

études
rurales

Études rurales

161-162 | 2002

Le retour du marchand dans la Chine rurale

À propos d'un contresens partiel sur « Pays » et « Paysage » dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger

Gérard Chouquer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/98>

DOI : 10.4000/etudesrurales.98

ISSN : 1777-537X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Pagination : 275-288

Référence électronique

Gérard Chouquer, « À propos d'un contresens partiel sur « Pays » et « Paysage » dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger », *Études rurales* [En ligne], 161-162 | 2002, mis en ligne le 17 juin 2003, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesrurales/98> ; DOI : 10.4000/etudesrurales.98

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

À propos d'un contresens partiel sur « Pays » et « Paysage » dans le *Court Traité du Paysage* d'Alain Roger

Gérard Chouquer

On connaît la phrase désormais fameuse, tirée de l'opuscule édité en 1777 de René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile* :

Le long des grands chemins, et même dans les tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment (dernière phrase du chapitre VI, édition de 1979, p. 55).

L'ouvrage de Girardin a été réédité en 1979, puis en 1992, avec une importante postface de Michel Conan. La phrase en question, très souvent citée, est devenue l'expression d'une dualité entre le « pays » des géographes et des naturalistes et le « paysage » des peintres et des paysagistes. Dans le *Court traité du paysage* d'Alain Roger [1997 : 17]¹, elle a acquis, de ce fait, un statut épistémologique éminent. Sortie de son contexte, la phrase paraît en effet exprimer un parti pris culturaliste en opposant l'ordinaire et le remarquable. C'est sur cette réputation qu'on lui a faite que je souhaite réfléchir.

Le sens de l'opposition pays/paysage

Le propos de Girardin est différent. Il ne vise pas, par cette opposition, à séparer la nature de l'art. C'est, tout au contraire, un amateur de liaison, quelqu'un qui cherche sans cesse le lien entre la nature et la composition, entre le pays et le paysage. Loin de dissocier, de séparer, il réunit, il compose. Son expression clef, c'est « l'ensemble lié »². Son principe -- tel est même le titre de son chapitre III -- c'est « la liaison avec le pays » :

Je vous ai déjà prévenu que le principe fondamental de la nature, ainsi que l'effet pittoresque, consiste dans l'unité de l'ensemble et la liaison des rapports. Ce n'est donc pas assez de vous avoir indiqué votre véritable point d'appui pour la formation de votre plan général, et la manière de le rapporter sur le terrain; je dois vous faire observer encore la nécessité de la liaison avec tous les objets qui, dès qu'ils font partie du même aspect, doivent nécessairement concourir à former l'unité de votre ensemble et la convenance de tous ses rapports [*op. cit.*, éd. de 1979 : 35].

En outre, le fond de son propos est celui-ci, que ne résume pas la phrase initialement citée : pour ne pas faire comme Le Nôtre qui massacrait la nature en assujettissant tout au compas de l'architecte, il faut adopter le point de vue d'un poète ou d'un peintre afin de respecter la vérité et la nature, et de tout lier ensemble. Le premier plan, composé comme un tableau, doit favoriser le lien avec ce qu'on voit de la nature :

Le fameux Le Nôtre, qui fleurissait au dernier siècle, acheva de massacrer la Nature en assujettissant tout au compas de l'Architecte; il ne fallut pas d'autre esprit que celui de tirer des lignes et d'étendre le long d'une règle celles des croisées du bâtiment; aussitôt la plantation suivit le cordeau de la froide symétrie; le terrain fut aplati à grands frais par le niveau de la monotone planimétrie; les arbres furent mutilés de toute manière, les eaux furent enfermées entre quatre murailles; la vue fut emprisonnée par de tristes massifs; et l'aspect de la maison fut circonscrit dans un plat parterre découpé comme un échiquier, où le bariolage de sables de toutes couleurs ne faisait qu'éblouir et fatiguer les yeux : aussi la porte la plus voisine pour sortir de ce triste lieu fut-elle bientôt le chemin le plus fréquenté [*ibid.* : 12].

La rhétorique de Girardin consiste à laisser entendre que ce qui artificialise le plus le rapport à la nature c'est bien la géométrie du jardin classique, alors qu'il faut composer le paysage en imitant la nature, sans la géométriser. C'est d'ailleurs, sur le fond, une rhétorique discutable car le parti pris d'artificialisation n'est pas moins présent chez Girardin que chez Le Nôtre. Mais c'est une rhétorique exigeante sur la question du respect de la Nature. Et, dès l'avis de l'éditeur, le lecteur est prévenu :

Le moment où, à force de s'en écarter, ce qu'il y a de plus nouveau pour eux C'EST LA NATURE, est le moment de les y ramener, en les conduisant à en connaître, et à en sentir tous les charmes [*ibid.* : 9 ; capitales de l'auteur].

Autrement dit, c'est la symétrie qui est paresse et vanité (chap. I) parce qu'on n'assujettit pas la nature à sa maison, et qu'il faut faire l'inverse : assujettir sa maison à la nature. D'où l'importance de ne pas enclorre, de ne pas faire comme dans un jardin : La condition expresse de ce genre est précisément qu'il ne paraisse ni clôture, ni jardin; car tout arrangement affecté ne peut produire que l'effet d'un plan géométrique... [*ibid.* : 17]

On comprend que l'opposition principale du texte est à chercher entre jardin (à la Le Nôtre) et paysage, et non pas entre pays et paysage, entre géographie et esthétisme ou encore entre nature et culture. La fameuse phrase doit être remise dans son contexte pour être correctement interprétée. Elle termine un chapitre (VI) où la progression du sens est la suivante³ :

- La nature n'est féconde dans ses variétés infinies que parce que son plan général est infiniment simple.
- Cet ensemble et ces détails doivent être dictés par le caractère général du pays ou le caractère local des endroits particuliers.
- C'est au peintre de paysages de choisir les détails. Suit une longue description des types de détails qu'il intitule *Petits tableaux de chevalet* (p. 45) : un bocage, un bois, un vallon solitaire, un petit lac, un bois de cèdres, des prairies, une métairie, un verger, etc.
- Dans l'ensemble comme dans les détails, il ne faut pas contrarier la nature et vouloir imiter ses « grands caprices » à force de machines.
- Il faut éviter les aspects à perte de vue comme on en voit du haut des montagnes.
- Il ne faut pas défigurer la nature par des manières (aménagements) inappropriées, comme par exemple des moulins mal établis qui transforment des vallées en marécages impraticables, ou les grandes lignes droites plantées d'arbres « en forme de balais » (les

routes royales du XVIII^e siècle) qui coupent le pays, et sont monotones; ce sont les moulins, les villages, les routes, les arbres mal établis qui, presque partout, ont abîmé les pays : ainsi en est-il des arbres mal taillés au lieu de leur laisser leur véritable forme.

Dans une note développée, Girardin décrit les inconvénients qui résultent de l'alignement forcé d'un chemin, évoquant la douce sinuosité des routes.

Enfin, il termine le chapitre par ces termes :

Mais il est une nature vierge et primitive dont les effets sont beaux et intacts; c'est celle-là qu'il vous faut principalement vous attacher à connaître et à imiter; ce sont ces endroits épars que le peintre irait chercher au loin pour en tirer des tableaux intéressants; en un mot c'est la nature choisie que vous devez tâcher d'introduire et de disposer dans toutes vos compositions.

Suit la fameuse phrase citée au début de cet à propos.

Le contexte éclaire la phrase et il faut la comprendre ainsi : quand vous vous promenez au hasard, le long des grands chemins qu'on n'a pas su aménager, aux arbres plantés de façon monotone et mal taillés, vous ne voyez pas une composition mais une défiguration de la nature; c'est alors que vous ne voyez que du « pays ». Si vous voulez un paysage, vous devez le composer en sélectionnant ce que la nature fait de mieux et en restant au plus près d'elle. On a donc raison de voir dans le propos de Girardin un parti pris d'« artialisation »⁴, mais le contresens est qu'ici, « pays » ne renvoie pas à la nature en elle-même, en ses dimensions physiques, mais à la nature mal aménagée. C'est par conséquent assez différent de ce qu'on veut nous proposer de lire dans ce texte depuis quelques années.

La Nature chez Girardin

Il n'est pas inutile, pour compléter le point précédent, de revenir sur l'idée que Girardin se fait de la Nature. Là encore le rappel de la progression de son texte peut aider à situer le propos.

Comme l'a dit plus haut l'avis de l'éditeur, le livre est un appel au retour à la Nature.

Puisque le jardin fut le « premier séjour de l'homme heureux », et que cet exercice reste encore le meilleur moyen de « prévenir les maux de l'âme et du corps », autant, dit-il, y joindre « un intérêt de composition ». De cette prémisse, Girardin tire une charge contre l'Architecture qui produit des jardins remarquables par la grandeur et la prodigalité de la dépense, et contre Le Nôtre qui assujettit la Nature au compas de l'Architecte.

La Nature est donc la source de l'art et il convient de l'imiter. Partant du bon sens, dont dépend le goût, et se référant aux Peintures plutôt qu'à l'Architecture, il s'étonne qu'on n'ait pas vu se former un art d'embellir le pays autour des habitations par la conservation et l'imitation de la Nature.

Il éprouve alors le besoin de préciser le sens des mots (chap. I). Dans l'acception qu'il entend donner au mot jardin il s'élève contre la mode des jardins antiques, modernes, anglais, chinois, cochinchinois (contre Thomas Whately qui a publié en 1771 un traité sur l'art des jardins modernes ou anglais). Il rejette la division en jardins, parcs, fermes et pays (contre Jean-Marie Morel qui a publié en 1776 une théorie des jardins). Mais ne risque-t-on pas alors la confusion ou le désordre si on laisse les choses en l'état ? C'est ici qu'intervient le recours à la peinture et à la composition sur toile. Le principe de composition doit, en effet, permettre d'éviter, d'un côté, l'affectation, de l'autre le désordre et le caprice. Ni symétrie, ni irrégularité, mais, en revanche, un goût naturel. Cependant, pour être dans le goût naturel, il ne suffit pas de remplacer le « jardin carré » par un « jardin contourné », ni de claquemurer dans un espace restreint toutes les productions qu'on trouve dans l'univers. Il faut des paysages intéressants.

Si la nature mutilée et circonscrite est triste et ennuyeuse, la nature vague et confuse n'offre qu'un pays insipide; et la nature difforme n'est qu'un monstre; ce n'est donc qu'en la disposant avec habileté, ou en la choisissant avec goût, qu'on peut trouver ce qu'on a voulu chercher : le véritable effet de PAYSAGES INTÉRESSANTS [*ibid.* : 20 ; capitales de l'auteur].

Girardin énumère alors les principes qui permettent d'obtenir « l'effet pittoresque » qu'il faut rechercher :

Car l'effet pittoresque consiste précisément dans le choix des formes les plus agréables, dans l'élégance des contours, dans la dégradation de la perspective; il consiste à donner, par un contraste bien ménagé d'ombre et de lumière, de la saillie, du relief à tous les objets, et à y répandre les charmes de la variété en les faisant voir sous plusieurs jours, sous plusieurs faces et sous plusieurs formes; comme aussi dans la belle harmonie des couleurs et surtout cette heureuse négligence qui est le caractère distinctif de la nature et des grâces [*ibid.* : 20-21].

Le principe de l'imitation entre « la belle nature » et « l'effet pittoresque » qui la traduit (l'original et la copie, dit-il encore) repose sur la liaison et le rejet des discordances. Ces dernières ne sont pas plus supportables sur le terrain qu'elles ne le sont sur la toile. Il faut un principe d'unité dans les Arts parce que celui-ci est le principe fondamental de la nature. D'où l'importance de bien connaître le pays qui environne avant de commencer, au besoin en changeant d'emplacement plutôt qu'en forçant le lieu par des alignements. Le bref chapitre IX (il ne fait que deux pages) est intitulé *De l'Imitation*. Girardin y développe l'idée que la Nature est le seul maître à imiter, et que ceux qui imitent les autres sont de petits génies.

Le rôle du Peintre de Paysages

Pour bien rendre compte de la pensée de Girardin, il faut insister sur le rôle qu'il accorde au peintre, dans sa critique de l'architecte. Évoquant l'esquisse qu'il convient de faire avant de réaliser les travaux, il écrit :

Quand je dis le tableau de votre plan, vous sentez bien que le tableau d'un paysage ne peut être inventé, esquissé, dessiné, colorié, retouché par aucun autre Artiste que le Peintre de Paysages; mais de son côté, gare la routine de l'école ou les écarts de l'imagination. Prendre ce que le pays vous offre; savoir vous passer de ce qu'il vous refuse, vous attacher surtout à la facilité et à la simplicité de l'exécution : voilà la règle de votre tableau. VÉRITÉ ET NATURE : Messieurs les Artistes, voilà vos maîtres et ceux du sentiment [*ibid.* : 26 ; majuscules et italiques de l'auteur].

Le développement de cette idée conduit Girardin à de longs commentaires sur la liaison, notamment entre l'ensemble et les détails de la composition, et entre l'objet créé et le pays. C'est une théorie de la fusion du paysage créé dans ce qui l'environne, par la mise en scène des plans ou coulisses et des matériaux. On pourrait résumer le propos en disant que Girardin demande au peintre de concevoir tous les rapports d'échelle avant de se lancer dans l'exécution du projet. La métaphore théâtrale vient seconder la technique picturale pour la description de ce projet. Le peintre doit proscrire les plans géométriques. De même, pour garantir la vue des surfaces de niveau (par exemple, un plan d'eau qui doit être vu depuis l'habitation), il est préférable de proscrire la théorie de la perspective qui est fautive à cet égard, et de privilégier une démarche pratique en étendant de la toile blanche là où doit se trouver le plan d'eau « pour opérer dans la nature le même effet que dans votre tableau ». De même pour le tracé des chemins sinueux, ou encore pour les arbres qu'on projette d'installer, qu'il faut signaler sur le terrain par de petits écriteaux qui en indiquent l'essence et la forme.

Girardin propose au peintre de paysages de se comporter en peintre qui compose sa toile, mais aussi en metteur en scène et en décorateur de théâtre : il fait répéter les rôles au moyen de substituts comme on répète une scénographie.

C'est à ce propos qu'Alain Roger a parlé d'une « véritable technique de *tabulation*, permettant d'inscrire le cadre d'un tableau sur le terrain, c'est-à-dire de paysager le pays, d'artialiser la nature *in situ*» [1989 : 65-66]. Cette remarque me paraît juste et souligne l'intention de liaison entre pays et paysage, qui anime Girardin.

Une des idées les plus intéressantes de Girardin concernant l'artialisation se trouve exprimée en note à la suite de la phrase que nous avons choisie de commenter. Il écrit : Avant de composer, l'homme de génie cherche à étudier longtemps la nature. Il en choisit les meilleurs points de vue; il en rassemble les plus beaux traits, il se les grave dans l'imagination d'une manière si profonde qu'il peut à chaque instant se les représenter comme s'il les avait encore devant les yeux, et c'est de ce choix exquis qu'il se forme ce magasin de belles idées, et pour ainsi dire de BEAU idéal dans lequel il puise des compositions sublimes [*op. cit.*, éd. de 1979 : 55]⁵.

On conviendra, pour aller dans le sens d'Alain Roger, qu'il n'y a pas de meilleure illustration de la notion d'artialisation *in visu*, ni de meilleure expression de l'importance des représentations dans la formation des idées et des concepts.

Le pays des géographes et des architectes et le paysage des peintres

Nous voici parvenus au coeur de l'opposition qui traverse tout l'opuscule de Girardin. Ce n'est pas une opposition entre la Nature et le Paysage, mais entre le Pays affecté par des transformations malheureuses et le Paysage composé selon les principes de l'Art. Les catégories de Girardin sont bien exprimées, et il convient de relever ce qu'il critique :

- la vue vague, c'est-à-dire la vue qui embrasse une trop grande étendue de pays; les pays non bornés qui ont des dispositions vagues et confuses et qui contredisent la nécessité du « cadre » (au sens pictural du terme);
- la carte de géographie qui réduit l'espace en deux dimensions alors que la connaissance des élévations (des volumes) est essentielle pour composer le paysage;
- l'alignement forcé d'un chemin, d'une perspective, d'une clôture, qui entraîne de nombreux inconvénients;
- la pratique des déblais et des remblais (p. 53, note 4°);
- tout ce qui est disproportionné, parce que c'est fatigant;
- la symétrie, qui implique l'alignement, le cordeau, et est signe de froideur;
- la planimétrie, en observant que Girardin donne au mot son sens premier de projection sur le plan des accidents et formes du terrain alors que les géographes actuels définissent la planimétrie comme l'ensemble des signes conventionnels représentés sur une carte, au-delà de l'orographie et de l'hydrographie;
- l'usage de matériaux étrangers au lieu;
- la domestication des eaux par des maçonneries;
- le choix de parcs symétriques enfermés par des murs et obstrués par des charmilles, parce qu'ils rendent le lieu malsain;
- enfin, la mauvaise utilisation des arbres qu'on plante là où il n'en faudrait pas, lorsqu'on mêle des essences étrangères qui se lient mal avec les essences locales, ou lorsqu'on les taille pour leur ôter leur véritable forme.

À la recherche de la variété et du mouvement, Girardin proscrit l'enfermement des terrains ou des jardins par des murailles, ou encore le choix de plaines parfaitement plates et dénudées d'eau. Voilà, dans cette énumération, tout ce qui transforme la nature en « pays », c'est-à-dire en espace mal aménagé.

L'exploitation de la dualité pays/paysage

Il est temps d'en venir au contresens partiel que j'ai signalé et à son exploitation. Alain Roger a raison, je le répète, de voir dans la phrase relevée le parti pris d'artialisation, ce en quoi le contresens n'est que partiel. Le concept d'artialisation vient de Montaigne, il a été repris par Charles Lalo⁶ et très récemment par Alain Roger [*op. cit.*: 16]. Cette notion est bien au coeur du projet de Girardin. On ne la discutera pas davantage ici puisque ce n'est pas le point sur lequel porte le débat.

Mais Girardin a-t-il jamais écrit, comme le fait Alain Roger, que la nature serait stupide, voire laide, et qu'il faudrait sans cesse la rejeter et, à défaut, l'embellir par l'art ? Cette idée d'une nature laide « par nature » est le fil conducteur de la théorie « paysagère » d'Alain Roger, et chez lui la phrase de Girardin devient la référence d'une position antinaturaliste et d'une prise de distance avec la nature. Si, en effet, le « pays », chez Girardin, c'était la nature, il faudrait reconnaître que la phrase citée au début de cet à propos oppose bien pays et paysage et donner raison à Alain Roger et à tous ceux qui, à sa suite, seraient tentés d'exploiter cette affirmation.

Lisons Alain Roger :

Pays et Paysages : cette dualité me paraît la clef de voûte d'une esthétique dont nous sommes, justement, redevables aux Lumières.

Un peu plus loin dans l'article, après avoir évoqué l'opposition entre la nudité et le Nu artistique, il poursuit :

L'art, désormais, opère *in visu*, sur le regard, dont le relais est indispensable pour artialiser à distance.

Il en va de même pour la nature, au sens courant du terme. Elle ne devient esthétique que sous la condition de l'art, selon les deux modalités, directe ou indirecte, de l'artialisation. À la dualité nudité-Nu, je propose d'associer, comme son homologue, la structure pays-Paysage, telle qu'on la trouve parfaitement conceptualisée (et cette date n'est pas contingente) chez R.-L. de Girardin [1989 : 67-68].

C'est dans le *Court traité du paysage*, qui rassemble et ordonne un ensemble d'articles antérieurs de l'auteur, que cette dialectique se précise. Cette même idée de Girardin et la phrase emblématique s'y trouvent citées et exploitées dans un chapitre intitulé « Nature et culture » et qui entend montrer l'importance du principe d'artialisation. Du fait de ce principe, tout le monde n'a pas une sensibilité paysagère; les paysans, par exemple, ne voient que le pays et non le paysage. Du fait de ce principe encore, l'artiste n'a pas à répéter la nature :

L'artiste, quel qu'il soit, n'a pas à répéter la nature -- quel ennui, quel gâchis ! --, il a pour vocation de la nier, de la neutraliser, en vue de produire les *modèles* qui nous permettront, à rebours, de la *modeller*. "Je rature le vif", écrivait Valéry : il s'agit, d'abord, de raturer la nature, de la dénaturer, pour mieux la maîtriser et nous rendre, par le processus artistique aussi bien que le progrès scientifique, "comme maîtres et possesseurs de la nature".

[...] Tout se passe, au fond, comme si l'art nous parlait hypocritement : "*Larvatus prodeo*". Moi aussi, je m'avance masqué. Oui, je feins parfois de l'imiter, cette nature, mais c'est pour mieux la limiter dans ses prétentions exorbitantes, en *contenir* l'exubérance et les désordres, sa tendance entropique, et lui imposer, en retour, par la médiation du regard, la sentence de l'art, les modes et les modèles de son appréhension [*op. cit.* : 12-13 ; italiques de l'auteur].

La première différence entre Girardin et Alain Roger tient à ceci : alors que Girardin fait de la liaison entre la nature et la composition le principe même du paysage, Alain Roger développe une théorie uniquement culturelle, qui repose sur l'arrachement à la nature : L'hypothèse que j'explore et expose depuis deux décennies est résolument culturaliste : il n'y a pas de beauté naturelle, qu'il s'agisse de la femme, naturellement "abominable", selon Baudelaire, et qui doit se "surnaturaliser" par les moyens de l'art, ou de nos paysages, qui sont des acquisitions ou, mieux, des inventions culturelles, que nous savons dater et analyser [2001 : 93].

La deuxième différence entre les deux auteurs porte sur le respect de la nature. Le lecteur aura remarqué au passage le nombre de positions « environmentalistes », voire conservatrices, de Girardin : le respect de la nature, le respect du caractère local, le rejet des aménagements mal conduits, la critique de l'esprit de géométrisation. De ce point de vue, Girardin n'aurait pas dû, en bonne logique, échapper aux critiques antiécologistes d'Alain Roger lorsque celui-ci dénonce (notamment dans les chapitres VII et VIII de son *Traité*) la confusion du paysage avec la nature et l'environnement, le « complexe de la balafre », la verdolâtrie, l'imitation de la nature, etc.

Enfin, Alain Roger tente de réduire la portée de la critique du géométrisme de Le Nôtre chez Girardin. Il y voit une simple substitution de modèles :

En réalité, le procès du géométrisme traduit seulement un changement de référence artistique : au modèle architectural, représenté par Le Nôtre, se substitue un idéal pictural, symbolisé par Claude Lorrain [*op. cit.*: 127].

Suit la phrase de Girardin sur Le Nôtre, citée ci-dessus.

L'essentiel pour lui est de sauver la distanciation, sans laquelle il n'y a pas d'artialisation. Je suis d'accord pour reconnaître que c'est en partie de la rhétorique puisqu'il y a bien artialisation à chaque fois, mais je ne pense pas que cela autorise à ranger Girardin du côté de ceux qui veulent s'arracher à la nature.

Dissociations modernes

La thèse d'Alain Roger repose, en effet, sur l'affirmation de plusieurs dissociations sans lesquelles elle n'est pas possible. On peut même dire que le tri est la modalité de base du travail d'Alain Roger, à constater les précautions de séparation qu'il prend à tout instant et les polémiques qu'il engage dans ses écrits pour dire ce que le paysage n'est pas, qui il ne compte pas dans ses rangs, et avec qui l'auteur lui-même n'a finalement pas envie de travailler. Ces distinctions vont-elles de soi, et peuvent-elles être admises comme des conventions recevables, ainsi de la distinction entre milieu ou environnement, d'une part, et paysage, de l'autre ? Il est possible d'en douter.

La notion même d'environnement est, hélas, un peu boiteuse. Le mot pose le redoutable problème qu'on sait ou qu'on devine. L'environnement renvoie, et par antonymie, à un centre, à un point de fixation quelconque à partir duquel se définit justement l'environnement, ce qui est autour. Mais l'incongruité de la notion apparaît dès qu'on pousse un peu le mot dans ses retranchements. Ce qui nous entoure, ce dans quoi on vit, finit par former, on le sait, un « milieu ». On ne peut en disconvenir. Que l'environnement soit devenu la science de la préservation des milieux ne manque pas de sel ou d'impertinence.

S'il n'était si fortement installé aujourd'hui comme préoccupation sociale, le mot environnement devrait être abandonné dans son sens actuel puisqu'il porte en lui une hiérarchie, un ordonnancement fixe, entre ce qu'on place au centre (l'homme ou la société, par exemple), et l'environnement, qui est toujours extérieur. Il devrait être abandonné parce que cette hiérarchie est contraire au souhait de réordonnement du

collectif de débat, lorsque, d'un problème à l'autre, d'une situation à l'autre, des faits nouveaux ou des valeurs nouvelles doivent y être intégrés et hiérarchisés. Le respect du mot postule le maintien d'un référent extérieur auquel on peut toujours faire appel pour contester la question en débat, comme s'il y avait une nature, un monde physique où se réfugier pour accéder à des lois universelles par rapport aux affects qui obèrent le social. Alain Roger aurait pu faire cette critique et réfléchir ainsi à ce que fait surgir son opposition entre environnement et paysage. Si le paysage est une artialisation par arrachement et par rejet de la nature, et seulement cela, et tout le reste un simple environnement, le paysage n'est pas plus que les représentations mentales qui se logent dans l'esprit et filtrent la perception des gens cultivés *in visu*, ou que la petite portion d'espace artialisée *in situ* (jardin, *land art*) dans un environnement et que l'on visite comme un musée de plein air. Sur cette base dissociée, il ne peut donc y avoir de politique publique du paysage, si ce n'est le geste mécène de passer des commandes à des artistes pour transformer ici ou là une portion d'environnement. Sauf à vouloir conduire les populations à pratiquer une artialisation *in visu*, c'est-à-dire à modeler leur imaginaire en leur suggérant des représentations plus acceptables que d'autres, etc. Mais peut-on concevoir une politique publique qui ne porterait que sur le goût et les représentations ? Ainsi, chez Alain Roger, c'est la représentation qui est centrale et le milieu (physique et social) qui environne. Le paysage est l'affirmation d'un partage (d'essence monarchiste et mécène) qui n'accorde de la valeur qu'au seul critère artistique et dévalorise le critère environnemental. À un partage déjà obsédant entre nature et culture, la théorie d'Alain Roger ajoute une surdétermination : d'un côté, la vie ordinaire (biologique, écologique, sociale), de l'autre, la vie artistique et remarquable.

J'imagine, au passage, lorsque la tempête de décembre 1999 s'est abattue sur le Parc de Versailles, combien cette brutale liaison entre nature et culture a dû passer pour une incongruité intolérable dans ce long et étonnant processus d'abstraction qu'est l'histoire d'un lieu aussi exceptionnel.

Voilà pourquoi le *Court traité* est marqué par une opposition de fond qui explique tous les autres développements : celle entre le beau et le laid. Tous les objets de la théorie sont soumis à l'application de ce jugement de valeur : la nature, la femme, la montagne, la mer, le Moyen Âge, la plaine de « Beau-ce », le Mont Fuji, la Sainte-Victoire, le jugement du paysan, etc. La distinction est simple : est laid ce qui est naturel, et beau ce qui est transformé par les représentations que l'artiste impose au regard individuel ou collectif. Nous sommes donc aux antipodes de Girardin.

Une autre dissociation oppose protection et création paysagères. La thèse d'Alain Roger a besoin de figer la position de défense de l'environnement, d'en durcir le fixisme réel ou prétendu, pour mieux valoriser son point de vue créatif. Alain Roger évoque donc ses liens avec un ministère constructeur et aménageur (l'Équipement et les Transports) pour mieux critiquer les positions du ministère de l'Environnement. L'un avance et crée, l'autre conserve et fait du sur place. L'opposition est, à nouveau, un jugement de valeur. L'environnement, ce n'est donc pas le paysage. Il ne contient pas le paysage, ni ne le justifie, parce que celui-ci est d'un autre ordre, d'une autre essence. Le parti pris culturaliste place le paysage dans l'esthétique et non dans la science où se situent, au contraire, les disciplines de l'environnement. Autre partage : celui qui met dos à dos le pragmatisme scientifique des milieux et des environnements et l'esthétisme du paysage. Il ne saurait y avoir de science du paysage (p. 131). Nous sommes dans une formulation en faits et valeurs, et dans l'étanchéité des catégories.

Alain Roger trouve également avantage à placer le paysage dans un partage que les historiens connaissent bien : celui qui oppose les civilisations d'ordre et de progrès (l'Antiquité et surtout les Lumières) aux temps obscurs préromains ou médiévaux. Il le traite à l'aide du thème de la cécité paysagère du Moyen Âge opposé à la sensibilité paysagère de la Renaissance et de l'époque moderne.

Ces partages sont d'esprit moderne, en dissociant nature et culture. Car « leur articulation passe par leur dissociation préalable » [1982 : 101-102]. Notons tout d'abord qu'ils ne sont recevables que si la pratique environnementale, qu'il s'agit de clouer au pilori, repose uniquement sur la préservation de l'existant, puisque c'est en réaction contre cette attitude que le partage est fait. Notons également qu'après avoir « dissocié » au préalable, Alain Roger n'« articule » plus par la suite.

Ces partages posent globalement la thèse suivante : l'invention du « paysage » serait une laïcisation de la nature et du rapport à la nature, par le biais de la perspective, parce que celle-ci donne aux objets de la nature leur véritable place et proportion, et oblige le peintre à forger une unité nouvelle au tableau qui ne soit plus le thème religieux. La thèse réintroduit du même coup un autre grand partage, traditionnel, entre pensée religieuse et pensée laïque. C'est un poncif, sur lequel Jean-Robert Pitte avait déjà réparti les deux tomes de son *Histoire du paysage français*, le « sacré » allant de la préhistoire à la fin du Moyen Âge, le « profane » de la Renaissance à nos jours [2001]⁷.

C'est en cela qu'il y a, selon moi, un problème. La thèse paysagère d'Alain Roger suppose qu'on se situe dans le modernisme des Lumières et qu'on en accepte toutes les conventions. Mais, en plus, il ne retient qu'une partie du propos de Girardin, laissant dans l'ombre le rousseauisme exacerbé, la préoccupation d'imitation et de liaison avec la nature.

Un contresens amplifié par un anachronisme

Alain Roger mêle, pour asseoir sa théorie, un ensemble de notions qui vont de la fin du Moyen Âge au XX^e siècle. Il y a gêne à voir que l'auteur traite d'une rupture historique qui est censée se produire de la fin du Moyen Âge jusqu'aux Lumières, en citant surtout, pour l'appuyer, Marcel Proust, Henri Cueco, Oscar Wilde, Charles Lapicque, Cézanne, Maurice Barrès et d'autres. Il me semble qu'Alain Roger ne prend pas suffisamment la peine de « périodiser » ce qui devrait l'être.

On devrait au moins ne pas confondre deux mouvements : la vision de l'artificialisation au début de l'époque moderne, toute marquée de ce conflit entre nature et artifice que je viens de rappeler, et la vision de ce qui suit. Je doute que les hommes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance aient situé leur oeuvre dans une préséance de la « révolution copernicienne »⁸ d'Oscar Wilde, lequel disait que c'est la vie qui imite l'art et non l'art qui imite la nature.

Michel Conan (1979), commentant le texte de Girardin, précise d'ailleurs que celui-ci « prend à sa manière le contrepied des Anglais. Ces derniers veulent faire des paysages qui ressemblent à des peintures; lui, propose de créer un art du paysage qui ne devrait rien qu'à lui-même et à la nature ». Autrement dit, Girardin ne peut pas si aisément être rangé du côté d'Oscar Wilde. L'un, au XVIII^e siècle, dit qu'il faut composer les détails de la nature selon un plan d'ensemble qu'il nomme paysage (il artificialise *in situ*, pour reprendre les notions d'Alain Roger, sur la base d'une esquisse picturale). L'autre, à la fin du XIX^e siècle, dit que la nature est une création de notre cerveau, et que nous ne voyons les brouillards de Londres que parce qu'ils ont été peints par Turner (il artificialise *in visu*). Ce n'est pas rigoureusement la même chose.

On trouve, dans l'anthologie composée par Jean-Pierre Le Dantec, le texte surprenant de Diderot dans lequel il dit :

S'il nous arrive de nous promener aux Tuileries, au bois de Boulogne, ou dans quelque endroit écarté des Champs-Élysées... [suivent une dizaine de lignes de description du paysage] Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous écrions : quel tableau ! Oh que cela est beau ! Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art. Et réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répète le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes, que le soleil ombre et éclaire, que Louthembourg et Vernet sont grands [1996 : 179].

Ce texte révèle le caractère limité, univoque et même réducteur du concept d'artialisation quand celui-ci est présenté comme une distanciation d'avec la nature, et même comme un concept au service d'une expression polémique de cette distanciation. Car, chez Diderot, ce qu'on lit, c'est au contraire le double mouvement qui relie la nature et le tableau, et on doit songer non pas à l'artialisation d'Alain Roger, mais plutôt à la "trajection" d'Augustin Berque [2000]. Le rapport que Diderot envisage est une parfaite liaison sur le mode de la médiance, dans le double mouvement que suppose la trajection, entre soi et le monde. Et non pas une artialisation *in situ* et une autre *in visu*, qui seraient, toutes deux, prise de distance et rejet de la nature.

Dès lors la « révolution copernicienne » opérée par Oscar Wilde serait autre chose que ce que proposent Girardin et Diderot. Un bon siècle plus tard, ce serait le moment d'une perte de contact avec la nature, le moment d'une franche hyperesthésie, c'est-à-dire d'une surdétermination du critère esthétique dans la perception. Ce serait bien une rupture et, dans ces conditions, on ne pourrait pas aussi aisément relier en une sorte de filiation continue tout le mouvement artistique depuis les peintres de la fin du Moyen Âge jusqu'à Oscar Wilde, en passant par Diderot et Girardin, comme si tous disaient exactement la même chose.

Je conclurai sur cette annotation. Alain Roger interprète le concept de liaison à l'opposé de ce qu'il est. Il rejette nettement les hybridations en développant une théorie de l'arrachement par hyperesthésie qui doit toujours permettre de distinguer les termes : une thèse de l'autonomie du paysage et une critique de la « réduction » du paysage par les hommes de l'environnement (comprendre ceux du ministère du même nom) qu'il prétend incapables de s'élever à l'autonomie paysagère⁹. L'hyperesthésie -- qu'Alain Roger surdéveloppe aujourd'hui en une nouvelle figure rhétorique : l'obesthésie paysagère [2001] -- est donc le processus central d'arrachement à la nature.

Or Girardin n'est pas le théoricien d'une stricte artificialisation, auteur qu'on pourrait de nos jours convoquer comme témoin hostile à la réduction à la seule dimension naturelle des choses, mais plutôt l'un des chantres de l'éveil d'un sentiment naturaliste (rousseauiste), de ce que nous appellerions actuellement la sensibilité à l'environnement. Il me semble qu'il faut retravailler sur ce texte : pour lui, « peintre » ne signifie pas celui qui s'éloigne le plus de la nature mais celui qui s'en rapproche le plus. Dans cette grande querelle du naturel et de l'artifice qui enflamme les intellectuels et les artistes à partir de 1750, Girardin se retrouverait du côté de Rousseau et de Pergolèse contre Rameau dans la Querelle des Bouffons, du côté de l'Encyclopédie contre la tradition, puis du côté de Gluck contre Piccini.

Plus largement, la question qu'on peut poser à Alain Roger est la suivante : si le paysage est une invention de la modernité, que devient-il aujourd'hui alors que de plus en plus de

réflexions conduisent à envisager le dépassement de cette même modernité ? S'il n'est qu'un ensemble de représentations mentales, une notion fondamentalement culturaliste, faut-il séparer et laisser le pays matériel aux géographes, aux écologues et aux hommes de l'environnement ? Ne devrait-on pas préférer dépasser la modernité et redécouvrir l'attachement, c'est-à-dire la « liaison » de Girardin ?

Un grand spécialiste du paysage, auquel je m'ouvrais de mes craintes face à la manipulation des représentations culturalistes, me disait récemment avec un certain amusement qu'il n'y avait rien à craindre des paysagistes tant qu'ils n'avaient pas la maîtrise foncière. Hélas ! Car pourquoi les artistes et les créateurs n'apporteraient-ils pas, et même beaucoup, au paysage ? Il faut plutôt dire que la situation d'arrachement portée par la théorie culturaliste nous prive de l'apport qualitatif que la création artistique pourrait représenter pour les paysages, y compris ordinaires, en lieu et place de la situation de séparation actuelle.

On sait qu'il y a, au contraire, une demande sociale soutenue en matière de paysage, mais avec l'ambiguïté dont le terme est porteur. Cette demande prélude à un élargissement du métier de paysagiste, lequel trouvera avantage à réapprendre le chemin de « l'ensemble lié ».

Et c'est ici que je voudrais noter combien la situation actuelle constitue un pied de nez involontaire à l'opposition pays/paysage. Le paysage, on le sait, est convoqué aujourd'hui comme outil et comme projet pour les nouveaux « pays » qui se forment depuis les lois d'orientation sur l'aménagement du territoire, la décentralisation, la solidarité et la rénovation urbaines. Grâce à ses valeurs emblématiques, à ses images qui servent la communication et à ses possibilités de labellisation, le paysage porte les pays. D'où le pied de nez : alors que la théorie culturaliste n'a eu de cesse de séparer le paysage du pays, voici que le paysage vient appuyer le pays pour lui offrir ses capacités de liaison !

BIBLIOGRAPHIE

- Berque, A.** 2000, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin (« Mappemonde »).
- Briffaud, S.** 1998, « De l'"invention" du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison 2* : 35-55.
- Cauquelin, A.** 1989, *L'invention du paysage*. Paris. PUF.
- Lassus, B.** 1999, « Autour des valeurs paysagères », in P. Poullaouec-Gonidec, M. Gariépy et B. Lassus eds., *Le paysage, territoire d'intentions*. Paris, Paris-Montréal, L'Harmattan : 153-164.
- Le Dantec, J.-P.** 1996, *Jardins et paysages*. Paris, Larousse (« Textes essentiels »).
- Luginbühl, Y.** 1989, *Paysages. Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*. Paris, La Manufacture.
- Pitte, J.-R.** 2001 (1983), *Histoire du paysage français. De la préhistoire à nos jours*. Paris, Tallandier.

Roger, A. 1982, « Ut pictura hortus. Introduction à l'art des jardins », in F. Dagognet ed., *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*. Seyssel, Champ Vallon (« Milieux ») : 95-108. 1989, « Esthétique du paysage au siècle des Lumières », in O. Marcel ed., *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*. Seyssel, Champ Vallon (« Milieux ») : 61-82. 1997, *Court traité du paysage*. Paris, NRF/Gallimard. 2001 « La sensibilité paysagère, de l'anesthésie à l'obesthésie », in M. Berlan-Darqué et D. Terrasson eds., *Politiques publiques et paysages. Analyse, évaluation, comparaisons* (actes du séminaire d'Albi, 28-30 mars 2000). Paris, Cémagref : 93-102.

NOTES

1. Je rappelle plus avant dans mon texte comment Alain Roger en vient à citer et à exploiter la dualité de Girardin entre pays et paysage.
2. Début du chapitre II, édition de 1979, p. 23. Cette expression a été relevée par Anne Cauquelin [1989 : 85]. L'idée de liaison est également relevée et commentée par Yves Luginbühl [1989 : 115].
3. Je résume ici le propos des pages 43-55 de l'édition de 1979.
4. On ne confondra pas l'« artialisation », terme repris à Alain Roger et l'artificialisation, au sens où l'emploie Girardin. Artialiser, c'est filtrer et transformer la nature par la médiation de l'art.
5. En note de la note, l'éditeur a ajouté cette indication curieuse : « L'éditeur voulait changer le mot *magasin* par la raison qu'il n'est pas noble; mais l'Auteur (entêté comme un Auteur) n'a jamais voulu en démordre sous prétexte que les mots Français n'avaient pas besoin d'entrer dans les chapitres d'Allemagne (Note de l'Éditeur). »
6. Montaigne, *Essais*, III : 5 ; Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, 1912 : 131. Cités d'après A. Roger.
7. Pour une critique de la notion de laïcisation chez Alain Roger, on lira Serge Briffaud [1998 : 35-55].
8. L'expression est d'Alain Roger, *op. cit.* : 13.
9. Voir, chez Bernard Lassus [1999 : 153] une idée comparable : une opposition entre paysage et environnement, l'un étant construction de l'esprit, l'autre simple état de choses.