



Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson

Jean-Marc Besse

► To cite this version:

Jean-Marc Besse. Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson. ARCHES, Association Roumaine des Chercheurs Francophones en Sciences Humaines, 2003, 6, pp.9-27. <halshs-00113275>

HAL Id: halshs-00113275

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00113275>

Submitted on 12 Nov 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le paysage, entre le politique et le vernaculaire. Réflexions à partir de John Brinckerhoff Jackson

Jean-Marc Besse, CNRS, UMR Géographie-cités, Paris

Introduction

Il est bien établi, depuis quelques années, que le paysage constitue une perspective nouvelle pour les questions relatives au projet urbain, et à la pensée de l'urbanisme en général. Dans un contexte qui n'est plus celui de la ville historique ou consolidée, mais bien plutôt celui de la « ville diffuse », de la « ville éclatée », ou de la « ville étalée », le paysage est désormais considéré par beaucoup comme un recours pour l'urbanisme, ou plus généralement pour les stratégies d'aménagement de l'espace à différentes échelles.

On peut observer, à cet égard, que le recours au paysage (et au paysagiste) s'effectue principalement à trois niveaux, qui d'ailleurs ne s'excluent pas : le sol, le territoire, l'environnement naturel (et plus exactement le milieu vivant).

C'est d'abord la (re)considération du sol, de ce qui est nommé parfois le site, et plus généralement de ce qu'on pourrait appeler le socle des édifications humaines. On prend conscience alors du fait que ce sol possède une épaisseur, une épaisseur qui n'est pas seulement matérielle, mais aussi symbolique. Ce qui signifie que le sol est l'effet d'une construction historique, qu'il est à la fois porteur de toute une superposition de passés, et une réserve pour des énergies futures. En d'autres termes, le recours au paysage est la reconnaissance de ce que l'espace n'est pas une page blanche, mais plutôt un palimpseste, qu'il n'est pas une simple surface plane offerte à l'action, mais qu'il confronte l'action à un ensemble plus ou moins dense de traces, d'empreintes, de pliures, de résistances avec lesquelles l'action doit composer.

On retrouve la même perspective avec la revendication d'un rapport renouvelé au territoire, avec un élément supplémentaire, qui est celui de l'élargissement de l'échelle d'intervention, et plus encore de l'articulation entre les différentes échelles d'intervention. On a parlé à cet égard d'un retour de la géographie. Envisager le territoire, c'est par exemple envisager l'urbain dans la complexité de ses rapports avec l'organisation de l'espace rural qui l'entoure, avec le maillage des routes et des chemins, avec les circonscriptions administratives, bref c'est replacer l'urbain à l'intérieur d'un certain nombre d'ensembles

morphologiques d'échelles, de temporalités et de logiques de fonctionnement diversifiées, avec lesquels il doit pourtant s'expliquer.

Enfin, le paysage est convoqué de façon privilégiée lorsqu'il s'agit d'imaginer des solutions permettant la « rencontre », si l'on peut dire, entre l'urbain et la « nature ». Les préoccupations écologiques et environnementales sont déterminantes aujourd'hui, on le sait. La notion de « nature » ne désigne plus seulement cet « autre », cette chose verte plus ou moins sauvage que l'on retrouve pour le meilleur ou pour le pire en sortant de l'univers urbain. La nature est en ville, et elle y est présente d'une part sous la forme de préoccupations quant à la qualité des eaux et de l'air, par exemple, d'autre part sous la forme de projets de parcs et de jardins publics, et enfin sous la forme de réflexions et d'expériences concernant la diversité des essences végétales qui peuvent y être installées de manière durable. Pour dire la chose autrement, la ville est devenue un milieu naturel hybride d'un genre particulier.

Bien entendu chacune de ces trois directions donne lieu à d'innombrables interrogations, à des polémiques, et appelle des demandes d'éclaircissement. Mais il reste qu'à chaque fois, la problématique paysagère contribue à déplacer les questionnements, et surtout les lieux du questionnement sur l'urbain, sur sa nature et son devenir. Il est assez significatif, me semble-t-il, que les paysagistes soient appelés à intervenir dans des espaces où se jouent des questions de limites et de franchissement de limites, dans des espaces qui sont des bordures, des seuils, des passages, des intervalles, comme on voudra bien les nommer, mais où à chaque fois se joue la question d'un aménagement possible de la rencontre entre l'urbain et le non-urbain, entre le bâti et le non-bâti, entre le fermé et l'ouvert, entre le monde humain et le monde naturel. Comme si ce qui se jouait, à chaque fois, c'était la possibilité de la ville elle-même, confrontée à quelque chose comme son « extérieur » et à ses limites.

Tout se passe comme si le paysage venait prendre en charge cette question de la possibilité de la ville, pour son propre compte, et avec les moyens d'action qui lui sont propres. C'est-à-dire dans une perspective qui est à la fois, comme on l'a vu avec les trois cas que je viens d'évoquer, « relationnelle » et « intégrative », si l'on peut dire. C'est cette perspective qui est à l'œuvre dans ce mouvement de caméra de Godard, dans sa *Lettre à Freddy Buache* (un film sur Lausanne qui est une très belle leçon de paysage), qui fait glisser l'œil entre le vert de la campagne, le gris de la ville, et le bleu de l'eau, et lui permet d'unir dans une même pensée, comme le dit Godard lui-même, « la pierre des architectes et la pierre des rochers ». En d'autres termes la problématique paysagère consiste à penser la ville dans et à partir de ses relations avec son sol, son territoire, son milieu naturel. Elle permet de retisser des liens entre la ville et son site, entre la ville et son territoire, la ville et son milieu naturel.

C'est cette problématique du « tissage » qui me paraît d'ailleurs ici la plus importante pour déterminer de façon exacte le type d'action qui est propre au paysagiste.

Au-delà cependant des problématiques propres à l'urbanisme, les interrogations et les inquiétudes paysagères sont largement présentes dans nos sociétés contemporaines, sans doute pour des raisons voisines de celles évoquées il y a un instant (souci du lieu, souci du territoire, souci de la nature). Dans l'horizon général des préoccupations pour la qualité des cadres de vie qui sont offerts aujourd'hui aux populations, le souci du paysage occupe une place centrale.

On peut même aller plus loin, et observer qu'une culture renouvelée du paysage se met aujourd'hui un peu partout en place, en particulier en Europe. On pourrait ainsi trouver une illustration de cette culture du paysage dans les documents de présentation de la Convention européenne du paysage, qui est entrée en vigueur le 1^{er} mars. Voici comme ces documents présentent la question du paysage, dans des termes qui sont destinés à avoir des effets pratiques, juridiques, certains :

« Élément essentiel du bien-être individuel et social et de la qualité de vie des populations, le paysage contribue à l'épanouissement des êtres humains ainsi qu'à la consolidation de l'identité européenne. Il participe de manière importante à l'intérêt général, sur les plans culturel, écologique, environnemental et social et constitue une ressource favorable à l'activité économique, avec le tourisme notamment.

Et pourtant, les évolutions des techniques de production agricole, sylvicole, industrielle et minière, ainsi que les pratiques en matière d'aménagement du territoire, d'urbanisme, de transport, de réseaux, de tourisme et de loisirs, et plus généralement les changements économiques mondiaux, ont très fréquemment conduit à une dégradation et à une banalisation des paysages.

Si chaque citoyen doit certes contribuer à préserver la qualité du paysage, les pouvoirs publics ont la responsabilité de définir le cadre général permettant d'assurer cette qualité. La Convention établit les principes juridiques généraux devant guider l'adoption de politiques nationales concernant le paysage ainsi que l'instauration d'une coopération internationale en la matière. »

(Conseil de l'Europe, Convention européenne du paysage,
Présentation)

Une culture politique et éthique du paysage se met en place, qui correspond sans doute à de nouvelles formes d'expérience de l'espace, de la société et de la nature, ou en tout cas à de nouvelles aspirations concernant l'expérience du monde. La notion de *qualité du paysage* tient une place déterminante dans ces aspirations, du moins telles qu'elles sont exprimées dans l'appareillage juridique de la Convention.

La double question qui apparaît alors est la suivante :

Comment définir cette « culture » ou plus précisément cette « conscience » paysagères ? Quels en sont les éléments constitutifs ? Quels en sont les référents intellectuels, les moyens d'action, la portée effective dans la réalité ? Mais d'autre part, au sein de cette conscience générale, il faudrait se demander comment se distingue l'activité du paysagiste lui-même, comment se caractérisent son mode d'action, sa pensée du monde et de l'espace ? Qu'est-ce que peut être une pensée du projet de paysage ?

On ne répondra pas ici à toutes ces questions, notamment aux dernières. Les temps ne sont pas encore tout à fait mûrs pour cela. Mais on peut essayer néanmoins de fournir quelques indications préalables.

Je proposerai donc une réflexion en deux temps :

Je commencerai par essayer de circonscrire les données de cette « conscience » paysagère, et pour cela je commencerai par rappeler quelques directions générales de la réflexion théorique sur le paysage aujourd'hui. Les cultures paysagères se nourrissent et s'accompagnent en effet de théories paysagères qui sont elles-mêmes assez contrastées, ce qui permet de parler d'une polysémie du paysage, une polysémie que selon moi il ne faut pas chercher à annuler, dans la mesure où elle est constitutive de la notion de paysage elle-même.

Dans un deuxième temps, je m'arrêterai sur un point décisif de la réflexion sur le paysage, à la fois sur le plan théorique et sur le plan historiographique : il s'agit de l'alternative entre les notions de *paysage politique* et de *paysage vernaculaire*, telle qu'elle est présentée par le théoricien et historien américain John Brinckerhoff Jackson dans son œuvre. Il ne s'agit pas d'ailleurs à proprement parler d'une alternative, mais plutôt d'une tension constante entre deux pôles, qui traverse toute l'histoire du paysage moderne. On a donc affaire, avec le paysage, à une histoire polémique, qu'il ne faut pas chercher à annuler, mais dont on doit faire au contraire un point de départ pour analyser ce qu'il en est du paysage, et peut-être du projet de paysage, aujourd'hui.

Enfin, peut-être, en conclusion, pourrions-nous aborder brièvement la question de la place occupée par le paysagiste dans les cultures contemporaines du paysage, et celle d'une figure possible du projet de paysage.

I – La polysémie du paysage

La conception du paysage qui est développée dans le discours architectural et urbanistique est loin d'être la seule, ni la plus partagée, dans la culture contemporaine. L'univers des discours sur le paysage est aujourd'hui assez éclaté, pour des raisons qui sont à la fois historiques et théoriques. Mais, en tout cas, on observe que l'architecte, l'urbaniste ou le paysagiste sont environnés par des conceptions et des représentations sociales et culturelles du paysage qui ne correspondent pas toujours, loin de là, à leurs pratiques spécifiques et à leurs modes d'intervention. Toute une éducation au paysage, en particulier à la lecture et à l'interprétation des paysages contemporains, reste à faire. Les raisons de cette déficience sont sans doute multiples. Sans même évoquer la résilience des conceptions pittoresques et naturalistes du paysage, on peut pointer, parmi les causes principales de cette situation, la puissante tradition de l'histoire et de la philosophie de l'art, qui a contribué à enraciner l'idée (au point d'en avoir fait une sorte d'évidence) selon laquelle le mot « paysage » renvoyait essentiellement, et presque exclusivement, à l'histoire de l'art, et plus précisément de la peinture. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause cette idée. Mais plutôt d'en marquer les conditions, les limites, de la relativiser en quelque sorte, et de la situer à l'intérieur de l'ensemble complexe des discours possibles sur le paysage.

Il y a en effet une polysémie et une mobilité essentielle du concept de paysage, qui tient en partie à l'éclatement professionnel et académique des différentes « disciplines » qui en ont fait leur champ d'exercice. Ainsi le paysage est un objet non seulement pour le paysagiste, l'architecte ou le jardinier, mais aussi pour la sociologie, l'anthropologie, la géographie, l'écologie, la théorie littéraire, la philosophie, etc. Et il n'est pas sûr, loin de là, que ces diverses disciplines, lorsqu'elles se confrontent à la question du paysage, pensent à la même chose, et mobilisent les mêmes références intellectuelles. Travailler d'un point de vue théorique sur la question du paysage aujourd'hui suppose donc que l'on accepte d'envisager, au moins provisoirement, la juxtaposition et la superposition mal ordonnée de ces différents discours et points de vue sur le paysage.

Parmi ces différentes problématiques paysagères, j'en retiendrai ici deux principalement, dans la perspective des questions énumérées plus haut, et pour m'approcher progressivement des analyses de J.B. Jackson. Pour les présenter schématiquement, avant d'y

revenir plus longuement, on pourrait dire que la première problématique fait du paysage principalement une vue, une image, et plus encore une *manière de voir élaborée par la culture* (principalement moderne), qui l'interpose en quelque sorte entre l'homme et le monde ; tandis que la seconde problématique conçoit plutôt le paysage comme un territoire, plus précisément comme une *œuvre spatiale produite par les sociétés humaines* dans leur rencontre avec la nature. Ces deux problématiques se présentent aujourd'hui dans une sorte de polarité au sein des réflexions théoriques de l'architecture du paysage ¹. Reprenons-les en détail.

1. Le paysage comme manière de voir

Pour les partisans de la première conception, qui se recrutent principalement dans les milieux de l'histoire de l'art, mais aussi dans les sciences sociales ainsi que dans certaines écoles d'architecture, le paysage est essentiellement de l'ordre de la représentation. Cette position se décline en trois thèmes principaux. A) le paysage est un point de vue, une manière de percevoir le monde. Il n'existe pas en soi, indépendamment du regard et de la pensée humaines. Il est une sorte de grille ou de voile mental que l'être humain place entre lui et le monde, en produisant par cette opération le paysage proprement dit. Le paysage « est l'œuvre de l'esprit », dit par exemple à ce propos Simon Schama ², qui le relie principalement au travail de la mémoire. Dans cette perspective, étudier un paysage s'identifie souvent avec le fait d'étudier une forme de pensée ou de perception « subjective », et plus généralement une expression humaine informée par des codes culturels déterminés. Il s'agit pour ainsi dire de revenir en arrière du paysage lui-même pour y déceler, en amont, c'est-à-dire dans la culture et dans la vie sociale, ses raisons d'être, dans des théories scientifiques, philosophiques, esthétiques, morales, que les représentations paysagères sont censées incarner et prolonger. B) Second thème, qui développe le premier : si le paysage est l'expression d'un système culturel général ou, comme on a pu le dire, une forme symbolique, les objets paysagers peuvent être par conséquent assez variés. Les formes paysagères peuvent s'incarner indifféremment dans des tableaux de peinture, des œuvres littéraires, des espaces concrets tels les parcs, mais aussi des conduites perceptives ou des manières d'organiser ses pensées. Il n'est pas nécessaire de distinguer, à cet égard, le paysage réel et le paysage représenté (dans une image ou dans un texte). En effet, *in situ* ou *in visu*, le paysage ne change pas fondamentalement de nature. Il est, par essence, toujours une expression culturelle structurée selon un codage déterminé, une

¹ Voir le volume dirigé par Mark Dorrian et Gillian Rose, *Landscapes and politics*, Black Dog, London, 2003.

² S. Schama, *Le paysage et la mémoire*, tra. fr., Paris, Seuil, 1999, p. 13.

image, que celle-ci soit individuelle ou collective, qu'elle s'incarne sur une toile, sur un écran, sur le papier ou sur le sol. Et, d'un point de vue méthodologique, il est alors tout à fait possible d'envisager une « iconographie du paysage », c'est-à-dire l'application au paysage des démarches et des catégories mises en œuvre par Erwin Panofsky dans l'interprétation des œuvres d'art ³. C) Le troisième thème est peut-être le plus discuté. Il consiste à affirmer que la forme paysagère du regard et de la pensée, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, a été codifiée à partir des règles de la peinture (en particulier de la perspective picturale). C'est la thèse défendue par l'historien d'art Ernst Gombrich, dans un article célèbre : le paysage est la conséquence de l'extension et de l'application des modèles picturaux de l'humanisme italien de la Renaissance à la perception du monde réel. La peinture a donné sa forme au sentiment du paysage, qui a été ensuite répandu sur le monde. Ainsi, par exemple, dit Gombrich, « la découverte du paysage alpestre ne précède pas, mais suit la diffusion des gravures et des peintures montrant des panoramas montagneux ⁴. » On ne compte plus aujourd'hui les articles et les livres sur « l'invention » de la montagne, de la forêt, des rivages marins, de la campagne comme paysages, et où le rôle de telle ou telle référence picturale est présenté comme décisif. L'arbre, la prairie, mais aussi le boulevard parisien, l'usine, le territoire de la nation ont été annexés par l'histoire de l'art. Par un singulier renversement la peinture de paysage nous a appris à voir le monde, mais à le voir comme une peinture.

L'axe central de cette première problématique paysagère est sans doute constitué aujourd'hui par la distinction, qui est en passe de devenir un lieu commun de la littérature paysagère, entre *pays* et *paysage*, distinction mise en place de façon extrêmement percutante par Alain Roger dans son *Court-traité du paysage* (Gallimard, 1996). Le pays est un produit du travail, un espace d'usage, un objet de connaissance, mais il n'a en lui-même aucune détermination esthétique. Il est, par exemple, le territoire du paysan. Le paysage, quant à lui, est l'espace du citadin et du touriste désœuvré qui traverse le pays. Le paysage suppose une prise de distance, un désengagement par rapport au pays, et, ajoute Alain Roger, il est corrélatif d'une esthétisation du regard. Or ce regard, qui est constitutif de notre rapport au monde comme paysage, est lui-même informé, modelé, schématisé par les artistes, par le « regard » et les productions des artistes. Alain Roger va assez loin dans cette conception « constructiviste » du paysage, lorsqu'il reprend à son compte cette phrase d'Oscar Wilde : « A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui

³ D. Cosgrove et S. Daniels (eds), *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, Cambridge University Press, 1988, p. 1-10.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? [...] De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. ⁵ ». Tout se passe comme si la peinture avait le pouvoir de susciter l'apparition de réalités nouvelles, et plus encore comme si le fait de regarder le monde extérieur de manière différente (avec les yeux du peintre), conduisait à la création de ces réalités nouvelles.

Je voudrais souligner ici la double réduction effectuée par Alain Roger, qui fait du paysage le produit d'un regard, et de ce regard lui-même un produit de l'art. Elle le conduit à conclure qu'un pays n'est pas *par nature* un paysage. Il ne le devient qu'à partir du moment où il est « paysagé », c'est-à-dire « artialisé », intégré à une vision esthétique qui peut elle-même évoluer dans le temps : « Il y a “ du pays ”, mais des paysages, comme il y a de la nudité et des nus. La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art. [...] Le pays, c'est en quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisation, qu'elle soit directe (*in situ*) ou indirecte (*in visu*). » ⁶

Si l'on cherche à faire le bilan de cette première problématique paysagère, on peut alors légitimement se demander si elle ne fait pas la part trop belle à l'art et aux artistes, mais plus encore si elle ne s'appuie pas sur une conception trop restrictive de l'art, lorsqu'elle réduit, en quelque sorte, l'artialisation paysagère à la seule opération de la peinture et à la seule codification du regard.

Sur le premier point, on peut relever que le sociologue, le géographe, l'agronome, ou l'historien auront parfois de la difficulté à accepter l'idée selon laquelle seuls les artistes seraient pour ainsi dire les « créateurs » du paysage, au nom de l'affirmation selon laquelle la représentation, l'art, et la réalité, c'est tout un. Les ingénieurs dans leurs projets d'aménagement, les industriels et les agriculteurs dans leur activité de production et d'exploitation des ressources de la nature, les habitants dans leurs usages, peuvent aussi bien, diraient-ils, être considérés comme des producteurs du paysage, qu'il soit réel ou représenté, voire comme des projeteurs du paysage, et ce au nom de motivations qui ne sont pas nécessairement esthétiques, mais qui peuvent être économiques, morales, scientifiques, ou politiques. Pourquoi, en ce sens, séparer le *paysage* du *pays* ? Le paysage peut tout aussi bien être défini comme lieu de vie, comme territoire organisé par une communauté sociale, bref comme pays.

⁵ O. Wilde, cité dans A. Roger, *op. cit.*, p. 13-14.

⁶ *Ibid.*, p. 17-18.

Sur le second point, on peut reconnaître la pertinence et la fécondité des positions de Gombrich, Roger, et plus généralement des chercheurs en sciences sociales qui veulent souligner le rôle moteur des représentations dans les activités sociales. Mais, si l'on veut s'en tenir à la question du rôle de l'art par rapport au paysage, on doit également accorder que la peinture ne constitue sans doute plus, aujourd'hui, le référent artistique principal des cultures paysagères. Il faudrait reprendre à nouveaux frais la question de l'artialisation, en cherchant, en particulier, à faire apparaître les articulations entre le renouvellement des objets paysagers et des valeurs paysagères, d'une part, et d'autre part les transformations des systèmes techniques de production et de perception qui sont mis en œuvre dans l'art. « Chaque paysage a son langage », dit Alain Roger. Si le langage de l'idylle et de l'Arcadie d'une part, et la peinture de paysage classique, celle de Claude Lorrain, d'autre part, se correspondent, parce qu'elles partagent les mêmes catégories de lecture du monde, ces mêmes catégories échouent lorsqu'il s'agit d'interpréter de nouveaux objets paysagers. Comment, par exemple, peut-on parler du paysage des grandes métropoles industrielles et post-industrielles qui se sont développées avec le dix-neuvième puis le vingtième siècle ? Dans quelle « langue » ce paysage peut-il être représenté, décrit, raconté ? Avec quels instruments formels ? Comment penser, plus généralement aujourd'hui, l'émergence de nouveaux objets paysagers (la ville, l'industrie, les autoroutes, les artefacts divers liés à la vie contemporaine), en relation avec les valeurs de la fonctionnalité, de l'intensité, de la vitesse, du mouvement, en relation aussi avec le renouvellement des formes et des rythmes plastiques qui a traversé l'art depuis les premières années du vingtième siècle ? Il faudrait en outre évoquer le rôle joué par les différents dispositifs techniques par l'intermédiaire desquels les perceptions sont réalisées et les images sont produites, car ces dispositifs techniques jouent un rôle décisif aussi bien dans la définition des objets paysagers que dans celle des affects paysagers : la photo, le cinéma, les images vidéo, déplacent considérablement le problème de la représentation du paysage, et questionnent l'héritage du langage pictural dans lequel il est encore aujourd'hui trop souvent pensé exclusivement. Voir, par exemple, pour approfondir la question, R. Smithson, « Une visite des monuments de Passaic, New Jersey » (*Artforum*, décembre 1967, traduit dans *Les Cahiers du MNAM*, 43, 1993), qui est une manière de revisiter ironiquement la catégorie du pittoresque dans le paysage.

Mais plus encore, si l'on évoque le travail des artistes du Land art, il est clair que l'activité d'artistes comme Denis Oppenheim, Robert Smithson, ou Richard Long, par exemple, a excédé le champ traditionnel de l'exercice de l'art, pour interroger plus largement les relations que l'œuvre entretient avec le réel, avec l'espace, le temps, la matière, et plus

généralement encore les cadres perceptifs et symboliques de l'expérience du monde. Un grand nombre d'artistes contemporains ont choisi de quitter l'univers restreint de la galerie (ou au moins de relativiser son rôle), et ils ont choisi les territoires ouverts de la ville et de la nature pour y installer leurs œuvres. L'art a pris une ampleur véritablement géographique dans ce cas, une ampleur paysagère au sens direct et littéral du terme : il remplit l'espace du paysage, et transforme au bout du compte l'espace lui-même en un champ d'expérimentation artistique. Finalement, ce sont les pratiques artistiques elles-mêmes qui, en transformant la notion d'œuvre d'art pour y intégrer non seulement les formes, mais aussi les attitudes et les situations, et plus généralement les données usuelles de l'expérience du monde, ont fait apparaître en quoi la notion d'une artialisation paysagère devait être repensée à nouveaux frais, et en tout cas en dehors des cadres restreints de la seule peinture.

2. Le paysage comme œuvre spatiale des sociétés dans l'histoire

Face à cette première conception du paysage, et dans une sorte de tension non résolue avec elle, une seconde problématique insiste plutôt sur la dimension d'objectivité du paysage, sur sa part irréductiblement matérielle et, surtout, spatiale. Dans cette perspective, le paysage est défini comme un territoire produit par les sociétés humaines, selon des motifs qui sont tout à la fois économiques, politiques, et culturels. La distinction entre *pays* et *paysage* est en ce cas considérablement atténuée, voire pour certains annulée. De manière plus générale, un peu comme chez les land artistes finalement, la distinction entre la sphère artistique proprement dite et les sphères sociales et culturelles tendent à être assouplies.

Un des principaux représentants de cette seconde problématique dans la pensée contemporaine du paysage a été l'historien et théoricien américain John Brinckerhoff Jackson, le fondateur de la revue *Landscape*, qui a longtemps enseigné dans les départements d'architecture du paysage de Harvard et Berkeley, et dont l'œuvre est encore une référence incontournable dans le monde anglo-saxon. J'aimerais m'arrêter un instant sur ses propositions théoriques, avant d'aborder tout à l'heure les perspectives historiographiques. La théorie jacksonienne du paysage, telle qu'elle est présentée dans *A la découverte du paysage vernaculaire* (Arles, Actes Sud, 2003) est assez proche de celle qui est défendue par les géographes. C'est en fait dans la géographie humaine française et la géographie culturelle américaine que Jackson a puisé un grand nombre de ses références. Cette théorie s'articule à partir de deux énoncés majeurs, principalement : A) le paysage est un espace organisé, c'est-à-dire composé et dessiné par les hommes à la surface de la terre, B) le paysage est une œuvre collective des sociétés qui transforment le substrat naturel. Avant de reprendre ces deux points en détail, une observation : dans cette seconde problématique, comme dans la première, le

paysage est conçu comme une production culturelle, mais tandis que la première problématique réduit pour ainsi dire la culture à la question des représentations, celle-ci envisage la culture au niveau matériel et spatial, c'est-à-dire la culture incarnée dans des œuvres et des productions de toute nature.

A) Premier point : le paysage comme espace organisé. Le paysage étudié par Jackson n'est pas simplement une représentation mentale. C'est « un espace à la surface de la terre », affirme-t-il, en ajoutant : « d'instinct nous savons qu'il s'agit d'un espace avec un certain degré de permanence, avec son caractère bien à lui, topographique ou culturel, et surtout d'un espace commun à un groupe humain » (*A la découverte*, p. 51). Certes, le paysage est aussi une manière de voir et d'imaginer le monde. Mais il est *d'abord* une réalité objective, matérielle, produite par les hommes. Tout paysage, selon Jackson, est culturel, mais c'est parce qu'il a été édifié culturellement, selon des valeurs que d'une certaine manière il *symbolise*. Il n'y a, à cet égard, de paysage qu'humain, même si cet « humain » ne se conçoit pas sans relation à la nature.

L'objet principal qui doit préoccuper, écrit-il dans *The Necessity for ruins*, celui qui étudie les paysages (remarquons ce pluriel), c'est la façon dont l'espace a été organisé par la communauté. L'organisation de l'espace, c'est-à-dire : comment la communauté trace une frontière, répartit les terres entre les familles, construit des routes et un lieu pour les réunions publiques, et réserve de la terre pour l'usage communal (p. 114-116). Il faut s'intéresser aux formes spatiales et à leur diversité, aux discontinuités de l'espace et aux circulations : le point de vue méthodologique de Jackson, qu'il cherche à mettre au service de l'architecture du paysage, est celui d'un géographe. Lire le paysage, c'est dégager des modes d'organisation de l'espace. Dans l'étude du paysage, il faut porter une grande attention aux éléments structurants et aux dynamiques, aux *morphologies* et aux *flux* : les limites territoriales, les divisions de l'espace, les routes et plus généralement les voies de circulation, la répartition des propriétés, l'organisation des terres, les phénomènes de centralité et de périphérie, tous ces traits permettent de caractériser un paysage.

L'histoire même du mot *landscape* (mais aussi du mot *paysage*), telle que Jackson la reconstruit dans le premier chapitre de *A la découverte du paysage vernaculaire*, plaide en faveur de sa position. *Landscape* est un composé de *land* et de *scape*. « Aussi loin qu'on remonte son étymologie, *land* désignait un espace défini, avec des frontières, mais pas nécessairement des clôtures ou des murs » (*A la découverte*, p. 53). Le mot *land* désigne d'abord ce que les paysans appellent une « terre », c'est-à-dire un espace qui à la fois est clos et fait partie d'un espace plus vaste, qui est ouvert. La forme *-scape*, souligne Jackson,

renvoie à une famille de termes qui désignent « des aspects collectifs de l'environnement » : *sheaf, shape, ship*. Et en ce sens elle renvoie à des notions d'ensemble, de collection, de système. On peut faire le même genre d'observations à propos du mot allemand *Landschaft* (dont dérive en fait *landscape*) et du mot français *paysage*. Ainsi, certains historiens ont souligné le lien entre *-schaft* et *schaffen*, et les notions de mise en forme, d'organisation, qui sont portées par le verbe *schaffen*, que l'on retrouve par exemple dans *Gemeinschaft* (*communauté*, j'y reviendrai). De même, en français, *-age* renvoie à la fois à l'idée d'une action (grâce à laquelle quelque chose est réalisé ou produit, *jardinage*) et à l'idée d'une collection, d'un ensemble (*feuillage*). Quoi qu'il en soit, aux yeux de Jackson, la conséquence est claire : le paysage est « une composition d'espaces créés par l'homme sur le sol ». Il y a un millénaire, le mot, ajoute-t-il, « n'avait rien à voir avec la mise en scène ou l'évocation du théâtre » (p. 55).

L'organisation spatiale du paysage traduit en outre une forme d'organisation de la société, ainsi que les représentations et les valeurs qui agissent dans cette société. La morphologie territoriale traduit des fonctions sociales autant qu'elle exprime des croyances culturelles. Elle est le reflet de l'évolution des projets humains vis-à-vis d'eux-mêmes et du monde, comme on peut le voir, indique Jackson, sur l'exemple de la grille américaine, mais aussi sur celui de la mise en valeur de la plaine du Pô ou de la Hollande. Tout paysage, d'une manière qui lui est propre, est relatif à un projet social, même si ce projet n'est pas « conscient », même s'il est le reflet inconscient de l'organisation d'une vie sociale. Et celui qui prétend étudier les paysages a pour tâche première et essentielle de lire et d'interpréter, les formes et les dynamiques paysagères pour y apprendre quelque chose du projet de la société qui a produit ces paysages.

Dans un article publié en 1969 dans la revue *Landscape*, Jackson a souligné cette dimension projectuelle du paysage en général : « Une façon utile de définir la géographie culturelle est de dire qu'elle est l'étude de l'organisation de l'espace, l'étude des motifs aléatoires (*random patterns*) que nous imposons sur la surface de la terre par notre vie, notre travail, et nos déplacements. Selon cette définition, le paysage peut être vu comme une carte vivante, une composition de lignes et d'espaces pas très différente de celle que produisent l'architecte ou le planificateur, bien que ce soit à une plus vaste échelle » (« A new kind of space », *Landscape*, vol. 18, 1, 1969, p. 33). En ce sens, les distinctions qui sont habituellement effectuées entre le paysage ordinaire, produit inconsciemment par une collectivité humaine, et le paysage volontaire, consciemment projeté par les professionnels, ainsi que les distinctions usuelles entre le génie civil et l'architecture de paysage, perdent de

leur rigidité : dans tous les cas, à tous les niveaux, ce qui se joue, selon Jackson, c'est l'organisation d'un espace qui puisse répondre à des besoins humains.

B) Second point : le paysage comme œuvre humaine. L'aspect « morphologique » du paysage est en réalité l'expression d'une relation plus profonde entre l'homme et la surface de la terre, une relation active par laquelle l'homme transforme son milieu naturel. L'activité humaine s'inscrit sur le sol et le transforme. Le paysage, selon Jackson, n'est pas seulement un ensemble d'espaces organisés collectivement par les hommes. Il est aussi une succession de traces, d'empreintes qui se superposent sur le sol. Le paysage, en ce sens, est comme une œuvre d'art, et la terre, le sol, la nature sont comme des matériaux que les hommes mettent en formes selon des valeurs culturelles qui évoluent elles-mêmes dans le temps et dans l'espace. Le paysage est comme un vêtement bariolé d'humanité jeté sur le sol. Jackson est l'héritier sur ce point de la pensée géographique française. Je cite Jean Brunhes : l'activité humaine « se traduit par des œuvres “visibles et tangibles”, par des routes et par des canaux, par des maisons et par des villes, par des défrichements et par des cultures. [...] Il y a sur le sol une trace continue de l'homme⁷ ». L'objectif du géographe, ce sera, en ce sens, avant tout l'analyse et le déchiffrement de cette « œuvre paysagique de l'homme » (P. Deffontaines).

La métaphore du paysage comme œuvre et empreinte de l'homme sur le sol terrestre est présente dès les premiers numéros de la revue *Landscape*. Je cite : « La relation entre l'homme et son environnement est, d'une certaine manière, semblable à celle qui existe entre l'artiste et le matériau qu'il a choisi pour être son moyen d'expression. Cette relation admet un nombre infini de variations ; l'attitude du graveur sur bois, qui considère la texture et le grain de son support comme faisant partie de la beauté de l'œuvre achevée, est différente de celle de celui qui modèle l'argile, qui crée quelque chose de presque entièrement nouveau ; et différente de celle du sculpteur qui utilise la pierre. D'une façon analogue, un groupe d'hommes va s'arranger pour créer son habitat en transformant radicalement son environnement naturel, tandis qu'un autre va le modifier de façon tout à fait superficielle, alors qu'un troisième va chercher à perfectionner les traits qui existent déjà. Les paysages humains du Midwest en Amérique, des Indiens Pueblo, et du Japon, sont des illustrations de ces trois attitudes. Mais il y en a une infinité d'autres, et l'une des tâches de la géographie humaine est de localiser et de délimiter les espaces dans lesquels prévalent telles ou telles attitudes, différentes vis-à-vis de l'environnement. « Human, All Too Human, Geography », *Landscape*, vol. 2, n° 2, 1952, pp. 5-6.

⁷ *La géographie humaine.*, Paris, F. Alcan, 1912, p. 41.

Cette œuvre qu'est le paysage n'est pas uniforme à la surface du globe. Jackson a le souci de prendre en compte les différences dans le rapport que les hommes entretiennent avec le « matériau » terrestre et, surtout, dans les transformations qu'ils lui font subir. Du Japon au Midwest américain, mais également partout ailleurs, les hommes se font graveurs, sculpteurs ou modelers, ils touchent à peine la terre, ou au contraire la transforment de fond en comble, en fonction d'une part des données d'un matériau naturel qui est plus ou moins favorable, plus ou moins « plastique », et d'autre part en fonction des idéaux spirituels et moraux dont ils sont porteurs. L'apparence du paysage, ses formes et ses contenus, traduisent cette attitude culturelle variable de l'humanité vis-à-vis des milieux naturels au sein desquels il lui est donné de vivre. D'où la tâche du géographe selon Jackson : repérer ces diverses attitudes, les localiser et les délimiter, bref élaborer une sorte de cartographie des attitudes humaines, telles qu'elles se sont inscrites sur la terre.

J'en tirerai, pour ce qui me concerne, la conséquence suivante : il faut toujours rappeler que le paysage n'est pas la nature, mais le monde humain tel qu'il s'est inscrit dans la nature en la transformant. Un monde mixte, hybride, en ce sens, ni totalement naturel, ni totalement humain, mais à la fois naturel et humain. Nature humanisée, humanité naturalisée : le paysage est une réalité ontologique d'un genre propre, doté d'un espace et d'un temps qui lui sont propres.

Mais, pour en revenir à Jackson et au thème du paysage comme œuvre humaine, on peut en tirer également une autre conséquence, qui concerne le *sens* du paysage. Le paysage, quel que soit le projet qu'il véhicule, est l'expression d'une interrogation à propos du bien être ou du « bien vivre ensemble » des communautés humaines, il incarne une interrogation sur les valeurs qui peuvent fonder ce « bien vivre ensemble », ainsi que sur le cadre spatial et matériel réel à l'intérieur duquel ce « bien vivre ensemble » peut être réalisé. « Car, écrit-il, c'est ainsi que les paysages se sont formés, toujours ; pas seulement par décision topographique ou politique, mais par l'organisation des gens sur place et par le développement d'espaces au service de la communauté : travail lucratif, loisirs, contacts humains, contacts avec la nature, avec le monde étranger. Sous une forme ou sous une autre, tels sont les buts que servent tous les paysages ... » (*A la découverte*, p. 277).

La notion de paysage reçoit donc chez Jackson une signification très extensive : le paysage est un espace politique, et peut-être plus social et culturel que politique. Le point est décisif, à ses yeux, car il lui permet de relativiser à la fois la conception esthétisante (ou pittoresque) du paysage, et la conception déterministe. La thèse est énoncée très clairement dans un article qu'il publie dans *Landscape*, au cours de l'hiver 1963-1964 (vol. 13, n° 2), à

propos de la conservation des paysages : parmi toutes les raisons qu'on peut avoir de préserver un fragment de paysage, la raison esthétique est sûrement la plus pauvre, dit-il. On doit trouver de nouveaux critères pour évaluer les paysages, existants ou projetés. Pour cela il faut abandonner le point de vue du spectateur, et poser la question de l'intérêt que l'être humain aurait à vivre dans ces paysages. Les questions qui doivent être posées ne sont pas *d'abord* esthétiques, mais plutôt : quelles possibilités le paysage offre-t-il pour vivre, pour la liberté, pour établir des relations sensées avec les autres hommes et le paysage lui-même ? Qu'est-ce que le paysage apporte pour la réalisation personnelle et le changement social ? La conclusion de Jackson est sans appel : on ne doit jamais rafistoler le paysage sans penser à ceux qui y vivent. Au bout du compte, si le paysage a un sens, et, surtout, si le projet de paysage peut en avoir un, c'est parce que l'enjeu est de rendre le monde habitable pour l'homme. L'axe central de la réflexion de Jackson est là : le paysage est l'expression d'un effort humain, toujours fragile et à recommencer, pour habiter le monde.

Au total, cependant, nous nous retrouvons maintenant devant au moins deux significations, deux lectures, deux traditions, assez distinctes pour un même mot, *paysage*. Je dis « au moins », car on pourrait évoquer, ce que je ne ferai pas ici, encore deux autres types d'interprétations du paysage, qui ne coïncident pas exactement avec celles que je viens de détailler, et qui sont pourtant tout aussi puissantes : la tradition « phénoménologique » qui fait du paysage un espace d'expériences pluri-sensorielles rebelles à l'objectivation, et la tradition des sciences du paysage, renouvelée aujourd'hui dans « l'écologie du paysage », qui se place délibérément au point de vue du système, un système dont les sociétés humaines ne sont qu'un élément. Mais, pour en rester à mon propos, il est difficile de trancher entre les deux problématiques paysagères que j'ai présentées : celle qui sépare le pays et le paysage, et celle qui les identifie. Comme je l'avais indiqué au début de mes remarques, cette polysémie du paysage est peut-être constitutive de son histoire. Et c'est cette histoire polysémique que je voudrais explorer maintenant.

II. L'histoire polémique du paysage. Le politique et le vernaculaire

A vrai dire, on pourrait tenter également une histoire politique, voire polémique, de cette polysémie du paysage, ou plutôt de la dualité entre d'une part la conception qui en fait une représentation ou une image culturelle et d'autre part celle qui en fait un territoire ou un pays. On pourrait considérer, au moins par hypothèse, que ces deux conceptions du paysage sont, chacune d'entre elles, porteuses en même temps de conceptions différentes de l'espace,

de l'identité territoriale, et de la communauté politique. Et la question serait alors d'identifier ces conceptions alternatives.

1. Quel paysage politique ?

La question est complexe. En effet, sur le plan historiographique, la conception « représentationnelle » du paysage a été souvent réduite et confondue avec une *autre* conception, qui définit de manière classique le paysage comme une « vue sur un pays », comme une image visuelle que l'on obtient d'un territoire lorsqu'on est placé sur une hauteur. Jusqu'à un certain point, cette identification est justifiée : effectivement la définition du paysage comme « vue obtenue depuis une hauteur » a été en grande partie (mais pas seulement) une invention de peintre, ou du moins la dérivation et l'application de codes artistiques italianisants. Cependant, il faut tout de suite faire observer que les codes picturaux qui se sont appliqués au paysage n'ont pas tous été italianisants, de manière uniforme : les traditions flamandes, néerlandaises, et germaniques, ont, elles aussi, produit des représentations paysagères qui, jusqu'à un certain point, ont pu être considérées comme des alternatives à la tradition italienne (la question est aujourd'hui discutée par les historiens de la peinture). En d'autres termes, la peinture a pu être mise au service d'une conception qu'on pourrait dire « non classique », non italianisante, du paysage et de l'espace. On aurait tort, par conséquent, de placer la peinture et l'art en général d'un seul côté de la barrière, si l'on peut dire. Mais, au contraire, il faut prendre conscience du fait que le débat a traversé l'histoire de la peinture elle-même, c'est-à-dire que la peinture a pu être mise au service de représentations différentes du paysage, plus exactement qu'elle a pu accompagner la production de cultures et de significations paysagères différentes ou alternatives. Pour en finir sur ce point, ce qui est donc en jeu, du point de vue d'une histoire politique du paysage, ce n'est pas la peinture ou l'art en tant que tels, ce n'est pas même l'artialisation, mais c'est une confusion, qui a conduit à réduire la représentation picturale du paysage à la notion d'une « vue obtenue depuis une hauteur » et à l'identifier avec elle.

Il est plus ou moins établi désormais, de manière générale, que cette notion du paysage est une production idéologique de la modernité. Le paysage a été institué comme une relation imaginaire à la nature par l'intermédiaire de laquelle et grâce à laquelle, comme l'a indiqué Denis Cosgrove, certaines classes sociales (l'aristocratie et la bourgeoisie) ont pu se représenter elles-mêmes et leur monde, ainsi que leur rôle dans la société ⁸. Cette relation paysagère au monde a en fait accompagné l'apparition et le développement du capitalisme,

⁸ D. Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, London and Sidney, Croon Helm, 1984.

c'est-à-dire la transformation du territoire, tout à la fois en marchandise et en spectacle à contempler visuellement de l'extérieur, depuis la hauteur d'un belvédère par exemple. Les anthropologues culturalistes contemporains ont ajouté trois caractéristiques supplémentaires à cette institution capitaliste que serait la culture paysagère : c'est une culture qui met l'œil et la vision au centre du processus de perception du paysage, au détriment des autres sens ; c'est une culture principalement européenne, occidentale, blanche, au détriment d'autres modèles culturels de rapport au paysage ; enfin c'est une culture essentiellement masculine.

De fait, on pourrait convoquer de nombreux exemples à l'appui de ces thèses. On pourrait en outre y ajouter deux autres caractéristiques : le paysage moderne a été intégré d'une part à l'imagerie militaire, et d'autre part à l'imagerie politique de type nationaliste, particulièrement au dix-neuvième siècle. Concernant le premier point, on peut rappeler la remarque d'Yves Lacoste : l'observation des paysages sert d'abord à faire la guerre. Lacoste souligne la proximité entre le *visible* et le *visable*. Il ajoute : « ... parmi les endroits d'où l'on peut voir un paysage, celui d'où la vue est la plus belle est presque toujours celui qui est le plus intéressant dans un raisonnement de tactique militaire [...] : ce sont les endroits d'où les espaces masqués sont les plus réduits. ⁹ » Le paysage est avant tout un espace soumis à une volonté de contrôle, visuel et stratégique. Depuis le dix-septième siècle au moins, le paysage apparaît dans les portraits de chefs de guerre (généraux ou monarques), comme un champ d'action qui est observé depuis une hauteur, en retrait. Le général se tient à une certaine distance de la bataille, qu'il peut ainsi analyser en sécurité, pour y intervenir ensuite tactiquement en donnant les ordres appropriés aux messagers qui l'entourent. Le paysage s'étale devant le regard du militaire comme une gigantesque carte, comme un théâtre d'action qu'il cherche à dominer. Du point de vue du combattant qui est sur le terrain, le paysage a une tout autre allure.

Avec le développement des états-nations, au cours du dix-neuvième siècle, on observe que le paysage a été progressivement intégré dans l'univers des revendications nationales. Le dossier est depuis plusieurs années largement parcouru, je n'y insiste donc pas. Le paysage a été souvent mobilisé, à l'époque moderne, en France, mais aussi en Allemagne et un peu partout en Europe, mais aussi aux Etats-Unis, pour incarner l'identité historique et géographique de la nation. Représenté le plus souvent sous l'apparence d'un paysage naturel, il était censé exprimer de manière exemplaire les valeurs culturelles, morales et politiques de la nation à un moment donné de son histoire. Il est même pensé parfois comme la

⁹ Y. Lacoste, *Paysages politiques*, Paris, Livre de poche/Biblio Essais, 1990, p. 63.

manifestation la plus exemplaire d'un projet politique. Ainsi, dans son compte-rendu du Salon de 1864, Jules Castagnary, en faisant référence à l'école de Barbizon, développe longuement la question de la peinture de paysage, en la plaçant dans la perspective de ce qu'il appelle lui-même la « renaissance ». Une renaissance qui est tout à la fois, dans son esprit, artistique, nationale, et politique : peindre le paysage c'est peindre la réalité, celle de la nature, mais surtout celle des hommes au travail et dans leurs habitudes sociales, à la campagne et à la ville. Le paysage permet ainsi à l'art de lutter contre l'idéalisme, mais surtout il permet à la nation, en l'occurrence la nation française, de se retrouver elle-même. Castagnary conclut ainsi : « Qu'on ne s'étonne point de l'importance que nous donnons au paysage. Le paysage n'est point la dernière passion d'un peuple entré en vieillesse, c'est la première prise de possession d'une société qui se renouvelle » (*Salons*, p. 205).

Au total, si l'on résume ces quelques remarques, l'affaire est entendue, le paysage moderne, du moins tel que je viens d'en rappeler la définition courante (« vue sur un territoire depuis une hauteur »), est un montage de type idéologico-politique.

Pourtant, d'un strict point de vue historiographique, l'opération paysagère est sans doute un peu plus complexe. Sans remettre en cause la perspective de recherche que je viens d'évoquer à grands traits, on peut essayer de la considérer de façon un peu plus détaillée, et surtout, de façon un peu plus *dialectique*. Les travaux récents d'historiens, en particulier ceux de Kenneth Olwig consacrés à l'histoire de la notion de paysage en Europe du Nord-ouest, sont à cet égard extrêmement utiles. En travaillant sur un corpus de textes juridiques et politiques en provenance du Danemark et d'Allemagne du Nord, Olwig a établi que les mots *landskab* (Danemark), *Landschaft* (Allemagne), *landschap* (Pays-Bas), *landskip* (Angleterre), qui sont de même famille, ont une signification première qui est très spécifique et qui ne correspond pas du tout à la notion de « vue sur un territoire ». On peut tirer de ses recherches plusieurs enseignements :

Première chose : le mot *Landschaft* ne semble pas avoir *d'abord* une signification territoriale, même si il l'acquiert dans un second temps : il désigne moins un espace qu'un type de gouvernement politique, qu'un régime politique, qu'un type d'Etat, si l'on veut. Ce qui veut dire, par conséquent, que le territoire, son organisation, son aspect visible, constituent la traduction du *Landschaft*, c'est-à-dire du droit politique. Le territoire est le miroir du droit et son prolongement, plutôt que l'inverse.

Deuxième chose : le *Landschaft* est une entité juridico-politique d'un genre particulier : a) elle est fondée sur un ensemble de droits coutumiers (qui dans la plupart des cas sont recueillis et transcrits au seizième siècle) ; b) la population du *Landschaft* a su

conserver une indépendance politique, un relatif pouvoir d'auto-détermination par rapport à des ensembles politiques et administratifs plus vastes, qu'ils soient de type féodal ou monarchique. Ainsi il n'est pas rare de lire qu'un *Landschaft* s'est déplacé au tribunal de la région pour y faire valoir ses droits, pour y défendre ses coutumes : ce qui signifie en ce cas que le *Landschaft* n'est pas autre chose, dans l'esprit de ceux qui transcrivent cet événement, qu'un ensemble de citoyens assemblés en un corps politique.

Ainsi, conclut Olwig (on revient à la question de la peinture), ce que montre la peinture de paysage flamande et néerlandaise, c'est moins un territoire visible qu'un ensemble d'activités humaines. Ce qui intéresse ces peintres, c'est moins la disposition des champs, des chemins, des villes et des rivières, que la façon dont ils sont investis par l'action humaine et organisés par la communauté politique. Cette peinture de paysage est une peinture des mœurs et des coutumes qui règlent la vie locale, c'est une peinture politique, et non pittoresque, malgré les apparences.

On pourrait en tirer un argument polémique, pour dire que le paysage est du côté du local, du côté de ce que dans notre langage politique contemporain on appellerait le « pays » ou le « territoire », du côté du « projet local » dont Alberto Magnaghi s'est fait le champion en Italie dans ses analyses sur la « soutenabilité politique ». Je cite : « Par soutenabilité politique, j'entends la capacité réelle d'auto-gouvernement d'une communauté locale face aux relations qu'elle entretient avec els systèmes de décision exogènes à d'autres échelons ¹⁰ ». Il y aurait dans le paysage, du moins tel qu'il est présenté historiquement par Olwig et politiquement par Magnaghi, les éléments d'une alternative à la fois historiographique, théorique et politique, par rapport à la problématique idéologique moderne que j'ai évoquée tout à l'heure.

Un argument assez fort à l'appui de cette alternative se trouve encore chez Olwig. Celui-ci, en étudiant assez précisément la situation politique anglaise au début du dix-septième siècle, montre qu'on assiste à cette époque à un ensemble de tentatives monarchiques pour redéfinir *en même temps* la notion d'autorité politique et la notion de paysage ¹¹. Pour résumer rapidement cette histoire complexe : à partir du début du dix-septième siècle, la monarchie anglaise entreprend de réunir les fondements pour une nouvelle autorité politique en Grande-Bretagne. Cette autorité devra être celle du monarque et de l'Etat, ou plus précisément du monarque qui incarne la puissance de l'Etat. Cette autorité

¹⁰ A. Magnaghi, *Le projet local*, Mardaga, 2003, p. 39.

¹¹ K. Olwig, *Landscape, Nature, and the Body Politic*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003.

politique incarnée par le monarque s'étend sur la totalité du territoire du royaume, dont elle relativise les particularismes et les coutumes locales, au profit de l'unité générale d'un territoire défini comme une entité « nationale » (par exemple, au-dessus de l'Angleterre, de l'Ecosse et du Pays de Galles, il y a la Grande-Bretagne, comme entité territoriale et politique à part entière). Au-dessus des lois coutumières particulières est affirmée l'existence et la suprématie d'un *Commonwealth* et d'une loi naturelle dont la validité est universelle. On a reconnu là les éléments du droit politique moderne, tels qu'ils sont présentés par exemple dans le *Leviathan* de Thomas Hobbes. Olwig montre que, de manière parallèle et coordonnée, la Cour entreprend de redéfinir en profondeur l'image du territoire, en important explicitement les modèles picturaux en provenance d'Italie, notamment les techniques de la perspective. En utilisant les services du poète Ben Jonson et surtout de l'architecte Inigo Jones, la monarchie britannique cherche à mettre en place et à diffuser une image théâtrale du territoire, elle réunit les éléments d'une scénographie paysagère ordonnée visuellement par les règles de la perspective. J'ajouterais, pour ma part, que c'est cette représentation théâtrale du territoire qui va désormais être désignée avec le mot *landscape*, qui fusionne désormais avec le mot *prospect* (perspective), alors qu'il avait auparavant la signification « coutumière » commune en Europe du Nord. L'opération de théâtralisation du paysage sera réalisée, comme on sait, avec succès tout au long des dix-septième et dix-huitième siècles.

Olwig montre bien cependant que cette opération à la fois politique et iconographique de redéfinition du paysage s'effectue dans un contexte de conflits politiques très vifs, à la fois quant sur le plan de la désignation de l'autorité politique légitime et sur celui de la définition du paysage (mais on aura compris maintenant que c'est la même chose). Face à l'autorité monarchique se trouvent en effet les représentants des *countries*, c'est-à-dire des communautés politiques locales qui ne veulent pas perdre leur capacité politique, et qui vont donc défendre les droits du Parlement face à l'autorité de la Cour. Le mot *country* (ou *county*) recouvre à peu près le même univers de significations que le *Landschaft* continental : c'est la communauté politique de base, si l'on peut dire, qui est organisée par la règle coutumière. Et, au sein de cette configuration politique « locale », le pays, ou plutôt le *country*, n'est pas du tout représenté selon une modalité scénographique ou théâtrale. Tout ceci correspond à l'histoire de la Chambre des Communes et de ses conflits avec la monarchie absolue, qui déboucheront sur la guerre civile (1642-1646) et la prise de pouvoir par Cromwell en 1649 (on retiendra en particulier la Pétition des droits de 1628, par laquelle le Parlement, mené par John Pym, a cherché à lutter contre les mesures absolutistes de Charles 1^{er}).

Au bout du compte, et sous réserve d'une histoire du mot et du concept de paysage qui est, selon moi à réécrire, en tenant compte en particulier des données fournies par l'histoire du droit et plus précisément du droit politique, on peut déjà apercevoir que l'histoire proprement politique du paysage peut être caractérisée par cette tension entre deux conceptions concurrentes, tout à la fois *et* de la communauté politique *et* du paysage. D'un côté on trouve une conception scénographique du paysage, qui accompagne et exprime peut-être la mise en place de la conception « moderne » de l'Etat comme entité rationnelle qui s'élève au-dessus des préoccupations locales. En ce sens le paysage est le territoire tel qu'il est vu depuis le point de vue de l'Etat. C'est l'espace de l'Etat. De l'autre côté, on a une conception « locale » du paysage. Le paysage est le lieu de vie d'une communauté qui est régie par un ensemble de coutumes et qui cherche à les préserver. Cela correspond assez bien à la distinction établie par John Brinckerhoff Jackson entre ce qu'il appelle pour sa part le « paysage politique » et le « paysage vernaculaire ». C'est vers cette distinction que nous allons maintenant nous diriger. Une précision cependant, avant de les analyser : le « politique » et le « vernaculaire » doivent être compris plutôt comme des formes ou des modalités paysagères qui coexistent et se superposent parfois en un même lieu. Il ne faudrait donc pas durcir cette distinction de manière trop forte, définitive, et en faire une alternative à caractère absolu. Mon sentiment est que ce sont en fait deux aspects du même paysage, deux aspects contemporains, mais qui ne se développent pas selon les mêmes modalités, qui ne mettent pas en œuvre les mêmes rythmes spatiaux et temporels, par exemple. Le véritable enjeu méthodologique consisterait alors, plutôt qu'à les opposer, à apprendre à les reconnaître et à les lire dans leur, leur coexistence, c'est-à-dire dans leur unité et leur différence.

2. Le politique et le vernaculaire dans le paysage

Qu'est-ce qu'un paysage politique, selon Jackson ? Partons d'un exemple, celui de la fameuse grille territoriale américaine. On désigne par là la trame orthogonale (quadrillage géométrique) conçue par Jefferson, utilisée pour diviser et partager le territoire des 14 nouveaux Etats dont la création a été décidée en 1784 (13 Etats à l'origine) : cela concerne un territoire compris entre les Grands Lacs et le Texas, à l'ouest des Appalaches, soit 78% du territoire américain. Instituée en 1785, modifiée en 1787, cette trame a été appliquée depuis sans modifications importantes. J'en rappelle grossièrement les principes. L'unité de base de la trame est un carré de 1 mile de côté (1,6 km). L'état fédéral les vend à cette époque soit en blocs de 36, soit par lots de 1 mile carré. Un *township* (canton) est constitué de 36 carrés de 1 mile de côté : c'est un carré de 36 miles carrés. Le centre (un carré de 4 miles carrés) est propriété domaniale, un cinquième carré est réservé pour l'école. Le réseau est orienté

astronomiquement (méridiens/parallèles), avec les problèmes que cela implique de correction des tracés, liés à la convergence des méridiens au pôle.

La procédure de constitution du réseau en fait un réseau indéfiniment extensible. C'est aussi un réseau normatif : il précède le territoire (qui d'ailleurs est alors très peu connu par les décideurs politiques américains). La carte précède le territoire. On peut dire aussi : le territoire se confond avec une carte progressivement tracée sur le sol. Enfin, c'est un réseau indifférent à la topographie, à l'hydrographie, à la nature des sols et des sous-sols. C'est sur ce réseau orthogonal que les aménagements futurs se sont réglés.

Dans le cas américain, il y a un projet politique explicite : il s'agit bien de fonder territorialement une identité et une conduite politique, il s'agit de créer les conditions d'une identité politique par un geste territorial. La grille est, plus précisément, la concrétisation paysagère et spatiale du principe d'égalité qui doit régir de manière générale la société américaine dans l'esprit de Jefferson (à cela s'ajoute son idéologie anti-urbaine). Parce qu'elle organise la population en fonction d'une distribution statistique et isotrope, la grille se veut l'expression d'une utopie démocratique. On a bien affaire, dans ce cas, à un « paysage politique », pour reprendre l'expression de J.B. Jackson. Arrêtons-nous sur ce concept.

Le paysage politique tel que le caractérise Jackson résulte de la décision d'un pouvoir central. Il correspond souvent à la réalisation d'un archétype, d'un idéal social, religieux et moral et sa manifestation est d'autant plus visible qu'il est plus centralisé. C'est le cas pour la France c'est vrai aussi pour le Pérou précolombien et l'ancienne Perse et, à des degrés divers, pour tous les pays. Ce paysage rend visible le pouvoir qu'il incarne en aménageant un certain nombre de lieux capables de le manifester : forums, jardins, places publiques (nous avons vu aussi, tout à l'heure, que le pouvoir se manifeste par une iconographie, y compris paysagère, appropriée).

Le paysage politique c'est d'abord le paysage de la grande échelle qui manifeste les larges vues du pouvoir et s'étend à travers un espace perçu comme homogène et en prise directe sur les régions qu'il contrôle. D'où le caractère rectilinéaire des grands axes qui seront dessinés à partir de ce centre de décision, et la géométrisation du territoire qui pourra en résulter, jusqu'à produire cette forme extrême que représente la grille jeffersonienne aux Etats-Unis, comme on l'a vu.

Le paysage politique est marqué par les grands travaux qui permettent d'organiser le territoire, de le structurer, et de le délimiter grâce à des frontières visibles et théoriquement inviolables. Les grands dispositifs techniques, les ouvrages d'art, les ponts, les viaducs, les barrages, les aéroports, les gares routières, les lignes à haute tension, etc., manifestent aussi

les choix et les décisions d'un gouvernement central. Ainsi, résume Jackson, dans le dernier chapitre de *A la découverte du paysage vernaculaire* : « Par politique, j'entends ces espaces et structures conçus pour imposer ou préserver une unité et un ordre sur la Terre, ou en rapport avec un plan de longue haleine, à grande échelle »¹².

Pour mieux faire comprendre la nature de ce paysage politique, ou de cet aspect politique du paysage, et pour le confronter à la notion de « paysage vernaculaire », je prendrai l'exemple de la route.

Il y a deux types de routes selon Jackson, la route politique et la route vernaculaire, qui incarnent au fond ces deux types de paysages (je rappelle ce que je disais tout à l'heure : ce sont des « types-idéaux » au sens de Max Weber, ces expressions désignent certes des paysages déterminés, concrets, mais aussi et surtout un certain type d'activité paysagère, c'est-à-dire un certain type d'action de l'homme vis-à-vis de son environnement dans le monde). Ces deux types de routes ont à peu près le même objectif : renforcer et maintenir un ordre politique et social (il faut aussi tenir compte de la dimension économique et technique : organisation des flux de matières, d'informations et de marchandises), réunir en un lieu central (que ce centre soit concret ou non) l'ensemble des espaces qui composent le territoire d'une communauté. Cependant, au-delà de cet objectif commun, ces deux types de routes se distinguent sur plusieurs points : il y a des différences d'échelles quant à la taille des espaces qui sont organisés par le système des routes (la route politique est régionale, nationale ou internationale, tandis que la route vernaculaire est locale), des différences également quant aux directions suivies par ces routes (la route politique est plutôt centrifuge, tandis que la route vernaculaire, qui est essentiellement locale, est plutôt centripète), ainsi que sur le plan du type de rapport que ces routes entretiennent avec l'environnement naturel, le sol, etc. De telle manière qu'on aperçoit sur le territoire plutôt une coexistence, une juxtaposition, et parfois une superposition de ces deux systèmes, sans qu'il y ait toujours une articulation entre eux.

Une route politique possède plusieurs caractères spécifiques : a) c'est une route de grande échelle, au sens où elle relie des lieux séparés par de grandes distances, et où elle structure des espaces de grande taille : elle rend possible, d'un certain point de vue, l'organisation d'une vie générale ; b) cette route valorise les fonctions militaires et commerciales, et en ce sens elle est animée, si l'on peut dire, par un souci d'efficacité, de fluidité, de commodité ; c) d'où le trait suivant : la route politique se signale par son désintérêt pour les caractéristiques, les particularités du territoire local (que ces caractéristiques soient

¹² *A la découverte du paysage vernaculaire*, p. 266.

topographiques ou humaines), c'est une route qui crée son propre environnement technique en modifiant profondément les sites et les sols sur lesquels elle s'assoit (cf. les autoroutes). On pourrait convoquer de nombreux exemples pour illustrer cette caractérisation : la France des 17^e et 18^e siècles, l'Empire romain, la Perse, l'empire inca, les USA, etc.

Le caractère général de ce système de la route politique est son aspect *centrifuge*. Ne pas dire que toutes les routes mènent à Rome, mais plutôt apercevoir que toutes les routes *partent* de Rome. Les routes politiques sont les expressions d'un pouvoir politique central (ou bien qui veut affirmer sa centralité de cette manière) qui cherche à contrôler des territoires de plus en plus étendus et de plus en plus éloignés par l'extension et le développement d'un tel maillage. La route politique crée et organise un espace en cherchant à le contrôler. D'où l'importance d'une définition rigoureuse de ce système de contrôle, et en particulier de sa « métrologie » : il n'y a pas de route politique sans définition d'un centre (le point zéro des routes, qui est le siège symbolique du pouvoir) et d'un système de bornage des distances (bornes routières), grâce auquel toutes les distances et tous les lieux sont exprimés de manière homogène en fonction du point zéro, en renvoyant au point zéro. Il faut lire le réseau des grandes routes dans le territoire, dans le paysage, comme l'expression d'une volonté de contrôle politique, qui est en même temps un processus d'identification. Il s'agit bien, en effet, de créer une identité politique homogène pour les habitants en constituant, grâce au système des routes, le territoire comme une entité homogène.

Mais ce système de grande échelle se superpose aux contextes locaux, qui sont traditionnellement ruraux (mais pas toujours) et il n'entretient pas de relations avec ces contextes. La ligne droite du cartographe et de l'ingénieur perce et aplanit, mais elle n'entre pas en compromis, en conversation, avec le terrain, ni avec les particularités des sites. Ainsi par exemple, la route politique ne cherche pas nécessairement à traverser les villes et les villages (voir aujourd'hui les autoroutes, prendre l'exemple de la route créée dans le sud ouest pour faire passer le nouvel airbus), qui eux sont desservis par des systèmes locaux *centripètes* de routes et de chemins. Pour les usages locaux les grandes routes ne conviennent pas. Pour aller au village ou à la petite ville, pour les divers travaux quotidiens et routiniers (mais aussi, maintenant, pour le tourisme rural estival), on utilise les sentiers, les pistes, les routes anciennes, qui sont étroitement ajustés aux caractéristiques du sol et de la topographie, ainsi qu'aux usages, et l'on change de route (ou de chemin) selon la saison, la praticabilité, etc. Ce système routier de petite échelle correspond à ce que J.B. Jackson appelle un « système de route vernaculaire » : il est flexible, sans véritable plan d'ensemble, parfois isolé,

généralement non entretenu, et il empoisonne l'existence des voyageurs au long cours et des gouvernements qui veulent fluidifier, accélérer, le trafic militaire et commercial.

Insistons sur l'importance politique de la question de la lenteur, c'est-à-dire, plus précisément, de la vitesse des circulations. On peut observer, par exemple, dans la France du dix-huitième siècle, que le processus de centralisation politique et administratif, c'est-à-dire de contrôle politique du territoire, a impliqué, s'agissant des voies de circulation, la mise en place d'un système à la fois juridique et technique complexe, mais dont l'objectif principal était essentiellement de s'extraire du support, de s'extraire du sol et de ses viscosités, afin de faciliter les flux généraux, de rendre plus fluides les circulations de grande échelle. La mise en place de ce système a nécessité la mise en œuvre de tout un ensemble de dispositions : a) réglementation de la circulation (qui passe par une police du roulage et en particulier par une limitation des chargements), b) protection et stabilisation des supports, des revêtements (création du corps des Ponts et Chaussées), c) normalisation des routes (tracés, gabarits, largeurs), d) en particulier alignements des tracés (arrêt du 26 mai 1705 : trancher dans le relief et aligner « le plus en ligne droite qu'il se pourra »), e) nivellements des reliefs, f) perfectionnement des véhicules. Au bout du compte ce système, tout à la fois juridique et technique, a installé en France un espace spécifique, qui est l'espace propre des transports, qui est le monde des véhicules, et qui joue un rôle déterminant dans la production de certains aspects du paysage (voir le système des routes nationales en France et leur signification sociale et politique, telle qu'elle est marquée dans et par le paysage, cf. la question de l'abattage des platanes).

Mais il faut surtout remarquer que cet espace spécifique de la route politique est celui d'un système technique qu'une société a interposé entre elle et son sol. La route politique est pour ainsi dire la couche d'espace technique, le milieu technique que les hommes mettent entre eux et le sol lorsqu'ils veulent se déplacer rapidement, franchir rapidement de grandes distances. Un rappel : le mot français *lenteur* vient du latin *lentor*, qui désigne un sol gluant, visqueux, boueux, un sol qui colle aux chaussures. L'exercice du pouvoir politique centralisé suppose à l'inverse la rapidité, la vitesse, tant dans l'acquisition de l'information que dans l'exécution de la décision : il est nécessaire alors de s'extraire du sol et de ses lenteurs.

C'est pour cette raison que vient se superposer aux chemins locaux le système des grandes routes, parce qu'il est nécessaire de rompre avec les lieux et leur fermeture sur eux-mêmes, avec les systèmes locaux (notion de désenclavement).

On peut constater, avec Jackson, que les systèmes locaux ont tendance à disparaître, parce qu'ils sont intégrés progressivement aux maillages nationaux, aux systèmes nationaux

et internationaux qui se ramifient de plus en plus. Faut-il en conclure qu'il n'y aura bientôt plus de routes et de paysages vernaculaires, faut-il en conclure que l'uniformisation liée au développement du paysage politique va progressivement et irréversiblement faire disparaître les paysages locaux ? Ce n'est pas sûr. Mais alors, où est le vernaculaire dans le paysage ?

À ce premier type de paysage Jackson en oppose en effet un autre, qu'il appelle tantôt « paysage habité » tantôt « paysage vécu », tantôt « paysage vernaculaire ». Ce type de paysage incarne d'une certaine manière notre être-au-monde, dit Jackson, en même temps qu'il dépend d'une certaine façon de nous rapporter à ce que nous appelons la nature à travers le « souci » que nous en avons et le soin que nous en prenons. Cet aspect du paysage traduit le fait que nous sommes habitants du monde.

Je disais tout à l'heure que le politique et le vernaculaire correspondent à deux modalités paysagères à la fois contemporaines et concurrentes. On pourrait dire, par exemple, que le paysage politique répond au fait que l'être humain, selon l'expression d'Aristote que reprend Jackson, est un « animal politique ». C'est-à-dire qu'il se préoccupe d'organiser des communautés politiques, et des espaces politiques qui incarnent les valeurs auxquelles adhèrent ces communautés. Le paysage politique est en ce sens principalement une façon d'aménager les relations entre les hommes, de telle sorte que ces relations soient à la fois structurées et durables. En d'autres termes, la signification portée par le paysage politique est avant tout « endogène », interne à l'humanité elle-même, sans qu'il soit nécessaire de considérer le rapport aux conditions matérielles ou naturelles concrètes de ce paysage. C'est, si l'on veut, par définition un paysage « hors sol ». A l'autre extrémité du curseur, la notion de paysage vernaculaire exprime le fait que l'être humain n'est pas seulement un être doté du langage, de la pensée, et de la possibilité d'agir librement (ce qui définit la capacité politique), mais qu'il est aussi, et dans le même temps, un habitant du monde, un habitant de la terre et de la nature. En d'autres termes il a un sol, et il fait partie d'un milieu, avec lequel il entretient constamment des relations. Le vernaculaire est d'une certaine façon le signe de la présence de ce milieu, en particulier du milieu naturel, et de ce sol.

Où se trouve donc ce paysage vernaculaire, et comment se caractérise-t-il ? Jackson fournit à cet égard trois éléments de réponse.

D'abord, ce qui caractérise un paysage vernaculaire, et qui par conséquent le rend difficile à apercevoir, c'est qu'il ne présente pas de marquage politique fort : on n'y voit pas de frontières, de routes et plus généralement d'espaces fermement et clairement dessinés. Pas de châteaux, d'églises, pas d'aéroports et de barrages qui viendraient orienter le territoire. Le paysage vernaculaire est flottant, incertain. C'est un paysage qui évolue à l'écart ou en marge

des grands axes visibles du pouvoir, mais qui en même temps compose avec lui. Jackson rappelle que *verna*, à l'origine, désigne l'esclave né dans la maison de son maître. Tout autant que le côté « ancillaire », c'est le côté « attaché à un lieu » qui importe ici, et qui donne au « paysage vernaculaire » sa signification véritable de « paysage local ». La langue vernaculaire c'est la langue qui est localement comprise, et le paysage vernaculaire désignera d'abord un paysage que l'on pourrait appeler « de proximité ». Jackson est assez proche de la façon dont les phénoménologues décrivent ce qu'ils appellent le « monde de la vie » : le paysage vernaculaire c'est celui que l'on *habite*.

Jackson présente le deuxième caractère du paysage vernaculaire de la façon suivante : « ses espaces sont généralement modestes, sujets au changement rapide dans l'usage, dans la propriété, dans les dimensions ; [...] les maisons, même les villages, s'étendent, se réduisent, changent de forme et d'emplacement ; [...] il y a toujours une quantité importante de « terre commune » - désert, pâturage, forêt, zones où les ressources naturelles sont exploitées de façon fragmentaire ; [...] ses routes ne sont guère que des chemins et des allées, jamais entretenues, rarement permanentes ; enfin [...] le paysage vernaculaire est un archipel de hameaux et de champs regroupés, îlots dans une mer de nature déserte ou sauvage qui change génération après génération, ne laissant aucun monument, seulement de l'abandon ou des signes de renouveau.¹³ » Malgré les apparences, Jackson ne pense pas seulement au paysage médiéval lorsqu'il fait cette description. Il a aussi en tête certains paysages contemporains, en particulier aux Etats-Unis (mais on pourrait tout aussi bien évoquer la désertification des campagnes en France ou les friches industrielles). J'en retiens surtout les caractères suivants : l'espace vernaculaire est de l'ordre du résiduel, il se situe sur les marges, les franges, sur les limites spatiales et temporelles des établissements humains (établissements= habitations+espaces cultivés+espaces transformés), il n'est pas (ou n'est plus) clairement approprié par un individu ou un groupe, il n'a pas de caractère de permanence, ce n'est pas un lieu d'enracinement. Là encore c'est l'incertitude qui domine, incertitude quant à la taille et aux limites de ces lieux, incertitude quant à leur statut exact sur le plan juridique et économique, et incertitude quant à leur devenir. Mais, paradoxalement, c'est cette incertitude de l'espace vernaculaire qui serait peut-être la condition de son dynamisme et de son renouvellement. Surtout il faut souligner cet aspect d'*espace intermédiaire* qu'on trouve dans le paysage vernaculaire : il est avant l'établissement humain, ou bien il est après (lorsque celui-ci a disparu), ou bien encore il est autour : on peut

¹³ A la découverte..., p. 268.

considérer qu'il est justement la zone de contacts et d'échanges entre d'une part l'établissement humain, et d'autre part le milieu naturel. Ce n'est peut-être pas pour rien qu'aujourd'hui les paysagistes interviennent principalement dans ces espaces intermédiaires.

Le troisième caractère du paysage vernaculaire est ce qu'on pourrait appeler un caractère temporel, ou plus exactement un mode de temporalisation spécifique. Alors que le paysage politique se caractérise par les notions de rupture et de fondation (le marquage du territoire), c'est-à-dire par une sorte d'imposition parfois brutale de l'ordre symbolique humain sur l'étendue naturelle (la grille), le paysage vernaculaire est plutôt caractérisé par la notion d'adaptation aux circonstances. C'est plutôt un paysage de la continuité temporelle. On est là dans l'univers de la coutume, plutôt que du plan. Dans la fabrique ordinaire du paysage, plutôt que dans le projet destiné à marquer l'histoire future.

Ce n'est pas un paysage statique et mort, enfermé dans la tradition. La coutume n'est pas, il faut le rappeler, l'enfermement dans la répétition de la tradition, c'est simplement un autre mode de définition de l'action et un autre type de rapport à l'action. Le paysage vernaculaire évolue, selon Jackson, en fonction de nos tentatives pour vivre en harmonie avec le monde naturel autour de nous. On peut dire qu'il est le fruit d'une adaptation mutuelle entre l'homme et le monde. À la différence du paysage politique qui veut être la réalisation d'une idée ou d'un archétype, le paysage vernaculaire est « existentiel », dit Jackson, ce qui veut dire que son identité n'est pas donnée une fois pour toutes, au départ. Il « n'accomplit son identité qu'au fur et à mesure de l'existence. C'est seulement quand il cesse d'évoluer que nous pouvons dire ce qu'il est. »¹⁴

La question est de savoir cependant comment il évolue. Il faut souligner, dans cette perspective, d'une part la distinction effectuée par Jackson entre *habiter* et *demeurer*, et, d'autre part, la relation sémantique qu'il ranime entre *habiter* et *habitude* ¹⁵. Selon Jackson, si habiter « signifie tout simplement s'arrêter, rester quelque temps immobile », cela implique également « que l'on va finir par bouger à nouveau », et que « le lieu d'habitation devrait peut-être apparaître comme temporaire ». Habiter un lieu, c'est principalement, poursuit-il prendre des habitudes en un endroit, c'est y vivre de manière régulière, quotidienne. Mais, ajoute Jackson, il vient un temps où l'on change d'habitude, parce qu'on change de travail ou que les enfants grandissent, et l'on change de domicile. C'est moins la relation au lieu qui importe dans l'habitation, au bout du compte, qu'une manière d'être. Habiter, c'est moins demeurer en un lieu qu'adopter, toujours provisoirement, une façon d'être. Etre en un lieu, ce

¹⁴ *Idem*, p. 117

¹⁵ « L'habitat mobile, et comment il parvint en Amérique », *A la découverte...*, p. 183 et suivantes.

n'est pas en prendre racine, c'est contracter quelques habitudes, qui déterminent un mode de vie, des usages. Mais nous ne sommes pas liés, définitivement, au lieu.

Cette réévaluation de la question du lieu par Jackson se prolonge dans la redéfinition qu'il propose de la notion de « génie du lieu ». Ce qui fait la valeur exceptionnelle d'un lieu, en effet, à ses yeux, ce n'est pas une qualité naturelle ou historique intrinsèque, objective, que ce lieu pourrait posséder, mais plutôt, et plus simplement, un certain nombre d'événements qu'on y a vécus, et, pour ainsi, dire le « bon temps » qu'on y a passé. Le génie d'un lieu, c'est « un accent particulier, une façon particulière de s'habiller, de saluer ; des danses et des fêtes particulières — toutes ces idiosyncrasies pittoresques qui constituent le folklore pour touristes, quelques autres encore : mots de passe et gestuelle, tabous et secrets —, endroits et événements tenus secrets qui excluent l'étranger plus sûrement que n'importe quelle frontière. » Et il est étrange, conclut Jackson, de voir combien « tant de ces coutumes, de ces moyens d'identifier un paysage habité et ses hommes relèvent des sens : le goût, reconnaissable entre tous, d'une spécialité culinaire ou d'un vin locaux, l'odeur de certaines saisons, le son d'une chanson du pays. »¹⁶ On aura bien sûr remarqué l'absence de la vision dans l'inventaire effectué par Jackson. C'est que la vue nous laisse en dehors du lieu, comme lorsqu'on dit qu'on reste « en dehors du coup », la vue nous laisse à distance du lieu, tandis que c'est avec tout le corps, c'est par tous nos sens, que le lieu nous hante, et que nous nous sentons engagés en lui et par lui.

Ainsi, le sens d'un lieu, son identité, c'est une somme d'événements et de sensations ordinaires qui le constitue principalement (mais il peut aussi y en avoir d'exceptionnels), et non une qualité qui y serait mystérieusement nichée. Au bout du compte, c'est dans l'élément culturel que réside l'identité du lieu, et non dans une quelconque donnée topographique. Par conséquent, ce que montre la dimension vernaculaire du paysage, c'est surtout que le politique ne donne pas le dernier mot de l'identité du lieu, et que d'une certaine manière, sur ce point précis, le politique est dépassé par le culturel. L'identité politique que procurerait le paysage n'a de sens que par rapport à l'identité culturellement construite qui a été élaborée sur le plan des usages, c'est-à-dire des habitudes et des modes de vie.

Conclusion

Je conclus brièvement. Pouvons-nous tirer, à partir des remarques précédentes sur le politique et le vernaculaire dans le paysage, quelques indications générales permettant de

¹⁶ *A la découverte...*, p. 135.

décrire la place du paysagiste et son activité, et en particulier pouvons-nous y déceler des éléments pour une pensée du projet de paysage ? Il est difficile, on s'en doute, de répondre à cette question, qui est considérable. Je me demande cependant s'il ne serait pas possible de prolonger et d'exploiter les analyses de Jackson concernant le paysage vernaculaire dans le cadre de cette interrogation sur le projet. En d'autres termes, si l'on ne pourrait pas tirer argument des descriptions effectuées par Jackson en leur attribuant, au moins jusqu'à un certain point, une portée prescriptive.

Qu'est-ce qui caractérise, en effet, le vernaculaire dans le paysage ? Jackson parle de sa mobilité essentielle, et de son actualité permanente. Il faut entendre par là trois choses, dont je rappelle l'enchaînement : l'élaboration vernaculaire du paysage repose sur la *coutume*, c'est-à-dire non pas sur un ensemble de principes absolus qu'on viendrait appliquer de manière déductive sur le lieu, mais sur un ensemble d'habitudes, c'est-à-dire de *pratiques*, d'usages, qui ont été continûment élaborés et ajustés au contact du lieu, dans un rapport d'entente, dans le cours de ce qu'on pourrait appeler une *conversation* avec le lieu. « Coutumes », « pratiques », « conversations » : nous sommes là dans l'univers d'une rationalité contextuelle. Le mot « contexte », je le souligne, renvoie à l'idée de « tisser avec ». On peut se demander si le projet de paysage n'est justement de l'ordre de cette activité de tissage qui est à l'œuvre dans le vernaculaire. Il est possible que le projet soit la mise en œuvre de cette sorte de jurisprudence, dès lors que l'on se soucie, pour agir dans l'espace, des particularités du site.

Résumé :

A new political and ethical « landscape culture » is currently emerging, which corresponds to new forms of viewing, thinking and living space, society and nature. But we still need to recognize and describe this new landscape culture. What are its components ? What are its intellectual references, its characteristic means, its real efficiency ?

This paper, first, recalls some of the main directions of the contemporary theories of landscape, and then addresses the issue of political and vernacular landscapes, as presented by John Brinckerhoff Jackson. The history of landscape, from a political point of view, is a rather polysemic one, and even a polemic one.

Mots-clés : J.B. Jackson, paysage politique, paysage vernaculaire, théorie du paysage.