

Introduction aux approches multidisciplinaires des paysages
Philippe Nys
Université de Chongqing, octobre 2007

Préambule

Avant toute chose, outre les responsables du programme Asialink, particulièrement Arnaud Laffage, je tiens à remercier Fang Xiaoling, doctorante à l'Ecole d'architecture de La Villette, sans laquelle rien n'aurait été possible, ni en amont, dans la préparation des sujets à traiter, ni dans le moment même, celui de la traduction, qu'elle a menée de maîtresse manière, pour l'ensemble de l'atelier auquel j'ai participé ainsi que pour les trois interventions données en octobre 2007, à l'Université de Chongqing, la première au public restreint d'un atelier, les deux autres à l'ensemble de la communauté universitaire, et plus particulièrement à toutes celles et ceux du département d'architecture, d'urbanisme et de paysage.

La première intervention a été donnée dans le cadre de l'atelier de sensibilisation et d'initiation à l'image mouvement et au son conçu et conduit par Olivier Jeudy, atelier auquel j'ai participé, tant dans l'étude des sites que dans le suivi des travaux des étudiants. A la différence des deux suivantes, cette première intervention n'était destinée qu'aux étudiants de l'atelier de manière à nourrir leur regard par rapport aux sites d'exercices choisis à Chongqing et, de manière plus large, pour les sensibiliser à une problématique cruciale de la Chine d'aujourd'hui et plus encore celle de demain, à savoir le devenir des sites industriels, en fonction ou abandonnés, « collés » au tissu urbain (comme à Chongqing) ou au contraire « perdus » dans des territoires en transformation accélérée. J'ai donc décidé de faire porter l'accent sur les sites industriels désaffectés, avec le célèbre exemple de remédiation et de requalification d'une zone du bassin de la Ruhr qui court de Düsseldorf environ jusqu'au Rhin en passant par Essen, Bochum, d'autres villes dont Duisburg, en suivant le fil d'une rivière, la Emscher d'où le nom de « Emscher Park » pour désigner l'ensemble du projet. On trouvera une version image/texte, élaborée dans le cadre d'une recherche plus ample menée sur la notion de pittoresque, recherche subventionnée par le Ministère de la Culture dans le cadre de l'équipe AMP de l'Ecole nationale supérieure d'architecture de La Villette, sur le site www.zzac.info/seiwoogangNys. Une perspective de recherche qu'il serait intéressant de poursuivre consisterait à comparer la notion et l'historicité du pittoresque en Europe et en Chine par rapport à la question de la modernisation et donc à la question de savoir ce que l'on peut entendre par « modernité » et la « production de l'espace » en général, qu'il s'agisse de la Chine ou du reste du monde...¹

La deuxième était intitulée « Forme urbaine, mémoire et histoire ». Je me suis dit en effet qu'il était fructueux, en Chine aujourd'hui, mais aussi pour nous, Européens, de (re)visiter la question de la forme urbaine. Cette (vieille) question qui relève de la typo-morphologie dépasse les frontières de l'histoire et du projet pour entrer en relation avec les (nouveaux) usages de la ville, de l'architecture et des paysages, de la perception et, plus encore, de la mémoire que les transformations accélérées de la production spatiale contemporaine impliquent, partout dans monde et particulièrement en Chine. Même si, avec Rem Koolhaas et d'autres avec lui, la question de la forme urbaine peut être considérée comme une vieille rengaine, totalement dépassée, il me semblait intéressant d'intervenir sur ce point, complexe et névralgique, à partir du moment où on le relie non pas seulement à la question du patrimoine, à une mémoire analogue à la peinture ou à l'écriture donc à une mémoire morte comme aurait dit Platon, mais plutôt à l'exercice d'une mémoire vive, en acte, engagée dans le tissu du vivant (dont les morts ne sont pas exclus), à une « parole » de la ville liée à l'usage de ses habitants, y compris les touristes.

Pour la troisième intervention, je me suis, en quelque sorte, lancé un défi. Profitant de l'occasion qui m'était offerte, et étant donné le contexte des relations pédagogiques et de recherche du programme Asialink, je me suis dit qu'il était opportun de proposer une présentation générale et généraliste au sens interdisciplinaire des paysages aujourd'hui. S'il existe une école française de la pensée ou de la théorie des

¹ Je me contente de mentionner ici deux références, en opposition, directement liées à cette perspective de recherche. La première est le livre de Zhang Liang, *La naissance du concept de patrimoine en Chine, XIXe-XXe siècles*, Editions Recherches/Ipraus (2003). Le premier chapitre est entièrement consacré à la traduction linguistique (le mot) et matérielle (l'architecture « coloniale » du Bund) en Chine, plus particulièrement à Shanghai, au XIXe siècle. La seconde est le texte d'une architecte paysagiste américaine, Katherine Orff, dans le volume collectif *Project On The City, China*, Taschen (2001), dirigé par Rem Koolhaas. L'ensemble de l'ouvrage est traversé par la question du pittoresque.

paysages comme elle existe aussi du côté projectuel, sans doute plus reconnaissable et lisible lorsqu'on se place en position d'extériorité, et qui attire beaucoup les Chinois, il reste que cette situation spécifique française doit et peut être située dans une production plus vaste, extrêmement dynamique, partout dans le monde, que ce soit dans les vieux pays industrialisés comme dans les jeunes régions en voie d'industrialisation, de manière accélérée.

Méthode

Le but de la troisième intervention à Chongqing était simple. Du moins le pensais-je, avant d'en rédiger les premiers contenus pour la présente publication. Je m'étais donné comme objectif de présenter un panorama de la question des paysages à travers une série de publications de toute discipline, de l'archéologie à la philosophie en passant par la peinture, la géographie, etc. Etant donné la complexité intrinsèque à la question du paysage, étant donné surtout la richesse actuelle des productions portant sur le paysage et après réflexion, le procédé adopté a été celui d'un abécédaire (► **d comme dictionnaire**), constitué de certains mots clés caractérisant les approches multiples des paysages à partir d'un choix de publications récentes, et moins récentes. Tout en étant informatif, ce procédé permet de faire apparaître la fabrique conceptuelle et matérielle, visuelle et livresque, des « paysages ». Outre le fait qu'il peut, en se répétant, être modifié avec le temps en fonction des nouvelles parutions, traductions ou exhumations du passé, outre le fait qu'il a été conçu et envisagé pour un public d'étudiants en général et pas seulement chinois, ce procédé (d'ailleurs de plus en plus adopté par divers éditeurs et auteurs comme on le verra à ► **d comme dictionnaire**) permet, à partir d'un ordre, simple et didactique, une sélection dans un domaine particulièrement complexe en lui-même. Une telle structure, ouverte, est enfin, par nature, évolutive et permet d'intégrer de nouveaux aspects ainsi que de nouvelles productions, qu'il s'agisse de textes ou de projets.

Il ne s'agissait donc pas (et il ne s'agit toujours pas) d'aboutir à une définition ni même à un état des lieux de la question des paysages mais plutôt à chaque fois de « sonder » le sens de l'item retenu en tant que tel en s'appuyant sur une publication et une « image » incarnant cet item ou lui faisant signe. Fondée sur l'histoire et une archéo-généalogie, il s'agit de viser, sinon d'atteindre, ce que j'appellerais un « régime de co-présences » entre les items retenus. Les organiser, en repérer les lignes de force, les formes, les inerties, les reprises, explicites ou non, les déplacements, les charges, tout ce que charrie notre contemporanéité pour en percevoir les reliefs, la mosaïque en mouvement, accessible de manière quasi permanente par internet comme jamais auparavant, ou par déplacement physique comme jamais auparavant également. Contrairement à la « sentence » de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, « ceci (le livre) tuera cela (la cathédrale de pierre) », internet ne semble pas avoir tué le livre, particulièrement dans le champ du design d'espaces. Dans ces domaines, le design a au contraire littéralement explosé même s'il ne touche pas le grand public ni même les étudiants, étant donné le coût, parfois exorbitant, de ces ouvrages, mais surtout en raison de la multitude des productions, quels que soient les mediums utilisés.

En ce qui concerne ce premier essai, la liste avait été, pour Chongqing, d'une quarantaine d'items retenus au départ et d'une soixantaine de publications dont on trouvera en fin d'article la liste bibliographique reprenant la quasi-totalité des sources sur lesquelles nous nous sommes appuyés pour construire notre propos. Les notices ci-dessous requérant, au fur et à mesure de la rédaction, plus d'éléments que je ne le soupçonnais, certaines d'entre elles n'ont pas été rédigées pour la présente publication et d'autres ont dû être supprimées en raison des contraintes de la présente publication. Elles seront progressivement rédigées et disponibles sur le site www.zzac.info/seiwoogangNys

De manière générale, pour les « images », j'ai considéré que les couvertures des livres choisis correspondant aux mots clés pouvait, à elles seules, faire l'objet d'une présentation, sans nécessairement entrer de manière approfondie dans le corpus des images utilisées par l'auteur. Pourquoi ? Pour plusieurs raisons. Le choix d'une image de couverture pour un livre portant sur le paysage n'est pas anodin. Au-delà des aspects commerciaux et des moyens financiers et techniques mis en oeuvre, le choix de l'image de couverture d'un livre portant sur le paysage est non seulement polysémique, il est un symptôme, un signe, un indice. En ce seul sens, déjà, il est digne d'attention et d'analyses. Il l'est d'autant plus si l'on s'efforce, comme on l'a ici tenté, de construire des rapports, de tisser des liens, de suggérer des séries, de repérer des noyaux, un peu à la manière de [Aby Warburg avec son Atlas Mnémosynè](#). Le choix d'une image est aussi une

indication sur un moment de réflexion dans une évolution de la pensée, des sensibilités ou des polémiques éventuelles en cours. Cela apparaît de manière d'autant plus flagrante non pas seulement avec la distance temporelle mais aussi et d'abord en fonction du montage. L'image peut enfin avoir une valeur de manifeste, se situer dans un courant de pensée ou dans le champ d'une discipline, qu'il s'agisse d'histoire, de géographie, d'architecture ou de tout autre approche des paysages.

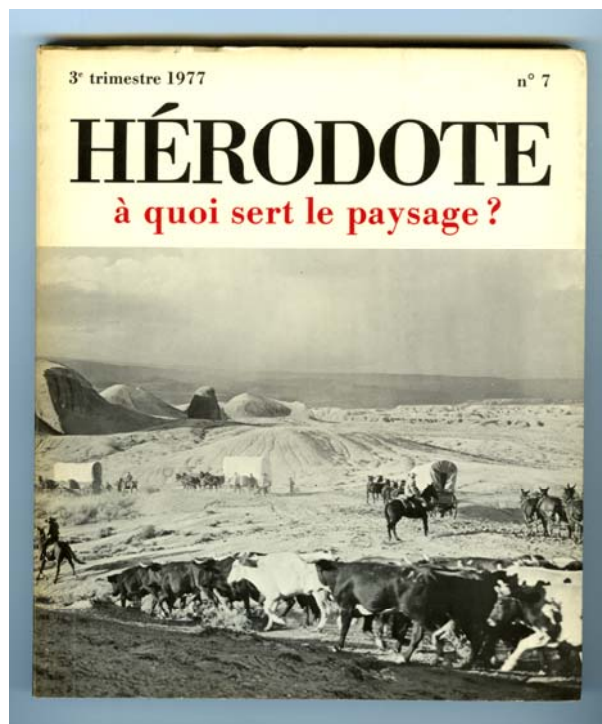
Affiche annonçant la conférence « paysage »



Après avoir très rapidement montré aux personnes et enseignants organisateurs l'ensemble des images et représentations que je comptais présenter, le choix ne s'est pas porté sur une peinture de la Renaissance (► **peinture**) ou une photographie, « sublime », comme celle du Grand Canyon (► **photographie**) par exemple mais, presque immédiatement, sur une des peintures de David Hockney que j'avais sélectionnées, vraisemblablement retenue en raison de ses couleurs vives, de son dynamisme et de sa construction, paradoxale. Le dynamisme saute en effet littéralement aux yeux en raison des couleurs mais aussi en raison du mouvement provoqué par le dessin d'un ruban bleu sinueux qui, plongeant à toute vitesse vers le sol, semble se perdre dans les linéaments qui cartographient et partitionnent tout un territoire. La longue traînée bleue propulse *en même temps* - et c'est là que gît le paradoxe et la force de la représentation -, le regard et le corps en deux directions opposées : vers un point de vue haut d'où le mouvement prend son point de départ et qui est aussi le point de vue du regardeur en même temps qu'il le précipite vers le sol. Il ne s'agit pas d'un point de vue, d'une position, comme si le spectateur était installé au sommet d'une montagne. Non. Hockney a choisi de peindre le paysage comme saisi en plein vol. Il s'agit donc plus d'un instantané fulgurant que le résultat d'une longue contemplation à partir d'un point de vue, haut et fixe. Nous sommes bien là dans un au-delà d'une peinture sublime de type kantien, un sublime tranquille pour le corps en quelque sorte, à la Friedrich et plutôt dans une peinture qui communique avec un sublime technologique, un sublime engagé, risqué, dédalique cependant et non pas icarien. Si le regard du spectateur sent la chute, il glisse et survole le paysage, il ne tombe pas dedans, comme Icare. Dans la

peinture de Breughel, il n'y a pas entraînement du regard, il y a « seulement » une lecture et une identification purement mentale, intellectuelle, symbolique et non pas corporelle, physique. La force de la toile de Hockney - et sa profonde pertinence, contemporaine, est d'entraîner le corps du spectateur dans un vol, voire même un « sur-vol », et un possible atterrissage dans le paysage.

Deux portails d'entrée



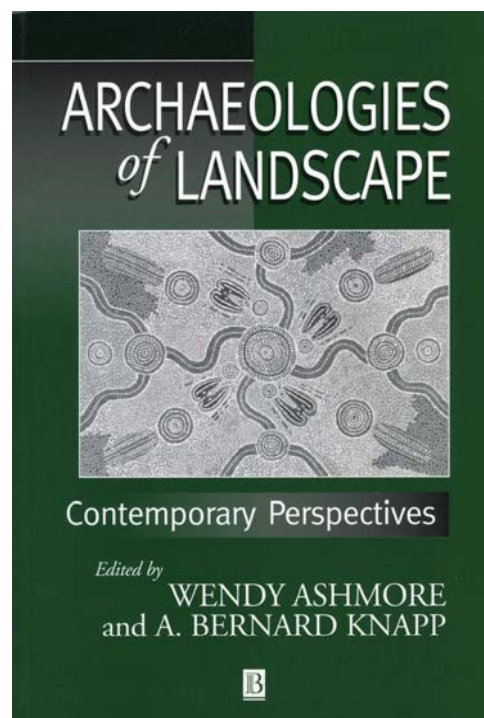
Avant d'entrer dans le corpus des mots clés, deux autres images introduisaient les propos. D'abord la couverture du numéro 7 de la revue *Hérodote*, paru 1977 avec comme titre « A quoi sert le paysage ? » En dessous de ce titre en lui-même, sinon provocateur, du moins décalé par rapport à la manière dont la vulgate intellectuelle considère le paysage puisqu'il met l'accent sur l'action (en général et politique en particulier) et non sur la contemplation, l'image qui servait à « illustrer » la question était elle aussi assez décalée par rapport à l'approche académique des paysages en général. Il s'agissait d'une photographie d'abord et non d'une peinture, et de l'Ouest américain par surcroît et non de l'Europe) : paysage de la prairie, vide, des charriots, quelques « cow boys » à cheval... Bref, une image assez stéréotypée de la conquête de l'Ouest telle que le cinéma, avec ses westerns, a pu en construire les représentations, le mythe et la nostalgie fantasmée. Si j'ai choisi ce numéro de revue, c'est en raison de la pertinence des contenus et des positions historique et géographique défendues - l'action et l'impact politique qui en découlent pour la fabrication des paysages -, mais aussi en raison du choix de l'image d'appel qui éveille immédiatement le cinéma. A ce propos, il est en effet curieux de remarquer un grand écart entre l'omniprésence des paysages au cinéma depuis l'origine (qu'il s'agisse des paysages de la nature « sauvage » ou des paysages urbains) et le peu d'études historiques et théoriques consacrées à ce thème dans le domaine des productions paysagères si on le compare avec la peinture ou les domaines littéraires. La situation en France a certes quelque peu évolué avec la parution de quelques ouvrages mais cela reste finalement assez marginal et semble, malheureusement, rencontrer assez peu d'échos chez les chercheurs

La deuxième « image » introductive est la page de couverture d'un (petit) livre récent, sans images (!), *Landscape + 100 words to inhabit it*, dirigé par Daniela Colafranceschi, publié en anglais par Gili, éditeur barcelonais, spécialisé et dynamique, dans les domaines de l'architecture et de l'espace en général. Ce livre comporte 100 mots clés dont les textes, relativement courts, ont été rédigés par divers contributeurs européens. Cette parution poursuit un mouvement général de publications de dictionnaires, lexiques,

vocabulaire, « Readers » et autres « Companion », entamé depuis une quinzaine d'années et témoignant ainsi à la fois de la vitalité de la production en même que de la nécessité de répondre à des besoins croissants, pour les enseignants, les étudiants et les professionnels en général, sans que, semble-t-il, ces productions ne réussissent à toucher un plus large public, y compris du côté des autres disciplines. L'on aura compris que c'est dans cette perspective que nous avons inscrit notre propre contribution, à cette différence près qu'il s'agit d'un travail beaucoup plus modeste, individuel et non pas collectif, et sinon plus subjectif, du moins cherchant à tracer un chemin dans la forêt grandissante des publications sur le paysage.

LETTRE A comme @rchéologie @rchitecture @rchives @rts @tlas @ ...

@rchéologie



La lettre, au sens de l'écriture alphabétique, et l'esprit de la lettre, c'est-à-dire le sens, font bien les choses, du moins quand on fonde l'écriture sur l'alphabet. Ce survol, qui commence comme il se doit par la lettre @, j'ai en effet choisi de l'exemplifier par un champ disciplinaire qui, s'il est récent, n'en est pas moins fondamental et premier même si le fondement se révèle abyssal, sans fond, *Ab-Grund* ou *Grundlos* et non *Ur-Grund*. Je veux parler de l'archéologie des paysages qui creuse le fil du temps et de l'espace de plus en plus profondément. Elle a été générée par des recherches pionnières liées à la ► photographie aérienne. Il me semblait intéressant d'attirer d'emblée l'attention du public sur cette dimension archéologique du paysage. L'archéologie inscrit d'emblée le paysage dans la matérialité, le temps long, les traces, dans une sorte d'intrigue quasi policière pour le chercheur et pour le regard en général puisqu'elle traque les traces, essaie de les lire, de les pister, d'en découvrir le sens. L'archéologie est donc un acte foncièrement herméneutique – une volonté de lire, parfois à tout prix –, qui connaît des découvertes, éprouve des limites et ses dangers. En France, ce sont les travaux d'une équipe groupée autour de quelques noms comme Gérard Chouquer et, avant lui, Robert Agache qui font autorité. Si les recherches de R. Agache ont porté sur les villas et cadastres gallo-romains, ceux de Chouquer portent sur les cadastres romains. Au-delà du caractère extrêmement technique et spécialisé de ces recherches, comme cette image de l'interprétation d'un cliché de la RAF datant de 1945 vu comme une vision « extraordinaire » de l'imbrication des tracés –, quelqu'un comme Chouquer met le doigt sur des enjeux visuels, plastiques et culturels généraux. Je n'en veux pour preuve que cette seule citation, exemplaire : « Comment penser les paysages ? Et en quoi l'analyse morpho-historique peut-elle contribuer à cette réflexion ? L'analyse morphologique des terroirs a souffert de n'avoir pas été théorisée. Cette situation a sérieusement hypothéqué les résultats des recherches.

On analysait les cartes topographiques, les photographies aériennes, les plans cadastraux sans méthodologie, sans tenir compte des niveaux de conceptualisation, sans connaître les acquis des écoles morphologistes qui, des arts plastiques à la géographie agraire, du Bauhaus aux actuelles écoles d'architecture, ont progressivement dessiné les contours d'une science de la forme. Personnellement, les cours de Paul Klee m'ont été infiniment plus utiles pour déchiffrer un paysage que bon nombre d'articles de photo-interprétation »². Deux pistes sont à suivre à partir de là, la photographie aérienne comme décryptage des agissements humains d'une part, le landart/earthworks et les arts plastiques comme simulacre nous alertant sur ces agissements, d'autre part. L'archéologie des paysages se révèle ainsi une voie royale plongeant dans les structures profondes, enfouies mais agissantes, de manière inconsciente la plupart du temps, des transformations de ce qui fut, à un moment donné, une surface terrestre. Ces couches enfouies le sont cependant de moins en moins, elles sont de plus en plus exhumées des dessous de la terre dont on dresse ainsi les cartes qui participent, de manière explicite, au « travail » d'une conscience historique partagée entre l'attraction inépuisable exercée par les traces et la volonté de se projeter dans le futur d'autre part, où semble se manifester une volonté « supérieure », une pulsion qui semble irrépressible, de rendre lisible et visible à tout prix notre présence au monde. Avec la prise en compte de la dimension archéologique, on pourrait reprendre la phrase éponyme de Jacques Derrida, « il n'y a pas de hors texte » et dire « il n'y a pas de hors paysage »... Paysage est ainsi l'un des noms donnés à cela qui nous confronte sans cesse aux limites : le Grand Dehors. On entend alors paysage comme cette énigme évoquée par Rilke : « Celui qui aurait à écrire l'histoire du paysage se trouverait tout d'abord livré, sans secours, à des impressions étrangères, lointaines, insaisissables. Nous avons l'habitude de compter avec les formes, et le paysage n'a pas de forme : nous avons l'habitude d'interpréter les mouvements comme des actes de volonté ; et le paysage ne veut rien lorsqu'il se meut. Les eaux coulent et en elles vacillent et vibrent les images des choses. Et dans le vent qui bruit, dans les cimes des vieux arbres, les jeunes forêts croissent dans un avenir que nous ne vivons pas. Cette présence énigmatique « suffit », dit encore Rilke, citant Maeterlinck, elle échappe à tout progrès. »³ Le paysage est, fondamentalement, une *Stimmung*, un « climat »... (► philosophie)

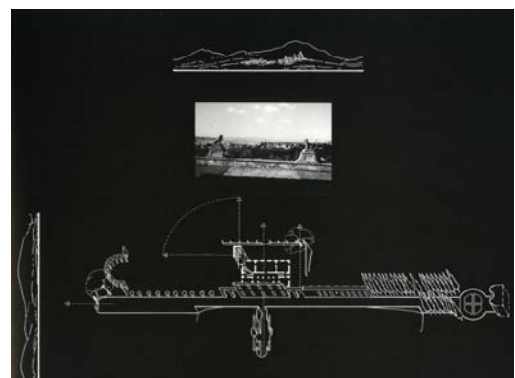
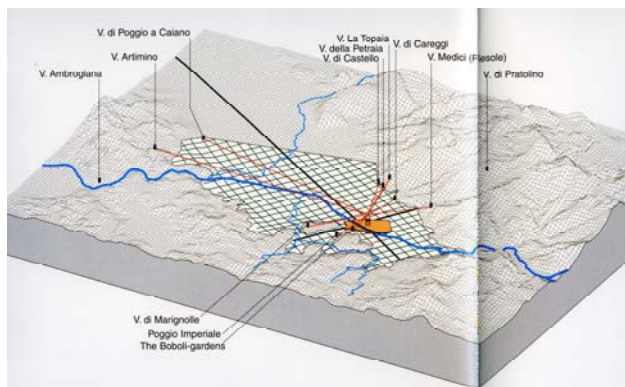
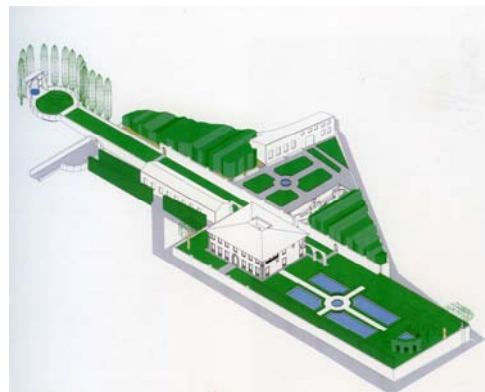
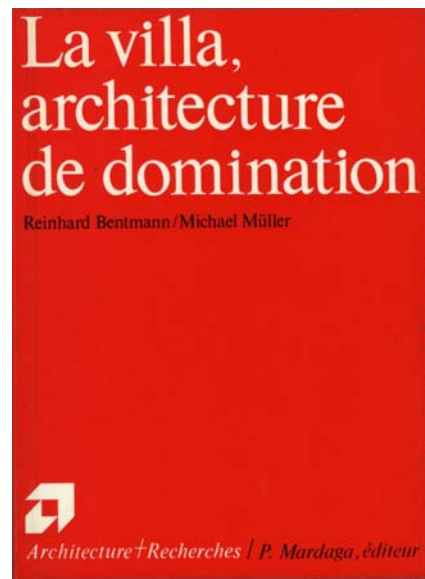
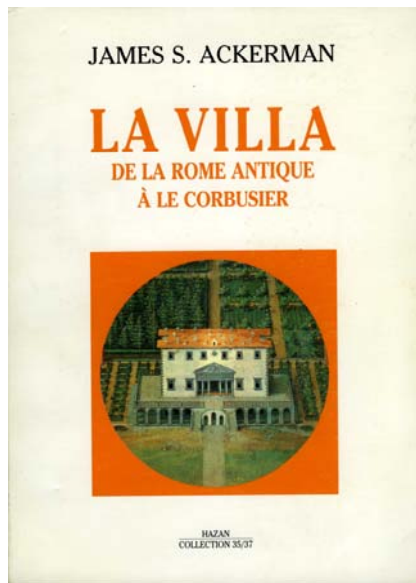
@rchitecture

Entendons ici par architecture les relations ou, mieux, les polarités qui s'instituent selon un imaginaire social-historique, une architecture au sens étroit de bâtiment, le jardin qui l'accompagne (ou non) et le grand dehors qu'est le paysage. Dans la tradition occidentale, la structure de la villa dans l'histoire du design en Europe est sans doute la structure la plus profonde, celle qui traverse 2000 ans d'histoire, comme assemblage entre site, architecture, jardin, et du coup, un paysage construit et perçu. Car il s'agit bien d'une action effective, de la transformation d'un territoire au « profit » d'une image. Le titre de l'ouvrage de James A. Ackerman, *La villa de la Rome antique à Le Corbusier*, indique bien le parti de l'analyse - la structure de la villa - mais en laissant dans l'ombre, cependant, le fait que l'ouvrage « couvre » plus que la villa, il montre l'articulation avec l'art des jardins et le rapport au paysage. La perception et la construction esthétiques ont aussi un prix, un coût social et économique, un coût en termes économiques et géographiques comme le montre l'ouvrage, marxiste, *La villa, une architecture de la domination*, une domination économique qui produit une valeur symbolique. Il est sans doute banal de le dire mais il faut cependant le souligner. Si l'on sait que la position spatiale de la villa et des jardins qui l'accompagnent dans le territoire est névralgique, autre chose est de le montrer et de le démontrer. L'ouvrage de Steenbergen et Reh marque, de ce point vue, un grand tournant dans les études consacrées au jardin dans son territoire, un tournant également dans les modes de représentation, notamment les axonométries déformées qui permettent de rendre compte de l'expérience spatiale in situ, outre les outils classiques de la représentation comme les plans et l'élévation, l'usage systématique de la coupe et des blocs diagrammes qui les accompagnent, sans laquelle on ne peut pas comprendre grand-chose à l'architecture et au paysage, la photographie aérienne enfin, photos commandées à un paysagiste hollandais, Piet van Bolhuis. On est

² Gérard Chouquer, « Que reste-t-il de 3000 ans de création paysagère ? », *Etudes rurales*, n°121-124, 1992, p. 52. Son dernier ouvrage est *Quels scénarios pour l'histoire du paysage ? Orientations de recherche pour l'archéogéographie*, préface de Bruno Latour, Coimbra-Porto, 2007, 408 p.

³ Rainer Maria Rilke, « Worpsswede » (1902) dans *Œuvres 1. Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, traduction de Maurice Betz, Editions du Seuil, 1966, p. 374.

infiniment loin de ► la photographie aérienne léchée, séductrice, et, finalement, mensongère et néocoloniale d'un Arthus-Bertrand.



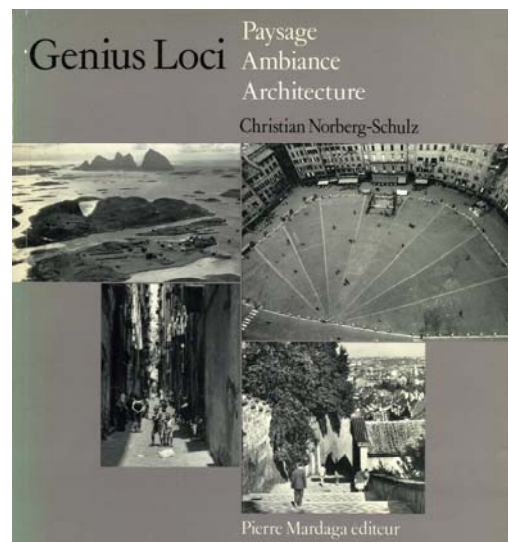
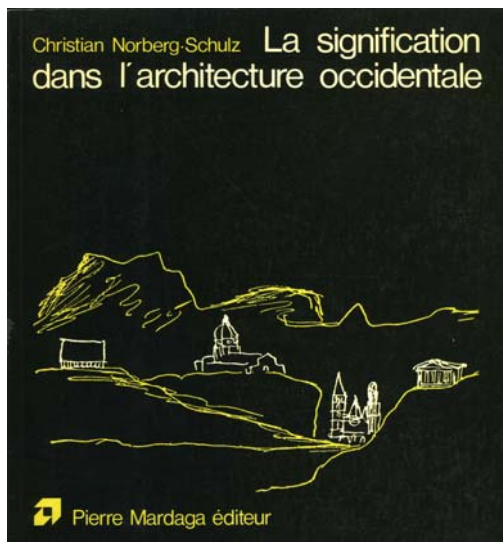
Comme exemple de villa (et ce fut le seul), en connexion étroite avec l'histoire du paysage comme donation d'une forme à un territoire (► **Gregotti**), j'ai montré différentes représentations qui montraient

comment « fonctionnait » le dispositif de la villa, en l'occurrence la villa Gamberaia, véritable plateau tendu comme un arc sur l'une des collines surplombant Florence. L'éclairage sur un seul exemple permettait cependant de montrer les différentes modes de représentations nécessaires au déploiement de l'analyse d'un paysage et donc d'un projet. D'abord une photographie aérienne, cette image étant devenue aujourd'hui quasi incontournable dans l'approche paysagère, encore faut-il qu'elle soit analytique (comme dans l'ouvrage de Steenbergen et Reh dont les photographies, commandées par les auteurs de l'ouvrage, ont été prises par un photographe qui était en même temps paysagiste, Piet van Bolhuis, et non pas « affective » ou ornementale comme cela se voit trop souvent. Un bloc diagramme ensuite qui montrait la géomorphologie du site de Florence avec la représentation de la centuriation romaine (le *cardo/decumanus*) mais aussi la position des villas florentines construites sur les collines, d'où l'on pouvait, et d'où l'on peut toujours, voir le dôme de Brunelleschi. Cette seule représentation démontrait à elle seule l'objet de l'ouvrage analytique affirmant que la villa est une architecture de la domination., la donation d'une classe au pouvoir qui modèle le territoire réel en même temps que les regards, tout à la fois matériellement. Une politique des territoires se voit donc pour ainsi dire à l'œil nu. Deux dessins schématiques enfin complétaient cette présentation de la villa Gamberaia, le premier montrait l'orientation de la villa par rapport à la vue de Florence et donc à l'histoire humaine d'une part, par rapport au coucher du soleil d'autre part et donc par rapport à la nature et au « cosmos ». Bref, la villa se donne comme un observatoire, théâtralisé (► **terrasses et théâtre**). en tant que tel mais aussi au-dedans de lui-même puisque le deuxième dessin (de même que de très nombreuses photographies généralement les plus diffusées) montrent le théâtre de verdure clôturant le jardin vers l'ouest, au dedans de lui-même en même temps qu'à travers des fenêtres, semblables aux arcades de la peinture perspectiviste de Van Eyck. On peut également voir se combiner le skyline de la ville qui épouse la ligne d'horizon des collines de Florence, épousailles qui sont tout l'objet des études et analyses de Norberg-Schultz ou de Gregotti.



J'ai mentionné deux ouvrages pionniers contemporains et qui restent des références fondatrices, le premier de l'architecte italien Vittorio Gregotti, le second est Christian Norberg-Schulz avec *La Signification de l'architecture occidentale*, d'ailleurs traduit en chinois. Si l'ouvrage de Gregotti s'appuie sur les travaux du philosophe italien Rosario Assunto : « Comment notre perception du paysage devient-elle perception esthétique ? Comment, en d'autres termes, acquiert-on la conscience de la qualité figurale du paysage ? Essentiellement de deux façons. D'une façon directe et mythique, chaque fois qu'un groupe social choisit un site comme lieu symbolique (...). La valeur rend visible l'environnement géographique tout entier. D'une façon indirecte, par les témoignages techniques, lorsqu'on extrait des fragments de paysage de leur contexte en les transmettant par le moyen d'un outillage particulier, en les chargeant d'une quasi-objectivité qui les fait reconnaître comme figure » (Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecte* (1966), L'Équerre, 1982, p. 49-50). L'intérêt de l'ouvrage de Norberg-Schulz résulte d'abord de l'ampleur de son enquête, des pyramides à Le Corbusier. De manière classique, le bâtiment choisi et analysé incarne les grands moments de l'histoire de l'architecture. Mais l'intérêt de l'ouvrage réside avant tout dans son mode de lecture, de type phénoménologique et contextuel qui situe le projet dans son environnement physique et son milieu culturel, dans sa plasticité phénoménologique, qui implique tout autant la « facture » de l'ouvrage que le parcours —la « promenade architecturale» — et la perception émanant du « lecteur » du site. J'ai signalé

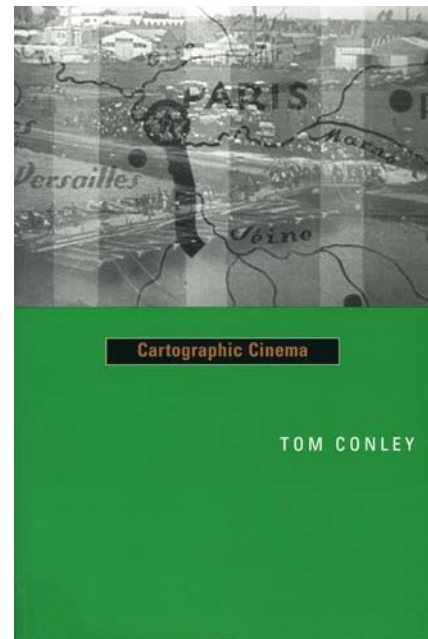
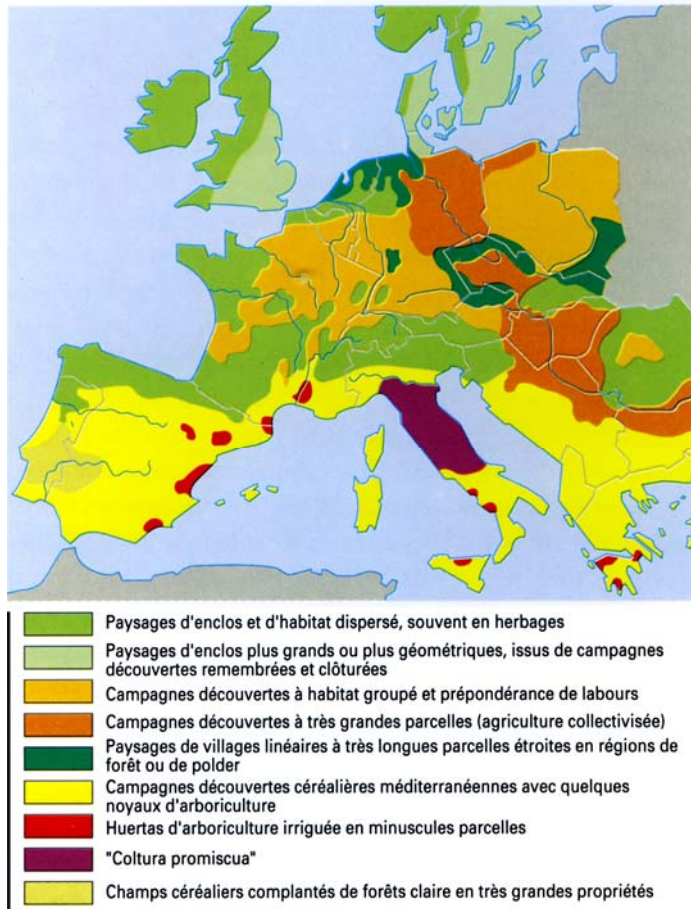
enfin un autre ouvrage de Norberg-Schulz, *Genius Loci. Passage, ambiance, architecture*, également traduit en chinois, en raison de la formule même le « *genius loci* », terme d'origine latine promis à une fortune considérable, jusqu'à aujourd'hui. Je l'ai choisi aussi en raison de la couverture. Celle-ci montre en effet quatre types de « génie du lieu » : un paysage de rivage avec sable, rocher et eau, une vue aérienne de la place de Sienne, ce qui renvoie directement à l'importance du concept de place publique et à l'histoire des paysages puisque la fresque de Lorenzetti se trouve à la Pinacothèque donnant sur la place, une ruelle d'une ville italienne du Sud avec des linges qui pendent et qui sèchent, ce qui montre l'importance du vernaculaire, des escaliers enfin avec des personnes qui les descendent, ce qui est une allusion directe au piéton, à l'échelle, à l'assemblage judicieux et « pratique » des matériaux et des usages.



Lettre C comme cartes cinéma collage...

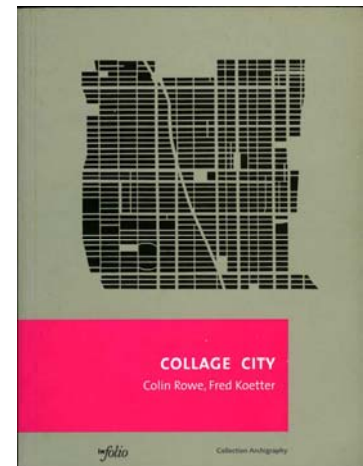
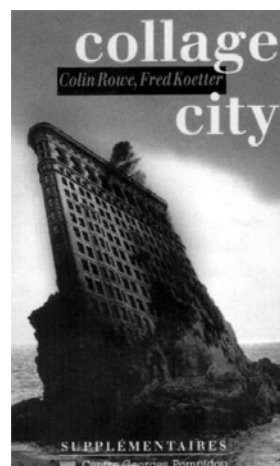
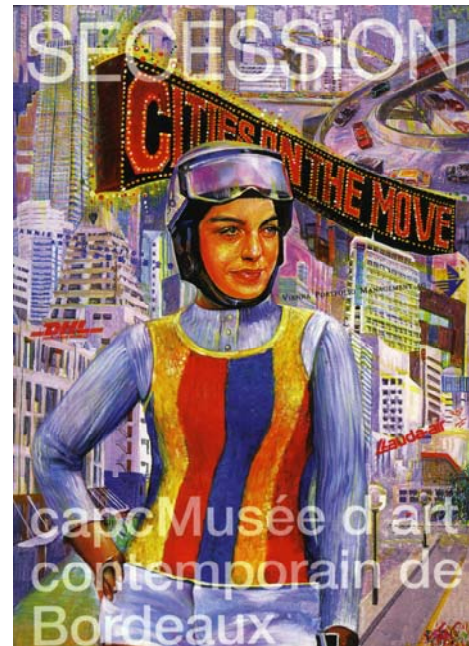
Malgré l'importance et l'énormité du thème de la carte, et même si le thème de la carte a fait l'objet de très nombreux ouvrages et d'une production aujourd'hui démultipliée en raison de nouvelles technologies, de nouvelles pratiques et de nouveaux enjeux, notamment et comme toujours, militaires, j'ai choisi de n'en montrer qu'une seule, extraite d'un *Atlas* publié en sous la direction du géographe français Roger Brunet. Cette carte d'Europe, du Portugal à l'Oural, montre la typologie des paysages ruraux traditionnels de l'Europe avec ses grands ensembles comme les plaines céréalières, sa diversité et ses spécificités (par exemple le bocage français). C'est, de manière particulièrement visible qu'apparaît la structure remarquable de la *coltura promiscua* qui n'existe de manière conséquente qu'en Italie. Cette surface qui court de Rome à la plaine du Pô est à mettre en relation avec la représentativité politique de cette couche de petits producteurs italiens dont les produits restent fabriqués de manière artisanale, avec une haute valeur ajoutée, participant ainsi d'une très longue tradition. Il y a ainsi une relation directe, assez peu analysée d'ailleurs, entre les qualités des sols, la qualité des outils de fabrication de ces produits, leur caractère de développement durable et les plaisirs de la table et de la cuisine avec des produits frais, de très bonne qualité, savoureux.. Dans un monde en voie d'urbanisation accélérée et particulièrement en Chine, il est important d'indiquer et de rappeler l'importance et la réalité économique de l'agriculture. Outre la carte comme représentation, l'agriculture constitue, avec l'archéologie, une strate fondamentale de la fabrique et des transformations des paysages contemporains, avec ses implications politiques concrètes.

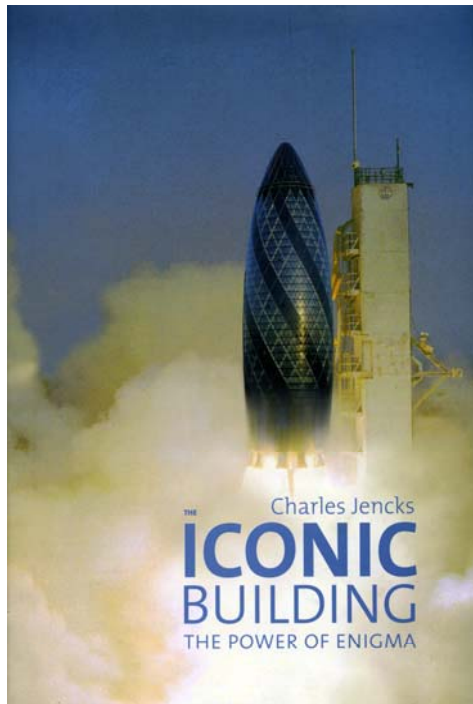
PAYSAGES RURAUX TRADITIONNELS DE L'EUROPE



Pour le cinéma, stricto sensu, j'ai choisi d'indiquer, de manière décalée, un ouvrage américain, récent, d'un professeur américain de littérature française, Tom Conley, ouvrage consacré à l'usage de la carte dans le cinéma de la Nouvelle vague en France. Il s'agissait là d'une manière de continuer le fil du déroulé du cinéma mais plus encore d'indiquer la force de l'imaginaire urbain en prise avec les tensions, destructrices et créatrices, que l'histoire suscite entre ce qui apparaît comme patrimoine ou tradition, et ce qui apparaît ou se définit comme modernité, volontaire ou subie. Comme les photos d'Eugène Atget, la nouvelle vague participe et témoigne, après coup, des transformations de la ville, par différence d'avec le temps long de l'agriculture ou de certaines structures spatiales comme les infrastructures routières. Suivaient donc, dans le montage proposé, plusieurs représentations de la « Grosse Stadt », thème de la modernité s'il en est, avec les peintures de Otto Hunt et de Otto Dix, le film *Metropolis* de Fritz Lang, et le célèbre collage, du même nom, de Paul Citroën, qui date de 1923. Une représentation analogue est utilisée dans un des volumes consacrés à *Cities on the Move*, publié ici par le Capc de Bordeaux, mais qui participait d'une grande opération de diverses manifestations artistiques dans toute une série de villes du Sud Est asiatique. Avec une énorme différence cependant d'avec celle de Citroën. C'est que la grande ville, vide de personnes mais tout entière emplie de machines et de structures, cette grande ville est devenue décor dans la mesure où, de manière classique, à la manière de certaines peintures de la Renaissance, un personnage vient sur le devant de la scène, peuplant et habitant cette métropole supposée avoir écrasé et aliéné l'individu sous son gigantisme. On peut donc penser que le véritable acteur de cette « Grosse Stadt » asiatique est ce personnage, ici en l'occurrence une jeune femme, souriante, tranquille, avec un casque relevé sur le front, en tenue de sport, motocycliste, moderne, travaillant et se déplaçant à l'aise dans cette « gigantitude ». Le titre donné à ce volume, *Sécession*, est de plus une allusion directe à la Vienne européenne du début du XX^{ème} siècle, en art. Ici, la rupture concerne, en plus, explicitement l'histoire de la ville, la forme urbaine devenue collage permanent et quotidien. J'ai donc, pour clôturer cette séquence de manière théorique, signalé deux

théoriciens importants des transformations de la Grande Ville liées à l'impact de la modernité, le premier, Colin Rowe avec *Collage City*, le second, Charles Jencks, avec l'un de ses derniers livres, *Iconic Building*.





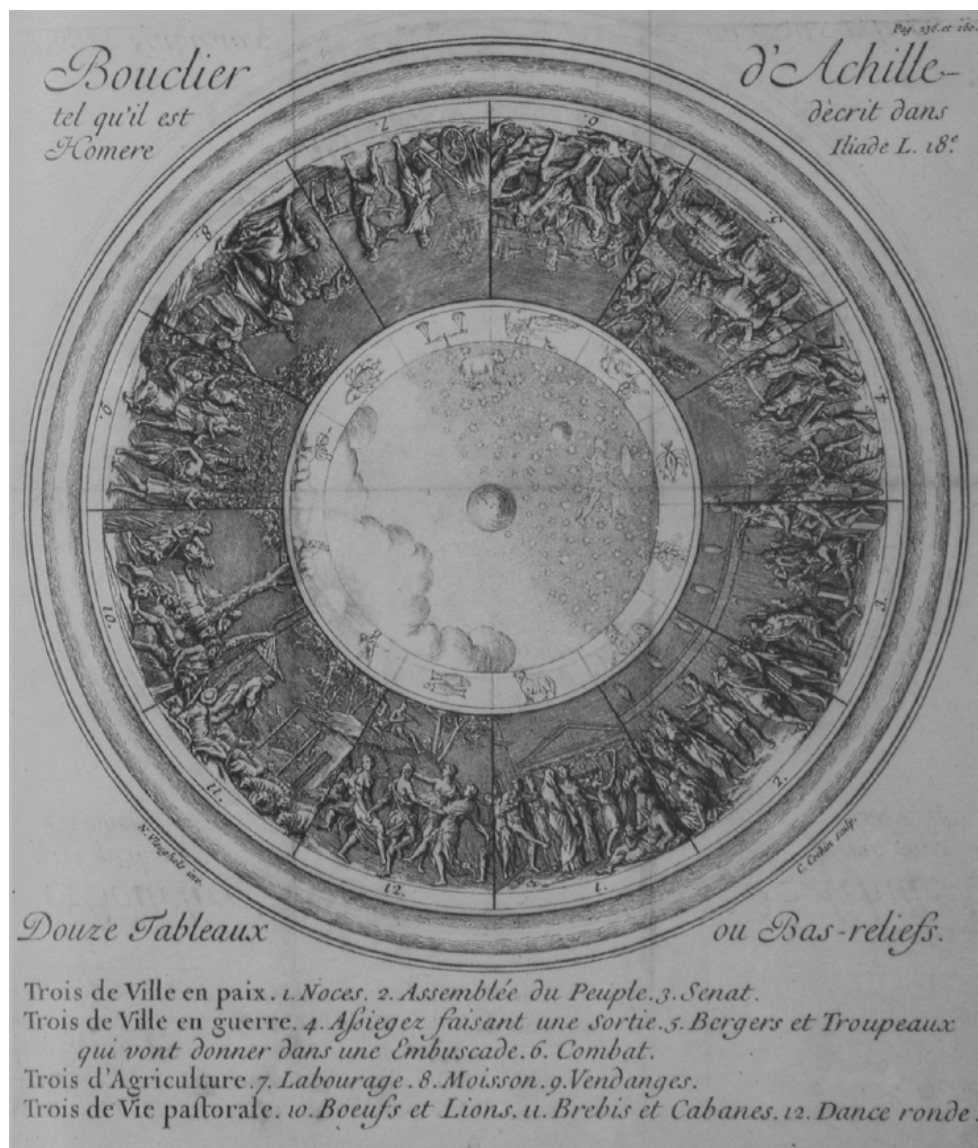
Lettre D comme description, désert, destruction, dictionnaire

Aussi bizarre que cela puisse paraître, j'ai évoqué la question de la description. Pour ce faire, j'ai montré une représentation, datant du XVIII^{ème} siècle, du bouclier d'Achille décrit par Homère dans l'*Iliade*. Pourquoi évoquer ce mot de « description » et pourquoi à partir d'Homère ? Pour de multiples raisons que j'indiquerai brièvement. Décrire c'est peindre, avec les mots, des images, des images mentales, des images rêvées, désirées ou des *realia*, fictifs et mythiques par exemple cet objet crucial qu'est un bouclier pour un guerrier, ou réels le paysage urbain de Paris pour une bourgeoisie dominante et orgueilleuse ou... les Trois Gorges qui participe à la construction d'une identité et d'une fierté nationales reliant un haut lieu du passé (peint, dit et visité) à une performance technique contemporaine (peinte, photographiée, visitée et (un peu) discutée). La description du bouclier constitue le prototype, le modèle originaire de toute la tradition de la description poétique de la tradition occidentale, modèle imité dans de multiples domaines de l'art, modèle théorisé par la critique littéraire d'autre part. On peut, on *doit* tirer des enseignements pour le paysage.

Une autre raison, plus profonde et qui communique précisément avec « l'essence » du paysage en effet, c'est la manière dont le poète opère. La description homérique se caractérise par le fait que le poète ne décrit pas l'objet fini mais l'objet en train d'être fabriqué par le dieu forgeron, Héphaïstos/Vulcain. Cette description renvoie donc à un processus qui débouche sur la contemplation heureuse non pas seulement de l'objet mais de la beauté du travail, une fois celui-ci accompli. Comme un paysan qui, après avoir travaillé tout au long des jours, s'arrête et regarde les champs cultivés. Cette manière de voir les choses est placée comme une sorte de degré zéro dans la théorie de l'artificialisation, qui se réfère au regard de l'urbain qui contemple la campagne depuis le balcon de sa fenêtre, une campagne paysagée qui s'est d'ailleurs progressivement vidée des signes du travail qui l'a produite. Il suffit de penser à l'écart entre Breughel et Cézanne. De plus, celui qui travaille la terre ne la verrait pas en tant que paysage, ce travailleur ne voit pas la beauté des paysages. Le paysan n'a que du pays devant les yeux, pas du paysage qui nécessite une distance, un « détachement » par rapport à la chose même. Sans doute et plus encore. Une autre raison est le contenu forgé par le dieu, qui renvoie, comme on le verra, à la fresque de Lorenzetti (► **peinture**) et plus globalement à la question politique, autrement dit à la conduite des affaires humaines, la « gestion » de la Cité, trop rarement reliée au paysage, du moins en France. Une fois le bouclier terminé, « cerclé » par la limite océane, on peut en effet voir très clairement le déroulement de la vie des hommes sur terre, en quatre tableaux comportant chacun trois scènes. Les villes en guerre, les villes en paix, les travaux et les jours et enfin, dernier moment, la fête pastorale : des jeunes filles dansent en rond dans une prairie, au son

d'un pipeau joué par un pâtre installé à l'ombre d'un arbre. Cette figuration est, à mes yeux, l'incarnation de *Penkuklios paideia*, l'idéal grec de l'éducation et des arts, dans et par l'unité des *technai*⁴. Comme le bouclier est un cercle fermé en dernier lieu par le dieu forgeron pour achever son travail, il y a là, aussi, une conception du temps humain cyclique, conçu comme « éternel retour » ?

Cette conception ainsi que le mode de production de cette conception sont en concordance et en harmonie l'un avec l'autre. Un monde a été « cosmisé » et l'objet qui le dit le fait et cela peut se voir et être dit, avec le « cosmos » tel que le conçoivent les Grecs, comme assemblage d'une beauté ordonnée belle à contempler, cette « définition » s'appliquant aussi bien au cosmos au sens moderne, c'est-à-dire, l'espace, qu'au cosmos au sens d'ornement

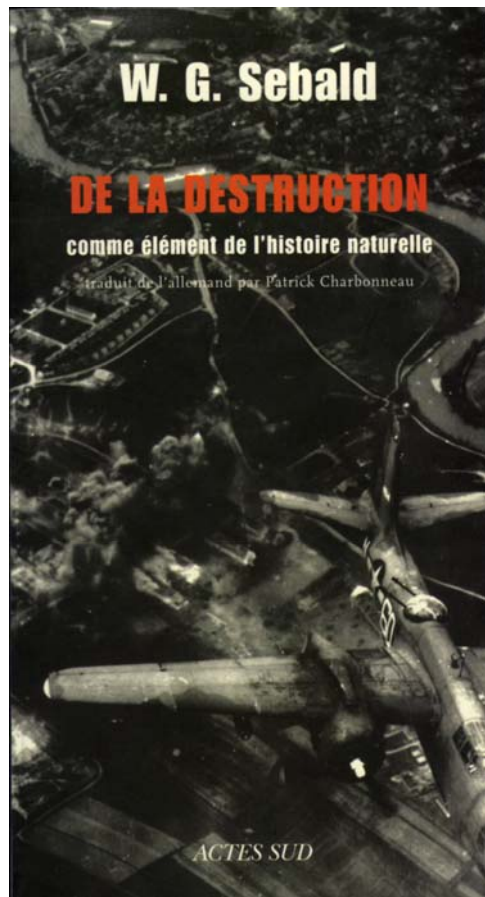


⁴ Voir Ilsetraut Hadot, *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*, nouvelle édition, Paris, Vrin, 2005, 578 p. Pour la « scène primitive » de la prairie fleurie, nous nous permettons de renvoyer au premier chapitre de notre *Jardin exploré*, Editions de l'Imprimeur, 1999.

Désert

Le choix d'un ouvrage sur le désert n'a pas été seulement déterminé par le thème mais aussi et plutôt pour sa présentation graphique. Le livre de Ramon Pratt, Michael Kubo, Irène Hwang, *Desert America. Territory of Paradox* (Actar, 2006) se présente en effet un peu comme un « power point », plus élaboré. Cette manière n'est pas particulièrement originale, dira-t-on. On pourra même ajouter que comparer un livre à un power point est, sinon indécent ou bête, du moins « pauvre » par rapport au travail du designer. Telle n'est pas notre intention, au contraire. Cette remarque permet d'indiquer une perspective clé liée au paysage et à la production de l'espace en général. On ne peut plus en effet, aujourd'hui, et particulièrement depuis SMLXL, séparer le design d'espaces du design graphique comme on l'a indiqué en évoquant la sentence « criminelle » de Victor Hugo et comme on l'a aussi indiqué de manière plus détaillée dans la présentation d'Emscher Park. Là aussi se glisse un enjeu important, la place et le rôle de l'objet « livre », particulièrement lorsqu'il manipule toutes les échelles et modes de représentation, en plus du texte, par rapport à la manière dont nous regardons et vivons les espaces matériels. Pour le dire brièvement, un livre de design d'espaces (« accompagné » ou non » d'un dvd) a instauré - dans une forme et un volume qui, en général, reste classique c'est-à-dire manipulable avec les mains -, un rapport en miroir, complexe et problématique, entre la réalité et ses représentations.

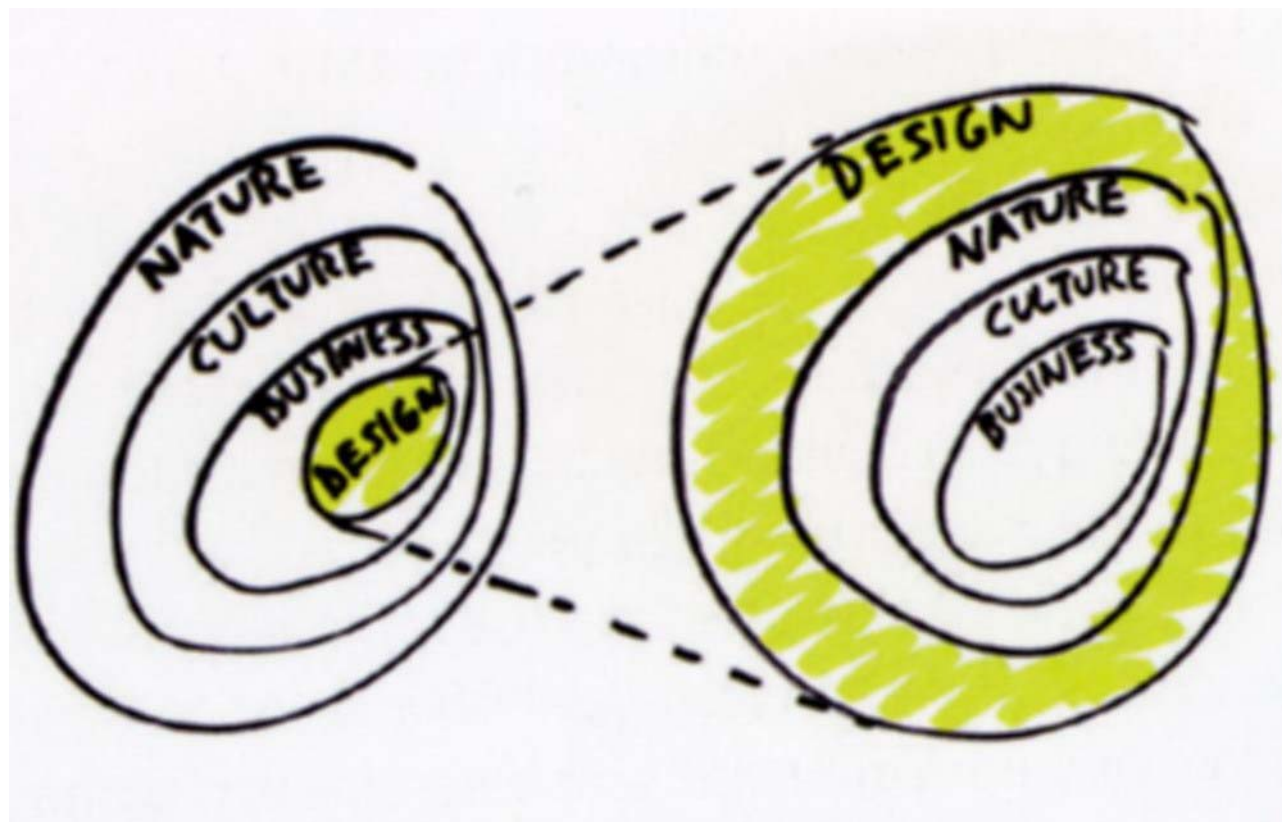




Destruction. Item en cours

Je me borne à donner l'indication suivante. Après l'évocation de l'un des principaux fondements de la culture dans son expression européenne (le bouclier d'Achille), j'ai montré la couverture d'un livre de l'écrivain allemand W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Aviation, photographie, description, responsabilité des écrivains, tels sont quelques-uns des thèmes mis en jeu dans ce livre de Sebald. Point de paysage, dira-t-on mais une destruction totale d'un monde, d'une culture, d'une histoire, tellement violente qu'elle a provoqué un refoulement, une amnésie, analysés par Sebald. Il faudrait à ce propos, se rappeler la thèse de Jan Patocka et en tirer les conséquences pour aujourd'hui : « la première guerre est l'événement décisif de l'histoire du XX^e siècle. C'est elle qui a décidé de son caractère général, qui a démontré que la transformation du monde en un laboratoire actualisant des réserves d'énergie accumulées durant des milliards d'années *devait forcément* se faire par voie de guerre. Elle représente la victoire définitive de la conception de l'étant née au XVII^e siècle avec l'émergence de la science mécanique de la nature et l'élimination de toutes les "conventions" qui faisaient obstacle à cette libération de la force : une transvaluation de toutes les valeurs sous le signe de la force. Pourquoi la transformation énergétique du monde ne peut-elle se faire que par voie de guerre ? Parce que la guerre, l'opposition portée à son paroxysme, est le moyen le plus efficace de libérer rapidement les forces accumulées. Le schisme est un grand moyen que - pour nous exprimer mythologiquement - la Force emploie pour faciliter son passage de la virtualité à l'actualité. L'homme, comme aussi les différents groupes humains, n'est dans ce processus qu'un simple relais.⁵

⁵ Jan Patocka, "Les guerres du XX^e siècle et le XX^e siècle en tant que guerre", dans *Essais hérétiques. Sur la philosophie de l'histoire* (1975), traduit du tchèque par Erika Abrams, préface de Paul Ricoeur, postface de Roman Jakobson, Verdier, 1981, pp. 134

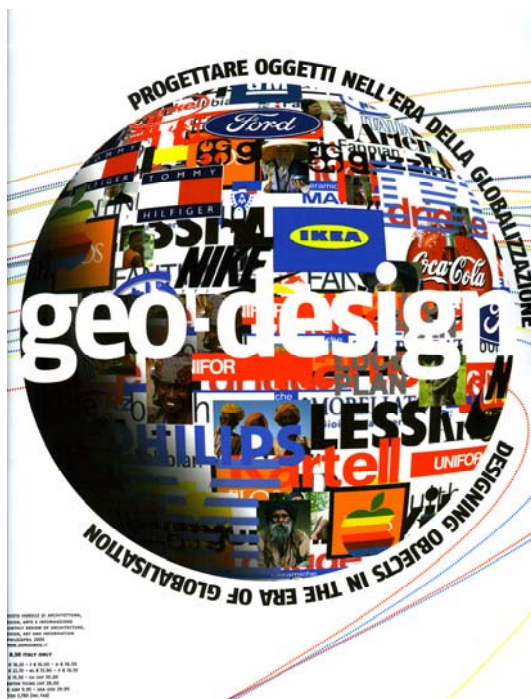


Je n'ai indiqué pour ce terme et ce thème que deux perspectives. D'abord un schéma de Bruce Mau, très simple mais très parlant : deux ensembles de 4 cercles concentriques chacun, que l'on peut lire du centre vers la périphérie, ou de la périphérie vers le centre, plus un lien entre la première « planète » et la deuxième, on verra comment. Car l'ensemble de ces deux ensembles peut se lire comme des planètes doubles. On verra aussi pourquoi et en quel sens on peut employer cette formulation, utilisée pour la première fois, à notre connaissance, pour le monde anthropologique et historique s'entend, par Elias Canetti dans *Masse et puissance* (1960). La première « planète » peut se lire donc depuis le dernier cercle, le plus lointain, le plus large, celui qui englobe les 3 autres, il s'agit de la « nature ». Le deuxième cercle est la culture. Rien que de très normal et basique, anthropologiquement parlant. Avec le troisième cercle, on saute à pieds joints dans un autre monde puisqu'il s'agit de « business ». On peut supposer que Bruce Mau fait l'économie de nombreux cercles pour centrer son dessin sur l'essentiel. Quant au 4^{ème} cercle, le plus étroit, le plus enfermé, celui qui est la raison d'être de cette structure, c'est un autre bond, quoique que plus logique, puisqu'il s'agit du « design ». La réponse à cette formalisation se trouve en fait dans la deuxième « planète », reliée à la première par un cône dessiné en pointillé. Celui-ci part du cercle le plus petit de la première planète, le design, pour s'élargir au maximum et s'installer comme premier cercle, à la place de la nature, dans la première planète. « Notre » première nature serait donc désormais le design qui englobe toutes les autres dimensions, la nature d'abord, la culture ensuite, le business enfin. On peut comprendre l'économie du schéma qui ne fait bouger qu'un seul élément, le design. Mais sans mettre en cause ici la structure, il reste qu'il peut sembler curieux de placer le « business » comme le cercle le plus petit de la deuxième planète dont on aura compris que c'est notre monde d'aujourd'hui et plus encore sans doute, celui de demain. N'y a-t-il pas une liaison intime et de plus en plus forte, précisément, aujourd'hui, entre design et business ? Evidemment, il aurait sans doute été un peu gros et trop facile de placer le

business comme deuxième cercle qui embrasserait la nature et la culture en son sein. Cela correspondrait plus à ce que le monde « est » ou plutôt à ce que certains veulent faire croire qu'il « doit » être.

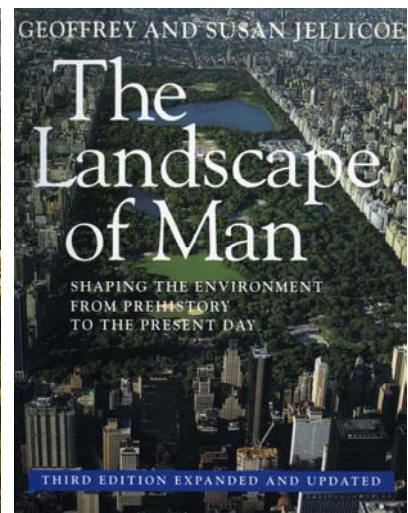
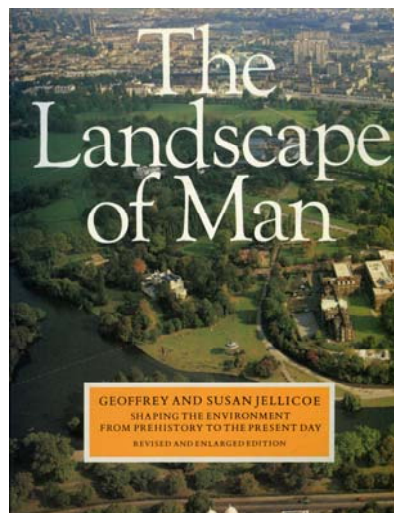
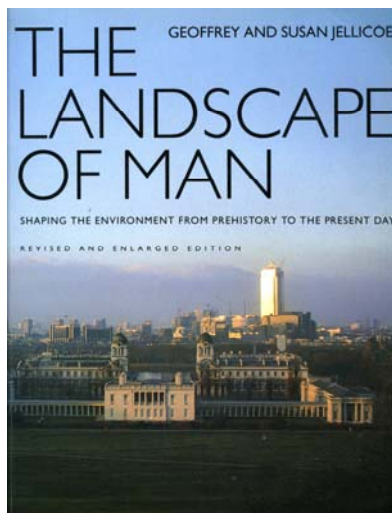
A moins qu'il ne s'agisse d'un autre dessein, plus ambitieux, de la part de Bruce Mau. Le XXIème sera design ou ne sera pas...et les affaires ne sont « que » les affaires, et l'enjeu du design est de faire et de penser les passages entre nature et culture. Interprétation optimiste dira-t-on, ou idéale, ou idéologique, mais crédible car il faut souligner que ce schéma se trouve dans un livre, *Massive Change*, concocté par Bruce Mau, avec un certain nombre de spécialistes engagés, pour avertir et informer les lecteurs sur les changements technologiques majeurs à l'œuvre dans le monde d'aujourd'hui, et sur les possibilités de répondre, par le design, aux enjeux de tous ordres, y compris - et c'est là un point essentiel, sinon le plus important - de « l'Autre côté » de « la » globalisation, sa face cachée, si tant est qu'il est possible de la masquer, autrement dit les exclus, de plus en plus nombreux, produits par cette globalisation. Un des problèmes majeurs qui se pose n'est pas tant l'intégration de ces exclus du système dans le système que la capacité des exclus de transformer le système, non pas tant à leur « profit » que de changer le système dans sa nature, donc de changer « de » système.

De ce point de vue, la deuxième image que j'ai montrée était la couverture d'un numéro de la revue italienne *Domus* consacré au « géodesign », complété en juin 2008 par une exposition sur le même thème, à Turin. On voit une « boule » dont on comprend que c'est la terre, couverte de « logos », tous plus « célèbres » les uns que les autres. Eloge de la superficialité ? Du business ? Image de marque de la globalisation rendue possible par le travail de ces exclus au profit de ceux qui sont déjà nantis ? En partie, sans doute, mais ce numéro de *Domus* met aussi le doigt sur la capacité d'un « design » intelligent qui permet de répondre à des situations de précarités. Eloge de l'imagination donc, de l'invention, de la créativité, du recyclage, toutes notions et attitudes qui sont loin d'être nouvelles et qui, périodiquement, font retour. Encore faut-il ne pas considérer l'avenir de ces réponses comme une sorte de nouvel exotisme pour nantis. C'est là que le concept de masse double de Canetti prend tout son sens. Dans *Masse et puissance*, Canetti parle de trois types de masse double : les hommes et les femmes, les morts et les vivants, les amis et les ennemis, autrement dit la guerre, ajoutons, chaude ou froide, dans la mesure où Canetti écrit son maître ouvrage dans le moment de passage de l'une à l'autre. Notre présent se trouve dans une autre configuration qui pourrait se caractériser par un quatrième type de masse double, les exclus et les nantis, ce qui n'est pas sans rappeler la division marxiste mais aussi les analyses de Negri et de Hardt. C'est, pour nous, dans cette perspective qu'il faut entendre la question du « design »...



Dictionnaire.

Depuis une vingtaine d'années - et cela se précipite -, on a vu fleurir, notamment venant des éditeurs espagnols, hollandais, allemands, toute une série d'ouvrages du type dictionnaires, lexiques, mots clés.... L'un des derniers en date est d'origine hollandaise, d'un spécialiste de l'aménagement des territoires, Meto Vroom avec un *Lexicon*, ouvrage classique qui réussit le tour de force, à mes yeux, de donner un corpus d'images assez neuf sur des sujets déjà très largement visités et balisés. Mais le maître ouvrage vient d'Allemagne, d'un point de vue technique. Quadrilingue - allemand, anglais, espagnol et français -, le *Lexicon. Landschafts- und Stadtplanung* (Ifla/ Springer), publié sous la direction de Klaus-Jürgen Evert donne plus de 10 000 occurrences de termes spécifiques au champ du paysage. Il s'agit d'un outil précieux et unique pour toutes celles et ceux qui « font » les paysages. Dans cette perspective, outre *l'Oxford Companion to Gardens*, j'ai tenu à indiquer le « vieux » classique de Suzanne et Sir Geoffrey Jellicoe, *Landscape of Man*, réédité de multiples fois et qui n'a, toujours pas, été traduit en français. Curieusement peu cité ou plutôt peu utilisé en raison sans doute de son caractère général (trop général pour les spécialistes), ce livre est pourtant un passage quasi obligé pour toute personne s'intéressant à la manière dont les hommes se sont implantés sur la terre. Avec ses nombreuses photos, ses schémas, plans et textes synthétiques, l'enquête de ce livre traverse les époques et les cultures du monde, depuis Stonehenge jusqu'à Le Corbusier. Parmi les multiples éditions et rééditions, j'ai choisi de montrer les couvertures de trois éditions, toutes trois significativement différentes. La première montre un parc anglais aux limites de la ville, la seconde un paysage urbain moderne sinon moderniste, la troisième, Central Park, en vue aérienne, avec les immeubles de New York aux franges du parc. Trois étapes, trois moments d'une certaine manière d'énoncer les rapports entre le parc et la ville, Choisir central Park est un parc urbain au cœur de la Grosse Stadt emblématique du XXème siècle, qui a servi de modèle à toutes les mégalofoles du Sud et de l'Asie, pas de l'Europe. C'est donc dire d'une certaine manière que la grande ville n'existe qu'avec un parc « en son cœur ». Cette conception est-elle encore de mise aujourd'hui ? On peut en douter et poser la question. On peut considérer en effet que ce modèle est plus aujourd'hui une strate parmi d'autres que la réponse à apporter à la fabrique de la ville et des territoires. Que l'on pense aux immenses bidonvilles qui se greffent. Le relais serait plutôt aujourd'hui les golfs pour les classes tout à la fois laborieuses Un autre modèle s'est mis en place



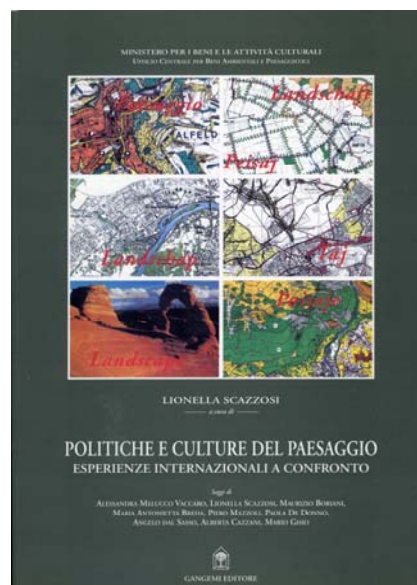
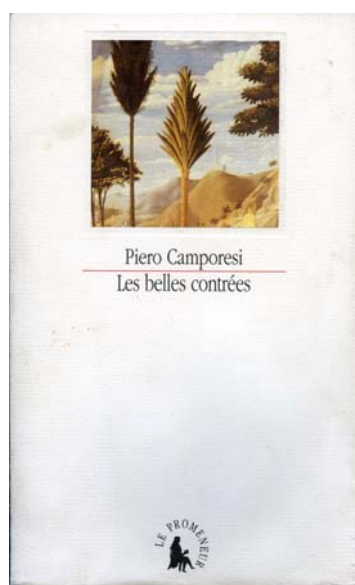
Lettre I comme Italie

Il est sans doute curieux de choisir comme item un pays et un seul, l'Italie. Plusieurs raisons à cela : l'Italie avec la langue latine fut la terre et la langue réceptrices de l'héritage grec, la langue latine a couvert l'ensemble de l'Europe et au-delà, le culte des Antiques à partir de la Renaissance, le Grand Tour, profondément associé à la cristallisation du pittoresque et origine du tourisme. Aujourd'hui, outre l'évidence de la valeur et parfois de la lourdeur des « *Beni Culturali* », l'Italie se caractérise aussi par une grande production intellectuelle remarquable sur le paysage, méconnue et trop peu traduite dans les autres langues. A contrario, les Italiens traduisent beaucoup, notamment les productions françaises, mais aussi allemandes, avec des notions spécifiques ou perdues en français ou en anglais comme « belle nature » ou peu reçues comme « *ambiente* ». Cette dernière notion est extrêmement difficile à cerner et si elle l'est, elle vient plutôt des enquêtes philologiques précises menées par le grand linguiste Léo Spitzer, trop peu fréquenté par celles et ceux qui travaillent sur la question de paysages et leur devenir.⁶ Cette notion d'ambiance semble bien pouvoir porter un avenir et des recherches fructueuses dans la mesure où elle dépasse le visuel pour inclure dans son champ toutes les sensations et notamment le son, élément de plus en plus important des milieux, qu'ils soient logés à la campagne ou dans les grandes conurbations. Même si la notion de paysage sonore est rejetée par certains théoriciens français du paysage, il reste qu'il existe des balises théoriques déjà anciennes comme celle de Murray Schaeffer et des pratiques intéressantes dont une nouvelle revue comme *Sonorités* tente de rendre compte.

Quant à la tradition de la représentation elle est minutieusement étudiée et pratiquée par les architectes qui perpétuent là le « *disegno* » où se noue d'un seul jet le rapport entre *idea* et *ars*, où *ars* est tout à la fois l'art et la « technique », le savoir faire comme le montre, par exemple, le livre de l'historien Paolo Camporesi dans un livre qui montre et démontre les liens profonds entre arts et techniques, par les machines.

Livre remarquable également et sans équivalent, à notre connaissance, dans le domaine, en français, voire même en allemand, que celui dirigé par L. Scamozzi avec la comparaison de 6 pays européens dans l'aménagement des territoires (Allemagne, Angleterre, Espagne, Italie, Pays Bas, Portugal).

Il est enfin intéressant de faire remarquer que la Convention européenne des paysages, signée à Florence en 2000, commence à porter ses fruits, progressivement, dans les pays signataires. Cette convention s'est cristallisée à l'époque avec une exposition (et un catalogue) de photographies, initiée par un groupe fondé par le photographe Luigi Ghirri, l'urbaniste B. Secchi, le photographe William Guerrieri, la *Linea di Confine*. Fondée en 1989, cette association poursuit toujours ses travaux d'archivage et de commande photographique sur les paysages, dans ses transformations et dans sa poétique.



⁶ Outre quelques livres comme *Figura*, on trouvera des traductions de Léo Spitzer dans *Harmonie*, Orléans, 2000 qui proposait certains chapitres du texte portant sur *Stimmung* et *Conférence* n°24, 2007 pour «milieu et ambiance».



Lettre J comme Jardin

Au regard des nombreuses publications qui se sont multipliées sur le jardin depuis une bonne vingtaine d'années, nous n'avons ici repris que deux éléments, le catalogue d'une exposition présentée à Washington en 1982 d'une part et quelques planches extraites du livre de Steenbergen et Reh, déjà cité à la rubrique ►architecture. Le titre du catalogue de Washington, *Gardens on Paper. Prints and Drawings, 1200-1900*, renvoie à une perspective que le jardin cristallise de manière emblématique, étant donné la nature paradoxale du jardin in situ : un lieu, un espace, une oeuvre d'art existent-ils d'abord de manière matérielle ou comme image mentale ? L'anecdote chinoise du « jardin- qui n'existe pas » donne la réponse : le vrai jardin n'est pas matériel, il est texte à partir duquel le lecteur se construit des images, intimes, invisibles pour autrui, souvenirs secrets, images de mémoire, enfouies. C'est là le « secret » de la force de l'art de la mémoire, donner les outils ou les techniques pour fabriquer des images qui permettent du coup de retenir des textes ou des discours. Si nous en avons perdu la technique mais non les textes, et les diagrammes, nous avons vu par contre apparaître tout un courant de recherches sur l'art de la mémoire à la suite des travaux de Frances Yates dans les années 60. (►mémoire).

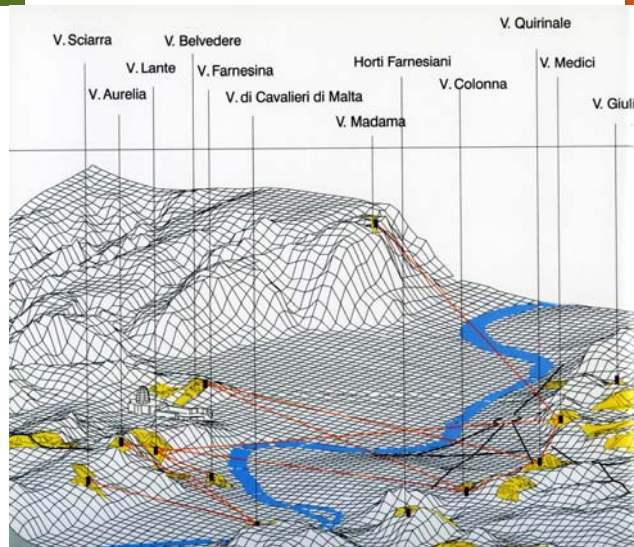
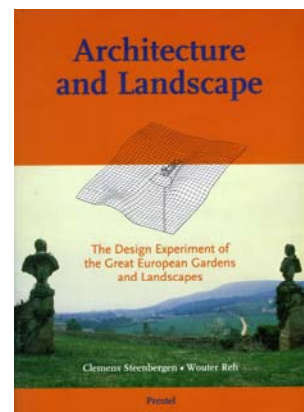
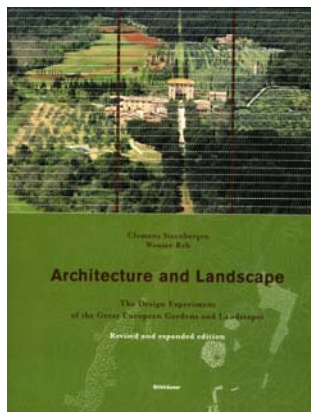
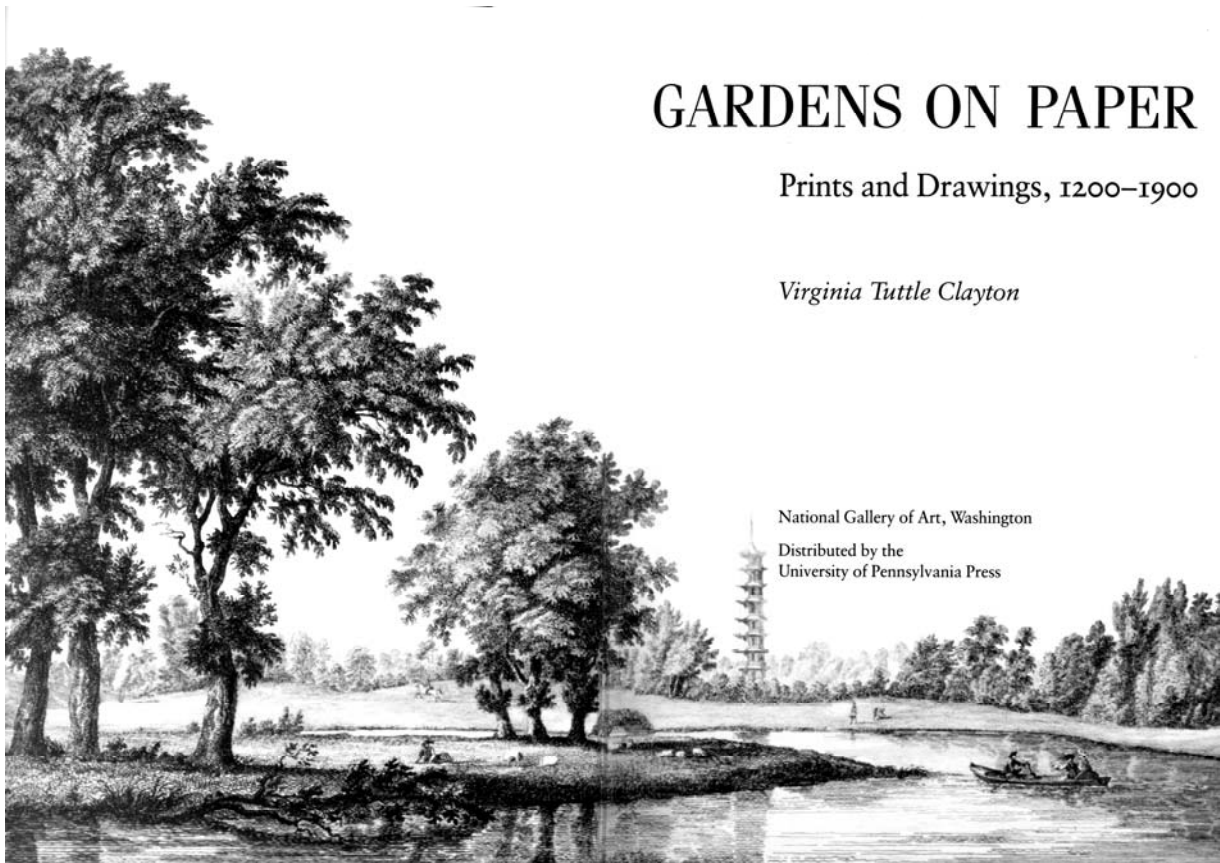
C'est donc sur un autre aspect que l'on peut faire porter l'accent de cet item, à avoir les relations entre mediums (plutôt que relations entre les arts). Une structure - celle de 4 natures - permet d'organiser et de comprendre certains mécanismes de production, de transposition, de passage d'une surface d'inscription à une autre. Cette structure se loge chez Cicéron mais on la retrouve chez Xénophon ou Aristote et, finalement, au-delà du terme et de la structure, dans toute position ou discours explicitant les rapports de l'homme à la nature. La première nature est une nature sans l'homme : *phusis* (grecque), *materia prima* (latine), *wild* ou *wilderness* (américain), *sublime* (européen). La deuxième nature est *alteram naturam*, dit Cicéron, donc littéralement, une "autre" nature, une première nature donc mais altérée, devenue autre. Cette première nature - non édenique - a été travaillée et transformée par la main, les outils et instruments de l'homme. Bref, la deuxième nature est produite par les *technai*, l'artisanat, l'art et les arts, aujourd'hui plus qu'hier.

S'appuyant sur certains textes de la Renaissance, l'historien des jardins J.-D. Hunt a poursuivi, plutôt qu'il ne l'a élargi, l'origine latine pour interpréter le jardin (comme lieu et comme art) comme "troisième nature". C'est là que les choses se compliquent, d'un point de vue historique, culturel, anthropologique, théorique, poétique. Cette troisième nature est un tableau, une scène, une image, une méta-phore qui donne à voir et à lire le passage, la transformation, de la première nature en deuxième nature, qu'elle met en scène, raconte, scénarise, fabule, mythifie, "embellit", selon une multiplicité de formes et de styles. La fonction utilitaire et nécessaire de ce premier temps de transformation, de métamorphose - si l'on recourt à un terme chargé dans l'Antiquité, ou dans la poétique d'un Elias Canetti -, est suspendue, elle apparaît donc en pleine lumière et peut se regarder en train de se faire. Transportée dans une fable, elle devient fabuleuse et ... trompeuse. De beauté utile, la troisième nature fait passer la beauté utile ou appliquée à la beauté libre, ornementale si l'on veut, décorative. L'art des jardins - oubliant l'acte qui le produit à savoir le jardinage ou le logeant dans un acte suranné ou marginal - devient une (pure) représentation, un exercice de réduction, une miniaturisation, une modélisation de ce passage. On comprend la très haute valeur ajoutée (avec ses multiples fantasmes et fétichisations) que peut prendre le jardin (et les arts qui lui sont joints) par rapport à la nature "brute" ou au monde technique et industriel qui transforme cette première nature, qui resteraient encore englués dans le poids et la lourdeur de la matière. Le franchissement de la clôture - in situ, in visu et in actu -, ouvre l'espace du tableau à la terre tout entière, à une fantasmagorie hallucinatoire tout entière peuplée de fantasmes.

Qu'en est-il de la notion de 4ème nature ? Cette expression a été inventée, selon ses propres dires, par Hunt pour désigner le territoire propre du *jardin écrit*, une écriture propre et spécifique au jardin. Cette thèse, ajoute Hunt, n'est pas vraiment nouvelle puisqu'elle remonte aux (fameuses) *Lettres* de Plinie décrivant ses villas et ses jardins à Tuscum et à Ostie. "Pratiquée" sans avoir été théorisée ou nommée « quatrième nature », elle consiste à dire que le texte qui décrit le jardin (in situ et in visu) tend à « transcender » le jardin comme matière et comme image, comme « image matérielle ». Ce faisant, le textuel - le verbal, dit Hunt -, se substitue au visuel. La rhétorique des mots devient donc première. Le jardin décrit écrit le seul vrai jardin, qui devient auto-référentiel. Conformément à la thèse/sentence de Derrida "il n'y a pas de hors texte" et donc qu'il n'y a que des métaphores -, le vrai jardin est moins un texte au sens étroit ou livre que trace, textures, *graphiein*, écriture. Or, en grec, *graphiein* traduit aussi le terme de pittoresque, au sens de déchirure. Il n'y a donc de surface d'inscription que « déchirée », le peint s'originant dans cet acte de commencement comme le dit l'anecdote, fondatrice, entre Apelle et Protogène. Précisons aussi, dans la foulée, que *rough*, le rugueux, qui définit l'une des caractéristiques fondamentales du ► pittoresque historique, tactile aussi bien pour l'œil que pour la main, définit l'esquisse, rapide, crayonnée, pratiquée aujourd'hui par des *rough men*, spécialisés dans la publicité et la communication...

S'appuyant en toute connaissance de cause sur les *realia* de son temps - espaces construits (le jardin public ou *kèpos*) et rites de fertilité (les jardins d'Adonis, *Adonidous kèpous*) -, Platon invente la métaphore des "jardins de l'écriture" (*en grammasi kèpous*). La thèse d'une "réalité" ou d'une vérité autre que celle de la *phusis*, parce qu'elle est transportée par et dans le monde de l'écriture, y est clairement énoncée et revendiquée. Mais il y a plus, qui renvoie à la différence entre écriture (morte, comme la peinture, dit Platon) et parole et mémoire vive, en acte de parole. Dans le premier cas, l'écriture appelle une surface d'inscription, une technologie de l'imprimé et de l'impression, une extériorisation et une spatialisation matérielle de la trace. Dans le deuxième cas, la surface d'impression "est" l'organe d'expression. Le médium est le message. C'est la parole dont la voix est l'organe et le corps parlant et agissant, l'espace ou plutôt l'expérience, c'est-à-dire spatialisation et temporalisation. Cette perspective pose la question des relations entre médiums. C'est dans cet horizon qu'il faut comprendre le passage de la clôture comme une tentative, et plus encore sans doute, comme une tentation, de faire coïncider texte et territoire, où se joue, pour nous, une part de la question d'un ► pittoresque généralisé à l'échelle de la planète et au-delà.

http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_6/Manon/nys.html



T comme tourisme

3 grandes étapes pour planter le tableau.

Un rappel historique, d'abord, le lien entre tourisme et globalisation/colonialisation ensuite, la prégnance des enjeux économiques et culturels enfin pour le présent et plus encore, sans doute, pour le futur, énoncés et parfois dénoncés par des oeuvres et artistes qui se sont emparés de cette nouvelle expérience de la vie quotidienne vécue par des millions de personnes.

Le terme même de tourisme trouve ses origines dans le nom donné aux voyages effectués au XVIII^{ème} siècle par les nobles et notables anglais en Italie, le « Grand Tour ». Le lien avec le ► **pittoresque** est direct dans la mesure où ces Anglais marchent, dessinent, peignent, écrivent, captent de toutes leurs fibres les lieux antiques, avec leurs ruines et tableaux, ramenant au pays natal ces images mémorables qu'ils recréeront de toutes pièces in situ dans leurs jardins et leurs paysages. ont s'origine dans le voyage effectué, une institutionnalisation entre centre/empire et périphéries colonisées, donc une forme de globalisation, enfin, le moment proprement contemporain entre arts, usages du voyage et des lieux, avec un regard, énormément de textes théorisation. Se réalise ainsi le maître et possesseur de la nature mais avec de nouvelles frontières

Il était intéressant, pour un public chinois, de signaler l'implantation du tourisme aux Etats-Unis au début du XIX^{ème} siècle, dans un pays neuf donc, conquérant ses terres intérieures, avec ses hauts lieux et sa sublime nature. C'est ainsi que j'ai montré une carte de 1825 retraçant les parcours remarquables à effectuer depuis Boston, New York ou Montréal jusqu'aux chutes du Niagara, point d'orgue de cet « american picturesque tour », instrument de la construction d'une identité nationale qui se constitue entre 1760 et 1860 avec des écrivains comme Charles Brockden, James Kirke, Parkman, Hawthorne, Poe et enfin Thoreau. Cette identité d'un peuple « en harmonie avec ses paysages » se fabrique aussi au travers de la photographie, de multiples manières, notamment les Survey géologiques entrepris après la guerre de Sécession pour construire les chemins de fer menant au « far west » Mais c'est à une attitude beaucoup plus proche de la vie quotidienne que je me suis attaché en faisant allusion à Platt D. Babbitt (1821-1879), le premier photographe des « chutes du Niagara avec touristes », et ce pendant 20 ans. On voit bien comment le caractère sublime d'une nature sauvage et transcendante devient le décor apprivoisé d'une nature pacifiée pour une nouvelle classe au pouvoir, une classe argentée qui a tout le loisir de se déplacer dans une nature débarrassée de ses populations « primitives », reléguées dans des réserves et transformées en spectacle de foire et aujourd'hui en ethno-musée... La représentation d'un paysage avec figures de touristes atteste la réussite de la pacification d'un territoire, son accessibilité. Les touristes ne sont plus des explorateurs, des conquérants. S'ils prennent des risques, ceux-ci sont très mesurés, ils sont sous haute protection. Le sublime de la nature est devenu pittoresque, il a été digéré.

Ce colonialisme intérieur – l'intérieur des terres autant que l'intérieur des esprits – est corrélatif d'une colonialisation des terres et des âmes étrangères, extérieures à soi, comme le montre une publicité anglaise pour les voyages Cook. On y voit trois sphères, à la même échelle, l'une montrant l'Eurasie, l'autre les deux Amériques, la troisième, en bas de l'image, la Grande Bretagne, les trois globes étant unis et enserrés dans une sorte de filet qui ne se croise et ne se superpose qu'en Grande-Bretagne, témoignant ainsi que le lieu de la globalisation du monde – le Commonwealth - ne pouvait se tisser qu'à partir de la seule Grande-Bretagne. Préfiguration significative de la situation contemporaine, celle-ci appelant cependant d'autres représentations et cartographies (► **cartes**)

Le tourisme connaît une explosion de masse après les années cinquante, tourisme intérieur (France, Japon, Chine) avec un « élargissement » de la classe moyenne de loisirs (Theodore Veblen), liaison avec patrimoine, muséification, gellification, pétrification. Et c'est avec le catalogue d'une exposition récente consacrée au tourisme mondial, présentée pour la première fois dans un musée d'art à Chicago, que se terminait la présentation du tourisme mondial comme expérience de la vie quotidienne contemporaine des nouvelles masses urbanisées, partout dans le monde.

Indications bibliographiques des ouvrages utilisés avec le ou les mots correspondants [►]

- James S. Ackerman, *La villa, de la Rome antique à le Corbusier* (1990), traduit de l'américain, Hazan, collection 35/37 [► villa]
- Wendy Asmhore et A. Bernard Knapp, eds., *Archaeologies of Landscape. Contemporaries Perspectives*, Blackwell,

1999 [► archéologie]

- Reinhard Bentmann et Michael Müller, *La villa, architecture de domination* traduit de l'allemand, Mardaga, 1973 [► villa]
- Luisa Bonesio, *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica geofilosofia*, Arianna Editori, 1997 [géophilosophie, Italie]
- *Cities In Transition*, editor Arie Graafland, guest editor Deborah Hauptmann, 010 Publisher, 2001, [► collage, urbanisme, ville]
- Pierre Brunet, sous la direction de, *L'Atlas de la France rurale*, J.-P. de Monza éditeur, 1992 [► agriculture]
- Paolo Camporesi, *Les belles contrées*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Le Promeneur, 1995 [► Italie]
- Edward S. Casey, *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape*, Univ of Minnesota Press, 2005 [► arts, philosophie]
- Gérard Chouquer et François Favory, *Les paysages de l'Antiquité. Terres et cadastres de l'occident romain*, Errance, 1991 [► archéologie, temps long, trace]
- *Cities On the Move. Secession*, catalogue d'exposition, édité par Hou Hanru et Hans Ulrich Olbrist Capc, Bordeaux, 1997 [► collage, urbanisme]
- Kenneth Clark, *L'art du paysage* (1942), traduit de l'anglais, reprint chez Gérard Montfort, 1988 [► histoire de la peinture européenne]
- Daniela Colafranceschi, ed., *Landscape + 100 Words to Inhabit It*, Gilli, 2007 [► dictionnaire]
- Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minnesota University Press, 2007, [► carte, cinéma]
- Gina Crandell, *Nature Pictorialized. The View in Landscape History*, John Hopkins University Press, 1993 [► histoire, peinture, pittoresque]
- Paolo D'Angelo, *Estica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, 2001 [► Italie, histoire et concepts]
- Datar, *Paysages. Photographies*, Hazan, 1984 [photographie]
- Paul Chombart de Lauwe, sous la direction de, *La découverte aérienne du monde*, Horizons de France, 1948 [► photographie aérienne]
- Philibert de l'Orme, *Traité d'architecture* (1573), reprint chez Mardaga, [► architecture, dessin]
- *Domus*, « Geo-design », n° 891, avril 2006 [► design, développement durable]
- Pierre Donadieu et Michel Périgord, *Clefs pour le paysage*, Géophrys, 2007 [► méthodes]
- Klaus-Jürgen Evert, sous la direction de, *Lexicon. Landschafts- und Stadtplanung*, Ifla/ Springer, 2001, [► dictionnaire, méthodes]
- Caspar D. Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, traduit de l'allemand, Klincksieck, 1983 [► peinture, première traduction française de ces écrits]
- Georg Gerster, *La terre de l'homme. Vues aériennes*, Atlantis, 1974 [► développement durable, photographie aérienne]

- Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture* suivi de *Vingt-quatre projets et réalisations* (1966), traduit de l'italien, avec une préface de Umberto Eco, L'Equerre, 1982 [► architecture]
- Abraham M. Hammacher, *Etre la montagne. Le secret d'une expérience intérieure*, traduit du néerlandais, Editions du cercle d'Art, 2005 [► montagne]
- *Hérodote*, « Qu'est-ce que le paysage ? », n°7, 1977 [► cinéma, politique]
- David Hockney, *Espace/Paysage*, catalogue, exposition Centre George Pompidou, 1999 [► peinture]
- William Hogarth, *L'analyse de la beauté* (1753), introduction, traduction et notes par Olivier Brunet, Nizet, 1963 [► design, ligne, pittoresque]
- Suzan et Geoffrey Jellicoe, *The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*, Thames and Hudson, multiples éditions [► dictionnaire, histoire générale des hauts lieux des établissements humains]
- Charles Jencks, *Iconic Building. The Power of Enigma*, Rizzoli, 2005 [► architecture]
- Rem Koolhaas, *New York Delire*, Chêne, 1974, réédité en [► (grande) ville, histoire, urbanisme]
- Yves Lacoste, fondateur de la revue *Hérodote* en 1976 qui adopte définitivement le sous titre de revue de géopolitique en 1983
 - , *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Maspéro, 1976 [► paysage, politique]
- Christian Leyrit et Bernard Lassus, sous la direction de, *Autoroute et Paysages*, Les Editions du Demi-Cercle, 1994 [► route, autoroute]
- Bernadette Lizet et François de Ravignan, *Comprendre un paysage. Guide pratique de recherche*, Inra, 1987 [► méthodes]
- Beth L. Lueck, *American Writers and the Picturesque Tour. The Search for National Identity 1790-1860*, Garland, 1997 [► littérature, pittoresque, tourisme]
- Bruce Mau, avec Jennifer Leonard et le Institute without Boundaries, *Massive Change*, 2004 [► design, développement durable]
- *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture. City, technology and Society in the Information Age*, collectif, Actar, 1998
- Don Mitchell, *Cultural Geography. A Critical Introduction*, Blackwell, 2000 [► géographie, politique]
- Baker H. Morrow, Asla, *A Dictionary of Landscape Architecture*, University of New Mexico Press, 1987 [► dictionnaire]
- Georges Neuray, *Des paysages. Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?*, Presses universitaires de Gembloux, 1982, [► agriculture, méthodes de lecture, ruralité]
- Christian Norberg-Schultz, *La signification de l'architecture occidentale* (1974), Mardaga, 1977 [► architecture, histoire, philosophie]
 - , *Genius Loci. Paysage. Ambiance. Architecture*, Mardaga, 1981 [► architecture, histoire, philosophie]
- Ramon Pratt, Michael Kubo, Irène Hwang, *Desert America. Territory of Paradox*, Actar, 2006 [► désert]

- Joachim Ritter, *Paysage, fonction de l'esthétique dans la société moderne*, paru en allemand en 1962.
Ce texte a été traduit une première fois en français en 1978 par Gérard Raulet, traduit et édité en italien en par Massimo Venturi Ferriolo en 1994 chez Guerini e Associati, réédité ensuite en français en 1997 aux Editions de l'Imprimeur, dans la traduction de Gérard Raulet augmenté d'un avant-propos de Ph. Nys, de la préface de M. Venturi Ferriolo, de la lettre de Pétrarque *L'Ascension du Mont Ventoux* ainsi que du poème *La promenade* de Schiller [► peinture, philosophie]
- Gabriel Rougerie et Nicolas Beroutchachvili, *Géosystèmes et paysages. Bilan et méthodes*, Armand Colin, coll. U/géographie, 1991 [► bibliographies, géographie, méthodes]
- Colin Rowe et Fred Koetter, *Collage City*, 1ère édition américaine en 1976, 1ère édition française Centre Pompidou en 1993, deuxième édition française, 2006, In Folio [► collage, histoire, ville]
- Rossella Salerno, *Architettura e rappresentazione del paesaggio*, Guerini e Associati, 1995 [► histoire des représentations, Italie]
- John Sallis, *Stone*, Indiana University Press, 1994 [► art, histoire, philosophie]
 - , *Topographies*, Indiana University Press, 2006 [► philosophie, « tourisme »]
- Lionella Scazzosi, editrice, *Politiche e culture del paesaggio. Esperienze internazionale a confronto*, 1999, Gangemi Editore [► aménagement des territoires]
- Simon Schama, *Landscape and Memory*, Alfred Knopf, 1995 [► histoire, mémoire, peinture]
- W.G. Sebald, *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* (1999), traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Actes Sud, 2004 [► aviation, destruction, guerre 40, littérature, photographie et photographie aérienne]
- Robert Smithson : *le paysage entropique, rétrospective 1960-1973*, catalogue de l'exposition de Bruxelles et de Marseille, 1994 [► art, destruction]
- Clemens Steenbergen et Wouter Reh, *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Prestel, 1996, 2^{ème} édition, revue et augmentée parue chez Birkhäuser, 2003 [► histoire, jardin, représentations]
- Rodolphe Töpffer, *Voyage en zigzag*, Hoebeke, 1998 [► dessin, ligne, pittoresque, route, voyage]
- Christopher Tunnard & Boris Pushkarev, *Man-Made America. Chaos or Control ?*, Yale University Press, 1963 [► route]
- Virginia Tuttle Clayton, *Gardens on Paper. Prints and Drawings, 1200-1900*, National Gallery of Art, Washington, 1982 [► jardins]
- Eugenio Turi, *Il paesaggio come teatro. Dal Territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Collana, Biblioteca, 1ère ed. 1998 [► terrasse, théâtre]
- *Universal Experience. Art, Life, and the Tourist Eye*, exposition et catalogue, Chicago, 2004 [► art, tourisme contemporain]
- Meto J. Vroom, *Lexicon of Garden and Landscape architecture*, Birkhäuser, 2006 [► dictionnaire, lexique]