

PAYSAGE ET ESTHETIQUE : de la représentation à la mise en scène.

Jean-Louis GENARD

La question des relations entre paysage et esthétique évoquée dans cet article a fait l'objet de nombreux travaux. A suivre ceux d'A. Berque sur la naissance d'une culture paysagère en Europe, on peut d'ailleurs considérer la dimension esthétique comme constitutive de notre culture paysagère, la référence au Beau, étant un des critères retenus par Berque pour la définir. Mon propos sera donc forcément limité. Il entendra s'inscrire dans le cadre d'une littérature par ailleurs abondante, tout en proposant un certain nombre de thèses susceptibles d'éclairer la manière dont se pose aujourd'hui la question des relations entre paysage et esthétique.

J'en développerai essentiellement trois.

a) Celle tout d'abord d'une généralisation de l'usage et donc de la signification du terme « paysage », selon laquelle tout aujourd'hui est susceptible de « faire paysage ». Plutôt que de se rapporter à des « objets » spécifiques (montagne, littoral...), les usages actuels du mot renverraient désormais plutôt à un type de « posture ». Perdant dès lors leurs relations privilégiées avec la nature, les usages actuels du mot « paysage » retrouveraient somme toute le sens du mot qui, dans la langue grecque ancienne, évoque sans doute le mieux l'idée de paysage, le mot « skenographia », qui veut dire « agencement de spectacle », « décor »¹.

b) Celle ensuite d'une esthétisation de l'expérience du paysage, le mot « esthétique » devant être pris ici en un sens étymologique évoquant la sensibilité ou le sentiment sans que cela ne présuppose de lien privilégié avec le domaine « artistique ». Cette esthétisation se manifeste notamment dans l'explosion d'un « tourisme paysager », avec ses trekkings, randonnées... ; tourisme auquel correspond bien entendu le développement d'une véritable industrie culturelle incluant notamment une « gestion », un « management » du paysage pris largement en charge par les pouvoirs publics², souvent d'abord pour des motifs de développement économique.

c) Celle enfin, d'une relative désesthétisation (toujours au sens étymologique) de l'art du paysage, qui se traduit notamment dans de nombreuses réalisations de ce qui est aujourd'hui peut-être l'art paysager par excellence, le *land art*.

On l'aura compris, le développement de ces trois hypothèses nécessitera de distinguer clairement « esthétique » et « artistique » d'une part ; « expérience » et « art » du paysage de l'autre. Par ailleurs, comme toutes trois renvoient à des processus qui se déploient dans le temps, souvent dans la longue durée, mon propos sera généalogique. Toutefois, pour s'inscrire dans les limites d'un article tout en brassant de longues périodes historiques, il prendra quelquefois le risque du raccourci.

Quelques dimensions d'une culture paysagère.

¹ B. QUILLIET, *Le paysage retrouvé*, Fayard, Paris, 1991, premier chapitre.

² Cela, notamment, en raison du statut du paysage par rapport à la propriété.

Les travaux de Berque nous ont habitué à situer l'émergence de la culture paysagère européenne à la naissance de la modernité, aux alentours de la Renaissance. Plusieurs éléments semblent plaider en ce sens. Berque –et c'est sans doute ce qui a fait le succès de sa thèse- insiste sur la nécessaire convergence de plusieurs dimensions (art des jardins, rapport au beau, littérature, sémantique...) pour que l'on puisse réellement parler de « culture paysagère ». Ainsi, des jardins existaient-ils largement auparavant. Sans doute, les historiens pourraient-ils également faire valoir des descriptions paysagères, qu'elles soient picturales ou littéraires, bien avant la modernité. L'hypothèse de Berque trouve son pouvoir de conviction dans l'idée d'une nécessaire coexistence des divers critères qu'il répertorie. Toutefois, à y regarder de plus près, l'élément sans doute le plus discriminant de ceux-ci, celui qui plaide le plus fortement pour une datation située à la modernité, est-il celui qui se rapporte à l'ordre sémantique, à savoir l'apparition d'un mot pour dire le « paysage ». Mais du coup, la position de Berque et la manière dont il définit la culture paysagère risque-t-elle d'insister exagérément sur sa dimension réflexive.

Quoi qu'il en soit, les analyses étymologiques du mot « paysage » attirent la plupart du temps l'attention sur deux choses. D'une part sur les liens entre « pays » et « paysage », liens qui se seraient progressivement affaiblis, surtout en français, le rapport au « pays » renvoyant à l'idée d'une totalité englobante allant bien au-delà des seuls éléments naturels. Et, de l'autre, sur le fait que le mot « paysage » a ceci de très particulier qu'il désigne aussi bien l'objet que sa représentation.

Pour développer les hypothèses qui sont au centre de mon intervention, je m'appuierai, mais de manière critique, sur les éléments structurants de ce qui peut apparaître comme la culture paysagère européenne. J'attirerai ensuite l'attention sur certaines dimensions de crise qui l'ont affectée, pour procéder ensuite à une interrogation des relations entre paysage et esthétique dans le contexte actuel. Un contexte dont l'évolution récente des usages du mot « paysage » sera alors un analyseur privilégié. Les nuances que j'apporterai à la position désormais classique défendue par Berque viseront avant tout à montrer en quoi d'emblée, et contrairement à ce qu'il peut laisser entendre, notre culture paysagère portait en elle les tendances qui semblent la caractériser aujourd'hui et que j'ai énumérées au début de cet article.

La culture paysagère européenne : complexifier la position de Berque.

Partant donc des intuitions d'A. Berque, je me propose ici d'apporter quelques éléments susceptibles de nuancer et de complexifier ce qu'il y a lieu d'entendre par « culture paysagère européenne ». Et c'est précisément au travers de la mise à jour de ces éléments que pourra alors s'éclairer la crise dont cette culture paysagère sera plus tard l'objet ainsi que les évolutions qu'elle connaît aujourd'hui. J'en évoquerai cinq.

1°) A suivre A. Berque, parmi les dimensions constitutives de la culture paysagère européenne figure en bonne place le processus « d'objectivation du monde » caractérisant la modernité. Comme on le sait, avec la modernité, la triade Dieu, individu-sujet, monde-nature-objet, se distend et se dissocie. Ce serait donc dans ce contexte où naissent également les sciences modernes que se serait constituée l'expérience européenne du paysage. Dans la foulée donc notamment d'une prise de distance ou d'une mise à distance du monde et de la nature. La compréhension proposée par Berque de la modernité est classique, elle se rattache à de nombreux travaux dont ceux initiés par M. Weber et qu'a repris plus récemment M.

Gauchet³. S'agissant du paysage, elle conduit Berque à accuser dans la dynamique de constitution de la culture paysagère le processus d'exclusion de la subjectivité, ce qui lui permet alors de creuser la distance entre les cultures paysagères européenne et chinoise.

Avant d'en venir de front à une discussion du statut de la subjectivité au sein de cette culture, et de la modernité européenne en général, des précisions s'imposent quant à l'image que l'on peut être tenté de prêter au processus d'objectivation du monde dans ses relations avec la question du paysage. Ce processus est évidemment fortement lié aux développements des sciences qu'il permet autant que ces développements y contribuent. Or, à regarder l'évolution des sciences modernes depuis la Renaissance, force est de constater d'importantes évolutions internes qui devraient nous inciter à ne pas penser une objectivation du monde qui n'affecterait en rien les rapports subjectifs à la nature. Tant ces évolutions scientifiques ont entraîné des modifications profondes sur le rapport que les acteurs pouvaient avoir -non seulement à un niveau réflexif mais aussi au simple niveau de leurs intuitions premières ou de leurs appréhensions immédiates- avec le monde ou la nature, et, partant, avec le paysage. J'en évoquerai trois de manière très rapide.

Tout d'abord, il paraît évident que les avancées cosmologiques, le passage du « monde clos à l'univers infini » (selon le titre de l'ouvrage célèbre d'A. Koyré), ont entraîné un réaménagement substantiel du rapport au monde comme du rapport à soi. Autrement dit, entre les avancées des sciences ou des techniques les plus « dures » et les transformations de la subjectivité peuvent exister des interactions profondes. Il est également évident que l'avancée dans l'art des jardins, comme le passage d'un art des jardins à un art paysager sont incompréhensibles sans qu'il ne soit fait référence à ce processus.

Bien qu'appartenant à un registre beaucoup plus spécialisé, la découverte du calcul différentiel et intégral participe également d'une transformation culturelle qui conduira à la perte de centralité des géométries simples (caractéristiques des jardins français). Justifiant la valeur des courbes (désormais calculables comme l'étaient les formes géométriques élémentaires) et en particulier de la courbe serpentine (caractéristique du jardin anglais), elle s'inscrit dans un processus pour lequel la multiplicité des formes et des objets de la nature sont désormais susceptibles d'en révéler la richesse. Une feuille, un arbre, une goutte d'eau, mais aussi une montagne, une forêt, un éclair, dans toute leur complexité, en seront les témoignages, susceptibles de générer des expériences subjectives, à l'image des récits de Leibniz sur l'indiscernabilité des différences entre les feuilles d'un même arbre. Là se créent donc les conditions d'une réconciliation entre la luxuriance, la diversité... de la nature et les instruments de son objectivation.

Enfin, troisième exemple, la découverte des lois de conservation (de la quantité de mouvement) participe d'un processus conduisant à dessiner de la nature l'image d'une réalité autonome, se suffisant à elle-même dont on aurait sans doute beaucoup de mal à prétendre qu'il est sans lien avec l'autonomisation de la nature dans la représentation picturale ou littéraire, ou dans l'autonomisation de l'expérience paysagère, par exemple celle du « promeneur solitaire ».

Ces trois exemples qui s'inscrivent au cœur de ce qui est sans doute la manifestation la plus évidente du processus d'objectivation du monde, le développement des sciences, montrent

³ M. GAUCHET, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris,

que ce dernier est susceptible d'infléchir profondément l'image de la nature et les rapports que l'individu va alors entretenir avec elle.

2°) C'est un des mérites de Berque⁴ que d'avoir mis en évidence à quel point, en Occident du moins, l'émergence d'une culture paysagère s'inscrit dans une logique de représentation (dans le cadre d'une théorie de l'art comme *mimesis*) et fut tributaire des transformations du regard, sous l'horizon, principalement, de la naissance de la perspective. Des liens qui se prolongèrent d'ailleurs dans la pratique des « points de vue » ou, terme à l'étymologie on ne peut plus claire, des « belvédères ». En mettant ainsi en avant les liens entre paysage et représentation perspective, Berque entendait conforter le poids qu'il souhaitait donner dans ses thèses au processus d'objectivation du monde. Encore une fois, les choses méritent quelques nuances.

Si les liens entre culture paysagère, représentation et perspective sont indéniables. Si la perspective apparaît incontestablement comme un procédé de représentation et d'objectivation, il ne faudrait toutefois pas oublier à quel point la culture paysagère occidentale est également liée à un autre dispositif, qui n'est pas sans lien avec la perspective, mais qui connaîtra également un destin autonome, la *camera obscura*. Celle-ci servit massivement d'outil pour la peinture paysagère, mais aussi pour le regard porté sur le paysage *in situ*. Alors que la perspective est plutôt un dispositif de représentation, la *camera obscura* se présente a priori comme un dispositif d'observation dont l'utilisation, à ce titre, cadrerait très bien avec l'hypothèse d'une « objectivation du monde ». Ce serait cependant méconnaître les usages qui en seront faits et l'interprétation qui en sera donnée à l'époque⁵. Dès le 17^e siècle, loin d'être seulement un dispositif de médiation dans la réception de l'objet paysager, elle se présente également comme un dispositif réflexif, à la fois sur la perception (qui, comme on le verra encore par la suite, fera l'objet de multiples investigations à partir du 17^e siècle), mais aussi au niveau de la connaissance de soi. Ce dont témoignent d'ailleurs les usages métaphoriques de la *camera obscura* pour penser la raison ou décrire le fonctionnement du cerveau. Comme on le voit, d'emblée, dès le 17^e siècle, existent des éléments qui laissent penser que se constitue un rapport au paysage qui l'envisage également à partir du territoire de l'expérience subjective et de l'approfondissement de soi. C'est ce qu'attestera aussi le passage progressif de l'art des jardins d'une référence architecturale à une référence picturale, davantage en phase avec le vocabulaire plus subjectivant de l'émotion que développera plus tard le romantisme.

3°) Une autre dimension, moins explicitée tant elle paraît aller de soi, se découvre dans ce qu'on pourrait appeler le caractère « naturel » de la culture et des thèmes paysagers, qu'il s'agisse d'espaces ruraux, campagnards, de la montagne, de la mer ou encore de la forêt. Ce que l'on désigne par « nature » a bien entendu pu varier au fil du temps⁶, l'image « sauvage », libre de toute intervention humaine, de la nature ne s'imposant somme toute que tardivement eu égard à l'histoire du mot « paysage ». Au contraire, les représentations paysagères initiales sont plutôt des espaces habités. Dans le même ordre d'idées, on sait que la théorisation esthétique du paysage apparaîtra à bien des égards comme une extension de celle du jardin, les premiers grands paysagistes anglais ou français étant en réalité au départ des spécialistes de l'art des jardins. Même si l'élément « nature » peut occuper une place importante dans la

⁴ Voir par exemple A. BERQUE (dir), « Paysage, milieu, histoire » dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994, p. 11-29.

⁵ J. CRARY, *L'art de l'observateur*, J. Chambon, Nîmes, 1994, p. 53s.

⁶ Voir par exemple les travaux de A. CORBIN et notamment l'entretien *L'homme dans le paysage*, Textuel, Paris, 2001.

représentation du paysage, il ne s'y impose manifestement pas d'emblée ni comme un thème en soi, ni comme un contraire exclusif ou un opposé de la « culture ».

Comme je l'ai déjà évoqué en relation avec les évolutions des théories scientifiques et l'autonomisation de la nature, les 17^e et 18^e siècles seront des périodes importantes dans le processus d'autonomisation de la question du paysage. Ainsi, s'agissant de la peinture paysagère, cette autonomie ne sera gagnée qu'au début du 18^e siècle, par exemple lorsque Roger de Piles suggérera au peintre paysager de placer les personnages une fois peint le paysage, justifiant ainsi l'autonomie esthétique de celui-ci⁷, ou, bien sûr, lorsque s'imposera la peinture *in situ*.

C'est donc au 18^e siècle⁸, avec notamment la critique du jardin français comme « contre nature », que se créeront les conditions d'une véritable autonomisation de la question du paysage, et d'un paysage renvoyant prioritairement à une nature vierge, répondant à un modèle organiciste, associé à des images de force, de luxuriance... et à une esthétique du sublime, là où la nature « habitée » méritait plutôt le qualificatif « pittoresque ».

Une nature qui, cessant progressivement d'être mythifiée, en viendra lentement à être sacralisée. L'approfondissement de l'hypothèse d'une continuité entre l'homme et la nature (pensons aux matérialismes du 18^e siècle ou aux premières théorisations de l'évolution, chez Buffon ou Lamarck) permet de faire de la confrontation à la nature, dans sa nudité la plus pure, l'occasion d'un ressourcement, d'une redécouverte et d'un approfondissement de soi et d'une révélation des profondeurs intérieures. Un processus que sanctionnera le romantisme.

4°) De nombreux travaux mettent en évidence le fait que l'émergence de la culture européenne du paysage s'instaura d'emblée sur un terrain articulé à la représentation artistique. Comme je l'ai souligné, Berque insiste ainsi sur l'inscription de la représentation picturale parmi les indicateurs de l'existence d'une « culture paysagère »⁹. Même si d'autres considérations peuvent y interférer, on peut soutenir que la question du paysage apparaît en effet d'emblée comme une question esthétique, engageant à la fois des enjeux de beauté (ou de sublime lorsque cette référence refera surface dans le champ esthétique du 18^e siècle) et des questions de représentation. La polysémie souvent soulignée du mot « paysage » (qui désigne à la fois l'objet et sa représentation) permet d'ailleurs de soupçonner des liens historiques entre l'esthétique du paysage et l'esthétique de la représentation. Et, dès lors, de comprendre en quoi le déclin du paysage ou les transformations du rapport aux paysages peuvent s'éclairer de la prise en compte de la crise dont l'idée même de représentation sera l'objet à partir des 17^e et surtout 18^e siècles.

Il serait toutefois réducteur de s'en tenir à ce niveau à une appréciation globale sous-estimant les évolutions internes aux relations entre nature, paysage et esthétique, et, en particulier, ce qu'on pourrait appeler le processus de « sacralisation esthétique de la nature » aux 18^e et 19^e siècles. C'est en effet à cette époque que la nature est devenue le ou du moins un des référents privilégiés de l'expérience esthétique. On connaît bien sûr le privilège donné au Beau naturel

⁷ B. QUILLIET, *Le paysage retrouvé*, Fayard, Paris, 1991, p. 84.

⁸ Période qui est également, comme on l'a vu, celle d'un développement des sciences attestant de l'autonomie de la nature

⁹ Tout au plus devrait-il enregistrer quelques nuances à ses positions pour y intégrer les critiques de certains géographes qui, au contraire, insistent sur les origines stratégiques de l'intérêt pour le paysage. Voir notamment Y. LACOSTE, « A quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? » dans *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, p. 42-73.

par Kant ou, plus tard, par certains romantismes. Mais ce sur quoi il faut insister ici, c'est sur l'importance prise par la référence à la nature dans la constitution de l'expérience esthétique subjective. Que ce soit par exemple au travers du concept de génie dont on connaît l'importance dans la processus de subjectivisation de la figure de l'artiste, un génie souvent pensé comme « nature ; ou, comme je l'ai déjà évoqué, dans la fonction donnée à la relation à la nature dans l'expérience subjective et la révélation de la richesse intérieure. Là s'établissent des liens profonds entre nature, paysage et expérience esthétique, qui dépassent d'ailleurs de loin les seules relations entre nature et beauté.

5°) Les remarques précédentes montrent à quel point les positions de Berque mériteraient d'être nuancées lorsqu'elles insistent sur la distance qu'instaurerait, dans la culture occidentale, la conception paysagère, entre le sujet spectateur et l'objet paysage¹⁰. On peut acquiescer à la proposition de Berque dans la mesure où, bien évidemment, l'émergence du paysage comme représentation suppose la césure du sujet et de l'objet et va permettre d'ailleurs des abords différenciés de la nature, notamment comme objet d'intérêt esthétique et comme objet de connaissance positive ou d'exploitation technique. Toutefois, limiter les choses à cela –en posant que la culture occidentale du paysage est intrinsèquement liée à l'individualisme et, conjointement, au processus d'objectivation du monde- reviendrait à méconnaître le fait qu'une des étapes essentielles dans la constitution d'une culture occidentale du paysage se situe également dans le processus de *sacralisation de la nature*, et, parallèlement, dans *la constitution de l'image de « l'homme sensible »* face à un paysage naturel avec lequel il communit. Même si, comme je viens de le laisser entendre, cette dimension ne fut pas d'emblée centrale, il me semble *qu'elle a participé en profondeur à la construction de notre culture paysagère*¹¹ et, surtout, *est seule susceptible d'en éclairer les évolutions futures*.

Le paysage et la constitution du moi expressif.

Dès le 18^e siècle, et notamment avec les œuvres de Rousseau puis de Kant, la nature est l'objet d'un processus d'esthétisation au sens où sa fréquentation et sa contemplation deviennent l'occasion par excellence de l'expérience esthétique. Mais, plus particulièrement encore dans le romantisme, l'expérience paysagère cesse d'être avant tout l'expérience d'un spectacle (ou d'une représentation) pour devenir une expérience dans laquelle précisément la distance du sujet à l'objet se dilue. Une expérience où se brise la posture constitutive des savoirs positifs et donc d'une certaine modernité. L'expérience de communion avec la nature est un des lieux où l'individualisme issu de la première modernité va rencontrer ses limites. On pourrait d'ailleurs mettre cette évolution en relation avec les hypothèses de Charles Taylor sur la constitution de deux individualismes¹², correspondant à deux strates de la modernité occidentale : un premier individualisme, qu'illustrerait par excellence le cartésianisme, où Taylor décèle l'image de ce qu'il appelle le *moi rationnel* ; et un deuxième individualisme qui, philosophiquement, puise ses racines chez les moralistes écossais du début 18^e, chez Rousseau ou encore dans le romantisme, que Taylor désigne en parlant de *moi expressif*. Celui-ci correspond à la « découverte » par l'individu de la profondeur et de la richesse de son moi intérieur, mais d'un moi intérieur qui peut se révéler de manière privilégiée dans un ensemble d'expériences mettant à distance les effets sur lui du processus de rationalisation. Comme le révèlent les *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, l'expérience de la nature et du paysage sont là susceptibles de jouer un rôle essentiel. Entre

¹⁰ A. BERQUE, op. cit.

¹¹ A. CORBIN, qui étudie le paysage avec comme arrière-plan le 18^e siècle y insiste fortement.

¹² Ch. TAYLOR, *Les sources du moi*, Seuil, Paris, 1998.

moi expressif et rapport au paysage existent donc des proximités importantes qui expliquent certainement l'efflorescence actuelle de la référence au paysage dans un contexte où, précisément, l'image du moi expressif tend à se généraliser, comme je le montrerai plus loin. *Comme on le voit plutôt que d'attacher l'émergence de la culture paysagère avant tout au processus d'objectivation du monde, je serais volontiers tenté d'insister sur ses liens avec la constitution de la « subjectivité esthétique ou expressive », dont on sait l'importance pour comprendre nombre de transformations sociales actuelles.*

Quoi qu'il en soit, dans ce processus où se rencontrent divers mouvements qui marqueront le 18^e siècle, se constituent donc des liens profonds entre paysage *in visu*, mais plus encore *in situ*, et sensibilité et donc entre paysage et esthétique, en prenant ce terme en son sens étymologique, c'est-à-dire sans l'attacher prioritairement, et en tout cas pas de manière exclusive, à la question de l'art. De ce glissement plusieurs indices peuvent être invoqués. Comme ce fut le cas dans l'art des jardins, la composition des paysages –pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de Girardin¹³ – passa ainsi d'un cadrage architectural vers un cadrage poétique ou pictural. Cette évolution sera d'ailleurs aussi bien française (Girardin) qu'anglaise (Repton). La peinture paysagère cherchant moins à « imiter » la nature ou à se construire un cadrage perspectif, qu'à évoquer les sensations générées par la confrontation au paysage¹⁴. Mais, plus généralement, plutôt que de se représenter dans la peinture, le paysage va désormais bien davantage, comme précisément chez Rousseau ou les écrivains du romantisme, se dire dans la littérature, non pas dans le registre de la description mais bien dans celui de l'expression des états psychiques que suscite son expérience. Là, principalement donc avec le romantisme, se constituent des relations intimes entre paysage et esthétique (c'est-à-dire sensibilité et sentiment) alors qu'elles n'étaient peut-être auparavant que des relations entre paysage et art. Ce tournant sera aussi l'occasion d'une ouverture vers une appréciation plurisensorielle du paysage, dans laquelle la vue perdra, pour partie du moins, son privilège. Cette époque est aussi celle où commencent à se développer des pratiques de rencontre des paysages (notamment des montagnes), où certains membres des classes dominantes vont à la rencontre des paysages sublimes que vont d'ailleurs peindre *in situ* les artistes. Là commencent alors à se nouer des liens entre transformations de la subjectivité d'une part et instrumentalisation du monde ; aux attentes d'expériences subjectives répond le développement de ce qui deviendra rapidement une industrie du tourisme.

On le voit au travers de plusieurs des remarques précédentes : les évolutions du rapport à la nature qui vont dans le sens d'une subjectivation tendent progressivement à conduire à une conception du paysage qui en justifie la valeur moins au regard de ses qualités intrinsèques ou objectives que de son aptitude à nourrir et à éveiller les émotions.

L'hypothèse que je souhaiterais développer maintenant est que cette tendance, inscrite très tôt dans l'évolution de l'histoire du « paysage », ne va cesser de s'approfondir, en particulier lorsque certains éléments constitutifs de la culture paysagère des débuts vont entrer en crise. Et c'est à mon sens le fait qu'il en vient à désigner de plus en plus clairement une posture, bien plus qu'il ne continue d'être lié à des objets privilégiés, qui est susceptible d'éclairer

¹³ « 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'œil et l'esprit », voir R.L. GIRARDIN, *De la composition des paysages*, Champ Vallon, Seyssel, 1992, p. 21.

¹⁴ Voir Ph ; NYS, *Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu*, les éditions de l'imprimeur, Besançon, 1999, p. 147.

l'énorme succès que connaît aujourd'hui la référence au paysage dans un monde marqué par la banalisation de l'image de la subjectivité esthétique.

Où tout devient paysage.

Comme je l'indiquais d'emblée, une rapide considération de certains usages actuels du mot « paysage » nous montrerait que ceux-ci se sont de fait déconnectés de ses usages les plus courants, ancrés dans l'héritage dont je viens de rappeler les éléments centraux (liens à la représentation, à la nature, au regard...). En particulier, le mot « paysage » s'applique-t-il par exemple maintenant au domaine urbain –on parle de plus en plus souvent de « paysage urbain »- et s'ouvre-t-il à ce qu'on pourrait appeler la plurisensorialité –ainsi évoque-t-on par exemple le « paysage sonore » ou le « paysage olfactif ». Mais au-delà même de ces usages extensifs, tout, aujourd'hui, semble pouvoir devenir « paysage ». Fait à mon sens également significatif : le mot « paysage » connaît actuellement de multiples usages métaphoriques, comme par exemple lorsqu'on parle de « paysage juridique » ou de « paysage normatif ».

Le paysage se détermine donc de moins en moins, comme c'était le cas auparavant, par ses « objets » privilégiés, la nature, la montagne, la mer, la campagne..., mais plutôt par le type de posture qui se trouve adoptée face à un objet qui devient somme toute tendanciellement indifférent. Ce glissement progressif s'accompagne d'ailleurs d'une évolution des genres artistiques dans lesquels s'exprime l'expérience du paysage. Ainsi, les genres privilégiés du paysage urbain sont-ils d'une part la photographie et le cinéma mais aussi la littérature. Et, dans chacun de ces cas, la finalité paraît être la restitution ou l'évocation d'ambiances bien moins que la mise en évidence d'objets.

Sans que je n'ambitionne de développer cette remarque, je soulignerai toutefois à quel point une telle évolution –selon laquelle c'est le regard ou la posture qui fait le paysage et non ses objets- n'est pas sans interroger d'ailleurs l'idée même de nature. En effet, comme le remarque J. Dewitte¹⁵, à suivre une telle position, la nature en vient à apparaître comme une réalité indifférente, une réalité « sans qualité », à laquelle le regard seul est susceptible de prêter des qualités esthétiques. Adopter ce point de vue revient évidemment à rompre radicalement avec le poids métaphysique que nos traditions culturelles (en particulier le romantisme) attachaient à l'idée de nature.

Dans le même temps, ce domaine très important de l'art qu'était la peinture paysagère a connu de profondes transformations. Dans un sens, on pourrait considérer qu'elle a purement et simplement disparu, après l'impressionnisme, comme art majeur, ses rémanences appartenant à une « peinture de genre », volontiers regardée comme ringarde. Mais dans l'autre, il serait aussi possible de ranger parmi les héritiers de cette peinture paysagère –dans la foulée de Turner par exemple- toute une série d'artistes contemporains dont les toiles non figuratives évoquent néanmoins le paysage : Gerhard Richter, Barnett Newman, Nicolas de Staël, Olivier Debré ou Michel Frère. Là aussi, le « genre » paysager paraît s'être déconnecté de ses objets traditionnels, pour prendre des traits non représentatifs.

Parallèlement à cette évolution, et peut-être plus profondément encore, la représentation paysagère fera les frais d'une déconstruction, par exemple dans l'œuvre de Marcel Duchamp, lorsqu'il s'emploiera à proposer des chromolithographies paysagères signées par lui,

¹⁵ J. DEWITTE, « Pays et paysage : à propos d'une difficulté de la théorie de l'artialisement », dans F. CHENET, M. COLLOT, B. SAINT-GIRONS, *Le paysage. Etat des lieux.*, Ousia, Bruxelles, 2001, p. 419s.

« prenant acte du fait que, pour l'artiste moderne, tout est déjà constitué en spectacle, que toute chose à voir est déjà image. Cela est particulièrement vrai de la nature et du paysage, depuis qu'ils sont multipliés grâce à la reproduction mécanique des images, c'est-à-dire qu'ils sont devenus des stéréotypes. Enfin Duchamp ouvrait, avec *Pharmacie*, la longue série des œuvres d'art critiques qui fonctionneront sur le décalage des mots et des choses, le mot « pharmacie » (registre de la science et de la production technique) désignant paradoxalement un paysage de forêt »¹⁶.

Comment interpréter ce processus où l'on pourrait repérer une disparition du paysage mais que je préférerais saisir en évoquant sa généralisation ?

De cela, j'aurais tendance à proposer quatre éléments de lecture complémentaires.

Une crise de la représentation.

Le premier s'inscrit dans le prolongement de ce qui vient d'être dit. Prenant acte des liens historiques entre paysage et représentation, il insisterait sur la crise dont fut précisément l'objet la représentation, à une époque qui fut en même temps celle de la sacralisation de la nature. On considère souvent que cette crise se manifeste dans l'art à partir du 19^e siècle¹⁷ avec l'impressionnisme. On pourrait toutefois, comme le montre de manière convaincante M. Baxandall¹⁸, la situer dès le 18^e siècle, avec un peintre comme Chardin, lorsque, notamment, les travaux de J. Locke pénètrent par diverses voies dans le champ pictural. Locke, rappelons-le, avait, avant Kant, mis en évidence ce qu'on pourrait appeler une impossibilité de la représentation liée à l'opacité intrinsèque du réel. Il proposait ainsi de distinguer ce qu'il appelait « l'essence réelle », c'est-à-dire la chose en elle-même, et « l'essence nominale », c'est-à-dire la chose telle qu'elle nous apparaît et peut être saisie, seule la seconde pouvant faire l'objet d'une connaissance, la première demeurant, sauf dans certains cas comme la morale ou les mathématiques, inaccessible. Baxandall montre comment, avant les déconstructions kantienne donc, les travaux de Locke sur la représentation pénétrèrent les milieux artistiques, pour progressivement infléchir les pratiques des peintres et notamment leur rapport à la représentation. Celle-ci apparaît alors comme une relation toujours imparfaite dépendant du sujet, de ses capacités perceptives... Dans ce contexte, l'enjeu de la peinture devient de moins en moins une question de représentation (pensée sous l'angle de la *mimesis*) ; l'acte pictural est plutôt l'occasion d'une réflexion sur la relation, sur la perception (c'est à la même époque que se développent des études sur l'œil, sur les couleurs...)... bref sur la contribution subjective dans le rapport à l'objet, une contribution qu'il convient de saisir, de restituer, d'évoquer. Il s'agit donc moins de représenter l'objet que la perception qu'on en a.

A considérer l'histoire de la philosophie, c'est néanmoins Kant qui sera bien entendu l'artisan de la critique de la représentation¹⁹. On trouve les fondements de cette critique dans la *Critique de la Raison pure* ; toutefois, l'important est peut-être ici d'insister sur le fait qu'à y regarder de près l'esthétique kantienne est tout sauf une esthétique de la représentation. D'une

¹⁶ J. LEENHARDT, « L'activité artistique face à la nature » dans *Critique*, n°577-578, juin-juillet 1995, p. 440-441.

¹⁷ Ph. NYS, « Paysage et re-présentation : la Terre comme paysage », dans F. CHENET (dir), *Le Paysage et ses grilles, colloque de Cerisy*, L'Harmattan, Paris, p. 131 et suiv.

¹⁸ M. BAXANDALL, *Formes de l'intention*, J. Chambon, Nîmes, 1991, p. 129s.

¹⁹ Dans l'article intitulé *Paysage et re-présentation : la terre comme paysage*, Philippe Nys attire l'attention sur cette conjonction entre crise de la représentation et déclin de la représentation paysagère, soupçonnant en particulier dans cette crise un élément explicatif du passage d'un paysage *in visu* vers un paysage *in situ*.

part, pour l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*, le prototype de l'expérience esthétique se vit dans le rapport au Beau naturel, en fait au paysage. D'autre part, la question du Beau, ou plus précisément du plaisir esthétique, ne tient plus du tout à une question de représentation. Pour Kant, le Beau se joue dans le rapport d'évocation, entre l'objet de l'expérience esthétique – la paysage- et l'Idée de la raison qu'il éveille. A l'inverse, l'effort de représentation que suppose par exemple le travail du peintre aurait plutôt tendance à discréditer l'œuvre, sauf bien entendu dans le cas de l'artiste génial, mais nous ne sommes plus alors réellement dans une logique de maîtrise de la représentation. Le Beau ou le Sublime tiennent à la fois aux qualités intrinsèques de leur objet, en l'occurrence de la nature, mais aussi au « travail » intérieur qu'opère le sujet entre la rencontre –au départ contingente- de cet objet et les Idées de la raison qu'il évoque. Nul doute que le caractère finalement absolument contingent de cette rencontre tienne largement aux prédispositions, à la réceptivité dans laquelle se trouve à ce moment le sujet. Là, après Rousseau et avant le romantisme, se trouvent à l'évidence réunies les conditions philosophiques justifiant une esthétisation de l'expérience *in situ*.

Expérience intérieure et aménagement du territoire

En art, cette période de crise de la représentation est de fait aussi celle qui ouvre le déclin de la référence à l'imitation (*mimesis*). Ainsi, le romantisme se demandera-t-il à quoi bon imiter la nature dès lors que celle-ci possède la perfection qui est la sienne. Mieux vaut alors créer. Et c'est effectivement à cette époque que l'idéal de créativité qui marquera profondément l'art moderne va commencer à s'imposer. Mais la crise de l'imitation peut tout aussi bien être comprise comme un déplacement plutôt que comme un effacement. Ce qui est à « imiter », ne sera plus la nature externe comme l'exigeait l'idéal albertien, mais bien plutôt la nature interne, les états intérieurs, notamment ceux que suscite la confrontation aux beautés naturelles. Et là, le médium pictural s'avérera insuffisant cédant la place aux arts plus « spirituels », comme la musique, la littérature ou la poésie. Car, faut-il le dire, cette crise de la représentation correspond également à un bouleversement dans la hiérarchie habituelle des arts qui, jusque là, plaçait les arts les plus « spatiaux », l'architecture, la sculpture et la peinture, à son sommet. Désormais, le tournant de l'esthétique vers l'intériorité va largement l'inverser.

Comme l'a montré A Corbin, sociologiquement, cette époque est celle où les classes cultivées vont chercher à aller à la rencontre des paysages. Où donc *l'in situ* se substitue à *l'in visu*. On peut ajouter également, pour attester encore davantage ce déplacement de l'intérêt vers le paysage *in situ*, que le déclin de la peinture paysagère est plus ou moins concomitante aux premiers développements significatifs, non seulement des lieux du tourisme paysager dont j'ai déjà parlé, mais aussi de ce qu'on pourrait appeler les « politiques paysagères », si l'on vise par là des engagements publics à propos des paysages qui ajoutent aux considérations strictement fonctionnelles des préoccupations esthétiques. Un projet paysager que l'on associe par exemple en France, fin 18^e siècle, aux noms de Morel et de Girardin, et à leur intention de coupler, à propos du paysage, « l'utile à l'agréable »²⁰.

Il n'est d'ailleurs pas inutile de souligner ici à quel point ces projets paysagers, cette politique du paysage – portés faut-il le dire par des acteurs qui furent au départ des spécialistes des jardins qui cherchèrent à en étendre les acquis à l'ensemble du territoire - fut historiquement liée à des questions identitaires. Ainsi, l'ambition de ces paysagistes français du 18^e siècle

²⁰ Voir, Y. LUGINBUHL, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, la manufacture, Lyon, 1989.

était-elle clairement, comme cela transparaît particulièrement dans l'ouvrage de Girardin *De la composition des paysages*, paru en 1777²¹, de mettre en valeur les richesses du « paysage français », à la fois dans un esprit de totalité et avec la conviction que l'embellissement des paysages aurait des effets d'adoucissement sur les mœurs, ainsi que des effets d'élévation spirituelle des citoyens. Là encore se révèle la conviction des liens entre la beauté paysagère et l'élévation spirituelle. Des liens que radicaliseront certains romantismes en associant paysage et « âme des peuples ».

Subjectivisation et esthétisation.

L'élément explicatif suivant entend s'appuyer sur le processus déjà évoqué selon lequel l'appréhension du paysage, en particulier à partir du 18^e siècle et sous l'effet du romantisme, s'est subjectivée. Et, se subjectivant, elle s'est esthétisée, en prenant clairement ce terme en son sens étymologique.

Dans ce processus, le romantisme constitue de fait un moment charnière dans la mesure où il conjugue à la fois une sacralisation de la nature et une subjectivisation du rapport à celle-ci : c'est parce que la nature a valeur en soi que l'homme –en raison notamment de sa co-appartenance à cette nature- vit une expérience subjective intense lorsqu'il se trouve confronté à ce qui la manifeste le plus fortement, en particulier face aux paysages qui seront dits « sublimes ».

Toutefois, si, dans le moment romantique, se conjugueront sacralisation de l'objet et intensification subjective, progressivement cette dernière se désolidariserait du privilège donné à la confrontation à la nature qui n'en sera plus qu'une occasion parmi d'autres. Pour comprendre cela, on peut rappeler qu'à ce niveau comme à d'autres d'ailleurs, le romantisme jouera un jeu ambivalent. Résolument moderne quant à sa conception de la subjectivité, le romantisme apparaît à l'inverse réactionnaire quant à ses visées métaphysiques ou politiques, et plus généralement par rapport au rationalisme des Lumières. C'est ce qui explique sans doute que ses avancées dans le processus de subjectivisation se désolidariseront progressivement des objets supposés déclencher de manière privilégiée cette intensification subjective. Jouant volontiers d'une emphase de la nature contre les affres de la civilisation, le romantisme sera rapidement rattrapé par les effets du développement des sciences et des techniques et par le culte du progrès qui l'accompagne. Sans qu'il me soit possible ici de retracer les différents moments de cette évolution, ou plutôt de ce retournement, j'évoquerai l'exemple du futurisme qui me paraît éminemment significatif dans la mesure où là, au niveau des objets du moins, se trouve clairement valorisé esthétiquement ce qui jusque là paraissait l'envers de l'appréciation paysagère. Mais cela dans un cadre où, dans la description de l'expérience esthétique elle-même, on retrouverait aisément nombre de dimensions inhérentes à la posture paysagère que développait par exemple le romantisme (dimension fusionnelle, intensification subjective, co-appartenance...).

La nature perd alors son privilège, permettant à une lecture paysagère s'autonomisant de se porter sur d'autres objets, en particulier des objets considérés jusque là comme radicalement profanes (que ce soient les sites industriels ou l'agitation urbaine par exemple)²². Un

²¹ R.L. GIRARDIN, op. cit.

²² Philosophiquement, cette subjectivisation du rapport à un paysage qui devient somme toute indifférent quant à ses objets, et qui se concentre sur le type de rapport qu'il entretient avec eux, n'est sans doute pas sans lien avec le processus de différenciation des sphères de représentation culturelle –le Vrai, le Bien et le Beau- qu'évoque

processus qui trouvera son répondant, dès le milieu du 19^e siècle, dans une peinture paysagère intégrant les thèmes urbains.

Bref, là où initialement le paysage se définissait à la fois par ses objets privilégiés et déterminables – campagne, mer, montagne, forêt... – et par une posture, on va assister à un processus d'indifférenciation ou de généralisation de ses objets laissant à la seule posture le soin de faire office d'instrument de détermination de ce qui est visé par le mot « paysage ». Il n'est pas étonnant alors, comme je le suggérais déjà plus haut, que - renvoyant plutôt à une posture esthétisante dont l'objet serait simplement la grande échelle, et une certaine cohérence d'ensemble, et non plus nécessairement à la contemplation de la nature - la généralisation du mot « paysage » se soit accompagnée d'un déclin du privilège de la vue, pour s'ouvrir à la plurisensorialité. Dans la mesure où son référent se situait désormais avant tout dans « l'homme sensible », on pouvait s'attendre à ce que l'ensemble des ressources sensibles puissent être mobilisées dans l'appréciation paysagère. Bref, la question du paysage est bien moins celle d'une *représentation que celle d'une expérience*.

Dans ces contextes nouveaux, transgressant les définitions d'objets voués à une considération esthétique, comme d'ailleurs les genres artistiques, la référence au mot « paysage » fonctionne donc plutôt comme un *opérateur d'esthétisation*, renvoyant aussi bien à la posture du spectateur ou du récepteur qu'à celle de l'aménageur paysagiste.

Le processus d'esthétisation de la vie quotidienne.

Le dernier argument expliquant ce que j'appellerais la « généralisation du paysage » permet à la fois de donner au précédent un ampleur sociologique et de l'inscrire dans la période actuelle. Il s'articule dans le cadre de ce processus que le sociologue Daniel Bell a appelé « l'esthétisation de la vie quotidienne », mais on pourrait tout aussi bien parler « d'artialisation » de la vie quotidienne en utilisant alors un vocabulaire sans doute plus familier des théoriciens du paysage.

Par cette expression « d'esthétisation de la vie quotidienne », D.Bell désigne le processus par lequel les valeurs traditionnellement centrales au champ artistique de la deuxième modernité mais aussi au moi expressif (créativité, authenticité, spontanéité, originalité...) se sont lentement propagées à l'ensemble du champ social. Façonnant à la fois les repères d'une nouvelle éthique (l'éthique de l'authenticité), conduisant à une refonte des politiques culturelles (les thèmes de la démocratie culturelle, de l'expression et de la créativité... s'ajoutant voire remplaçant les anciens thèmes et notamment celui de la démocratisation de la culture), et contribuant à transformer radicalement notre environnement matériel dans la voie d'une esthétisation (le design, la mode,...).

Max Weber, avec comme horizon les trois critiques kantienne. Un processus contre lequel allait l'ambition totalisante du romantisme. C'est dans ce processus que se constituent les conditions d'une **autonomisation de l'art** qui se traduira notamment par la revendication d'un « art pour l'art ». Du fait de cette séparation, le poids des références associées traditionnellement à la nature s'estompent dans la justification de l'intensité de l'expérience esthétique. Les garanties scientifiques (la perspective notamment, mais aussi l'idée de nature comme cosmos ordonné, ou comme réalité géométrique à l'image de la conception néo-platonicienne), comme les ressources morales (la nature comme mère nourricière, comme perfection due au Créateur ou comme preuve de l'existence de celui-ci...) perdent leur pouvoir de conviction dans la justification de la qualité ou de l'intérêt esthétique d'objets qui vont tendre à se justifier de manière de plus en plus autonome. Nous sommes là dans une phase où, comme Hegel l'avait théorisé, le Beau artificiel montre sa supériorité par rapport au Beau naturel.

Dans un article récent²³, J.D Bergilez et moi-même avons suggéré d'exploiter cette hypothèse pour saisir certaines mutations récentes de l'architecture, notamment l'émergence d'une architecture essentiellement médiatique, et d'un usage « marketing » de l'architecture, en particulier dans le processus de promotion des villes et des régions dans un contexte de concurrence accrue se substituant à la traditionnelle concurrence entre Etats. Une esthétisation intimement liée à l'industrie du tourisme ou, plus généralement, aux impératifs « d'attractivité » désormais imbriqués aux politiques de développement –notamment économique- des villes et des régions. L'essor de celles-ci se doit en effet aujourd'hui de jouer abondamment sur le registre culturel, faisant donc appel aux spécialistes du modelage de son apparence.

La référence au concept d'esthétisation de la vie quotidienne suggère également d'opérer une distinction historique entre deux moments de l'histoire des liens entre paysage, esthétisation, tourisme... La mise en scène des paysages est un processus qui, à l'évidence, comme le montre A. Corbin, remonte au moins au 18^e siècle lorsque certaines franges des classes dominantes en sont venues à s'intéresser au paysage *in situ*, notamment à la montagne, un peu plus tard à la mer. Le développement de certaines régions alpestres, mais aussi de villes d'eau ou de cités balnéaires remonte donc bien loin dans l'histoire. Il reste qu'à cette époque, le paysage demeure lié à des objets spécifiques, montagne, mer... Le milieu du 20^e siècle – période qui correspond par ailleurs à l'éclosion du tourisme de masse- assure l'émergence d'une autre logique. Ce ne sont plus désormais quelques environnements privilégiés qui suscitent l'intérêt, mais tendanciellement, tous les environnements se trouvent concernés par le processus d'esthétisation. La lecture paysagère, comme l'aménagement paysager, sont susceptibles de s'appliquer à n'importe quel type de lieu ou d'espace, naturel mais aussi urbain. Là émerge véritablement le métier de paysagiste au sens où il tend à se profiler aujourd'hui parmi les divers métiers de l'aménagement de l'espace. *Un paysagiste auquel, désormais, il peut être fait appel quelque soit l'objet de son intervention (naturel ou non, mais l'opposition a-t-elle encore un sens ?) et qui n'hésite pas à faire valoir des compétences surplombantes par rapport à celles des autres spécialistes de l'aménagement de l'espace que sont l'architecte ou l'urbaniste.*

C'est donc, me semble-t-il, dans le cadre de ce processus d'esthétisation de la vie quotidienne que le mot « paysage » s'est avéré être un bon candidat pour une désignation à vocation esthétique de la grande échelle, sans plus de limitation quant aux objets auxquels l'usage du mot aurait à se cantonner. Des usages qui peuvent d'ailleurs désormais s'étendre à des objets généralement considérés comme dénués d'intérêt esthétique.

On connaissait les liens entre la valorisation des paysages naturels et le développement de l'industrie touristique. On mesure aujourd'hui l'apport possible d'une gestion paysagère des environnements urbains ou régionaux dans le contexte de concurrence que je viens d'évoquer. Dans ce contexte, la référence au paysage renvoie *in fine* à des interventions visant le traitement de l'apparence. Bref, à des pratiques de mise en scène. Là où l'urbanisme a occupé le terrain de la gestion de l'espace, privilégiant plutôt des ambitions fonctionnelles, là où l'architecture se focalise plutôt sur les objets bâtis ou à bâtir et donc sur une échelle restreinte, la référence au paysage entend occuper, sur le terrain esthétique, les enjeux de grande échelle. Cette nouvelle division-complémentarité du travail trouve d'ailleurs à s'ancrer dans les pratiques, par exemple aux Pays-Bas où les projets de grande ampleur imposent désormais le recours à des entreprises paysagères, parmi lesquelles West 8 est sans doute la plus connue.

²³ J.L. GENARD et J.D. BERGILEZ, *L'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne*, Recherches en communication

Mais, du coup, cela attire également l'attention sur le retour de préoccupations de « gestion » des paysages que nous avons vu poindre avec des auteurs comme Girardin ou Morel. La référence au mot « paysage », et à ses connotations esthétiques, entend là quelquefois répondre à la fois aux dérives exagérément fonctionnalistes de l'urbanisme, et introduire une réarticulation des préoccupations techniques et esthétiques. Ainsi assiste-t-on actuellement à des querelles dont l'objet est de déterminer théoriquement les frontières respectives de l'urbanisme et du paysagisme, certains cherchant par exemple à faire valoir le caractère englobant d'une discipline par rapport à l'autre. Bref, la place que cherche à occuper aujourd'hui la référence au paysage dans l'aménagement de l'espace est sans doute éminemment significative des évolutions progressives de l'architecture et de l'urbanisme.

Esthétisation, mise en scène et identité : la paysage comme culture.

Il n'est, à ce niveau, pas inintéressant de noter comment peuvent se conjuguer ces effets d'esthétisation avec la dimension identitaire que l'on avait vu poindre avec la naissance des politiques paysagères, notamment chez ses précurseurs français.

Et, si, historiquement, la référence au paysage a eu partie liée avec les ambitions identitaires, se pose alors assez naturellement la question des liens éventuels entre le succès actuel de la référence au paysage et le renouveau des revendications identitaires, sous toutes les formes que celles-ci peuvent prendre. Que ce soit donc avec le souci de préserver, de célébrer... l'authenticité de paysages marquant fondamentalement des spécificités régionales –un terroir ; une culture incrustée dans des modes de gestion, notamment agricoles, de l'espace ; les caractéristiques d'un biotope ; l'ambiance d'un centre historique...- ou, les deux n'étant nullement incompatibles, de construire ou de solidifier une identité dans la perspective d'une lutte entre villes ou régions, dont les ambitions pourraient être par exemple économiques (tourisme...), l'identité s'avérant là être le moyen plutôt que la fin.

Les liens entre paysage et identité sont en vérité profonds. Ils se sont constitués dans la foulée du processus de subjectivation de l'expérience paysagère, dont je viens de montrer à quel point il s'inscrit dans la tradition occidentale du paysage. Pouvant apparaître comme l'expression, le révélateur, la trace, la manifestation... d'une identité ; comme l'inscription d'une culture, de pratiques, de modes de vie... dans l'espace, le paysage sera là devenu résolument culturel.

C'est ce dont prend par exemple acte Pascal Amphoux²⁴ lorsqu'il construit une méthodologie d'approche du paysage sonore des espaces urbains en prenant soin d'ajouter aux éléments participant de la description, des éléments qu'il considère comme essentiels et qui relèvent de l'identification du lieu. De la même manière, c'est clairement avec un souci d'identification que Narboni envisagera la création de ses « paysages de lumière ». Dans le même ordre d'idées, on pourrait encore évoquer les projets de photographies paysagères financés par les pouvoirs publics et cherchant à cerner l'identité des régions. Ceci bien entendu sans parler des stratégies tout à fait explicitement identitaires, voire communautaires souvent sous-jacentes aux politiques paysagères.

Du passif à l'actif.

²⁴ P. AMPHOUX, « L'écoute paysagère des représentations du paysage sonore », dans F. CHENET (dir), *Le paysage et ses grilles*, op. cit, p. 109s.

Je souhaiterais terminer cet article par une réflexion cherchant à préciser les évolutions récentes de la posture sous-tendue par la référence au paysage. Se dévoilent là deux dimensions qui toutes deux traduisent ce qu'on pourrait appeler une activation de la posture paysagère, significative si on la compare aux descriptions paysagères propres par exemple au romantisme où le spectateur se trouvait plutôt « pris », « absorbé »... par un paysage qui, au mieux, était vierge de toute intervention humaine.

a) De la première, un des symptômes les plus parlants se situerait dans l'essor, partout dans les pays occidentaux, de formations spécifiques en paysagisme. Et, plus généralement, par le développement du métier de paysagiste et, conjointement, par l'entrée sur le marché de la gestion de l'espace de très nombreux bureaux qui font du paysagisme leur terrain d'intervention. C'est dans le même sens que l'on peut interpréter l'emploi de termes à connotation active comme « esthétisation » ou « artialisation » dont ce texte fait un abondant usage.

Si, dans sa conception traditionnelle dont j'ai rappelé les liens avec la découverte de la perspective, la « constitution » du paysage revenait avant tout à la détermination d'un regard ou d'un point de vue sur une « scène » existante (une montagne, une vallée, un coucher de soleil,...), désormais, les enjeux paysagers sont clairement des enjeux d'intervention paysagère. Comme je le suggérais, les usages du mot « paysage », par exemple dans les contextes urbains, renvoient à des pratiques de « mise en scène » ou de mise en valeur. Scénographie, scénarisation... sont des termes d'un usage courant dans le champ de la lecture ou de l'intervention paysagères. Et le métier de paysagiste est évidemment tout le contraire de celui de peintre paysager. Le succès de l'un correspondant somme toute au déclin de l'autre. Le paysagiste est quelqu'un qui intervient dans le paysage, qui le façonne même si c'est pour lui redonner ce que l'on pense être son aspect authentique.

L'évolution de l'art du paysage connaît actuellement une évolution congruente à ce processus, si du moins on considère que la forme la plus significative de cet art se situe dans le *land art*. Comme on l'a vu, la conception moderne –et romantique– du paysage est souvent liée à l'intensification subjective du rapport à des espaces naturels, parmi lesquels furent indubitablement privilégiés ceux qui révélaient une nature vierge ou sauvage. La dominante était là esthétique, accusant avant tout l'intensification du sentiment face à une nature considérée comme donnée dans une certaine perfection. Il n'était pas là question d'intervention dans le paysage. Dans le *land art*, les choses sont bien différentes et à vrai dire inverses, puisque là la manifestation du paysage passe par une intervention qui en révèle la présence. Nous sommes là bien plus dans le domaine de l'intervention artistique que dans celui d'une émotion esthétique face à un paysage possédant en lui-même ses qualités. Beaucoup d'interventions artistiques sur le paysage, en particulier au niveau du *land art* relèvent en fait de traces, de marquages, ou d'index au sens où R. Krauss voit dans celui-ci un des traits caractéristiques de l'art contemporain²⁵. Toutes tendances que l'on peut rapporter à la tradition contemporaine ouverte par Duchamp, et qui précisément s'inscrivent dans cette logique de désesthétisation.

Sans doute serait-il abusif de parler de manière trop générale d'un processus de désesthétisation du paysage dans l'art²⁶; mais toujours est-il que nous ne nous situons à

²⁵ R. KRAUSS, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993, p. 65s.

²⁶ Dans l'article précédemment cité, *L'architecture à l'ère de l'esthétisation de la vie quotidienne*, J.D. Bergilez et moi-même avons mis en évidence la congruence entre le processus d'esthétisation de la vie quotidienne et un processus de « désesthétisation » de l'art qu'illustrerait la filiation de M. Duchamp ou encore l'art conceptuel.

l'évidence plus là dans le cadre de l'appréciation du paysage telle qu'elle s'est construite au 18^e siècle, où la mesure du rapport au paysage se situait essentiellement dans les états intérieurs, dans la sensibilité, qu'il était susceptible d'éveiller. Bref, à mesure que l'esthétisation de l'expérience du paysage s'est développée, les arts du paysage ont opté pour des voies désesthétisantes, dans lesquelles les interventions artistiques s'inscrivaient souvent dans les logiques ouvertes par M. Duchamp.

b) Par ailleurs, la question de l'appréciation paysagère semble glisser d'un sens à dominante statique vers un sens plus dynamique²⁷. Plusieurs indices plaident en faveur de cette interprétation. Par exemple, le déclin de la logique du « point de vue » vers celle de la promenade, du trekking, de la déambulation ou, plus récemment encore, de la glisse. Mais aussi l'insistance sur la variabilité –par exemple saisonnière- des paysages ou sur leur évolution dans le temps. Ou encore sur un caractère éphémère que prennent souvent en compte les genres artistiques qui s'étaient sur des processus naturels. Dans la même logique, de nombreuses interventions paysagères contemporaines –par exemple Desvignes et Dalnocki- s'appuient sur la dynamique naturelle, laissant en quelque sorte, et de manière totalement intentionnelle, la nature participer au façonnement du site. De la même façon, dans l'étude du paysage urbain, les analyses séquentielles, narratives, scénographiques ou par scénarios semblent prendre le pas sur les analyses plus traditionnelles de la ville, à dominante typo-morphologique. Bien plus qu'au point de vue, l'appréciation du paysage semble tributaire du mouvement, de la vitesse, du déplacement.

²⁷ Voir A. CORBIN, op. cit., p. 20s.