitions de haies et talus par l'engagement d'une politique de reconstitution du « bocage » à travers des plantations de végétaux soutenues par la puissance publique. Tout d'abord engagées par l'État, puis transférées aux collectivités territoriales à la suite de la loi de décentralisation de 1982, ces

politiques ont utilisé un modèle technique et paysager de haie mis en forme pour les lotissements périurbains, constitué de végétaux très différents de ceux qui organisaient le paysage initial des régions de « bocage ». Ce que les géographes nommaient « bocage » est en effet constitué de talus sur lesquels poussent des arbres et arbustes spécifiques aux régions (par exemple : chênes et châtaigniers en Bretagne, peu d'arbustes) et entretenus selon des techniques régionales singulières (l'émondage en Bretagne de tradition gallo produit des formes particulières : ragosses de chênes pour la production de bois de chauffage et de feuillage, coupelles de chênes pour le bois d'oeuvre, tassées de châtaigniers pour le bois de chauffage, etc., chaque région possédant des termes spécifiques pour désigner ces formes d'émondage). Le terme même de bocage n'était pas reconnu localement comme désignant le paysage. Il était réservé à certains paysages (Normandie et Vendée) et signalait des lieux humides et frais couverts de petits boisements.

Le remplacement progressif de ces formes « traditionnelles » de haies et talus par le modèle issu de la vision urbaine de la haie séparant deux parcelles, constituée d'essences décoratives et souvent arbustives, a conduit à une nouvelle forme de « bocage » que certains scientifiques ont dénommé « néobocage » pour le distinguer de la forme ancienne. Celle-ci disparaît progressivement sous l'effet de la diminution du nombre d'exploitations agricoles et de la rationalisation des techniques; elle laisse la place au néobocage, qui ne parvient cependant pas à compenser encore la disparition rapide des ragosses, coupelles et tassées... Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 2003a, 2003c.

(2003a, avec M. Toublanc) Yves Luginbühl, L'évolution des représentations collectives et des modes de gestion du bocage, *De la baie aux bocages, organisation, dynamique et gestion*, INRA Éditions, pp. 43-73.

(2003c, avec M. Toublanc) Yves Luginbühl, Les politiques de reconstitution/protection du bocage et leurs effets, *Bocagement, reconstitution et protection du bocage, Rapport de recherche pour le MEDD, UMR LADYSS*, pp. 21 à 66.

Objet. DEFINITION> ce que le *sujet** réfère à soi, directement ou indirectement.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Oeuvre vivante. DEFINITION> *Caractère distinctif de l'art des jardins vis-à-vis de la plupart des autres formes d'art.*

De toutes les oeuvres d'art, le jardin est la seule qui soit - au sens strict du mot

- vivante. Cette singularité est sa grandeur et son talon d'Achille. Et trace du même coup, en dépit des importantes parentés (voir *Art des jardins*) qui lient l'art des jardins à la peinture et à l'architecture, une ligne de démarcation entre ce dernier et les autres « arts plastiques ».

S'agissant de l'architecture, en effet, une tradition solide remontant au néoplatonisme florentin veut que celle-ci relève moins du sensible que de l'« intelligible ». L'architecture est, comme la peinture, *cosa mentale*, affirme Léonard de Vinci ; et Marsile Ficin, Pic de la Mirandole ou Alberti distinguent « l'idée incorporelle de l'architecture » de sa réalisation matérielle nécessairement imparfaite : pour eux, comme pour la plupart des théoriciens ultérieurs de l'architecture (Boullée par exemple), l'architecture au sens propre du terme se tient du côté du *projet* exprimé au moyen des dessins qui en rendent possible l'exécution - exécution qui relève, elle, de la maçonnerie, de la menuiserie, etc. C'est dire que, au sens strict, l'architecture, fixée dans les plans (dits d'exécution, précisément) s'arrête là où commence sa construction matérielle. L'édifice qui s'érige à sa suite va certes posséder une existence propre, faite de dégradations, de réparations, de transformations, d'ajouts (etc.) au service de ses générations d'usagers ; mais cette vie ne concerne pas son architecture à proprement parler (sinon en tant que celle-ci aura été transformée par de nouveaux projets relevant de l'architecture) puisque, en théorie et pour peu qu'on dispose des plans initiaux, il demeurera toujours possible de la rebâtir à l'identique. Or - et c'est là une différence notable entre l'architecture et l'art des jardins -, sauf à s'appliquer à des « bosquets de maçon » (Le Nôtre, cité par Saint-Simon) tels ceux que Mansart avait cru bon de former à Versailles durant un voyage de Le Nôtre en Italie, il apparaît qu'un tel raisonnement - déjà contestable, s'agissant d'architecture, dans son idéalisme absolu - ne saurait s'appliquer que très difficilement à l'art des jardins. Si, en matière jardiniste, le projet est, là aussi, essentiel, celui-ci reste en effet irréprésentable - sinon dans ses tracés, ses infrastructures bâties, ses implantations et ses choix végétaux. Évolutive par définition, l'oeuvre jardiniste, aussi précis que soient ses plans d'exécution et ses directives d'entretien, échappe non seulement à la représentation fixée mais même, à certains égards, à son projet. Ceci dans la mesure où, pour l'essentiel, sa matière n'est pas inerte mais vivante. De là résulte, au reste, une difficulté spécifique concernant l'« entretien, la conservation, la restauration et la restitution » des jardins historiques qui n'a

pas échappé aux rédacteurs de la Charte de Florence (21 mai 1981) : celle-ci les a conduits à proposer le concept de « monument vivant » impliquant qu'une oeuvre jardiniste ne saurait être entretenue, conservée, restaurée et restituée selon les mêmes principes que les « monuments architecturaux ».

C'est encore ce caractère d'oeuvre vivante, mais aussi parcourable par un corps perceptif tout entier, qui distingue - nonobstant la profondeur de la thèse de Kant exposée dans sa *Critique de la faculté de juger*¹¹ l'art des jardins de la peinture. Toutefois, l'évolution de cette dernière, ou plutôt de celle des créations artistiques contemporaines qui, selon certains critiques, auraient (position qui n'est pas la mienne, je le précise) *définitivement pris* la relève de la peinture - land art, installations, vidéos, etc. -, cette évolution, donc, semble re-conforter la thèse kantienne. La plupart de ces nouvelles pratiques artistiques, en effet, sollicitent elles aussi le corps propre kinesthésique; en outre, elles jouent aussi avec la durée qui, en générant des modifications, délibérées ou aléatoires, de l'oeuvre elle-même, la rendent « vivante » en quelque sorte et en modifient la perception. Reste qu'il s'agit là de dispositifs prémédités, et non pas inhérents à ces oeuvres. Alors que l'art des jardins, lui, contient le vivant par principe et est tributaire de celui-ci sans aucune échappatoire (sinon la taille ou la coupe qui, elles-mêmes, ne sont pas arbitraires et doivent composer avec lui). Singularité qui préserve le jardinisme d'une absorption complète dans la catégorie floue (et spécifiquement française) des « arts plastiques » contemporains. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1996a, 2002.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

Palimpseste. DEFINITION> *Attitude de création du paysage dans une société ouverte et multiculturelle, permettant une pluralité d'interprétations en un même lieu.*

La création d'un paysage palimpseste s'appuie sur cinq grands principes : le principe d'habitabilité ; le principe de diversité culturelle, qui veut que toutes les attitudes culturelles locales vis-à-vis de la nature puissent être exprimées

¹¹ « La peinture, seconde espèce des arts figuratifs, qui présente l'apparence sensible artistiquement liée avec les Idées, pourrait, à mon sens, comprendre l'art de la belle reproduction (*Schilderung*) de la nature et celui du bel arrangement (*Zusammenstellung*) de ses produits. Le premier serait la peinture proprement dite ; le second serait l'art des jardins. »

de façon créatrice ; le principe d'expression des contraires (voir le principe d'engagement fragmentaire, qui a pour objet de limiter au maximum les interventions professionnelles afin de permettre une liberté d'interprétation au spectateur ; le principe de *maillage**. Stoke-on-Trent fournit une illustration simple de ce paysage palimpseste : la présence fragmentaire de la porcelaine dans toute la ville laisse deviner un paysage dense du monde de la porcelainerie, qui la couvre tout entière. La même remarque s'applique aux canaux, au charbon, à la sidérurgie, à l'habitat ouvrier. Chacun de ces niveaux de signification émerge à travers des formes singulières qui en construisent la symbolique. Elles peuvent être séparées, stratigraphiées, condensées, concurrentes... L'invention de rapports entre des écritures paysagères introduit une variété de jeux possibles entre les espaces imaginaires distincts qu'elles ouvrent. Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1992, 1994b.
(1992) « Eloge du palimpseste », dans *Hypothèses pour une troisième nature*, Séminaire réuni à l'initiative de Bernard Lassus, Londres, Coracle Press & Cercle Charles-Rivière Dufresny.
(1994b) « L'Arcadie toujours recommencée », dans *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, sous la direction d'Augustin Berque, Editions de l'Ecole des hautes études en science sociale, Paris.

Pays-paysage.DEFINITION> *Le pays est une portion de territoire, esthétiquement neutre, avant son artialisation en Paysage, soit in situ, soit in visu.*

1- *In situ* : « Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment » (René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 55).
2- *In visu* : la montagne, par exemple, reste un « pays affreux », jusqu'au début du XVIII^e siècle. Cette formule revient sans cesse dans les récits des voyageurs, pressés de s'éloigner de ces « monts sourcilleux ». Certes, on s'y aventure, par nécessité, parfois par intérêt, la minéralogie en particulier, mais jamais pour le plaisir esthétique. Grand-Carteret évoque ces amateurs de « mines », « qui ne notèrent pas le plus petit coin de **paysage**, quoi qu'ils aient vu du **pays** » (*La Montagne à travers les âges*, Genève, Slatkine, 1983, vol. I, p. 313, souligné par moi). La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage qu'au prix d'une *artialisation**, directe ou indirecte. Cette distinction lexicale récente se retrouve dans la plupart des langues occidentales : *land-landscape* en anglais, *Land-Landschaft* en allemand, *land-landschap* en néerlandais, *paese-paesaggio* en italien, *pais-paisaje* en

espagnol, mais aussi, en grec moderne, *topos-topio*, ainsi, semble-t-il, qu'en arabe classique, mais sans radical commun, *bilad-mandar*. Le pays, c'est, en quelque sorte, le degré zéro du paysage. Voilà ce que nous enseigne l'histoire, mais nos paysages nous sont devenus si familiers, si « naturels », que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de nous rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas, d'emblée, un paysage, et qu'il y a, de l'un à l'autre, toute l'élaboration de l'art. Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1997.
(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Pays.DEFINITION> *Ensemble spatial* de cinquième ordre.*

Dans son acception aujourd'hui la plus courante, le mot « pays » désigne un territoire délimité habité par une collectivité aux contours définis - nationaux au premier chef. Toutefois, un sens devenu second du même mot renvoie à une entité plus floue dont la définition, moins large que celle de *milieu* qui inclut des données de nature sociologique, politique, culturelle, écologique et économique, dépend essentiellement de la configuration physique d'un fragment de territoire constituant un *ensemble spatial** de cinquième ordre : c'est cette seconde acception qui est retenue ici. En précisant que, tout en reconnaissant une importance décisive au substrat « naturel » (géologique, morphologique, hydrologique, pédologique, climatologique, écosystémique, botanique, zoologique, etc.) qui constitue le fondement de l'aspect physique caractérisant tel ou tel pays, nous tenons pour établi que tout pays actuel est aussi une création humaine dont le degré d'anthropisation, dans les villes mais aussi dans les campagnes, peut être très élevé. Et en remarquant, d'autre part, que la langue française s'est longtemps contentée du vocable de pays pour désigner l'aspect physique - paré ou non de qualités -, de telle ou telle contrée. En sorte que ce mot a aussi constitué, jusqu'à l'invention de celui de paysage, le répondant, dans l'ordre sémantique, de la notion de *paysage premier**. (Voir *Paysage premier, Paysage urbain*) Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1996a, 1997a et b.
(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.
(1997) Jean-Pierre Le Dantec, « Divagations paysagistes », dans *Séquences paysages*, revue de l'Observatoire photographique du paysage, Ministère de l'Environnement, Hazan.

>PAYSAGE

Paysage 1.^{DEFINITION}> mode sensible de la relation d'un *sujet** individuel ou collectif à l'*espace** et à la *nature*; implique particulièrement la vue et les échelles moyennes.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue de la médiance - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Paysage 2.^{DEFINITION}> relation trajective du regard de l'homme aux choses, manifestant le sens d'un milieu en fonction de la distance à l'horizon, de certains schèmes de représentation et de perception, et de certaines pratiques d'aménagement de ce milieu.

Ex. 10: La décomposition du paysage moderne traduit-elle l'apparition d'un nouveau sens du milieu ?

Ex. 11 : Désir d'urbanité et nostalgie de ruralité expriment-ils un même habitus paysager ?

Ex. 12: Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de mouvement moderne dans l'aménagement paysager (B. Lassus) ?

. *Définitions de base du point de vue de la médiance* - Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in *Maîtres & protecteurs de la nature*, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp. 234 - 235

Paysage 3.^{EXTRAIT}> *Introduction au paysage*

« Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur ; subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une morphologie de l'environnement.

Inversement, le paysage n'est pas que « miroir de l'âme ». Il se rapporte à des objets concrets, lesquels existent réellement autour de nous. Ce n'est ni un rêve ni une hallucination; car si ce qu'il représente ou évoque peut être imaginaire, il exige toujours un support objectif. L'étude paysagère est donc autre chose qu'une psychologie du regard.

Autrement dit, le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes. Ce rapport, qui met en jeu diverses échelles de temps et d'espace, n'implique pas moins l'institution mentale de la réalité que la constitution matérielle des choses. Et c'est à la complexité même de ce croisement que s'attache l'étude paysagère. »

Augustin Berque - *Introduction à Cinq propositions pour une théorie du paysage*, éd. Champ Vallon, Coll. Pays/Paysage 1994/2003

Paysage 4.^{DEFINITION}> dimension sensible et symbolique du milieu*; expression d'une médiance*.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Paysage 5. ^{DEFINITION}> Les sciences humaines ont longtemps négligé ce fait, pourtant humain, que la notion de paysage n'existe pas dans toutes les cultures. Avant la Renaissance, par exemple, l'Europe ignorait aussi bien le terme « paysage » que les « paysages » en peinture. N'existant ni toujours ni partout, « le » paysage ne peut donc pas être considéré comme un objet universel. C'est par un double biaisement, ethnocentrique et anachronique à la fois, que l'on a pu faire du paysage un tel objet. Ce biaisement appliquait aux sciences humaines - qui doivent considérer non seulement des objets, mais la relation de sujets humains avec ces objets - un point de vue qui est celui des sciences de la nature. Pour celles-ci en effet, telle l'écologie du paysage, le problème susdit ne se pose pas : le paysage étant pour elles *la forme de l'environnement*, il existe partout et toujours; on parlera donc au même titre des paysages de la savane, de la toundra, etc. C'est ainsi que la géographie humaine a traditionnellement employé le terme. Objet scientifique, voire revendiqué comme l'objet même de la géographie, le paysage pouvait donc s'observer au même titre dans tous les milieux. Même les disciplines qui font des *représentations* leur objet - l'histoire de l'art et les études littéraires au premier chef - ont eu pendant longtemps une attitude analogue : elles n'ont pas problématisé comme telles la présence ou l'absence de représentations paysagères. Les spécialistes de la peinture chinoise ont ainsi pu souligner l'importance du paysage dans cette tradition, sans que « le » paysage devienne pour autant problématique : un tel fait pouvait bien caractériser la civilisation chinoise, il ne mettait pas en cause la notion même de paysage.

C'est cette notion même que l'on mettra ici en cause, en posant d'emblée deux principes : le paysage est irréductible à un objet ; mais on ne peut pas non plus le réduire à une représentation subjective, car il est bien, *aussi*, la forme d'un environnement, tel que celui-ci est concrètement vécu, perçu et conçu par une certaine société. D'où ce troisième principe : ni proprement objective, ni proprement subjective, *la réalité du paysage est trajective** ; c'est-à-dire qu'elle est instituée par la relation entre un sujet - individuel ou collectif, présent ou

passé - d'une part, et d'autre part l'environnement de ce sujet.

Cette relation n'est pas nécessairement paysagère. « Le paysage » n'en est qu'une modalité contingente, parmi bien d'autres possibles. Les sciences humaines doivent donc adopter des critères pour spécifier cette relation. Pour que l'on puisse à bon escient parler de « paysage », il faut, par ordre de discrimination décroissante, qu'existent dans la société concernée : 1 / des traités de paysage, telle l'*Introduction à la peinture de paysage* de Zong Bing, écrite vers 440, premier exemple du genre, 2 / un ou des mots signifiant « paysage » ; 3 / des représentations picturales de paysage ; 4 / des évocations littéraires de paysage (orales ou écrites) ; 5 / des jardins d'agrément.

En l'absence de tels critères, de quoi peut-on parler ? De ce dont parle la société concernée, c'est-à-dire des termes dans lesquels se manifeste son propre monde. Il en existe autant que de cultures, et un concept plus général s'impose donc : la *casomphanie**, qui est cette *manifestation d'un certain monde*. Dans la cosmophonie romaine, par exemple, les cinq critères du paysage ne sont pas tous là : si les critères 3 à 5 y sont avérés, le second est improbable, et le premier absent ; ce qui veut dire que les Romains n'avaient pas conscience du paysage comme tel. Il avaient conscience d'autre chose, qu'il revient au latiniste de qualifier, en spécifiant par exemple ce qu'ils entendaient par l'aménité d'un *locus amoenus*. Dans l'Europe médiévale, seul le critère 5 est avéré, le quatrième étant discutable ; c'est que l'orthodoxie augustinienne avait, entre-temps, détourné le regard chrétien vers l'intériorité de la conscience, condamnant le spectacle du monde au moment même où, en Chine, s'affirmait au contraire une cosmophonie proprement paysagère. Dans la cosmophonie des Aborigènes d'Australie, les cinq critères du paysage sont absents ; les termes de leur monde sont irréductibles à ceux du nôtre, en particulier ce qui en est la réalité centrale : ce *Tjukurpa* (en *kukatja*) que l'on a coutume de rendre par « temps du Rêve », mais qui ne correspond à rien dans notre propre réalité. Cela n'a en particulier rien à voir avec « le paysage », bien qu'un Aborigène le perçoive justement dans ce que nous appelons « paysage ».

Comprendre de tels faits suppose non seulement de ne pas confondre le paysage (motif contingent d'un certain monde) avec l'environnement (objet scientifique universel), mais de ne pas confondre l'*écoumène** - la relation de l'humanité à l'étendue terrestre - avec ce qui en est le substrat : la Terre. Dans cette relation, la Terre est en position de sujet logique (S), et le Monde en position de prédicat (P) ; c'est-à-dire qu'il consiste dans la saisie - par les sens, par la pensée, par les mots, par l'action - du substrat universel qu'est la Terre dans les termes contingents d'une certaine réalité (*r*). Celle-ci peut se représenter par la formule $r = S/P$. Il importe de ne pas la confondre avec le pur en-soi de l'objet scientifique (ce qui

est un S sans P, abstrait en principe de l'*écoumène* et de l'histoire), ni avec un pur fantôme subjectif (ce qui serait un P sans S). Ni fantôme ni pur objet, mais réalité humaine, le paysage relève de la relation S/P, laquelle se lit : *S en tant que P*. En tant que paysage, par exemple ; ou que *Tjukurpa*, *amoénitas locorum*, ou tant d'autres façons humaines de prédiquer la Terre en Monde.

Ce qui précède porte la marque de la pensée de Nishida (1870-1945), qui a montré la prédicativité du Monde, et de celle de Heidegger (1889-1976), qui a montré la dynamique du rapport Terre/Monde, là où l'ontologie moderne ne considérerait que l'étendue cartésienne. C'est toutefois dès l'origine que la pensée du paysage a comporté le ferment d'une conception trajectivique* de la réalité ; à savoir l'idée que le paysage ne se réduit pas à S. Dès les premiers mots de son traité, Zong Bing (375-443) pose en effet ce qui suit : « Quant au paysage, tout en ayant substance, il tend vers l'esprit (*Zhi yu shanshui, zhi you er qu ling*). » Ce qu'il entendait par « esprit » (*ling*) relève de la cosmophonie de son temps ; mais l'idée que le paysage ne se réduit pas à la substance (*zhi*), c'est-à-dire à S, anticipe le principe même de la relation écouménale*, qui n'est autre que celui de la réalité humaine : $r = S/P$.

Le poète Xie Lingyun (385-433) posa corrélativement que la beauté que nous trouvons au paysage n'est pas dans l'environnement, mais dans notre relation avec lui : « Le sentiment, par le goût, fait la beauté / Chose obscure à qui veut la dire (*Qing yong shang wei mei / Shi mo jing shei bian*). » Effectivement, il n'est pas donné à tous de pouvoir dire la beauté du paysage ; encore faut-il qu'il ait été institué (*wei*) en objet d'appréciation esthétique (*mei*). Cette appréciation relève d'un certain « goût » (*shang*), tel celui qui fit dire un jour à Cézanne que les paysans de la région d'Aix ne « voyaient pas » la Sainte-Victoire... Ils la voyaient, certes ! Mais avec un autre *shang* : celui d'un regard non paysager.

Xie Lingyun reste le premier des « poètes paysagistes » (*shanshui shiren*) ; mais il n'est pas l'inventeur de la notion de paysage. Celle-ci est vraisemblablement apparue vers le milieu du IV^e siècle de notre ère. *Shanshui* est composé des deux termes « montagne » (*shan*) et « eau, rivière » (*shui*). Employés séparément, ces deux termes ont bien sûr une très longue histoire. On les trouve accolés en *shanshui* à partir du III^e siècle avant notre ère avec le sens de « les eaux de la montagne ». Zuo Si (250-305) sera le premier à employer le terme en poésie, tel ce vers : *shanshui you qing yin* qui peut se traduire par « les eaux de la montagne ont un son cristallin ». Ce n'est pas encore « le paysage », bien que celui-ci s'annonce dans le sentiment suscité. La transition est accomplie un demi-siècle plus tard, dans les *Poèmes du Pavillon des orchidées* (353), anthologie où manifestement *shanshui*, dans plusieurs cas, signifie désormais « paysage ».

Dans la seconde des civilisations paysagères de l'histoire, l'Europe, ce phénomène

se produit quelque mille ans plus tard, et du reste différemment : ici, le paysage apparaîtra en peinture avant qu'on ne sache le dire. Ce n'est qu'au XVI^e siècle que la notion est créée, par ajout d'une acception nouvelle à un mot existant (comme en allemand *Landschaft*), ou bien par suffixation (comme dans *paysage*, à partir de *pays*). Cependant, si la civilisation chinoise est restée profondément paysagère (cf. la richesse du vocabulaire *paysager*, comparativement pauvre dans les langues européennes), en Europe la révolution scientifique allait bientôt scinder la réalité : en 1704, l'*Opticks* de Newton apporte la preuve que l'objet scientifique moderne (autrement dit S) n'appartient pas au paysage. Et réciproquement... - Augustin Berque, Le dictionnaire des sciences humaines (dir. S. Mesure, P. Savidan) - Paysage, éd. PUF, 2006 - pp. 856-857

> BERQUE A., *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995 ; (dit.) *La Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, 1999 ; Écoumène. *Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000. CAUQUELIN A., *L'invention du paysage* (1989), Paris, PUF, 2004. - COLLOT M. (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997. - DELAHAYE H. (dit.), *Les premières peintures de paysage en Chine. Aspects religieux*, Paris, Maisonneuve, 1981. - ROGER A. (dir.) *La Théorie du paysage en France, 1974-1994* (1995), Seyssel, Champ Vallon, 1999 - *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

Paysage (La sensibilité japonaise au).^{EXTRAIT} Le mot le plus couramment utilisé en japonais pour dire « paysage », *fûkei*, est ambivalent. Il s'agit autant d'un environnement qu'on regarde, que de la perception ou de la représentation de cet environnement. De nombreux autres termes coexistent, chacun supposant un contexte particulier. Cette profusion de termes, dont la plupart viennent du chinois, distingue les langues d'Asie orientale des langues européennes, dans lesquelles il existe peu de synonymes de « paysage ». Elle est signe d'une vive et ancienne sensibilité paysagère.

La sensibilité des Japonais au paysage s'est définie dans le cadre général de l'aire culturelle dont la Chine a été le foyer. C'est en effet vers le IV^e siècle après J.-C. que la notion de paysage apparaît en Chine, soit environ 1200 ans plus tôt qu'en Europe. Le Japon l'importera au VII^e siècle, avec maints autres aspects de la civilisation chinoise.

Des thèmes représentés aux techniques de représentation, et jusqu'aux schèmes* de la sensibilité aux paysages, la dette du Japon à l'égard de la Chine est immense. Les raisons n'en sont pas seulement de proximité, mais tiennent aussi à certaines particularités de ce qu'on peut appeler le « paysage à la chinoise », lesquelles se sont d'autant mieux transmises aux voisins de la Chine qu'elles se prêtent, par définition, à leur réplique hors de leur foyer d'origine.

Tel est le cas des « Huit paysages de la Xiang et de la Xiao », deux rivières de la région du lac Dongting. Depuis les Song du Nord (960-1127), la tradition chinoise avait institué en paysages idéaux huit scènes localisées dans ces parages : *Lune d'automne sur le lac Dongting, Pluie nocturne sur la Xiao et la Xiang, Cloche du soir du monastère dans les brumes, Village de pêcheurs au soleil couchant, Oies sauvages descendant sur un banc de sable, Voiles revenant d'un rivage éloigné, Village de montagne après l'orage, Neige sur le fleuve au crépuscule*. Les voisins de la Chine, à sa suite, ont représenté par séries de huit de nombreux paysages évoquant ceux de la Xiang et de la Xiao. Au Japon, les plus célèbres de ces *hakkei* (« huit paysages ») sont ceux du lac Biwa, aux environs d'Ômi (*Ômi hakkei*).

Inutile de vérifier si les paysages d'Ômi ressemblent vraiment à ceux de la Chine centrale. Il ne s'agit pas de similitude morphologique, mais de l'activation d'un schème de représentation dont l'essentiel est d'ordre littéraire et pictural, et auquel le paysage grandeur nature ne fournit guère plus qu'un prétexte. L'important n'est pas que le lac Biwa ressemble au lac Dongting (il en est au demeurant fort éloigné) ; mais qu'à un certain moment de l'histoire du Japon - à partir de l'époque Muromachi (1392-1568) - des peintres et des poètes se sont mis à voir le lac Biwa comme s'il était le lac Dongting.

Il s'agit là d'un tour esthétique qui a son origine en Chine, mais a été particulièrement prisé au Japon, sous le nom de *mitate* (« voir comme »). Le *mitate* consiste en une transposition, soit d'un lieu à un autre (comme dans le cas des *hakkei*), soit d'un mode d'expression à un autre. Un haut lieu paysager (*meisho*) pourra par exemple être peint à partir d'un poème, ou l'inverse. Les jardins japonais, particulièrement les jardins-promenades (*kaiyûshiki-teien*) de l'époque d'Edo (1603-1867) comme le Koishikawa Kôrakuen, à Tôkyô, regorgent de *mitate*.

Dans ces transpositions, l'important n'est pas l'exactitude. Le Rozan du Kôrakuen, un monticule couvert de bambous nains, n'a pas grand-chose à voir avec les formes du Lushan, la montagne sacrée de Chine dont il est le *mitate*. Le plaisir esthétique tient au fait même qu'il y a transposition. Autrement dit, ce qu'on attend du *mitate* n'est pas la reproduction d'une forme objective, mais de raccorder la sensibilité du spectateur ou de l'auditeur au champ de la sensibilité commune.

Cette logique n'est pas étrangère à la relative indifférence que les Japonais du xx^e siècle ont longtemps montrée devant les ravages infligés par l'urbanisation à leurs paysages. Elle tend en effet à détacher le sens esthétique des formes extérieures ou objectives, pour l'ancrer dans un espace subjectif. Ainsi, ce n'est que récemment que l'on s'est mis à se soucier des formes objectives de l'environnement. Augustin Berque, « La sensibilité japonaise au paysage » in *Japon, peuple et*

Paysage premier. DEFINITION> *Équivalent, en histoire et théorie du paysage, du concept d'art premier en histoire et théorie de l'art.*

De même que toutes les civilisations ont manifesté une « pulsion artistique » (le fameux *Kunstwollen* d'Aloïs Riegl) s'exprimant selon des modalités et des techniques différentes, de même elles ont toutes exprimé, chacune à leur manière, une sorte de *Landschaft* - ou de *Naturwollen* : une « pulsion paysagère », donc, dont on peut trouver des traces dans leurs cérémonies culturelles et/ou culturelles ou les oeuvres diverses (représentations dessinées, peintes ou gravées, jardins, poèmes...) qu'elles ont produites. Pour autant, de même que l'art au sens actuel du mot (c'est-à-dire désignant une activité humaine autonome n'ayant de comptes à rendre qu'aux plaisirs qu'elle dispense et qu'aux éventuels effets de vérité qu'elle produit), de même que l'art, donc, ne s'est progressivement dégagé, en Occident, de sa gangue religieuse ou rituelle qu'à la suite de la rupture épistémologique des Temps modernes, de même la notion de paysage n'a pu prendre son essor que dans le sillage de cette même « brèche fondamentale » (Darius Shayegan). À cela une raison simple : pour pouvoir regarder un pays comme un paysage, et non comme un lieu doué d'une simple valeur pratique ou (ce qui n'est pas nécessairement contradictoire) comme l'expression d'une puissance plus ou moins mystérieuse incommensurable avec l'humain, il faut des yeux modernes. Ou encore : il convient que le « désenchantement » du monde (Max Weber), résultant lui-même de la sécularisation de la société, soit suffisamment avancé - situation qui suppose une configuration du couple homme/nature impossible dans les sociétés dites « traditionnelles » ou théocratiques¹². Ce constat est particulièrement frappant lorsqu'on limite l'étude à l'Occident : partant de son origine grecque où la pulsion paysagère est présente mais pas directement énoncée ou représentée¹³, plus on avance dans l'histoire de l'Empire romain chrétien, plus on découvre dans la peinture (les fresques de la villa Livia à

¹² Je laisse de côté le cas de la Chine ancienne où, un millénaire avant la rupture des Temps modernes, une notion aboutie de paysage semble avoir existé, ce qui pose un problème que je ne puis résoudre, faute d'un savoir suffisant concernant cette civilisation.

¹³ L'un des indices majeurs de cette pulsion paysagère de la civilisation grecque antique est lisible dans la disposition spatiale (emplacement, orientation, vues offertes...) des monuments, temples et théâtres en particulier. Quiconque s'est assis, par exemple, dans le théâtre de Ségeste en Sicile, n'a pu qu'être saisi par l'extraordinaire mise en scène paysagère où s'inscrit, et qu'offre au spectateur, ce fabuleux équipement collectif.

Rome, par exemple, qui présentent des jardins sur un fond paysager), dans la littérature (la fameuse lettre de Sidoine Apollinaire décrivant les délices de sa villa auvergnate et soulignant les beautés de son cadre naturel) et dans l'art des jardins une sensibilité paysagère clairement exprimée qui se rapproche de celle de la future Renaissance - chose qui ne saurait surprendre puisque cette civilisation romaine tardive était déjà grosse d'un regard « moderne » dont témoigne, en particulier, la technique perspectiviste presque parfaite des fresques sus-mentionnées. Alors qu'à l'époque dite « barbare » qui succède à ce qu'on appelait autrefois le « Bas-Empire », la nature revenue à la sylvie ne saurait être, au contraire, porteuse de la moindre valeur paysagère* puisqu'elle est vécue comme païenne par les moines qui s'emploient à la « purifier » des puissances malignes (serpents, dragons, sorcières...) qui règnent sur elle¹⁴. Cette réaction - cette régression? – « antipaysagère » est confirmée par la fameuse étude de Curtius consacrée au *locus amoenus* de la littérature latine médiévale : ce dernier n'a rien, en effet (malgré le titre français du chapitre où s'insère cette étude dans l'ouvrage de l'érudite allemande), d'un « paysage idéal » : il s'agit, au contraire, d'une construction imaginaire, sans rapport avec les pays* réels, de clichés compilés par des clercs se souvenant de Théocrite, de Virgile et de la Bible. En fait, il faudra attendre les *Fioretti* de François d'Assise ou quelques descriptions présentes dans Guillaume de Lorris ou, mieux encore, dans Chrétien de Troyes¹⁵ pour que cet *ethos* antipaysager médiéval commence à régresser au profit d'une nouvelle pulsion paysagère. Dans ces conditions, il paraît utile de distinguer, par analogie avec la catégorie actuellement usitée d'« art premier », une notion de « paysage premier », plus ou moins consciente de sa singularité vis-à-vis des autres pratiques humaines des pays, et plus ou moins proche de sa descendance moderne, pour désigner l'« objet » - si l'on peut dire car le terme d'« objet » suppose un « sujet », donc un homme déjà inscrit dans un parcours moderne - de la pulsion paysagère évoquée plus haut. Il va sans dire que cette distinction n'implique aucune idée de hiérarchie entre civilisations « prime paysagères » ou paysagères, mais

¹⁴ Notons à ce propos la racine latine commune, dérivée du substantif *pagus* (village de campagne) et de l'adjectif *paganus* (de la campagne), des mots latins comme *paganismus* ou *paganitas*, puis de leurs équivalents français comme paganisme, païen, paysan, etc.

¹⁵ Françoise Ferrand en donne un exemple particulièrement patent dans son étude consacrée au « Paysage dans la littérature française des XII^e, et XIII^e siècles », (in Michel Collot - sous la dir. de - *Les Enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997) lorsqu'elle cite un passage du *Conte du Graal* (vers 7914 à 7929) où, parvenu au sommet d'une tour, Gauvain découvre « le pays d'alentour, / qui était le plus beau qu'on ne saurait dire ». Notons toutefois que, pour Gauvain, cette beauté résulte moins d'un plaisir visuel que de celui qu'il aurait d'habiter cet endroit « pour aller chasser et tirer/dans ces forêts, là, devant nous ».

simplement des différences dans le rapport homme/nature, spécialement dans l'ordre du regard. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1996 a.
(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

>PAYSAGE

Paysage urbain 1. EXTRAIT > *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*¹⁶ 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

¹⁶ Italiques d'A.B.

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-urbaine¹⁷ ».

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 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

¹⁷ 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.

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 pourquoy, 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 reliaient 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. 1995, Augustin Berque, chapitre IV, « le paysage de la modernité » in *Les raisons du paysage, de la Chine Antique aux environnements de synthèse*.

Paysage urbain 2. DEFINITION> En tant que paysagiste, je dois dire qu'en ce mois d'octobre 2006, le paysage urbain n'existe pas encore...

Le 25 février 2004, sur le pont de Solferino, onze heures et dix minutes au soleil, je réalise une vue photographique de Paris. S'agit-il d'un paysage urbain ? De nombreux architectes, certains géographes, beaucoup de journalistes qui ont galvaudé le mot paysage pour évoquer des ensembles : paysage audiovisuel, paysage politique... répondraient affirmativement à cette question. Parce que J'ai besoin d'un vocabulaire professionnel précis, je soutiendrai qu'il s'agit ici d'un paysage fluvial en ville. Le motif de paysage principal est en effet la Seine. Le cortège des motifs secondaires est portuaire : quais, péniches, grues... Seule la tour Eiffel, motif de localisation par excellence, nous indique que nous sommes à Paris dans cette ville capitale... dont les paysages ne sont jamais urbains mais d'abord fluviaux, ou liés au relief comme ceux que nous pouvons inventer depuis les hauteurs de Belleville ou depuis le Sacré-Coeur, ou encore forestiers comme

à Vincennes...

Pour la majorité de nos contemporains, la notion de paysage semble encore liée à l'idée de nature. Les différentes séances de sondage que nous avons pu effectuer auprès de groupes socioculturels très variés en témoignent¹⁸. Les éléments de l'espace concret qui motivent à inventer des paysages appartiennent au registre naturel : vallées et vallons, bois et forêts, mer et océan, pré, champ, chemins creux et bocages, ciel, nuages... Pour le moment, les places, les immeubles, les rues, les passages couverts, les centres commerciaux et les zones d'activités ne font pas encore paysage, si ce n'est pour certains architectes et urbanistes...

Les villes comme certains villages ne « font paysage » qu'à l'horizon de vastes étendues comme Chartre aux confins de la Beauce ou Brest depuis Plougastel-Daoulas. Mais, aujourd'hui, ils n'offrent, le plus souvent, que des *ambiances urbaines* qui seront peut-être, dans les années à venir reconnues collectivement en tant que paysages... Le paysage urbain n'existe pas encore... mais on peut inventer des paysages en ville.

Le 14 octobre 1991, je suis à Brest, là où finit la terre, à l'extrémité de la rue de Siam. Le temps est maussade, comme il se doit quand on se remémore le poème de Prévert : « Souviens-toi Barbara, il pleuvait sans cesse sur Brest... » Mais devant ce pauvre petit port, pas plus grand qu'une marmite dans laquelle, en contrebas, flottent quelques bâtiments de la Marine nationale... Comment pourrais-je inventer un paysage sans Jacques Prévert?

De passage, le 12 juillet 1992, exactement depuis le même point de vue, je photographie un paysage du port de Penfeld à Brest. Un magnifique voilier prête au petit port l'horizon qui lui manquait. Ce navire, que Magritte aurait certainement appelé *Le Séducteur* comme celui qu'il a représenté en utilisant le graphisme même des vagues de l'océan... a apporté dans ce port de Brest les paysages de toutes les mers dans lesquelles il a navigué...¹⁹ Un horizon physique ou imaginaire est indispensable à l'invention de paysages, même et surtout en ville. Mais les paysages inventés ne sont pas pour autant urbains... pas encore. Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette,

¹⁸ Ce pluriel pour associer à cette démarche Alain Mazas, paysagiste d.p.l.g., avec lequel nous avons monté cette séance de sondage à partir de représentations de paysages prises dans des manuels scolaires, et Arnauld Laffage, plasticien paysagiste, maître assistant à l'EAPLV avec lequel nous avons continué d'y soumettre les étudiants du DEA « Jardins, Paysages, Territoires ».

¹⁹ Dans son projet de « Jardin des retours » pour la Corderie royale de Rochefort-sur-Mer, Bernard Lassus a utilisé des tulipiers de Virginie afin d'évoquer les horizons américains d'où parvenaient ces plantes quand elles ont été introduites en France. Il les a appelés des arbres « porte-paysages ».

collection Passage, 2006.

Payement.DEFINITION> action de payer*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Payser.DEFINITION> développer en extension la dimension *chorétique* du milieu*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Pente (La).DEFINITION> *Face aux systèmes géométriques et techniques, autrement dit formels, qui cherchent sans cesse à aplanir les terrains pour mieux asseoir des formes avant tout abstraites, la pente apparaît d'autant plus évocatrice de diversité.*

J'ai tenté de l'exprimer à plusieurs reprises dans divers projets, notamment à Uckange et sur différentes aires autoroutières, dont celle de Nîmes-Caissargues. Le terrain sur lequel devait être aménagée cette aire était une ancienne carrière, un trou béant creusé à même une colline pour les besoins des aménagements autoroutiers. Il aurait été logique d'occuper cette carrière, d'en faire même une cavité poétique. Ce faisant, on oubliait qu'il y avait eu des moments paysagers avant ce creusement. En refaisant le terrain initial et en reconstituant la pente de départ, on pouvait redonner un sens autre que technique ou étroitement écologique à ce terrain, retrouvant le versant de la vallée en en faisant une aire belvédère. La pente reconstituée de cette aire, peu sensible au pied mais visible par son mail de sept cents mètres de long, indique actuellement aux usagers en transit la raison même de leur arrêt : découvrir Nîmes. Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1992, 1997, 1998a, 1998b.

(1992) « Une pente paysagère : l'aire de Nîmes-Caissargues », dans *Mappemonde. Paysages méditerranéens*, juillet, Montpellier, Reclus.

(1997) « L'aire de Nîmes-Caissargues, la référence antique », dans *Valeurs vertes*, n° 27.

(1998a) *The Landscape Approach*, Philadelphie, Pennsylvania Press.

(1998b) "Due progetti di paesaggio : un parco per la città di Nîmes, l'area di Nîmes-Caissargues", dans *A&RT*, n° 2, agosto, Turin.

Philosophie du paysage.DEFINITION> *Le paysage comme vérité et comme invention dans la pensée philosophique.*

Ni « fait brut » (pour parler comme Husserl) analysable par la seule « raison

calculante » (Heidegger), ni effet d'une pure « artialisation » du pays (Roger) qui en ferait une stricte invention, un paysage est (à mes yeux) un phénomène mixte où se superposent réalité et imagination active, nature et culture, géographie et art. Sans pays constitué par un enchaînement d'ensembles spatiaux* aux caractéristiques singulières (incluant leur flore, leur faune, leurs établissements humains...) pas de paysages possibles, il va de soi. Mais pas nécessairement de paysage, inversement, au terme d'une description-décryptage, aussi nourrie soit-elle par l'ensemble des sciences concourant à la géographie et à l'étude du vivant, du visage du pays tel qu'il se livre à partir d'un point de vue permettant à un observateur de le découvrir, dans sa profondeur et son étendue, en trois dimensions²⁰. Pour que paysage il y ait, en effet, il faut qu'à la vision objective de cet observateur s'en ajoute une autre que le qualifierai d'émotionnelle (le « goût et le sentiment » dont a parlé le marquis de Girardin ; la *Stimmung* de Simmel), qui, en arrachant le pays à sa naturalité, le transforme en paysage. Bref, il faut qu'à l'analyse se combine l'invention. Ou encore que le pays se ré-enchanter (en quelque sorte) sous l'effet de la vision du « regardeur » (Duchamp). Ce qui revient à dire : 1. que tout paysage est, à certains égards, une invention du pays par un regardeur et donc, à ce titre, un mixte de réalité et de fiction, d'« intelligible » et de « sensible » ; 2. que cette invention, aussi active et diverse qu'elle puisse être, n'est toutefois pas arbitraire mais relève d'une herméneutique : le pays lui impose son cadre existentiel et elle est d'autant plus aboutie qu'elle se montre capable de révéler la nature profonde ou des aspects encore non vus ou sentis de ce pays ; 3. que cette invention, enfin, si elle est conditionnée par la sensibilité subjective du regardeur, renvoie plus encore à la culture collective dont celui-ci est imprégné - cette dernière étant elle-même fragmentée, dans nos sociétés modernes, voire sur-modernes (Augé), en sous-ensembles parfois contradictoires : culture savante (esthétique et/ou scientifique); culture commune (aujourd'hui produite et diffusée par les médias plus que par l'école) ; « sous »-cultures diverses (ethniques, alternatives ...), etc.

Dans ces conditions, il apparaît qu'un même pays est potentiellement porteur de paysages différents. Ce qui explique du même coup trois phénomènes dont la définition « réaliste » du paysage ne saurait rendre compte : 1. le fait que les valeurs paysagères, tant aristocratiques que « vulgaires », ont fortement évolué dans le temps, soumises qu'elles ont été à l'évolution des cultures (esthétiques et/ou scientifiques) et aux variations de la mode ; 2. le fait que le « paysage »

²⁰ Cette dernière précision est importante en ceci qu'elle exclut du champ des paysages les vues aériennes prises à la verticale depuis les avions ou les satellites, mais non celles, obliques et réalisées selon des protocoles précis, que pratique avec bonheur, par exemple, l'architecte-photographe Alex S. Maclean.

soit, dans nos sociétés démocratiques, l'objet d'un débat reflétant les désaccords existant entre individus et catégories sociales ne partageant pas les mêmes valeurs culturelles, donc les mêmes valeurs paysagères ; 3. le fait que l'issue de ce débat (la réglementation notamment) se cale sur une vision sociologique moyenne à vocation consensuelle et/ou touristique souvent opposée à celle des artistes (« en avance », elle, ou à contre-courant de l'opinion commune). On aura remarqué, dans ce qui précède, plusieurs références à la tradition néo-platonicienne et, plus précisément, à la forme prise par celle-ci dans la philosophie persane ancienne telle que nous l'a révélée Henry Corbin. De fait, mon interprétation de la notion de paysage me conduit à en situer l'invention, par un sujet donné interrogeant un pays donné, dans un espace d'« imagination active » situé entre le sensible et l'intelligible. Donc au sein d'un monde de transmutation apparenté à ce « monde imaginal » auquel le philosophe traducteur d'Heidegger et lecteur de Sohrevard nous a (re) donné accès en méditant sur le sens du *Ta'wil* (herméneutique spirituelle). Cette parenté est-elle fortuite ? Ou pareil positionnement de la pensée n'est-il pas, simplement, requis par tout processus créatif ? Toujours est-il que ce rapprochement nous conduit, par un chemin différent de celui que lui-même a suivi, à l'interprétation proposée par le philosophe allemand Joachim Ritter de l'origine de la notion de paysage en Occident²¹. Pour Ritter, en effet - thèse qui constitue le négatif, en quelque sorte, de celle insistant sur la condition nécessaire qu'a constituée la sécularisation du regard dans l'émergence de cette notion - la naissance du paysage en Europe serait une conséquence de la disparition, consécutive à la mise à distance de l'*ego cogito* vis-à-vis de la *res extensa* instaurée par les Temps modernes, de la relation fusionnelle (prime paysagère) de l'homme avec la nature. Elle en constituerait, en quelque sorte, la compensation : celle d'une perte irrémédiable causée - je me permets ici une interprétation heideggerienne d'une pensée qui se revendique plutôt de l'herméneutique selon Gadamer - par « l'oubli de l'être » (autant dire, en termes corbiniens, du sens du *Ta'wil* propre à la tradition) impliqué, selon Heidegger prolongeant le Husserl des *Krisis*, par cette rupture. Ainsi - cette fois par référence à la thèse défendue par Milan Kundera dans *L'Art du roman - l'invention du paysage en Occident s'apparenterait-elle à celle du roman : de même que l'invention du roman moderne*²² par Cervantès apparaît à Kundera comme le témoignage qu'

²¹ Joachim Ritter, *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, Les éditions de l'imprimeur, Besançon, 1997.

²² Car avant *Don Quichotte*, il n'existe pas dans la littérature mondiale, rappelle à raison Kundera, de roman mettant en présence de véritables « egos expérimentaux » (expression que Kundera préfère au mot de personnages) mais différents types de fictions préromanesques

« un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié », de même celle du paysage (peint, célébré, construit) n'aurait pas eu d'autre objet, elle aussi, que cette même exploration par des voies différentes. Mieux, au dire de Ritter, telle serait plus généralement la « fonction de l'esthétique dans la société moderne » : « Le ciel et la terre de l'existence humaine (je cite ici la phrase qui conclut son essai) n'accédant plus au savoir et à l'expression dans la science comme ils le pouvaient jadis dans le concept philosophique antique, la littérature et l'art les traduisent esthétiquement sous forme de paysages. » Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1996a, 1997a et b.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

(1997) « Divagations paysagistes », dans *Séquences paysages*, revue de l'Observatoire photographique du paysage, Ministère de l'Environnement, Hazan.

Pittoresque écologique. DEFINITION > *Modèle paysager né de l'introduction des connaissances écologiques savantes dans les représentations sociales du paysage.*

Modèle paysager qui est apparu dans les dernières décennies et qui se distingue du pittoresque par son caractère « informé » par la science écologique. Le paysage est alors celui où se contemple le cadre où se déroule une scène écologique, que la production scientifique a informé par des connaissances sur les processus permettant de comprendre comment ce paysage s'est formé et comment il fonctionne. Il est différent du pittoresque « animalier » ou « végétal » auquel les pratiques sociales du tourisme sacrifiaient dès le XVIII^e siècle dans l'observation des animaux, oiseaux, mammifères, reptiles, insectes, plantes et fleurs diverses, etc., et qui conduisaient à la production de croquis ou de dessins qui, le plus souvent, isolaient l'objet vivant de son cadre. Le pittoresque écologique est aujourd'hui présent dans d'innombrables films documentaires décrivant un milieu et son fonctionnement ; il est aussi à l'oeuvre dans les parcours organisés dans de nombreux parcs naturels régionaux, réserves naturelles, écomusées où des itinéraires permettent de découvrir des paysages où se déroule la vie biologique. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

: poèmes épiques, fables, contes... Et cela (ceci pour rappeler que signifiant et signifié sont des entités relativement indépendantes), bien que le mot de roman existe en français depuis plusieurs siècles. On notera que l'existence, dans la Chine ancienne, de romans véritables pose un problème épistémologique du même ordre que celle de paysages.

Processus socio-spatial.DEFINITION> *Mouvement de transformation des rapports sociaux à l'espace et à la nature supposant un projet de meilleure habitabilité du territoire.*

Non seulement les relations de la société à l'espace ne sont pas fixes, mais elles peuvent être comprises comme des constructions sociales permanentes, où les pouvoirs publics jouent souvent un rôle important. Les moteurs de ces processus sont les projets et les intentions humaines qui produisent des dispositifs spatiaux dans le territoire, mais aussi les faits naturels - climat, croissance et développement des végétaux et de la faune notamment - qui en modifient les formes et les propriétés. Certains d'entre eux ont pour origine des projets de paysage ou de patrimoine. La *mise en paysage*, par exemple, aboutit soit à identifier par le regard des lieux et des paysages qualifiés - *paysagement in visu* - soit à mettre en place des *dispositifs spatiaux* matériels qui permettent de disposer des réalités et des images recherchées ou d'en inventer de nouvelles - *paysagement in situ* - (Roger). En revanche, la mise en patrimoine (naturel, culturel) résulte d'un processus d'inventaire scientifique et de requalification matérielle des éléments recherchés (faune, flore, monuments, etc.) où les pouvoirs publics jouent - comme dans la mise en paysage - un rôle le plus souvent déterminant. Dans les deux cas, les structures matérielles vivantes peuvent, non seulement être un héritage de l'histoire locale, mais procéder d'un projet de constitution - de restauration aussi - d'un réseau durable d'écosystèmes pensé à des échelles variant des niveaux internationaux à des niveaux locaux. (voir *Pays-paysage* ; *Trajection* ; *Habitabilité* ; *Palimpseste*.)
Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Donadieu 1993, 1996a.

(1993, inédit) *Du désir de patrimoine aux territoires de projets. Paysage et gestion conservatoire des milieux humides protégés : le cas des réserves naturelles du plateau de Versailles - Rambouillet et de quelques marais de l'ouest.*Thèse de doctorat en géographie, université de Jussieu Paris-VII, p. 281

(1996a, direction d'ouvrage) *Paysages de marais*. Paris, de Monza.

Processus sociospatial (géographie).DEFINITION> *Mouvement de transformation des rapports sociaux à l'espace et à la nature supposant un projet de meilleure habitabilité des territoires concernés.*

Les relations d'un groupe social à l'espace ne sont pas fixes, mais en perpétuel changement. Elles peuvent être décrites et comprises comme des

constructions sociales permanentes où les pouvoirs publics (Europe, État, collectivités) jouent souvent un rôle qui explique en partie ces transformations. Les moteurs de ces processus sont des projets politiques et économiques, et toutes les intentions humaines qui produisent et renouvellent les formes et les organisations des territoires. Ce sont aussi les faits naturels - les risques climatiques par exemple - et culturels - les valeurs propres à chaque groupe - qui déterminent les orientations de ces changements lents ou rapides lisibles dans les paysages. Certains de ces processus ont pour origine des *projets de paysage** qui créent de nouvelles valeurs d'usage d'un territoire ou d'un pays. La *mise en paysage* (le *paysagement*) reconnaît et distingue des formes (des *motifs de paysage**). La *mise en patrimoine* (la *patrimonialisation*) résulte d'un processus d'inventaire scientifique et de restauration (milieu naturel, monument historique) où les pouvoirs publics - comme dans la mise en paysage - jouent un rôle déterminant pour créer des valeurs symboliques. La *mise en territoire* (la *territorialisation*), enfin, est le résultat d'une recomposition sociale et politique permanente locale qui s'appuie sur les deux processus précédents pour produire les règles nouvelles d'usage de l'espace. L'ensemble construit la *gouvernance d'un territoire*. Dans ces trois cas, le résultat observable est le changement ou la conservation des formes paysagères, patrimoniales et territoriales. En (re) produisant des formes, ces processus, à la manière de rituels, élaborent également les identités des groupes sociaux qui les revendiquent aux dépens de ceux qui ne sont plus en situation de le faire. Sociaux et spatiaux, ces processus sont fondamentalement géographiques (voir *Pays-paysage*, *Trajection*, *Habitabilité*, *Société paysagiste*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl.: Pierre Donadieu, 1996a, 2002a, 2002b

(1996a, dir.) Pierre Donadieu, *Paysages de marais*, Paris, de J.-P de Monza.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

(2002b) Pierre Donadieu, avec Elizabeth Mazas), *Des mots de paysage et de jardin* Dijon, Educagri.

Projet de paysage.DEFINITION> *Intention d'aménagement du territoire prenant en charge le devenir d'un territoire pour le rendre plus habitable.*

Processus de production d'un territoire fondé sur l'*anticipation* mi-floue, mi-déterminée de son devenir social et spatial et outil des *concepteurs paysagistes*, le projet de paysage est conçu à partir d'un programme, en général à plusieurs échelles spatiales, de façon à rendre cohérentes la globalité et les parties du territoire en transformation, par exemple de l'échelle d'un canton à celles d'un village et d'une rue. Supposant le plus souvent des transactions

longues entre maîtres d'ouvrage, maîtres d'oeuvre, gestionnaires, acteurs sociaux et usagers, le projet de paysage est mis en oeuvre sous différentes formes adaptées aux contextes et à l'échelle des projets : plan et charte de paysage intercommunal ou communal, maîtrise d'oeuvre opérationnelle, maîtrise d'oeuvre contractuelle de gestion. Outil de médiation sociale dans l'aménagement de l'espace, il permet de définir des politiques d'aménagement du territoire, de les expliquer (pédagogie), de les appliquer (réalisation de *dispositifs spatiaux*) et de les accompagner (gestion). Pour les professionnels, il suppose le plus souvent une reformulation de la commande, une interprétation du programme, le choix d'une politique ou d'un parti d'aménagement ainsi que sa visualisation ; il importe en effet de montrer aux maîtres d'ouvrages comment il est tenu compte des éléments de programme - des territoires existants et de leurs usages sociaux notamment -, quels dispositifs spatiaux et matériels seront mis en place et quels modes de gestion devront être prévus. Longtemps appelé en aval des projets d'aménagement - et le plus souvent trop tard - l'architecte-paysagiste est aujourd'hui consulté dès la naissance des intentions d'aménagement, mais aussi après les réalisations pour prendre en charge la gestion et l'adaptation permanente des espaces. (voir *Analyse inventive ; Habitabilité*.) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Donadieu 1993, 1994c, 1997b, 1998a, 1998b.

(1993, inédit) *Du désir de patrimoine aux territoires de projets. Paysage et gestion conservatoire des milieux*

humides protégés : le cas des réserves naturelles du plateau de Versailles - Rambouillet et de quelques marais de l'ouest. Thèse de doctorat en géographie, université de Jussieu Paris-VII, 281 p.

(1994c, *et al.*) « Le projet de paysage, du prosaïque au poétique » et « Le paysage des marais de Brouage l'expérience d'un projet », dans *Paysage et aménagement*, n° 26, pp. 15-30.

(1997b, avec André Fleury) « L'agriculture, une nature pour la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, pp. 31-39.

(1998a) « L'agriculture peut-elle devenir paysagiste ? » *Les Carnets du paysage*, n° 1, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles, pp. 101-117.

(1998b) *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP.

Projet de paysage. *Intention d'aménagement de l'espace prenant en charge le devenir matériel et Immatériel d'un territoire pour améliorer son habitabilité.*

Le projet de paysage des concepteurs paysagistes consiste à formuler une idée ou une intention pour transformer celles-ci en réalités matérielles autant qu'en relations immatérielles entre l'espace et les groupes sociaux concernés.

La réalité, l'image et le symbole sont au centre de la pratique de projet qui

anticipe, de manière à la fois floue et déterminée, le devenir social et spatial d'un territoire. Conçu en général à partir d'un programme traduisant une commande publique ou privée, le projet cherche à établir, à des échelles d'espace et de temps multiples, *une cohérence fonctionnelle et sensible* entre la globalité et les parties d'un territoire en transformation, par exemple de l'échelle d'un groupe de communes à celle d'un village et d'une rue. Supposant le plus souvent des transactions longues entre maîtres d'ouvrage, maîtres d'oeuvre, gestionnaires, acteurs sociaux et économiques, et usagers de l'espace, le projet de paysage est mis en oeuvre par différents moyens adaptés aux contextes et à l'échelle des projets. Les uns sont juridiques (classement d'un site par exemple), les autres sont contractuels (une charte de paysage signée par les élus d'un parc naturel régional) ou opérationnels (réalisation d'un aménagement). Outil de médiation sociale dans les *processus sociaux et spatiaux** d'aménagement, le projet de paysage est complémentaire des projets de territoire et de patrimoine naturel ou culturel. Il permet de définir des politiques d'aménagement des territoires des collectivités, de les expliquer (pédagogie), de les appliquer et de les accompagner (gestion). Pour les professionnels, l'élaboration d'un projet suppose la traduction et la reformulation de la commande, l'interprétation du programme d'aménagement, le choix d'un parti d'aménagement ainsi que sa visualisation (production d'images) et sa déclinaison à plusieurs échelles d'espace et de temps. En fonction des commandes publiques ou privées, de l'échéance des actions à mener, et de la complexité des réseaux d'acteurs sociaux concernés qui le coproduisent, les projets de paysage sont mis en oeuvre par différentes catégories de professionnels du paysage (maîtres d'oeuvre, paysagistes conseils, animateurs de politiques locales, etc.). Longtemps appelés en aval des projets d'aménagement - et le plus souvent trop tard - les professionnels du paysage sont aujourd'hui consultés dès la naissance des intentions d'aménagement de l'espace urbain ou rural, mais aussi pour les accompagner au cours de leurs évolutions (voir *Processus sociospatial*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl.: Pierre Donadieu, 1994c, 1997b, 1998a, 1998b, 2002a, 2002b.

(1994c) Pierre Donadieu, « Le projet de paysage, du prosaïque au poétique » et « Le paysage des marais de Brouage : l'expérience d'un projet », dans *Paysage et aménagement*, n° 26, pp. 15-30.

(1997b) Pierre Donadieu, « L'agriculture, une nature pour la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 74, pp. 31-39.

(1998a) Pierre Donadieu, « L'agriculture peut-elle devenir paysagiste ? » *Les carnets du paysage* n° 1, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles, pp. 101-117.

(1998b) Pierre Donadieu, *Campagnes urbaines*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.
(2002b, avec Elizabeth Mazas) Pierre Donadieu, *Des mots de paysage et de jardin* Dijon, Educagri.

Rapport consumériste à la nature.DEFINITION> *Relation d'un individu ou d'un groupe social à la nature qui consiste à consommer la nature soit symboliquement, soit matériellement.*

Les rapports sociaux à la nature ont fortement évolué dans les dernières décennies depuis sa réémergence sur la scène sociale et politique. Au rapport utilitaire qui a été dominant pendant des siècles s'est ajouté un rapport hédonique et contemplatif apparu à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, c'est-à-dire de la modernité historique. S'il existait déjà un rapport symbolique dans les sociétés rurales, les dernières décennies ont vu apparaître de nouvelles formes de rapport, dont le rapport consumériste qui se traduit par des pratiques de consommation symbolique de la nature se nourrissant des images de nature véhiculées par les médias notamment. Le développement des pratiques de jardinage renforce ce rapport qui se concrétise par la consommation de ces objets de nature que représentent les plantes décoratives : le développement des supermarchés « verts » (garden-centers et autres grandes surfaces de vente de plantes) contribue largement à l'ancrage de ce rapport consumériste qui se répand dans les pays récemment ouverts au marché libéral (pays d'Europe centrale et orientale). Ces pratiques se traduisent par exemple par l'achat de végétaux qui plaisent et répondent à des modes, mais souvent ne s'adaptent pas dans les milieux où les jardiniers les installent; ils disparaissent, et sont alors immédiatement remplacés par d'autres. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Yves Luginbühl, 2001a.
(2001a) Yves Luginbühl, *La demande sociale de paysage*, Rapport pour le Conseil national du paysage, ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement, 21 pages.

Rapport démonstratif à la nature.DEFINITION> *Relation d'un individu ou d'un groupe social à la nature qui consiste à se mettre en scène devant la société à travers les pratiques du jardinage.*

Parmi les formes de rapports sociaux à la nature qui se sont étendues dans les dernières décennies, le rapport démonstratif à la nature tient une place indéniable. Celui-ci existait depuis longtemps, dans l'art des jardins, permettant aux élites sociales de se mettre en scène devant la société. Il se répand avec le développement des classes moyennes et l'essor des pratiques de jardinage et

du remodelage de l'espace public. Ce rapport se traduit par le développement des mises en scène de l'espace grâce à l'introduction et la mise en forme de la nature : celle-ci permet à l'individu de se mettre en scène lui-même devant la société; les hommes politiques usent de la mise en oeuvre de ce rapport qui leur permet de se représenter devant la société dont ils sont les représentants élus. Yves Luginbühl, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Ready-made paysager.DEFINITION> *Temporalité de l'intervention.*

Marcel Duchamp, par le déplacement physique de certains objets, en a modifié le statut. Par le simple emprunt il leur offre un statut d'oeuvre, de réalisation. C'est le changement de contexte qui fait oeuvre et c'est principalement le contexte du musée qui modifie le rapport à ces objets. Déplacer c'est montrer autrement et c'est ce qui aboutit ou invite à une autre considération. Dans le domaine du paysage, changer le regard peut être considéré comme un ready-made. Les réceptacles de la sacralisation que sont le musée, le socle,... sont remplacés par le fait de la considération énoncée, de la citation, du montré mais aussi par le déplacement du public en des lieux choisis. Ce type d'intervention change des sites de l'ordinaire, du quotidien, en intention ou en oeuvre paysagère. Au déplacement du public s'associe l'idée de la cérémonie initiatique qui résulte souvent de l'action temporaire d'un artiste ou d'un paysagiste. Guy Tortosa dans « Jardins ready-made et jardins minimaux » (*Le jardin art et lieu de mémoire*) nomme le mobilier paysager (bancs, table d'orientation...) comme des embrayeurs pour une perception grâce à eux décuplée. Une suite de lieux peut proposer un parcours offert comme paysage (voir la *Manière de montrer les jardins de Versailles*, proposée et écrite par Louis XIV). L'énoncé attaché à l'instant de la cérémonie implique une temporalité de l'intervention, qui peut alors s'étendre au développement durable ; car la fin de cette intervention ne signifie pas obligatoirement le retour à la banalité, au quotidien des lieux concernés. Les intervenants n'étant plus là, leur action éphémère peut entrer dans une logique de durabilité. Cela suppose la justesse de la proposition qui prendra alors de l'autonomie et qui engendrera un processus de révélation de logique sous-tendue par un territoire. Arnauld Laffage, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Reconnaissance paysagère.DEFINITION> *Il s'agit d'une démarche très proche*

de celle que Bernard Lassus appelle « l'analyse inventive »²³.

Cette reconnaissance paysagère est subjective et doit être considérée comme étant déjà un projet sur l'espace (voir *Projet de paysage*). Dans un premier temps, elle doit mettre en évidence les *éléments constitutants*, les *traits caractéristiques* et les *motifs** à partir desquels des perceptions de l'espace concret vont pouvoir s'organiser en paysages. Dans un second temps, ce sont les *enchaînements de motifs* qui doivent être révélés en ce qu'ils sont particuliers à une partie de pays et permettent son identification. Enfin, la reconnaissance paysagère permet la localisation de limites entre lieux, sites, pays... mais aussi entre des *entités paysagères*.

Pour parvenir à ces objectifs, la reconnaissance paysagère comprend deux parties :

- l'identification et la reconnaissance de motifs et de motivations à partir d'une imprégnation renouvelée avec le *terrain physique*, naturel ou construit;
- la reconnaissance et l'inventaire des motifs déjà utilisés dans les différentes représentations paysagères du pays. Ainsi, après la reconnaissance paysagère du terrain physique, l'analyse du *terrain culturel* permet de comparer les motifs mis en évidence lors des reconnaissances de terrain avec ceux utilisés par les auteurs et les plasticiens paysagistes qui contribuent déjà à l'anticipation culturelle des paysages locaux.

La reconnaissance paysagère permet d'évaluer les potentialités paysagères d'un espace concret, sur le mode sensible et culturel d'une « subjectivité partagée ».

Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1992-1994, 1999, 2002.

(1992-1994, dir.) Pascal Aubry, *Schéma d'orientation pour les paysages de la Communauté urbaine de Brest* : « Légende de la carte des motifs et des continuités paysagères », novembre 1994 ; « Reconnaissance paysagère du terrain culturel », juin 1994 ; « Étude des cartes postales », mai 1994 ; « Reconnaissance paysagère du pays de Brest », décembre 1991-mai 1992 (avec la collaboration de M. Bochet, Cl. Chazelle, A. Mazas et J.-L. Hadji Minaglou ; consultable à la Communauté urbaine de Brest).

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Educagri éditions.

Regard exogène/endogène. DEFINITION > Relation visuelle au monde.

Regard intérieur ou extérieur à un territoire, ou encore endogène ou exogène.

Le premier, lié à la notion de pays, rend compte du rapport individuel ou collectif à un espace *habité*, c'est-à-dire vécu et pratiqué régulièrement -, il est à l'origine de la notion d'*identité* conçue comme une construction individuelle ou sociale relative à un territoire. Le second - celui du touriste notamment - suppose le recul du spectateur par rapport à l'espace contemplé et des représentations du paysage acquises principalement au contact de la culture des images picturales, photographiques et littéraires ; il est à l'origine de la perception et de la reconnaissance du paysage. Ces deux regards engendrent de processus sociaux et culturels d'attachement à des lieux ou à des territoires pour des raisons esthétiques, symboliques, affectives ou utilitaires ; ils peuvent être conflictuels quand ils mobilisent des valeurs différentes et, de ce fait, engendrent des identités territoriales distinctes ; le *dépaysement* - lié au regard exogène - peut cependant aboutir au *repaysement* - lié au regard endogène - quand le regard extérieur disparaît ou s'estompe à la faveur de pratiques plus ou moins permanentes d'*habitat*. Les regards exogènes et endogènes des groupes sociaux établis sur un territoire et de ceux qui y séjournent plus ou moins durablement (touristes, vacanciers, résidents secondaires, etc.) sont mis en relation dans des processus de *transaction sociale*. Souvent longue, la transaction suppose un lieu de traduction mutuelle des projets spatiaux des différents acteurs sociaux, des étapes pour parvenir à des accords, des concessions et des compromis, ainsi que la modification sensible des dispositifs spatiaux situés dans l'espace public ou à l'interface de l'espace public et privé. Les pouvoirs publics - locaux à nationaux - sont le plus souvent parties prenantes du processus qui peut aboutir à développer la conscience citoyenne locale relative, par exemple, soit aux biens patrimoniaux naturels ou culturels collectifs, soit à l'intégration des nouveaux résidents dans un village ou un quartier. (voir *Pays-paysage* ; *Artialisation* ; *Conduite d'appropriation* ; *Palimpseste* ; *Cosmophonie* ; *En-tant-que écouménel*) Pierre Donadieu - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. Donadieu 1986, 1993, 1994b, 1996b.

(1986) « Paysage et aménagement de l'espace », dans *Lectures du paysage*, Éditions Foucher, pp. 63-77.

(1993, inédit) *Du désir de patrimoine aux territoires de projets. Paysage et gestion conservatoire des milieux*

humides protégés : le cas des réserves naturelles du plateau de Versailles - Rambouillet et de quelques marais de l'ouest. Thèse de doctorat en géographie, université de Jussieu Paris-VII, 281 p.

(1994b) « Experts et expertise sociale : le cas des autoroutes », dans *Paysage et autoroutes*, sous la direction de Bernard Lassus et Christian Leyrit, Paris, Le Demi-Cercle, pp. 117-133.

(1996b) « Du paysage au pays ou l'identité du monde rural », *Agriscopes* n° 8, Angers, Ecole

²³ Voir la première édition de *La Mouvance*, Paris, Éditions de La Villette, 1999, p. 45.

supérieure d'agriculture.

Regard endogène/exogène. DEFINITION> *Relation visuelle au monde, intérieure ou extérieure à un territoire.*

Lié à l'idée de pays que l'on habite, le regard endogène rend compte du rapport individuel ou collectif à un espace vécu et pratiqué régulièrement ; il est à l'origine de la notion d'identité d'une personne ou d'un groupe conçue comme processus d'appropriation d'un territoire de vie. Le regard exogène - celui du touriste notamment - suppose le recul du spectateur par rapport à l'espace regardé ou contemplé. Le regard exogène est influencé par les représentations du paysage mémorisées au contact de la culture des images picturales, photographiques, littéraires ou scientifiques. Il recherche et reconnaît ce qu'il a déjà vu ou lu et peut négliger ce qu'il méconnaît. Ces deux types de regards engendrent des processus sociaux et culturels d'attachement (ou de détachement) à des lieux ou à des territoires, les raisons invoquées pouvant être esthétiques, symboliques, affectives ou utilitaires : ils peuvent être conflictuels quand ils mobilisent des valeurs différentes et, de ce fait, engendrent des identités territoriales distinctes. Le dépaysement - lié au regard exogène - peut cependant aboutir au repaysement - lié au regard endogène, quand l'extériorité du regard disparaît ou s'estompe à la faveur de pratiques plus ou moins permanentes d'habitat. Les regards exogènes et endogènes des groupes sociaux établis sur un territoire et de ceux qui y séjournent plus ou moins durablement (touristes, résidents secondaires) sont mis en relation dans des processus de transaction sociale. Souvent longue, la transaction entre individus ou groupes suppose un lieu de traduction mutuelle des projets spatiaux des uns et des autres, des étapes pour parvenir à des accords, des concessions et des compromis d'organisation des pratiques spatialisées. Les pouvoirs publics - locaux à nationaux - sont le plus souvent parties prenantes du processus collectif qui peut aboutir à développer la conscience citoyenne locale, par exemple pour conserver et valoriser des biens patrimoniaux naturels ou culturels, ou pour intégrer de nouveaux résidents dans un village ou un quartier (voir *Pays-paysage, Artialisation, Cosmophonie, En-tant-que écouménil*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 1994b, 1996b, 2002a.

(1994b) Pierre Donadieu, « Experts et expertise sociale : le cas des autoroutes », dans *Autoroute et paysages*, sous la direction de Bernard Lassus et Christian Leyrit, Paris, Le Demi-Cercle, pp. 117-133.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

Régulier (jardin). DEFINITION> *Genre de jardin oeuvre d'art supposé privilégier la géométrie par opposition au jardin naturel*.*

Se dit d'un jardin organisé suivant des principes privilégiant la ligne droite et les figures géométriques « platoniciennes ». À l'origine, la disposition du jardin en planches carrées ou rectangulaires séparées par des allées s'explique par le caractère pratique de cette organisation : elle permet en effet au jardinier de parcourir et d'entretenir son jardin sans piétiner des plantations réparties de façon simple; les dimensions des allées et des planches résultent, pour leur part, de la surface disponible et des techniques utilisées (outils servant de prothèses extensives aux mains, spécialement). Le plan du jardin médicinal de l'abbaye de Saint-Gall est, à cet égard, exemplaire. Mais cette exigence triviale n'est pas seule en cause, loin s'en faut : la régularité géométrique des *horti conclus* des civilisations « du Livre » renvoie aussi à la perfection symbolique, d'essence métaphysique et spirituelle, par lequel le jardin se distingue de la simple nature, voire s'oppose à elle. D'autant qu'à cette volonté d'ordre reproduisant la quadri-partition du Jardin d'Éden parcouru par les fleuves du Paradis s'en est progressivement ajoutée une autre : celle exprimant la relation du jardin à l'architecture - laquelle, pour des raisons constructives et/ou métaphysiques, tend à privilégier les tracés et les volumes réguliers eux aussi. Or, plus l'âge baroque a tendu à se substituer, en Europe, à la Renaissance, plus le tracé des jardins s'est affirmé comme un prolongement à ciel ouvert de celui de l'architecture : « dedans » et « dehors » des villas, des hôtels et des palais ont été dès lors conçus comme un ensemble, une composition commandée par un axe majeur et dessinée, à l'origine, par un créateur unique : l'architecte, assisté d'une part par des maçons, d'autre part par des jardiniers. Cette situation explique que, formés sur le tas, ces derniers n'aient pas joui d'un statut comparable à celui des architectes. À la suite de Boyceau toutefois, puis de Le Nôtre, l'art des jardins s'affirmera en France et en Europe comme un art à part entière requérant l'intervention d'un artiste doté de compétences, d'une culture et d'un goût spécifiques. Mais, outre qu'elle demeurera contestée, cette émancipation n'impliquera pas sur le moment un rejet de la régularité. Celle-ci restera dominante, dans l'art des jardins en Europe, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, avant de céder la place à de nouveaux genres de jardins (jardins pittoresques et jardins anglo-chinois dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, jardins romantiques puis de style « paysager » au cours du XIX^e siècle) réputés plus *naturels**. À la fin du XIX^e siècle, toutefois, un retour à la régularité se manifeste, d'abord avec l'émergence d'un style dit « mixte » ou composite (Edouard André, Jules Vacherot...) puis dans un revival néo-Renaissance en

Italie, sur la Côte d'Azur et en Angleterre (Reginald Bloomfield, Harold Peto, Edith Wharton...) et néoclassique en France puis aux États-Unis (Achille Duchêne, Jacques Gréber...). Et cette tendance se confirme avec l'émergence du jardin « art nouveau » où des plantations « libres » sont insérées dans une structure régulière (Forestier, Olbrich, Jekyll), puis celle du jardin « moderne » selon Franz Lebesch et les frères Véra : en dériveront les jardins « art-déco » et les jardins « cubistes » (Gabriel Guevrekian).

La seconde moitié du XX^e siècle confirme cette oscillation entre régularité et « naturel » : celle-ci renvoie, plus encore qu'aux variations de la mode et qu'aux partis pris stylistiques, à un partage d'ordre « philosophique » concernant la vision du rapport homme/nature : selon que la nature est postulée soumise ou non à des lois géométriques, d'une part ; et selon que l'empire de la technique sur le monde, d'autre part, est valorisé ou contesté par tel ou tel créateur, « régularité » ou « naturel » se trouvent mis en avant (avec toutes les variations et les mixités possibles). Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1987, 1989, 1994, 1996a et b, 2002.

(1987) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France* (en collaboration avec Denise Le Dantec), Paris, Plon, rééd. Bartillat, 2000 (trad. américaine *Reading the French Garden*, Cambridge, The MIT Press, 1990).

(1989) Jean-Pierre Le Dantec, « La Naissance du jardin public à Paris : 1789-1855. Héritage et appropriation », dans *Parcs et promenades de Paris*, catalogue, éd. du Demi-Cercle.

(1994 a) Jean-Pierre Le Dantec, « Forestier aujourd'hui », dans *Jean-Claude-Nicolas Forestier (1861-1930), Du jardin au paysage urbain*, sous la direction de Bénédicte Leclerc, Paris, Picard.

(1994 b) Jean-Pierre Le Dantec, « L'Éclipse moderne du jardin », dans *Dans les jardins de Roberto-Burle-Marx*, sous la direction de Jacques Leenhardt, Actes-Sud.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd Éditions de la Villette, 2001.

(1996 b) Jean-Pierre Le Dantec, « Jardins », dans *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Paul Midant, Paris, Hazan-IFA, 1996.

(2002) Jean-Pierre Le Dantec, *Le Sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme et France au XX^e siècle*, Paris, éd. Le Moniteur.

Relation mésologique.^{DEFINITION}> synonymne de *milieu**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Révolution copernicienne.^{DEFINITION}> *Renversement de point de vue sur le*

modèle astronomique de Copernic.

A l'aube des temps modernes, Copernic opère une « révolution » en substituant

l'héliocentrisme au géocentrisme ptoléméen. Kant, à la fin du XVIII^e siècle, réalise à son tour une « révolution copernicienne » en instaurant l'idéalisme transcendantal : « Que l'on essaie donc enfin de voir si nous ne serons pas plus heureux dans les problèmes de la métaphysique en supposant que les objets doivent se régler sur notre connaissance. » (Suit une référence explicite à Copernic.) « Nous ne connaissons a priori des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes. » (*Critique de la raison pure*, Préface à la seconde édition, 1787.) Un siècle plus tard, Oscar Wilde opère une révolution analogue dans la sphère esthétique : « La vie imite l'art, bien plus que l'art n'imita la vie », et il est significatif que les exemples choisis par Wilde soient, par prédilection, empruntés au domaine du paysage : « A qui, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art. Vous souriez ? Considérez les faits du point de vue scientifique ou métaphysique, et vous conviendrez que j'ai raison. Qu'est-ce, en effet, que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés. » (*Le Déclin du mensonge, oeuvres*, Paris, Stock, 1997, vol.I, p. 307.) Cette thèse, d'apparence paradoxale, ne va pas tarder à s'imposer en Europe avec Ch. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, 1912), B. Croce (*Bréviaire d'esthétique*, 1912), G. Simmel (*Philosophie du paysage*, 1912) et Proust (*Le Côté de Guermantes*, II, 1921). Je l'ai moi-même adoptée et développée systématiquement, en l'articulant avec ma théorie de l'artialisation *in visu*. Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1978, 1997.

(1978) Nus et paysages. *Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Révolution copernicienne.^{DEFINITION}> *Renversement de point de vue sur le*

modèle astronomique de Copernic.

À l'aube des temps modernes, Copernic opère une « révolution » en substituant l'héliocentrisme au géocentrisme ptoléméen. Kant, à la fin du XVIII^e Siècle, réalise à son tour une « révolution copernicienne » en instaurant l'idéalisme transcendantal : « Que l'on essaie donc enfin de voir si nous ne serons pas

plus heureux dans les problèmes de la métaphysique en supposant que les objets doivent se régler sur notre connaissance. » (Suit une référence explicite à Copernic.) « Nous ne connaissons *a priori* des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes » (*Critique de la raison pure*, Préface à la seconde édition, 1787). Un siècle plus tard, Oscar Wilde opère une révolution analogue dans la sphère esthétique : « La vie imite l'art, bien plus que l'art n'imite la vie », et il est significatif que les exemples choisis par Wilde soient, par prédilection, empruntés au domaine du paysage : « À qui, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? [...] Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art. Vous souriez ? Considérez les faits du point de vue scientifique ou métaphysique, et vous conviendrez que J'ai raison. Qu'est-ce, en effet, que la nature ? Ce n'est pas une mère féconde qui nous a enfantés, mais bien une création de notre cerveau ; c'est notre intelligence qui lui donne vie. Les choses sont parce que nous les voyons, et la réceptivité aussi bien que la forme de notre vision dépendent des arts qui nous ont influencés » (*Le Déclin du mensonge, oeuvres*, Paris, Stock, 1997, vol. 1, p. 307). Cette thèse, d'apparence paradoxale, ne va pas tarder à s'imposer en Europe avec Charles Lalo (*Introduction à l'esthétique*, 1912), Benedetto Croce (*Bréviaire d'esthétique*, 1912), G. Simmel (*Philosophie du paysage*, 1912) et Proust (*Le Côté de Guermantes, II*, 1921). Je l'ai moi-même adoptée et développée systématiquement, en l'articulant avec ma théorie de l'artialisation *in visu*. Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Alain Roger, 1978, 1997.

(1978) Alain Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier. Nouvelle édition, revue et augmentée d'une seconde préface, Paris, Aubier 2001.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Rituel social.DEFINITION> *Pratique coutumière s'accompagnant de gestes et de paroles, qui ne peut ni se comprendre ni se justifier par son utilité directe, et qui néanmoins est conduite collectivement par les membres d'un groupe conscient de sa propre existence.*

Le rituel social ne se confond donc pas avec une quelconque pratique répétitive comme le monde du travail en impose beaucoup. En particulier tout rite de propriété, ou toute *conduite d'appropriation**, ne fonde pas un rituel social. Cette remarque permet de distinguer les concepts de territoire, pays, lieu, et

paysage. Les rituels sociaux permettent de partager des affects, de mettre en commun des émotions, et de forger des sentiments d'appartenance collective. Dans cette perspective, le paysage est un symbole du groupe des personnes qui se l'approprient selon des conduites qui donnent lieu à des rituels sociaux, assignant du même coup une identité schématique, idéale pourrait-on dire, au lieu. Il est important de noter que la valeur accordée au paysage est un reflet de l'attitude psychologique qui préside au rituel social. Ainsi le paysage peut avoir une valeur esthétique pour un public qui communie dans l'admiration pittoresque de la nature (par la photographie par exemple), ou une valeur religieuse (voir l'essai d'Emerson sur la *Nature*), ou une valeur scientifique, ou une valeur éthique... Michel Conan - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Conan 1994a, 1997.

(1994a) « L'invention des identités perdues », dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, sous la direction d'Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon. (1994b) « L'Arcadie toujours recommencée », dans *La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne*, sous la direction d'Augustin Berque, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris. (1997) *L'Invention des lieux*, Saint-Maximin, Théâtète.

Schème.DEFINITION> figure *chorétique** relativement stable, matrice de perception.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Sens.DEFINITION> appareillage du pareil au non pareil; combinaison *trajective** de significations subjectives et de tendances objectives; *trajet* réversible de la *signification** à l'*expérience**. Voir *médiance**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Signe.DEFINITION> élément d'un système *chorétique**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Signification.DEFINITION> réduction *chorétique** du sens aux signes*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Société paysagiste.DEFINITION> *Groupe social qui fonde l'organisation de ses territoires de vie en y recherchant la cohérence visible des projets publics, collectifs et privés d'organisation de l'espace.*

Les hommes, individuellement ou en société, ne vivent pas seulement pour satisfaire leurs besoins fondamentaux (se nourrir, se loger, etc.), mais aussi pour transformer leur milieu de vie en fonction de leurs projets. Certaines de ces aspirations concernent un *mieux-être* individuel ou collectif dans un cadre de vie amélioré. C'est à ce titre qu'en fonction des valeurs culturelles propres à chaque groupe social, la notion de paysage est considérée comme d'intérêt général d'un point de vue social, économique et écologique. En effet, la qualité de la vie dépend de la nature des paysages produits par les uns et regardés par les autres. Les paysages ainsi pris en compte ne se limitent pas aux sites remarquables, mais concernent tous les espaces ordinaires, et notamment les espaces publics en tant que lieux de vie sociale. Ce point de vue sur la relation de la société à l'espace et à la nature, sur son environnement et son milieu de vie, a été adopté par la convention européenne du paysage signée par les États membres du Conseil de l'Europe en 2000 à Florence; elle a pour objet de « promouvoir la protection, la gestion et l'aménagement des paysages » (art. 1). Toutefois le développement de sociétés capables de mettre concrètement en oeuvre des *projets de paysage** suppose l'élaboration d'actions publiques, collectives ou privées ayant la finalité de mettre en place les conditions politiques et sociales de production des *règles* de conservation, de restauration, de réhabilitation ou de création des paysages. En recherchant la régulation de la production des formes des paysages, dans le cadre ou hors des échanges marchands, les projets de paysage peuvent créer autant des similitudes que des différences spatiales visibles, des *identités que des altérités sociales* ; ils accompagnent ainsi la recomposition sociale et économique des territoires en mutation. Les sociétés paysagistes sont d'abord des sociétés en mouvement dont les projets de patrimoines et de territoires mobilisent explicitement les formes visibles du monde habité. (voir *Ecoumène, Projet de paysage, Processus sociospatial, Regard exogène/endogène.*) Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu, 2002a, 2002b.

(2002a) Pierre Donadieu, *La société paysagiste*, Arles, Actes Sud/ENSP Versailles.

(2002b, avec Elizabeth Mazas) Pierre Donadieu, *Des mots de paysage et de jardin* Dijon, Educagri.

Spatialité.DEFINITION> relation d'une société à l'espace*.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Subjectivité partagée.DEFINITION> *Du ressenti individuel à la reconnaissance collective.*

Nos rapports à la nature prennent différentes formes culturelles. Si une grande diversité de cultures paysagères est observable (voir Culture dans *La Mouvance*) il apparaît que ces différentes cultures permettent à un plus grand nombre d'individus d'être touchés par les qualités paysagères d'un même territoire. Cela suppose que ce territoire soit porteur de caractéristiques physiques, plastiques, topographiques qui touchent et émeuvent personnellement chaque individu de manière intuitive, subjective et culturelle. Cela suppose aussi une reconnaissance d'un « génie du lieu », ni mystique, ni naturel (voir *Génie du lieu*) qui traverse toutes ces cultures. La notion de subjectivité partagée apparaît alors et permet de ne pas réduire aux seules approches objectives et scientifiques les propositions d'un professionnel du paysage. Dans son intervention, le paysagiste doit reprendre et concrétiser le plus grand nombre de regards porteurs des différentes cultures, par la révélation de motifs paysagers identifiables. C'est par l'énoncé de cette reconnaissance partagée du territoire qu'il pourra proposer la création de nouveaux paysages. Ici l'on peut ressentir une différence dans les attendus de l'acte de l'artiste et de la proposition du paysagiste. L'artiste s'adresse souvent à une élite culturelle alors que la dimension du paysagiste plus proche des contraintes liées à l'aménagement du cadre de vie devrait concerner obligatoirement la totalité des habitants et des usagers. Peut-on tenter de sortir de ces considérations limitatives tant pour l'artiste que pour le paysagiste ? Arnauld Laffage & Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pascal Aubry, 1992-1994. Arnauld Laffage, 2006.

(1992-1994, dir.) Pascal Aubry, *Schéma d'orientation pour les paysages de la Communauté urbaine de Brest* : « Légende de la carte des motifs et des continuités paysagères », novembre 1994 ; « Reconnaissance paysagère du terrain culturel », juin 1994 ; « Étude des cartes postales », mai 1994 ; « Reconnaissance paysagère du pays de Brest », décembre 1991-mai 1992 (avec la collaboration de M. Bochet, Cl. Chazelle, A. Mazas et J.-L. Hadji Minaglou ; consultable à la Communauté urbaine de Brest).

(2006) Arnauld Laffage, « L'évolution des pratiques artistiques à l'échelle urbaine et le réaménagement des friches industrielles fluviales, le Port Nord de Chalon-sur-Saône, quelle démarche paysagère ? » Recherche DAPA - Ministère de la Culture et de la Communication, équipe : Olivier Jeudy, Arnauld Laffage, Xavier Juillot, Laurence Falzon, Claude Giverne.

Substrat-Support-Apport.DEFINITION> *La problématique de l'aménagement menée au travers du respect de 1 existant peut se poser en ces trois termes.*

Le maintien des potentialités du lieu, de tout ce qui peut en surgir (objet ou état momentané), c'est « le substrat », un patrimoine dynamique que l'on peut rétablir s'il est dégradé, ou élargir à d'autres possibilités. Après avoir exploré les rêves les plus précis ou les plus flous portés par la collectivité sur ces lieux, considérés moins vacants qu'ils ne le paraissent, on peut alors revenir au substrat, en reprendre le processus et le sens maintenant inclinés par les hypothèses d'activités choisies. Puis il convient d'envisager ce qu'il est nécessaire de creuser ou d'élever de nouveau ; le tout formant « le support ». Dans la perspective de ce que les lieux ont déjà suscité par leurs divers vécus et vont susciter à l'avenir, « l'apport » envisagé ne peut pas être celui introduisant une dégradation, trop courante aujourd'hui, mais celui d'une valorisation. La meilleure métaphore de cet apport n'est-elle pas « l'inquiétude de la beauté » manifestée par la présence des jardins des *habitants-paysagistes* en réponse aux déficiences de ce qui les entourait ? Bernard Lassus - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Lassus 1977, 1998a.
(1977a) *jardins imaginaires*, Paris, Weber, coll. « Les habitants-paysagistes ».
(1977b) *Jeux. Les verres et les bouteilles*, Paris, Galilée.
(1998a) *The Landscape Approach*, Philadelphie, Pennsylvania Press.

Substrat paysager.DEFINITION> *Lorsqu'une partie de pays rencontre la subjectivité partagée* d'une population, elle peut être considérée comme un substrat paysager.*

Le paysage est un art. Chacun de nous invente ses paysages à partir du pays mais aussi de ses goûts, de ses désirs, de certaines motivations culturelles. Certains éléments, certains traits caractéristiques d'un pays nous motivent à inventer des paysages. Ainsi, un même espace concret peut paraître, pour l'un, riche en motifs de paysages et provoquer chez lui certaines émotions lui permettant de pratiquer l'invention paysagère, et laisser l'autre totalement indifférent. Mais si l'espace concret qui nous entoure peut toujours faire l'objet de démarches savantes dans le domaine du mesurable et du savoir, il n'est pas toujours capable de nous émouvoir, notamment de nous fournir suffisamment de motifs pour inventer des paysages. En revanche, lorsqu'une même « partie de

pays » permet à une part importante d'une population d'inventer des paysages, et d'en être émue, alors nous pouvons dire que ce pays est un véritable *substrat paysager*²⁴.

Une partie de pays peut devenir un substrat paysager même sans qu'il y ait modification de l'espace concret, si l'on en révèle les *motifs de paysages** par une *reconnaissance paysagère** et si l'on se donne les moyens d'une représentation de ces motifs, puis d'une communication de celle-ci. Ainsi que l'écrit Alain Roger : « Il ne faut jamais oublier que le paysage, nos paysages sont des acquisitions récentes²⁵. » Un substrat paysager correspond en fait à un ensemble de potentialités tant sur le plan des valeurs d'usage que sur le plan esthétique. Or, le plus souvent, les modifications de l'espace concret ont pour finalité de l'aménager pour une fonction précise : sport, travail, transport, logement... c'est-à-dire de le réduire au rôle de support pour cette fonction particulière. Même pour le rendre adéquat à telle ou telle fonction, un aménagement de l'espace concret devrait toujours être conduit pour constituer un apport à cet espace, reconnu *en tant que** substrat paysager, c'est-à-dire en augmentant ses potentialités à provoquer une invention paysagère.

Lorsqu'un aménagement ne peut être conduit en respectant le substrat paysager d'une partie de pays, il faut en trouver une autre dont le substrat sera plus accueillant. Le choix de l'implantation de tout équipement ou aménagement est donc primordial pour la permanence du substrat paysager. À l'opposé, un apport nouveau peut aussi transformer un espace concret banal, sans potentialités paysagères, en substrat paysager. De nombreux parcs des XVIII^e et XIX^e Siècles ont ainsi augmenté les potentialités de campagnes banales de plusieurs centaines d'hectares et les ont transformées en un substrat paysager qui, progressivement, a été reconnu comme paysage. Pouvons-nous, aujourd'hui, dans des contextes socioéconomiques et culturels différents, faire en sorte, par exemple, que les zones d'activités que nous rejetons aux portes de nos villes, le long de voies rapides, deviennent des apports susceptibles de transformer en substrat paysager des territoires abandonnés par l'agriculture ? L'implantation d'éoliennes ne peut-elle faire accéder au statut de paysage des bocages insignifiants ? Pascal Aubry, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

²⁴ La notion de substrat paysager a été créée par Bernard Lassus. « Substrat + Apport = Nouveau Paysage » dans *Jeux*, Paris, Galilée, 1977, p. 76. Lire aussi son « Substrat-Support-Apport », dans Alain Roger et François Guéry; dir., *Maîtres et protecteurs de la nature* (p. 248), Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 248.

²⁵ Alain Roger, « Histoire du paysage occidental », dans Augustin Berque, dit, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 117.

Bibl. : Pascal Aubry, 1992-1994, 2002.

(1992-1994, dir.) Pascal Aubry, *Schéma d'orientation pour les paysages de la Communauté urbaine de Brest* : « Légende de la carte des motifs et des continuités paysagères », novembre 1994 ; « Reconnaissance paysagère du terrain culturel », juin 1994 ; « Étude des cartes postales », mai 1994 ; « Reconnaissance paysagère du pays de Brest », décembre 1991-mai 1992 (avec la collaboration de M. Bochet, Cl. Chazelle, A. Mazas et J.-L. Hadji Minaglou ; consultable à la Communauté urbaine de Brest).

(2002) Pascal Aubry, Rédaction des entrées Anticipation paysagère, Atopique, Entité paysagère, Entité de paysagement, Invention des paysages, Miniaturisation, Motif de paysage, Reconnaissance paysagère, Substrat paysager, *Des mots de paysage et de jardin* s. dir. P. Donadieu et E. Mazas, Dijon, Éducagri éditions.

Sujet.^{DEFINITION}> référent dominant; peut être individuel (la personne) ou collectif (la société, la culture*) ou universel (la nature*). Premier terme de la relation (dite *mésologique**) dont le second terme est l'*environnement**.

Augustin Berque - Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Support.^{DEFINITION}> voir *Substrat-Support-Apport*.

Système de références.^{DEFINITION}> Ensemble de connaissances et de valeurs sur lesquelles s'appuie un projet de paysage en général et de restauration d'un site en particulier.

La pratique du *projet de paysage** admet deux notions de références. La première correspond aux *images de références* qui inspirent et argumentent, avec d'autres données analytiques et programmatiques, l'intention du projet du paysagiste. La seconde, utilisée en *écologie de la restauration*, distingue d'une part les finalités de reconstruction des usages sociaux et économiques d'un site à réhabiliter et les objectifs écologiques et patrimoniaux d'autre part. Fondé sur la connaissance historique et actuelle du site, le choix des références écologiques est considéré comme indissociable de l'élaboration d'un projet de restauration avec les partenaires sociaux qui sont concernés. Il n'est pas réaliste, en général, de vouloir reconstituer à l'identique les états préexistants aux perturbations ou aux destructions. Chez les chercheurs et les praticiens de la restauration, les références utilisées sont souvent partagées entre un état historique méconnu et parfois idéalisé, des états actuels rémanents et des finalités patrimoniales et sociales. Très pragmatiques, les professionnels de la restauration définissent en fait trois grands types de références; celles qui sont liées à l'urgence d'une réparation ou d'une prévention de risques; celles qui invoquent des raisons surtout patrimoniales (biodiversité) pour définir des

stratégies de réhabilitation en faisant cesser les causes des perturbations; et enfin celles qui sont liées à des problématiques de reconquêtes écologiques et économiques de milieux abandonnés ou en voie d'abandon.

La notion de *restauration* est appelée à être comprise d'abord comme un processus socio-écologique de réhabilitation ou de récréation tourné à la fois vers le passé et vers le futur. À ce titre, la « bonne restauration » ne sera pas seulement fidèle à la structure de son modèle historique et fonctionnel, durable et économiquement efficace, mais elle inclura aussi, de manière inventive, des dimensions culturelles, sociales, politiques, morales et esthétiques (voir *Marais, Processus sociospatial, Projet de paysage*). Pierre Donadieu, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Pierre Donadieu 2001, 2002b

(2001) Pierre Donadieu « Les références en écologie de la restauration », *Revue Ecologie (Terre et vie)*, sup. 9, pp 103-119.

(2002b, avec Elizabeth Mazas) Pierre Donadieu *Des mots de paysage et de jardin* Dijon, Educagri.

Temporalité paysagère. Voir *Ready-made paysager*. Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Territoire.^{DEFINITION}> *étendue** définie.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Topicité.^{DEFINITION}> dimension du non pareil et du référent; ensemble des caractères attributifs d'un lieu : singularité, concrétude, incommunicabilité, endogénéité, authenticité, présence...

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Topique.^{DEFINITION}> relatif aux *lieux**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Topologie.^{DEFINITION}> rapport des lieux entre eux (suppose donc la *chorésie**).

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du

Traité.DEFINITION> *Ouvrage dans lequel un artiste expose sa conception (propos, références, méthodes...) de son art dans une visée didactique.*

Me fondant sur la définition du traité d'architecture proposée, à partir du modèle que constitue pour elle le *De re aedificatoria* d'Alberti, par François Choay²⁶, il me semble avoir établi²⁷ que le premier traité d'art des jardins occidental est le *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* de Jacques Boyceau de la Bareaudière. Publié à Paris en 1638 (mais rédigé à la fin des années vingt du XVII^e siècle), cet ouvrage qui constitue le manifeste initial du jardin régulier dit « à la française » est en effet le premier, au sein d'une littérature plus ancienne déjà abondante publiée en latin, italien, anglais, allemand, espagnol ou français, qui réponde à quatre des cinq critères retenus par François Choay²⁸ : « 1. C'est un livre, présenté comme une totalité organisée. 2. Ce livre est signé par un auteur qui en revendique la paternité et écrit à la première personne. 3. Sa démarche est autonome. Il ne se veut subordonné à aucune discipline ou tradition. 4. Il s'assigne pour objet une méthode de conception, l'élaboration de principes universels et de règles génératives permettant la création, non la transmission de préceptes ou de recettes. » À la suite de cet ouvrage fondateur, quantité de traités d'art des jardins ont été écrits et publiés en Occident, situation unique au monde. En effet, si, contrairement au *Sakutei-Ki* japonais qui est une (très belle) compilation de préceptes, le *Yuanye, ou traité du jardin* publié en Chine par Ji Cheng à peu près à la même époque (1638) que le *Traité* de Boyceau répond plus ou moins en effet aux critères énoncés plus haut (encore qu'il soit plus descriptif que méthodologique), cet ouvrage est resté seul de son espèce dans la culture chinoise. À quoi tient cette singularité occidentale ? Au fait que le concept de traité, quel que soit son objet, suppose une culture en mouvement cherchant des fondements rationnels à ses actions, autant dire une culture s'affranchissant (ou affranchie) des « grandes structures de l'esprit traditionnel » (Daryush Shayegan²⁹). Soit une culture inscrite, ou en voie de

²⁶ Voir La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, Seuil, Paris, 1980.

²⁷ Voir mon article « Traités et non-traités » dans *Le Jardin, art et lieu de mémoire*, de Monique Mosser et Philippe Nys (sous la dir. de), Besançon, Les Editions de Fimprimeur, 1995.

²⁸ Le cinquième ne saurait en effet nous intéresser puisqu'il s'énonce comme suit : « Ces principes ou ces règles sont destinés à engendrer et à couvrir le champ total du bâtir de la maison à la ville, de la construction à l'architecture. »

²⁹ *Qu'est-ce qu'une révolution religieuse?* Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1982; rééd. Paris,

s'inscrire, dans un parcours « moderne » postérieur à « la brèche fondamentale » (Daryush Shayegan à nouveau) qui a constitué l'Occident comme une exception.

Avec le développement de la modernité, toutefois, le genre du traité entre en crise : les derniers véritables traités d'art des jardins sont les ouvrages d'André et Paul Véra *Le Nouveau jardin*³⁰ et *Le jardin moderne*³¹, puis *Gardens in the Modern Landscape* de Christopher Tunnard³² qui s'efforcent de codifier un jardin qu'on pourrait dire « art déco ». Cette éclipse d'un genre ayant produit une abondante littérature s'explique facilement : l'« esser moderno » dont a parlé Gianni Vattimo³³ implique que, dans la mesure où le nouveau en art a été érigé en règle ultime, donc unique en définitive, énoncer une théorie prescriptive concernant l'art est devenu impossible, sauf à verser dans l'académisme. Aussi les nombreux textes qui se publient aujourd'hui à propos de l'art des jardins sont soit des études historiques, soit des monographies, soit - ouvrages les plus proches des anciens traités - des essais rédigés par des créateurs comme (ceci pour m'en tenir au cas français) Gilles Clément ou Bernard Lassus, dans lesquels ces derniers s'appliquent à expliciter les fondements théoriques de leur propre travail sans pour autant les ériger en normes universelles comme c'était la règle dans un traité. Jean-Pierre Le Dantec, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Jean-Pierre Le Dantec, 1995, 1996a.

(1996 a) Jean-Pierre Le Dantec, *jardins et Paysages*, anthologie critique, Paris, Larousse, rééd. Éditions de la Villette, 2001.

Trajectif.DEFINITION> *relatif à la trajectivité**.

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

>TRAJECTION

*Le roi Jean de Portugal (...)
promettait leur fournir de vaisseaux
à les trajecter en Afrique*

Albin Michel, 1991,

³⁰ Paris, Emile-Paul, 1912.

³¹ Id., 1919.

³² The Architectural Review, Londres, 1938.

³³ Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

MONTAIGNE, *Essais, I, 14.*

cité in Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages*, p. 15

édit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Trajection. DEFINITION> Du latin *trajectio* : traversée, transfert. *Trajectif, trajectivité* sont formés sur le modèle de subjectif/objectif, subjectivité/objectivité. L'idée exprimée par *trans* (tra) est celle d'aller au-delà d'une limite, de passer de l'autre côté. La limite, en l'occurrence, est celle que le dualisme moderne a instituée entre monde intérieur subjectif et monde extérieur objectif. Or cette dichotomie est radicalement incapable de rendre compte de la réalité de l'*écoumène**, donc du paysage. En effet, comme l'ont montré la phénoménologie (notamment Watsuji) et l'anthropologie préhistorique (notamment Leroi-Gourhan), les milieux humains sont pour ainsi dire une extension de notre corps même, tant par le symbole que par la technique. La technique étend matériellement les fonctions du corps humain : elle nous permet par exemple de manger des pamplemousses de Floride comme si nous étendions la main jusque là-bas. Le symbole, inversement, abolit immatériellement les distances : il re-présente les choses absentes comme si elles étaient présentes, à même notre corps. La trajection conjoint ainsi transfert matériel et métaphore immatérielle. D'où l'*hypothèse trajective*, qui assigne une commune origine et une même finalité au symbole et à la technique : le double mouvement d'extension-rapprochement qui investit notre être dans l'*écoumène*, constituant ainsi l'existence (*ek-sistence*) humaine. Traiter l'environnement comme un objet revient donc à agresser l'existence d'êtres humains. L'action en la matière ne peut être purement instrumentale ; elle est forcément éthique et politique. Il lui faut toutefois des bases rationnelles. Or tant s'en faut que nos modèles courants de pensée, quant à l'aménagement de nos territoires, aient dépassé le *topos* aristotélicien (voir *Chôra/topos*) et la « chose étendue » (i.e. l'objet) de Descartes. Le message essentiel de la formation doctorale « jardins, paysages, territoires », à travers la création d'une série de concepts, et par l'exemple de leur mise en oeuvre soit dans des études de cas précis, soit dans des aménagements concrets, a été justement de *trajecter* (comme disait Montaigne) au-delà de ces modèles. Augustin Berque - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Berque 1986, 1990, 1996, 1998c.

(1986) *Le Sauvage et l'Artifice. Les Japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

(1990) *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier, Reclus (diff. La Documentation française, Paris).

(1996) *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard.

Trajection. DEFINITION> Conjonction du physique et du phénoménal, engendrant la mouvante réalité de l'*écoumène*.

Du latin *trajectio* : traversée, transfert. *Trajectif, trajectivité* sont formés sur le modèle de subjectif/objectif, subjectivité/objectivité. L'idée exprimée par *tra(ns)* est celle d'aller au-delà d'une limite, de passer de l'autre côté. La limite, en l'occurrence, est celle que le dualisme moderne a instituée entre monde intérieur subjectif et monde extérieur objectif. Or cette dichotomie est incapable de rendre compte de la réalité de l'*écoumène**, donc du paysage. En effet, comme l'ont montré la phénoménologie (notamment Watsuji et Merleau-Ponty) et l'anthropologie préhistorique (notamment Leroi-Gourhan), les milieux humains sont pour ainsi dire une extension de notre corps même, tant par le symbole que par la technique. La technique étend matériellement les fonctions du corps humain ; elle nous permet par exemple de manger des pamplemousses de Floride comme si nous étendions la main jusque là-bas, ou de détecter des quasars à l'autre bout de l'univers comme s'ils étaient à portée de vue. Le symbole, inversement, abolit les distances matérielles : quasars ou pamplemousses, il re-présente les choses absentes comme si elles étaient présentes, à même notre corps, dans notre tête et sur notre langue. Ainsi, étendant notre corps jusqu'au bout du monde, la technique le *cosmise*, tandis que le symbole, au contraire, *somatise* le monde : il le rapatrie dans notre corps. Cette cosmisation/somatisation, ou va-et-vient entre corps et monde, est proprement la trajection.

La trajection conjoint ainsi transferts matériels (par la technique) et métaphores immatérielles (par le symbole), les deux domaines étant liés du reste, et se chevauchant. D'où l'*hypothèse trajective*, qui assigne une commune origine et une même finalité au symbole et à la technique : ce double mouvement de projection/introjection qui investit notre être dans l'*écoumène** (voir *Médiance*) constitue l'existence (*ek-sistence*) proprement humaine. Traiter l'*environnement** comme un objet revient donc à agresser l'existence d'êtres humains. L'action en la matière ne peut être purement instrumentale ; elle est forcément éthique et politique. Il lui faut toutefois des bases rationnelles. Or tant s'en faut que nos modèles courants de pensée, quant à l'aménagement de nos territoires, aient dépassé le *topos* aristotélicien (voir *Chôra/topos*) et la « chose étendue » (i.e. l'objet) de Descartes. Le message essentiel du DEA « Jardins, paysages, territoires », à travers la création d'une série de concepts et par l'exemple de leur mise en oeuvre soit dans des études de cas précis, soit dans des aménagements concrets, aura été justement de nous *trajecter* (comme disait Montaigne, i.e. transporter) au-delà de ces modèles. Augustin Berque, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl. : Augustin Berque, 1986, 1990, 1996, 2000.

(1986, 1997) Augustin Berque, *Le Sauvage et l'Artifice. Les japonais devant la nature*. Paris, Gallimard.

(1990, 2000) Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*. Paris, Belin.

(1996) Augustin Berque, *Être humains sur la Terre. Principes d'éthique de l'écoumène*. Paris, Gallimard, 1996.

(2000) Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin.

Trajection 1.DEFINITION> opération *trajective** (plus abstrait que *trajet*, ce mot connote spécifiquement la réversibilité).

Augustin Berque - *Le sauvage et l'artifice : les Japonais devant la nature* - Définitions de base du point de vue *mésologique* - Edit. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines 1986

Trajection 2.DEFINITION> combinaison médiale du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique, produisant une médiance. D'où : *trajectif, trajectivité*.

Ex.06: Les schèmes de perception résultent d'une trajection.

Ex.07: L'aménité d'une ville, combinant équipement (physiques) et agréments (phénoménologiques), est d'ordre trajectif.

Ex.08 : Uhabitue est une trajection.

Ex.09: La réalité, combinant le réel (en soi ou objectif) et les représentations du réel (pour soi ou subjectives) est un processus de trajection.

. *Définitions de base du point de vue de la médiance* - Augustin Berque, « La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature », in Maîtres & protecteurs de la nature, sous la direction d'Alain Roger et François Guéry, éd. Champ/Vallon, collection milieux, 1991. pp. 234 - 235

Trajection 3.DEFINITION> combinaison médiale et historique du subjectif et de l'objectif, du physique et du phénoménal, de l'écologique et du symbolique, produisant une médiance. D'où : *trajectivité**, *trajectif, trajecter*.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Trajectivité.DEFINITION> dimension des pratiques dont procèdent les *milieux**; combinaison dynamique de deux ou plusieurs référentiels : subjectif/objectif, naturel/culturel, collectif/individuel... ; combinaison de la métaphore à la causalité, de la projection à la consécution, de la contingence à la détermination; combinaison *du chorétiq*ue au *topique*, pouvant comporter des déplacements

matériels (voir *trajet*)*.

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Trajet.DEFINITION> opération *trajective* (plus concret que *trajection**).

Augustin Berque - *Médiance, de milieux en paysages* - Définitions de base du point de vue de la médiance - edit. Belin, Coll. Géographiques Reclus réédition 2000

Ut pictura hortus.DEFINITION> « *Le jardin est comme la peinture.* » Formule

latine, que j'ai forgée sur le modèle d'Horace *Ut pictura poesis*, « *la poésie est comme la peinture* » pour désigner l'un des traits majeurs du Landscape Gardening, tel qu'il s'instaure en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle.

Telle pourrait être, en effet, la devise des jardiniers anglais, de Kent à Shenstone, en passant par Henry Hoare. Chez William Kent, par exemple, le jardin est conçu à l'imitation des tableaux « romains » de Claude Lorrain et de Gaspard Dughet. Ainsi, à Stowe ou à Rousham, le Jardin s'offre à l'amateur comme une succession de tableaux tridimensionnels, où l'artiste, travaillant *sur nature*, peut faire l'économie du trompe-l'oeil. Même picturalisme à Stourhead, création de Hoare, grand admirateur de Claude Lorrain et de Gaspard Dughet, et aux Leasowes de Shenstone, l'un des plus remarquables théoriciens du *Landscape Gardening* : « je crois que le peintre de paysage est le meilleur dessinateur du jardinier. » Contrairement à ce que l'on a pu dire, ou croire, la réaction aux symétries françaises ne s'est pas traduite par une naturalisation du paysage, mais par une picturalisation du pays. Les écrits théoriques confirment ce picturalisme. Pope déclare, dès 1734, que « tout l'art des jardins relève de la peinture de paysage ». Mason est encore plus catégorique lorsque, dans son poème *The English Garden* (1772), il enjoint au jardinier de prendre modèle sur la peinture, sa soeur aînée. Repton, dans ses *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1794), contestera cette consanguinité. L'alliance est plutôt conjugale : « Ce ne sont pas des arts frères, nés de la même souche, mais plutôt des natures qui ont des affinités, réunies comme mari et femme. » Cette subordination au modèle pictural n'est pas moindre chez René-Louis de Girardin, comme on peut en juger par son traité de 1777, où la comparaison du « tableau sur le terrain » avec « le tableau sur la toile » est constante. « Ce n'est donc ni en architecte, ni en jardinier, c'est en poète et en peintre qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois l'oeil et l'esprit » (De *la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pp. 23 et 21). J'avais utilisé cette formule dès 1982 dans « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des Jardins », *Mort du paysage ?*, Seyssel, Champ Vallon. John Dixon Hunt y recourt à son tour dans

son article « Ut pictura poesis. Jardins et pittoresque en Angleterre, 1710-1750 », *Histoire des jardins*, Paris, Flammarion, 1991, p. 227). Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1982, 1997.

(1982) « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », dans *Mort du paysage ?* sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Champ Vallon.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

Ut Pictura hortus. DEFINITION> « *Le jardin est comme la peinture* ». Formule latine, que j'ai forgée sur le modèle d'Horace - Ut pictura poesis, « la poésie est comme la peinture » - pour désigner l'un des traits majeurs du Landscape gardening, tel qu'il s'instaure en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle.

Telle pourrait être, en effet, la devise des jardiniers anglais, de Kent à Shenstone, en passant par Henry Hoare. Chez William Kent, par exemple, le jardin est conçu à l'imitation des tableaux « romains » de Claude Lorrain et de Gaspard Dughet. Ainsi, à Stowe ou à Rousham, le jardin s'offre à l'amateur comme une succession de tableaux tridimensionnels, où l'artiste, travaillant *sur nature*, peut faire l'économie du trompe-l'oeil. Même picturalisme à Stourhead, création de Hoare, grand admirateur de Claude et de Gaspard Dughet, et aux Leasowes de Shenstone, l'un des plus remarquables théoriciens du *Landscape gardening* : « Je crois que le peintre de paysage est le meilleur dessinateur du jardinier. » Contrairement à ce que l'on a pu dire, ou croire, la réaction aux symétries françaises ne s'est pas traduite par une naturalisation du paysage, mais par une picturalisation du pays. Les écrits théoriques confirment ce picturalisme. Pope déclare, dès 1734, que « tout l'art des jardins relève de la peinture de paysage ». Mason est encore plus catégorique lorsque, dans son poème *The English Garden* (1772), il enjoint au jardinier de prendre modèle sur la peinture, sa soeur aînée Repton, dans ses *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1794), contestera cette consanguinité. L'alliance est plutôt conjugale : « Ce ne sont pas des arts frères, nés de la même souche, mais plutôt des natures qui ont des affinités, réunies comme mari et femme. » Cette subordination au modèle pictural n'est pas moindre chez René-Louis de Girardin, comme on peut en juger par son traité de 1777, où la comparaison du « tableau sur le terrain » avec « le tableau sur la toile » est constante. « Ce n'est donc ni en architecte, ni en jardinier, c'est en poète et en peintre qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois l'oeil et l'esprit (*De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pp. 21 et 23). J'avais utilisé cette formule dès 1982 dans « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », *Mort du paysage ?*, Seyssel, Champ Vallon. John Dixon Hunt y recourt à son tour dans

son article « Ut pictura poesis. Jardins et pittoresque en Angleterre, 1710-1750 », *Histoire des jardins*, Paris, Flammarion, 1991, p. 227. Alain Roger, *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection Passage, 2006.

Bibl.: Alain Roger, 1982, 1997.

(1982) Alain Roger, « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », *Mort du paysage ?* sous la direction de François Dagognet, Seyssel, Champ Vallon.

(1997a) Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.

(1997b) Alain Roger, « Du pays affreux aux sublimes horreurs », *Le Paysage et la Question du sublime*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Verdolâtrie. DEFINITION> *Idolâtrie du vert, propre à certains écologistes et autres naturalistes.*

Pourquoi cette « verdolâtrie » ? Parce que le vert renvoie au végétal, donc à la chlorophylle, donc à la vie ? Sans doute, mais est-ce une raison pour ériger cette valeur biologique en valeur esthétique, cette valeur écologique en valeur paysagère ? (On pourrait citer nombre de peintres et d'ingénieurs, qui jugent, au contraire, que le vert n'est pas une « bonne couleur »). Faut-il qu'un paysage soit une vaste laitue, une soupe à l'oseille, un bouillon de nature ? Denise et Jean-Pierre le Dantec dénoncent *vertement* la « déqualification du jardin en *green* ». « L'espace vert n'est pas un lieu, mais une portion de territoire indifférencié dont les limites se décident sur l'univers abstrait du plan. Plus d'histoire : l'espace vert se moque du contexte comme de la tradition. Plus de culture : l'espace vert n'est qu'un green aménagé selon les seules « règles » de la commodité ; l'art s'en trouve congédié, ou réduit à « l'emballage ». Atopique, achronique, anartistique, l'espace vert n'a cure des tracés, des proportions, des éléments minéraux et aquatiques, de la composition paysagère ou géométrique. C'est un rien végétal dévolu à la purification de l'air et à l'exercice physique ». (*Le Roman des jardins de France*, Paris, Plon, 1987, p. 261.) Voilà, de nouveau, le degré zéro du paysage, et l'on n'a pas progressé d'un pas dans la création paysagère, quand on s'est contenté d'installer des espaces verts, même si, du point de vue de l'environnement, l'amélioration est mesurable. Pour une critique, espiègle, de cette verdolâtrie, qui ne date pas d'hier, on lira, avec jubilation, la nouvelle de Charles Cros, *La Journée verte* (1880), où le pauvre Galipaux, gavé de vert, finit par attraper... la jaunisse. Alain Roger - *La Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Ed. de la Villette, collection passage, 1999

Bibl. : Roger 1997.

(1997) *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard.